



Universidad de Valladolid

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL
SECCIÓN DE MÚSICA**

TESIS DOCTORAL

Oscar Pablo Di Liscia (1955):

**un compositor argentino contemporáneo
Aportaciones biográficas, entrevistas cualitativas,
catalogación de obras y aproximaciones analíticas
(1955-2013)**

Presentada por

Juan Manuel Abras Contel

Para optar al grado de doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por

Prof. Dra. Victoria Cavia Naya

2016

Oscar Pablo Di Liscia (1955):
un compositor argentino contemporáneo
Aportaciones biográficas, entrevistas cualitativas,
catalogación de obras y aproximaciones analíticas
(1955-2013)

A mi madre, María Amalia:

la persona a quien todo debo y única razón de mi vida

Agradecimientos

Deo gratias et Mariae.

Sea público y manifiesto mi renovado agradecimiento a Victoria Cavia Naya, Enrique Cámara de Landa, María Antonia Virgili Blanquet, Juan P. Arregui y Oscar Pablo Di Liscia.

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Relaciones funcionales entre tesis, fuentes y niveles.	27
Ilustración 2. Primera entrevista. Nube de palabras.	251
Ilustración 3. Segunda entrevista. Nube de palabras.	257
Ilustración 4. <i>Que sean dos</i> (espacios 1-9). Intervalos armónicos.	320
Ilustración 5. <i>Que sean dos</i> (espacios 1-9). Intervalos armónicos.	320
Ilustración 6. <i>Que sean dos</i> (espacios 1-9). Relaciones interválicas.	321
Ilustración 7. <i>Que sean dos</i> (espacios 1-24). Relación <i>pitch class sets</i> -espacios.	323
Ilustración 8. <i>Que sean dos</i> (espacios 68-72). <i>Pitch class sets</i> e intervalos melódicos. .	324
Ilustración 9. <i>Que sean dos</i> (espacios 68-72). Intervalos armónicos.	324
Ilustración 10. <i>Que sean dos</i> (espacios 68-72). Relaciones interválicas.	325
Ilustración 11. <i>Que sean dos</i> (espacios 68-72). <i>Pitch class sets</i>	326
Ilustración 12. <i>Que sean dos</i> (espacios 52-55). <i>Pitch class sets</i> e intervalos melódicos. 327	
Ilustración 13. <i>Que sean dos</i> (espacios 1-168). Estructura y proporciones.	330
Ilustración 14. <i>Que sean dos</i> (espacios 78-84). Partitura ‘vectorizada’.	331
Ilustración 15. <i>Que sean dos</i> (espacios 1-9). Partitura ‘vectorizada’.	332
Ilustración 16. <i>Que sean dos</i> (espacios 162-168). Partitura ‘vectorizada’.	333
Ilustración 17. <i>Tiempos magnéticos</i> (Sección I, cc. 1-9). <i>Pitch classes</i>	346
Ilustración 18. <i>Tiempos magnéticos</i> (Sección VII, cc. 1-12). <i>Pitch classes</i>	347
Ilustración 19. <i>Tiempos magnéticos</i> (Sección II, cc. 1-2 y ss.). Espectrograma.	348
Ilustración 20. <i>Tiempos magnéticos</i> (Sección V, cc. 21-22 y ss.). Espectrograma.	349
Ilustración 21. <i>Tiempos magnéticos</i> (Sección VI). Espectrograma.	350
Ilustración 22. <i>Tiempos magnéticos</i> (Sección III, cc. 9-12). <i>Pitch class sets</i>	352
Ilustración 23. <i>Tiempos magnéticos</i> (Sección IV, cc. 1-2). <i>Pitch class sets</i>	353
Ilustración 24. Relaciones entre etapas y categorías tipológicas.	370
Ilustración 25. Oscar Pablo Di Liscia con Juan Manuel Abras y otros alumnos.	378

Índice de tablas

Tabla 1. Primera entrevista. Cantidad y densidad de palabras clave.....	250
Tabla 2. Segunda entrevista. Cantidad y densidad de palabras clave.	256
Tabla 3. Catálogo de obras. 1976-2013 (orden alfabético).	267
Tabla 4. Catálogo de obras. 1976-2013 (orden cronológico).	270

Índice general

Índice general

Agradecimientos.....	VII
Índice de ilustraciones.....	IX
Índice de tablas.....	XI
1. Introducción	1
1.1. Presentación y justificación del objeto de estudio	3
1.2. Estado de la cuestión y fuentes consultadas	7
1.3. Hipótesis y objetivos	21
1.3.1. Hipótesis	21
1.3.2. Objetivo general	21
1.3.3. Objetivos específicos.....	21
1.4. Marcos teórico-metodológicos	25
1.5. Estructura de la tesis.....	29
2. Contexto espacio-temporal	33
2.1. Reflexiones previas.....	35
2.2. Los compositores académicos argentinos en los años 50-70	41
2.2.1. Influencias europeas, estadounidenses y latinoamericanas.....	41
2.2.2. Retoños europeos en el fin del mundo	43
2.2.3. Nueva música, nacionalistas e internacionalistas.....	46
2.2.4. Conglomerados de ‘promociones’ activas	50
2.2.5. Un paulatino aislamiento en la periferia meridional	53
2.2.6. Ginastera y el CLAEM del Instituto Torcuato Di Tella	55
2.2.7. La música contemporánea argentina: un epílogo abierto	58
3. Aportaciones biográficas	63
3.1. Consideraciones teórico-metodológicas	65
3.1.1. (Auto)biografía y teoría.....	65
3.1.1.1. Las biografías musicales y la Historia	65
3.1.1.2. Biografías vs. aportaciones biográficas	66
3.1.1.3. El mercado editorial y la (auto)biografía	67
3.1.1.4. Discrepancias teórico-metodológicas	70
3.1.1.5. La (auto)biografía: definiciones y tipologías	74
3.1.1.6. Causa y finalidad de la (auto)biografía	77
3.1.1.7. Biografía vs. autobiografía.....	81
3.1.1.8. (Auto)biografía e Historia	87

3.1.1.9. Musicología y (auto)biografía.....	89
3.1.1.10. (Auto)biografía e historiografía actual.....	92
3.1.1.11. Musicología actual y (auto)biografía	100
3.1.1.12. La (auto)biografía y el ‘puzle del yo’	102
3.1.2. (Auto)biografía y praxis	103
3.1.2.1. Vida vs. obra	103
3.1.2.2. Biografía musical y psicoanálisis	105
3.1.2.3. Estrategias y aproximaciones	107
3.1.2.4. Problemas sobre la biografía.....	111
3.1.2.5. Elección de estrategias propicias	115
3.1.2.6. Biografía e identidad	121
3.1.2.7. Cultura y biografía.....	126
3.1.3. Aplicación al objeto de estudio: aportaciones biográficas	128
3.1.3.1. Inespecificidad general vs. modelos específicos.....	128
3.1.3.2. Delimitación jerárquica de facetas y roles abordables	131
3.1.3.3. Abstinencia de enfoques internos y psicológicos	132
3.1.3.4. Resolución de problemas previos y documentales	133
3.2. Oscar Pablo Di Liscia: de la Pampa a París (1955-2013).....	135
3.2.1. La ‘etapa santarroseña’ (1955-c 1975)	135
3.2.2. La ‘etapa rosarina’ (c 1975-1980)	136
3.2.3. La ‘etapa porteño-quilmeña’ (1980-1991).....	138
3.2.3.1. Desde 1980 hasta 1984	138
3.2.3.2. Desde 1985 hasta 1991	140
3.2.4. La ‘primera etapa argentino-internacional’ (1992-2005)	145
3.2.4.1. Desde 1992 hasta 1996	145
3.2.4.2. Desde 1997 hasta 2001	150
3.2.4.3. Desde 2002 hasta 2005	157
3.2.5. La ‘segunda etapa argentino-internacional’ (2006-2013).....	164
3.2.5.1. Desde 2006 hasta 2009	164
3.2.5.2. Desde 2010 hasta 2013	172
4. Entrevistas cualitativas.....	181
4.1. Reflexiones teórico-metodológicas	183
4.1.1. Aspectos teóricos de la entrevista	183
4.1.1.1. La entrevista y sus definiciones.....	183
4.1.1.2. Fundamentos teóricos de la entrevista	185
4.1.1.3. Enunciados e interacciones	189

4.1.1.4. La autoría de la entrevista.....	191
4.1.2. Aspectos prácticos de la entrevista.....	194
4.1.2.1. Aspectos técnicos y tipología de la entrevista.....	194
4.1.2.2. La entrevista en profundidad.....	198
4.1.2.3. Tipos de entrevista cualitativa.....	201
4.1.2.4. Límites y modelos metodológicos de la entrevista.....	205
4.1.2.5. El análisis de la entrevista.....	209
4.1.3. Aplicación al objeto de estudio: entrevistas cualitativas.....	214
4.1.3.1. Indeterminación general vs. modelos determinados.....	214
4.1.3.2. Adopción de técnicas cualitativas y tipos de intervención.....	217
4.1.3.3. Análisis de las entrevistas: implícito vs. explícito y volcado.....	218
4.2. Primera entrevista: el compositor, su vida, técnicas y estéticas.....	223
4.2.1. Orígenes, infancia y música en familia.....	223
4.2.2. Universidad, primeras obras, interpretaciones y premios.....	224
4.2.3. Semiología, guitarra y composición.....	227
4.2.4. Cargos, becas, comisiones y estrenos internacionales.....	228
4.2.5. Entidades, grupos y música electroacústica.....	229
4.2.6. Especialización sonora, estéticas y futuro.....	231
4.3. Segunda entrevista: el investigador, conferenciante y docente.....	237
4.3.1. Una combinación de múltiples facetas.....	237
4.3.2. Música mixta, electroacústica y <i>Musical Set Theory</i>	239
4.3.3. Música académica argentina e internacional.....	241
4.3.4. Presente y futuro de los compositores.....	243
4.4. Análisis de las entrevistas cualitativas.....	245
4.4.1. Análisis descriptivo-temático de la primera entrevista.....	245
4.4.1.1. Respuestas 1-3.....	245
4.4.1.2. Respuestas 4-9.....	246
4.4.1.3. Respuestas 10-15.....	246
4.4.1.4. Respuestas 16-19.....	247
4.4.1.5. Respuestas 20-23.....	248
4.4.1.6. Respuestas 24-26.....	249
4.4.2. Análisis del léxico de la primera entrevista.....	250
4.4.3. Análisis descriptivo-temático de la segunda entrevista.....	252
4.4.3.1. Respuestas 1-4.....	252
4.4.3.2. Respuestas 5-7.....	253
4.4.3.3. Respuestas 8-10.....	254
4.4.3.4. Respuestas 11-14.....	254

4.4.4. Análisis del léxico de la segunda entrevista	255
5. Catalogación de obras	259
5.1. Consideraciones previas	261
5.2. Catálogo de obras (1976-2013)	265
5.2.1. Ordenamiento alfabético	265
5.2.2. Ordenamiento cronológico	268
6. Aproximaciones analíticas	271
6.1. Cavilaciones teórico-metodológicas	273
6.1.1. Recursos analíticos actuales	273
6.1.2. Finalidad y objeto del análisis	277
6.1.3. La tripartición semiológica de Molino-Nattiez	281
6.1.4. Análisis formales, estructurales y funcionales.....	286
6.1.5. La semiótica musical y las ‘culturas híbridas’	291
6.1.6. Aplicación al objeto de estudio: aproximaciones analíticas	299
6.1.6.1. Modelos globales vs. modelos singulares	299
6.1.6.2. Delimitación del corpus analizable	302
6.1.6.3. Procedimientos analíticos utilizados.....	303
6.2. Acerca de <i>Que sean dos</i> (1987).....	305
6.2.1. Contexto genésico y primeras ejecuciones	305
6.2.2. Aspectos diplomáticos: caracteres extrínsecos	306
6.2.3. Tipos de notación musical empleada.....	307
6.2.4. Rangos paramétricos y relaciones espacio-temporales	308
6.2.4.1. Secciones primera y segunda	308
6.2.4.2. Secciones tercera y cuarta.....	311
6.2.4.3. Secciones quinta y sexta	314
6.2.4.4. Secciones séptima y octava	316
6.2.4.5. Sección novena.....	318
6.2.5. Organización de alturas: relaciones interválicas y <i>pitch class sets</i>	319
6.2.5.1. Relaciones interválicas preponderantes (espacios 1-9)	319
6.2.5.2. <i>Pitch class sets</i> : nivel poiético vs. nivel neutro (espacios 1-24)	322
6.2.5.3. Relaciones interválicas preponderantes (espacios 68-72).....	323
6.2.5.4. <i>Pitch class sets</i> : nivel poiético vs. nivel neutro (espacios 68-72)	326
6.2.5.5. <i>Pitch class sets</i> : nivel poiético vs. nivel neutro (espacios 52-55)	327
6.2.6. Aspectos agógico-estructurales: nivel neutro vs. nivel poiético	328
6.2.7. Funcionalidad tímbrica de las técnicas extendidas de ejecución	330

6.3. En torno a <i>Tiempos magnéticos</i> (1996)	335
6.3.1. Marco gestacional y primeras interpretaciones	335
6.3.2. Caracteres extrínsecos y tipos de notación empleada.....	336
6.3.3. Rangos paramétricos y relaciones espacio-temporales.....	337
6.3.3.1. Secciones I y II	337
6.3.3.2. Secciones III y IV	339
6.3.3.3. Secciones V y VI.....	341
6.3.3.4. Sección VII.....	343
6.3.4. Organización de alturas y la <i>Musical Set Theory</i>	344
6.3.4.1. Terminología y programas informáticos empleados	344
6.3.4.2. Secciones I, IV y VII.....	345
6.3.4.3. Secciones II, V y VI	347
6.3.4.4. Sección III.....	349
6.3.5. Dimensiones agógico-estructurales	350
6.3.6. Combinatoria y estructura: acústica vs. electroacústica	354
6.3.7. Estructura y enfoques etiológicos.....	356
7. Conclusiones y proyecciones.....	361
7.1. Conclusiones.....	363
7.1.1. Oscar Pablo Di Liscia: un compositor multifacético	363
7.1.2. Aspectos biográficos: génesis	364
7.1.3. Aspectos biográficos: desarrollo.....	364
7.1.4. Aspectos biográficos: consolidación	366
7.1.5. Producción sonora: tipología de obras musicales	367
7.1.6. Producción sonora: estéticas y estrategias compositivas.....	370
7.2. Proyecciones.....	373
7.2.1. Nueva recopilación y generación de fuentes.....	373
7.2.2. El recurso a la etnomusicología	374
7.2.3. Enfoques interdisciplinarios.....	377
8. Fuentes y bibliografía.....	379
8.1. Fuentes primarias	381
8.1.1. Partituras.....	381
8.1.2. Registros sonoros.....	381
8.1.3. Textos del compositor	382
8.2. Fuentes secundarias	385

1. Introducción

1.1. Presentación y justificación del objeto de estudio

Esta tesis doctoral busca investigar diversos aspectos de la vida y obra de Oscar Pablo Di Liscia (Santa Rosa, La Pampa, 1955), desde su nacimiento hasta 2013, centrándose en sus actividades compositivas académicas —sin dejar de referir otras coexistentes— mediante un tratamiento de fuentes recopiladas y generadas que se halla entroncado con aportaciones biográficas, entrevistas cualitativas, catalogaciones de obras musicales y aproximaciones analíticas a la producción sonora de dicho artista argentino de proyección internacional; tal búsqueda anhela contribuir al conocimiento de la actual música académica argentina en particular y de la hispanoamericana en general, acrecentando el repertorio existente y generando, al mismo tiempo, textos de índole teórico metodológica susceptibles de enriquecer futuras investigaciones tanto propias como ajenas.

En tanto tesis doctoral, «Oscar Pablo Di Liscia (1955): un compositor argentino contemporáneo. Aportaciones biográficas, entrevistas cualitativas, catalogación de obras y aproximaciones analíticas (1955-2013)» constituye una única investigación iniciada bajo el título «Aproximación a la vida y obra de Oscar Pablo Di Liscia: un referente actual de la actividad compositiva contemporánea en Argentina»¹, que alcanza su volcado definitivo a través de las presentes líneas, surgidas en el seno de un irónico oxímoron: la privilegiadamente desgraciada situación que la música académica argentina ha venido arrastrando desde épocas que se remontan al siglo pasado. La primera parte de la paradoja resumida en dicha estructura sintáctica se ha visto encarnada a través de célebres artistas reconocidos en el mundo entero, como Alberto Ginastera, Mauricio Kagel, Astor Piazzolla, Martha Argerich y Daniel Barenboim, entre otros; la segunda, sólo es

¹ Juan Manuel Abras Contel, «Aproximación a la vida y obra de Oscar Pablo Di Liscia: un referente actual de la actividad compositiva contemporánea en Argentina» (Trabajo [de] Fin de Máster [Tesina], Universidad de Valladolid, 2013). Realizado durante el año lectivo 2012-2013, protegido ante el Registro de la Propiedad Intelectual, entregado el 29 de julio de 2013 y defendido públicamente ante tribunal el 9 de septiembre de 2013 con calificación de 10 (diez).

fruto de algunos que han querido habitar el suelo argentino con el objeto de incumplir pactos locales preexistentes, afectándose a ellos mismos y a su posteridad: un fruto obtenido, entre otras cosas, merced a la desidia derramada sobre muchos compositores locales dedicados a la música académica, cimentando así un paisaje donde —salvo excepciones loables— germinan encargos estériles y florecen ediciones secas bajo relucientes auspicios que se eclipsan «casi al fin del mundo»².

En respuesta a dicha tala es que se acomete la presente labor, a fin de aportar —junto a otras— una simiente esperanzada de cara al futuro y haciendo para ello legítimo uso de la actual amplitud de posibilidades ofrecida por la Universidad de Valladolid con respecto a las necesarias normas de elaboración y presentación de la tesis doctoral. Dentro de este contexto, el trabajo se ciñe mayormente a criterios volcados en *The Chicago Manual of Style*³, sin dejar de tener en cuenta la Norma ISO 690:1987⁴-UNE 50-104-94⁵ y las directrices emanadas de la Real Academia Española —tomando como referencia *Ortografía de la Lengua Española*⁶ (en lo que se refiere a epígrafes y sangrías, etc.) y *Diccionario panhispánico de dudas*⁷ (por cuanto atañe al uso de corchetes y puntos suspensivos, etc.)—, así como aquéllas que constan en *Manual de diseño editorial*⁸ de Jorge De Buen (acerca del empleo de páginas de cortesía, etc.) y *Revista del Instituto de Inves-*

² Expresión utilizada por el Papa Francisco para referirse a Argentina. Vide Mónica Arrizabalaga, «Los primeros gestos del Papa Francisco», *ABC*, 16 de abril de 2013, <http://www.abc.es/sociedad/201303140807.html>. Accedido 13 de julio de 2013.

³ University of Chicago Press, ed., *The Chicago manual of style. The Essential Guide for Writers, Editors, and Publishers*, 16.ª ed. (Chicago: University of Chicago Press, 2010).

⁴ Vide http://www.iso.org/iso/home/store/catalogue_tc/catalogue_detail.htm?csnumber=43320. Accedido 13 de julio de 2013.

⁵ Asociación Española de Normalización y Certificación, ed., *Norma española UNE 50-104-94: Referencias bibliográficas: contenido, forma y estructura* (Madrid: Asociación Española de Normalización y Certificación, 1994).

⁶ Real Academia Española, *Ortografía de la Lengua Española*, Ed. rev. por las Academias de la Lengua Española (Madrid: Espasa Calpe, 1999).

⁷ Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas*, Ed. rev. por las Academias de la Lengua Española (Madrid: Santillana, 2005).

⁸ Jorge De Buen, *Manual de diseño editorial*, 2.ª ed. (México: Santillana, 2003).

Investigación Musicológica 'Carlos Vega' (vinculadas a la transcripción de entrevistas⁹, el tratamiento de textos en lengua extranjera¹⁰ y el uso de comillas). Asimismo, el empleo de elementos como tipos y tamaños de letra, márgenes, pies de página y encabezados toma como punto de partida algunas tesis doctorales de otros autores que también se hallan entroncadas con la Universidad de Valladolid; por otra parte, se han tenido en cuenta ciertos aspectos de catalogación empleados por editoriales como Universal Edition y Boosey & Hawkes, así como abreviaturas, términos y criterios de puntuación contenidos en las bases de datos del Centro de Documentación de Música y Danza de España vinculadas a estrenos musicales.

* * *

⁹ Vide Juan Manuel Abras Contel, «Un americano en Viena, un vienés en América: John Cage y Kurt Schwertsik», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* XXVI, n.º 26 (2012): 17-34.

¹⁰ Vide Juan Manuel Abras, «Aproximación a la estética de Penderecki», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* XV, n.º 25 (2011): 17-82.

1.2. Estado de la cuestión y fuentes consultadas

En un movimiento dirigido de lo específico a lo general, es posible afirmar que la existencia de un texto cuyo título se hallara directamente unido a la vida y obra de Oscar Pablo Di Liscia (Santa Rosa, 1955) —excluyendo aquéllos que, *lato sensu*, son de su autoría— no constaba en los catálogos en línea de algunos de los principales repositorios de la República Argentina vinculados —en mayor o menor grado— a la temática aquí tratada, al menos hasta el 13 de julio de 2013; y a efectos de corroborar este hecho se habían consultado, entre otras, la Biblioteca Nacional¹¹, la Biblioteca del Congreso de la Nación¹², la Biblioteca Central ‘San Benito Abad’ de la Pontificia Universidad Católica Argentina¹³, la Biblioteca ‘Rodolfo Puiggrós’ de la Universidad Nacional de Lanús¹⁴ y la Biblioteca ‘Laura Manzo’ de la Universidad Nacional de Quilmes¹⁵. Felizmente, el 29 de julio de ese mismo año, el autor de esta tesis doctoral pudo realizar la presentación de un trabajo de fin de máster titulado «Aproximación a la vida y obra de Oscar Pablo Di Liscia: un referente actual de la actividad compositiva contemporánea en Argentina», texto de 161 páginas que sería el germen de la presente tesis doctoral y fuera elaborado durante el año lectivo 2012-2013, en el marco constituido por el Máster Oficial Interuniversitario en Música Hispana (Universidad de Valladolid-Universidad de Salamanca).

Pocos meses después, casualmente, en 2014 se publicaría en Ecuador «Aproximación al pensamiento estético de Pablo di Liscia»¹⁶: un feliz y breve texto de 9 páginas escrito por Arleti María Molerio Rosa, autora que no llega a aportar

¹¹ Vide <http://www.bn.gov.ar>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹² Vide <http://www.bcnbib.gov.ar>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹³ Vide <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/biblioteca>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁴ Vide <http://www.unla.edu.ar/ics-wpd>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁵ Vide <http://biblio.unq.edu.ar>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁶ Arleti María Molerio Rosa, «Aproximación al pensamiento estético de Pablo di Liscia», *Tsantsa, Revista de investigaciones artísticas* 1, n.º 1 (2014): 1-9. Publicación que habría sido entregada en Ecuador el 5 de noviembre de 2013, es decir, con posterioridad a la entrega y defensa del ya referido texto de 2012-2013: Abras Contel, «Aproximación a la vida y obra de Oscar Pablo Di Liscia: un referente actual de la actividad compositiva contemporánea en Argentina».

sobre el compositor aquí tratado demasiadas novedades biográficas respecto del escrito previamente legado por Marta Lambertini¹⁷ en 1999-2002, ni tampoco con relación al trabajo de fin de máster ya referido¹⁸, explayándose entre otras cosas acerca de una sola obra musical del mencionado creador (se trata de *Alma de las orquestas*, pieza ajena a las aproximaciones analíticas incluidas en esta tesis doctoral) mediante el recurso a un texto del propio Di Liscia¹⁹ ya publicado en 2004, así como a varias citas provenientes de una entrevista inédita a dicho compositor, supuestamente realizada en agosto de 2013²⁰.

Así, dada la naturaleza de la presente tesis doctoral y siendo menester abordar tanto su objeto de estudio como el contexto en el cual éste se halla inserto, se antojaba indispensable acudir a aquéllas fuentes secundarias oportunas —más adelante se hará referencia a las primarias— que se encuentran disponibles tanto en Argentina como en el exterior. En este sentido, no ha de olvidarse que la actual historiografía vinculada íntegramente a la música académica de dicho país sudamericano durante la segunda mitad del siglo XX parece a veces rozar lo exiguo, salvo honrosas excepciones. Asimismo, debido a una serie de causas —en el mejor de los casos, de obvio carácter cronológico—, más de un texto cuyo título y fecha de edición suponen aludir a la contemporaneidad de su objeto de estudio, no hace sino abordar de forma somera la época aquí tratada. Sin embargo, entre algunos de los volúmenes dignos de ser mencionados figuran libros como los que se referirán inmediatamente.

*Música en la Argentina de hoy*²¹ de Hilda Dianda constituye una amena sucesión de aglutinadas reseñas que versan sobre instituciones musicales privadas y

¹⁷ Marta Lambertini, «Pablo Di Liscia, Oscar», ed. Emilio Casares Rodicio, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999-2002).

¹⁸ Abras Contel, «Aproximación a la vida y obra de Oscar Pablo Di Liscia: un referente actual de la actividad compositiva contemporánea en Argentina».

¹⁹ Oscar Pablo Di Liscia, «Entre la materia y la forma en ‘Alma de las orquestas’», en *Altura-Tímbr-Espacio: Cuaderno de estudio N.º 5*, ed. Pablo Cetta (Buenos Aires: EDUCA, 2004).

²⁰ Vide Molerio Rosa, «Aproximación al pensamiento estético de Pablo di Liscia».

²¹ Hilda Dianda, *Música en la Argentina de hoy* (Buenos Aires: Proartel, 1966).

públicas, escrita con el fin de «difundir, en el exterior, el actual movimiento musical en Argentina»²². Por su parte, *La Música Argentina Contemporánea*²³ de Mario García Acevedo es proclamado como un estudio que va «desde 1910 hasta nuestros días»²⁴, cuyo contenido —afirma el autor— «despliega la unidad en la diversidad de estímulos intelectuales, no solamente para el especializado y el profesor, sino también del estudioso en general, que participe de una saludable preocupación en favor del conocimiento de nuestra cultura»²⁵; de hecho, según tal autor: «Afanos, búsquedas y meditaciones renovadas se entrelazan y condensan aquí de un modo inseparable con lo que la experiencia musical misma nos revela como elemento activo y determinante, en lo profundo de nuestro ser»²⁶. Se trata, en verdad —retórica rimbombante al margen—, de un valioso texto que, tras la introducción citada y el capítulo «manifestaciones de la cultura musical»²⁷, adopta una estructura cuatripartita para abarcar la música de cámara y sinfónica, la ópera, el ballet y las salas vinculadas a la temática en cuestión.

Asimismo, *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*²⁸, compilado por Pablo Fessel, recoge los escritos de veinte compositores —en ocasiones, de trayectorias abismalmente disímiles—, constituyendo un libro atractivo destinado a plasmar la «propuesta planteada a los compositores de escribir sobre su propia música [que] juega con esa dialéctica entre el silencio, lo efímero y la inscripción de la palabra»²⁹, permitiendo también ‘jugar’ al lector, aunque con hipótesis que vinculan extramusicalmente entre sí a los compositores representados, inquiriendo acerca de la pertinencia de éstos para con la historiografía aquí tratada y sin dejar de sugerir la aplicación del histórico concepto de *laissez faire* a

²² *Ibid.*, 6.

²³ Mario García Acevedo, *La música argentina contemporánea* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1963).

²⁴ *Ibid.*, 8.

²⁵ *Ibid.*, 10.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, 11-34.

²⁸ Pablo Fessel, *Nuevas poéticas de la música contemporánea argentina: Escritos de compositores* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007).

²⁹ *Ibid.*, 20.

una nueva economía de esfuerzo. Se trata, además, de un texto que guarda una evidente serie de analogías con un libro anterior en cuyas páginas manifiestan su pensamiento seis compositores y un crítico musical: *Nuevas propuestas sonoras: La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*³⁰, coordinado por Susana Espinosa.

Por otra parte, en la historiografía mencionada existe un cantidad no más abundante de volúmenes —sin incluir enciclopedias, diccionarios y aquéllos escritos sobre compositores y/u obras en particular— que, versando particularmente sobre música académica argentina, dedican algunas de sus páginas a la segunda mitad del siglo XX: 9 de las 120 páginas que conforman *Historia de la Música en la Argentina*³¹, de Rodolfo Arizaga y Pompeyo Camps, versan sobre el período que se inicia en 1945, denominado por dichos autores la «época del espacio [sideral]»³². Son más (17 de 114), cuantitativa y proporcionalmente, aquéllas que Waldemar Axel Roldán le destina a dicha temática en su manual *Cultura Musical IV*³³ —en particular, en su octava parte: «La música argentina desde 1940 hasta nuestros días»³⁴—, y aún más las que se encuentran en *Aproximación a la Música Académica Argentina*³⁵ de Juan María Veniard, contenidas en sus capítulos IX y X: «Música y músicos en la Argentina del 50»³⁶ y «En 1965. De música, antimúsica y la avanzada de la retaguardia»³⁷, respectivamente.

A su vez, también es posible encontrar párrafos dedicados a la música académica argentina de la segunda mitad de la centuria pasada en dos libros de Vicente Gesualdo: *Breve historia de la Música en la Argentina*³⁸ —cuya sección dedicada

³⁰ Susana Espinosa, ed., *Nuevas propuestas sonoras: La vanguardia musical vista y pensada por argentinos* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1983).

³¹ Rodolfo Arizaga y Pompeyo Camps, *Historia de la música en la Argentina* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1990).

³² *Ibid.*, 91.

³³ Waldemar Axel Roldán, *Cultura musical IV* (Buenos Aires: El Ateneo, 1995).

³⁴ *Ibid.*, 91-107.

³⁵ Juan María Veniard, *Aproximación a la música académica argentina* (Buenos Aires: EDUCA, 2000).

³⁶ *Ibid.*, 261-288.

³⁷ *Ibid.*, 289-321.

³⁸ Vicente Gesualdo, *Breve Historia de la Música en la Argentina* (Buenos Aires: Claridad, 1998).

al siglo XX incluye los ítems «El nuevo Teatro Colón y los músicos de este siglo»³⁹, «La música electroacústica»⁴⁰ y «Músicos de nuestro tiempo»⁴¹— y *La Música en la Argentina*⁴², que tiene por sexto capítulo el escrito «Los músicos y la música del siglo XX»⁴³. Asimismo, a los títulos mencionados han de sumarse el valioso texto *Estudios sobre música argentina*⁴⁴ de Roberto García Morillo, *150 años de Música Argentina* de Alberto Ginastera⁴⁵ y la novedosa publicación *Repertorio argentino para violín: siglos XX-XXI*⁴⁶ de Mariela Nedyalkova. Y si bien ninguno de los textos mencionados en los párrafos anteriores incluye referencia alguna a la vida y obra de Oscar Pablo Di Liscia, no dejan por ello de constituir un material de referencia obligado, al cual debe sumarse el reciente título *Cien años de música argentina*⁴⁷ de Sergio Pujol.

Asimismo, al margen de los libros sobre música académica del siglo XX escritos por sudamericanos —como *Introducción a la música de nuestro tiempo*⁴⁸ de Juan Carlos Paz; *La música del siglo XX*⁴⁹ y *Después de la música: El siglo XX y más allá*⁵⁰ de Diego Fischerman; y también *Formas Frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*⁵¹ de Pablo Gianera—, que pueden referirse o no a la actividad compositiva argentina de la segunda mitad de dicha centuria, existen algunas publicaciones determinadas —a veces breves, incluyendo las periódicas— que merecen ser tenidas en cuenta (por razones de espacio

³⁹ *Ibid.*, 309-314.

⁴⁰ *Ibid.*, 316-317.

⁴¹ *Ibid.*, 318-406.

⁴² Vicente Gesualdo, *La música en la Argentina* (Buenos Aires: Stella, 1988).

⁴³ *Ibid.*, 318-406.

⁴⁴ Roberto García Morillo, *Estudios sobre música argentina* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, 1984).

⁴⁵ Alberto Ginastera, «150 años de Música Argentina», en *Homenaje a la Revolución de Mayo: 1810-1960*, ed. Octavio Nicolás Derisi (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1960), 41-53.

⁴⁶ Mariela Nedyalkova, *Repertorio argentino para violín: siglos XX-XXI* (s.l.: Ed. de la autora, 2010).

⁴⁷ Sergio Pujol, *Cien años de música argentina* (Buenos Aires: Biblos, 2013).

⁴⁸ Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1955).

⁴⁹ Diego Fischerman, *La música del siglo XX* (Buenos Aires: Paidós, 1998).

⁵⁰ Diego Fischerman, *Después de la música: El siglo XX y más allá* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011).

⁵¹ Pablo Gianera, *Formas Frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música* (Buenos Aires: Debate, 2011).

y pertinencia, se excluyen aquí aquéllas que versan específicamente sobre obras y/o autores musicales en particular), entre otras: «La difusión radial de música académica en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires»⁵² y «Música electroacústica en Buenos Aires: Un estudio de recepción»⁵³ de Fabián Beltramino; «The Constructions of the Otherness in XXth Century Argentinean Music»⁵⁴ y «Del pudor y otros recatos: Apuntes sobre música contemporánea argentina»⁵⁵ de Omar Corrado; «Los precursores»⁵⁶ de Pablo Gianera; *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*⁵⁷ de John King; *El laboratorio de música electroacústica del Recoleta*⁵⁸ de Martín Liut y «Música contemporánea, cosecha nacional»⁵⁹ de Martín Liut; «Apuntes para una historia de la música electroacústica argentina»⁶⁰ de Raúl Minsburg; «La música contemporánea en la ciudad de Santa Fe»⁶¹ de Jorge Edgard Molina; «Índice de compositores nacidos entre 1909 y 1925»⁶² y también «Primer acercamiento a una periodización de la Música Académica Argentina»⁶³ de Ana María Mondolo.

⁵² Fabián Beltramino, «La difusión radial de música académica en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires», 2001.

⁵³ Fabián Beltramino, «Música electroacústica en Buenos Aires: un estudio de recepción», *ZER - Revista de estudios de comunicación* 8, n.º 15 (2003): 175-89.

⁵⁴ Omar Corrado, «The Constructions of the Otherness in XXth Century Argentinean Music», *World New Music Magazine*, n.º 7 (1997): 81-87.

⁵⁵ Omar Corrado, «Del pudor y otros recatos: Apuntes sobre música contemporánea argentina», *Punto de Vista*, n.º 60 (1998): 27-31.

⁵⁶ Pablo Gianera, «Los precursores», *La Nación*, 17 de enero de 2009.

⁵⁷ John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (Buenos Aires: Gaglianone, 1985).

⁵⁸ Martín Liut, «El laboratorio de música electroacústica del Recoleta», *La Maga* 1, n.º 32 (1992): 8-8.

⁵⁹ Martín Liut, «Música contemporánea, cosecha nacional», *Cantabile* 4, n.º 16 (2002).

⁶⁰ Raúl Minsburg, «Apuntes para una historia de la música electroacústica argentina», <http://raulmnsburg.blogspot.com.es/2010/12/historia-de-la-musica-electroacustica.html>, <http://raulmnsburg.blogspot.com.es>, (2010), <http://es.scribd.com/doc/45549624/Apuntes-para-una-Historia-de-la-Electroacustica-Argentina>. Accedido 13 de agosto de 2013.

⁶¹ Jorge Edgard Molina, «La música contemporánea en la ciudad de Santa Fe», *Revista del Instituto Superior de Música*, n.º 2 (1990): 9-28.

⁶² Ana María Mondolo, «Índice de compositores nacidos entre 1909 y 1925», en *Historia General del Arte en la Argentina*, vol. IX (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003).

⁶³ Ana María Mondolo, «Primer acercamiento a una periodización de la Música Académica Argentina» (Primer Congreso Nacional de Artes Musicales. El Arte Musical Argentino: Retrospectiva y proyecciones al siglo XXI, Buenos Aires, 25 de noviembre de 2006), <http://www.musicaclasicaargentina.com/mondolo/mondolo-period.pdf>. Accedido 13 de julio de 2013.

A su vez, entre otros textos análogos a aquéllos referidos en el párrafo anterior se encuentran los siguientes: «La música electroacústica en la Argentina»⁶⁴ de Federico Monjeau; «Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)»⁶⁵ de María Laura Novoa; «El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella»⁶⁶ de Enrique Oteiza; *Música y músicos de Mendoza*⁶⁷ de Higinio Otero; «La música argentina en el siglo XX»⁶⁸ de Melanie Plesch y Gerardo Huseby; los *Carnet de bord* correspondientes a las ediciones primera⁶⁹, tercera⁷⁰, cuarta⁷¹ y sexta⁷² del 'Forum International des Jeunes Compositeurs' del Ensemble Aleph, dirigidos por Makis Solomos y coordinados por Katherine Vayne; «La creación musical en la generación del 90»⁷³ y «La Creación Musical en la Generación del 45»⁷⁴ de Pola Suárez Urtubey; «En busca de una identidad» de Daniel Varacalli Costas; *El Grupo Renovación (1929-1944) y la 'nueva música' en la Argentina del siglo XX*⁷⁵ de Guillermo

⁶⁴ Federico Monjeau, «La música electroacústica en la Argentina», *Humboldt*, n.º 100 (1990): 50-53.

⁶⁵ María Laura Novoa, «Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)», *Revista Argentina de Musicología* 8 (2008): 69-87.

⁶⁶ Enrique Oteiza, «El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella», en *Cultura y Política en los años '60* (Buenos Aires: Instituto «Gino Germani», Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 1997), 77-108.

⁶⁷ Higinio Otero, *Música y músicos de Mendoza* (Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1970).

⁶⁸ Melanie y Gerardo Huseby Plesch, «La música argentina en el siglo XX», en *Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y Política*, ed. José E. Burucúa, vol. II (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 175-234.

⁶⁹ Makis Solomos, ed., *Carnet de Bord du 1er Forum International des Jeunes Compositeurs* (Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2000).

⁷⁰ Makis Solomos, ed., *Carnet de Bord du 3e Forum International des Jeunes Compositeurs* (Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2004).

⁷¹ Makis Solomos, ed., *Carnet de Bord du 4e Forum International des Jeunes Compositeurs* (Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2006).

⁷² Makis Solomos, ed., *Carnet de Bord du 6e Forum International des Jeunes Compositeurs* (Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2010).

⁷³ Pola Suárez Urtubey, «La creación musical en la generación del 90», en *Historia general del arte en la Argentina*, vol. VII (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1995), 59-140.

⁷⁴ Pola Suárez Urtubey, «La Creación Musical en la Generación del 45», en *Historia General del Arte en la Argentina*, vol. IX (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003).

⁷⁵ Guillermo Scarabino, *El Grupo Renovación (1929-1944) y la «nueva música» en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires: EDUCA, 2000).

Scarabino; *La Música Nacional Argentina: Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*⁷⁶ de Juan María Veniard; y *Argentine Music for Flute with the Employment of Extended Techniques: An Analysis of Selected Works by Eduardo Bértola and Marcelo Toledo*⁷⁷ de Mariana Stratta Gariazzo, texto que dedica uno sólo de sus párrafos a la composición *Que sean dos* de Oscar Pablo Di Liscia (objeto de una de las aproximaciones analíticas incluidas en la presente tesis doctoral), aunque ciñéndose de forma estricta a referir algunas de las técnicas extendidas de ejecución empleadas en dicha pieza, algo que el mencionado compositor ya hace de por sí en la correspondiente partitura.

Paralelamente, a los textos arriba citados han de sumarse obras de referencia específicas tales como *Enciclopedia de la música Argentina*⁷⁸ de Rodolfo Arizaga, *Diccionario bibliográfico de música argentina y de música en la Argentina*⁷⁹ de Leandro Donozo, así como textos de temática más amplia escritos por sudamericanos, entre los cuales se halla *Diccionario de música y músicos*⁸⁰ del argentino⁸¹ Waldemar Axel Roldán, y también publicaciones internacionales de gran envergadura que en ocasiones incluyen voces relacionadas —en mayor o menor medida— con el panorama musical académico argentino de la segunda mitad del siglo XX, tales como *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*⁸² —que incorpora las voces «Argentina - II La Música Académica» y «Di Liscia,

⁷⁶ Juan María Veniard, *La Música Nacional Argentina: Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina* (Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», 1986).

⁷⁷ Mariana Stratta Gariazzo, «Argentine Music for Flute with the Employment of Extended Techniques: An Analysis of Selected Works by Eduardo Bértola and Marcelo Toledo» (Tesis doctoral, University of Texas at Austin, 2005).

⁷⁸ Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina* (Fondo Nacional de las Artes, 1971).

⁷⁹ Leandro Donozo, *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2006).

⁸⁰ Waldemar Axel Roldán, *Diccionario de música y músicos* (Buenos Aires: El Ateneo, 1999).

⁸¹ Por lo general, aunque no siempre, los gentilicios empleados en este trabajo se refieren al país de nacimiento.

⁸² Emilio Casares Rodicio, ed., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999-2002).

Óscar [sic] Pablo», escritas por Pola Suárez Urtubey y Marta Lambertini, respectivamente—, cuyo director y coordinador general es Emilio Casares Rodicio; *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*⁸³, bajo la dirección de Alberto Basso; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁸⁴ — que incluye la voz «Argentina: I. Art Music», escrita por Gerard Béhague—, editado por Stanley Sadie y John Tyrrell; y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*⁸⁵, a cargo de Friedrich Blume y Ludwig Finscher. Por otro lado, aunque mirando hacia el futuro, cabe señalar aquí el todavía inédito⁸⁶ volumen 11 correspondiente a la *Historia General del Arte en la Argentina* de la Academia Nacional de Bellas Artes sita en dicho país sudamericano, texto que a la hora de ver la luz debería contener una investigación dedicada a la música académica e incluir entre sus párrafos a Oscar Pablo Di Liscia (labor en la cual tomó parte el autor de la presente tesis doctoral, aunque sin abordar el período vinculado a dicho compositor).

Con respecto a las fuentes hemerográficas rastreables en línea que se hallan relacionadas de forma directa con la vida y obra de Oscar Pablo Di Liscia (excluyendo aquéllas que únicamente vinculan su nombre al anuncio de conciertos, ponencias, cursos, presentaciones de libros y otras actividades semejantes), no puede decirse que lleguen, siquiera a la media decena, incluyendo la ya mencionada «Música contemporánea, cosecha nacional»⁸⁷ de Marín Liut y las críticas «Contra sorda y seguidora»⁸⁸ y «Tangos perversos y enrarecidos»⁸⁹, escritas por Federico Monjeau y Pablo Gianera, respectivamente, sobre la obra *Figuración*

⁸³ Alberto Basso, ed., *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* (Milano: UTET, 1983).

⁸⁴ Stanley Sadie y John Tyrrell, eds., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: MacMillan, 2001).

⁸⁵ Friedrich Blume y Ludwig Finscher, eds., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart; allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2.^a ed. (Kassel: Bärenreiter, 1994).

⁸⁶ Así consta en la correspondiente página web oficial: Academia Nacional de Bellas Artes, «Historia General del Arte en la Argentina», ANBA / Academia Nacional de Bellas Artes: <http://www.anba.org.ar/publicaciones/historia-general-del-arte-en-la-argentina.html>. Accedido 13 de marzo de 2014.

⁸⁷ Liut, «Música contemporánea, cosecha nacional».

⁸⁸ Federico Monjeau, «Contra sorda y seguidora», *Clarín*, 16 de junio de 2010.

⁸⁹ Pablo Gianera, «Tangos perversos y enrarecidos», *La Nación*, 17 de julio de 2010.

de *Gabino Betinotti* del compositor aquí tratado. A los textos referidos han de sumarse otras publicaciones que recogen la opinión de Di Liscia acerca de temas específicos, como «Geometría de los acordes» de Bruno Massare⁹⁰ y «Sin la calidad del CD», nota vinculada a «La nueva música bit»⁹¹, escrita por Martín Liut y Sebastián Ramos; asimismo, es posible encontrar breves referencias a conversaciones mantenidas con el compositor en cuestión en textos como «A Report from the Linux Audio Conference»⁹² de Dave Phillips y «Listo, el Festival Internacional de Música Experimental»⁹³, aparecido en el periódico mexicano *Cambio de Michoacán*.

Por último, se debe hacer constar la existencia de dos vídeos relacionados con Oscar Pablo Di Liscia en el sitio web YouTube⁹⁴: el primero parece referir un equívoco, pues se titula «Oscar Pablo Di Liscia ‘Cómo explicar el rojo’»⁹⁵ y muestra una audición pública de dicha obra musical, que en verdad pertenece al compositor argentino Pablo Cetta; el segundo lleva por título «Entrevista a Osacar [sic] Pablo Di Liscia»⁹⁶ y a lo largo de ésta, tras una breve autopresentación, dicho creador expone temáticas vinculadas casi exclusivamente a la primera edición del evento denominado ‘La semana del Sonido en La Plata’ (cuya comisión organizadora llegó a integrar Di Liscia⁹⁷), omitiendo explayarse en detalle acerca de su vida o cualquiera de sus obras.

⁹⁰ Bruno Massare, «Geometría de los acordes», *Clarín*, 5 de diciembre de 2007.

⁹¹ Martín y Sebastián Ramos Liut, «La nueva música bit», *La Nación*, 16 de julio de 1999.

⁹² Dave Phillips, «A Report from the Linux Audio Conference», *LWN.net: Linux info from the source*, 5 de febrero de 2012, <https://lwn.net/Articles/495612>. Accedido 13 de julio de 2013.

⁹³ Redacción, «Listo, el Festival Internacional de Música Experimental», *Cambio de Michoacán*, 17 de octubre de 2007.

⁹⁴ <http://www.youtube.com>

⁹⁵ Recife Rock [nombre de usuario], *Oscar Pablo Di Liscia «Cómo explicar el rojo»*, Subido el 7/09/2009. http://www.youtube.com/watch?v=ae_gilHHHIY. Accedido 13 de marzo de 2014.

⁹⁶ Semana del Sonido [nombre de usuario], *Entrevista a Osacar [sic] Pablo Di Liscia*, Publicado el 12/09/2013, <http://www.youtube.com/watch?v=lmsyjetP9ww>. Accedido 13 de marzo de 2014.

⁹⁷ Prensa Teatro Argentino La Plata, «Se inauguró La Semana del Sonido en el Teatro Argentino», *Semana del Sonido 2013 en La Plata*, 20 de agosto de 2013, <http://semanadelsonido.org.ar/se-inauguro-la-semana-del-sonido-en-el-teatro-argentino>. Accedido 13 de marzo de 2014.

Al mismo tiempo, cabe manifestar que Oscar Pablo Di Liscia dirigió la primera tesis doctoral del autor de este trabajo (Doctorado en Música, Pontificia Universidad Católica Argentina ‘Santa María de los Buenos Aires’); fue tal circunstancia lo que contribuiría de forma parcial a facilitar el acceso a ciertas fuentes primarias —partituras, registros sonoros, escritos, etc.— que no habrían sido cómodamente obtenibles de otro modo: ninguna editorial se ha hecho cargo de las partituras de Di Liscia hasta el momento —actitud empresarial que afecta a la mayoría de los compositores argentinos vivos— y sólo una de éstas se encuentra disponible en uno de los cinco repositorios antes mencionados; se trata de aquélla correspondiente a la pieza *Tiempos magnéticos* obrante en la Biblioteca Central ‘San Benito Abad’ de la antedicha casa de estudios. Al mismo tiempo, algo análogo ocurre con las grabaciones de la música de dicho compositor, pues sólo un par de discos compactos con obras de su autoría ha alcanzado el mercado comercial hasta hoy, incluyendo las obras *Alma de las orquestas* y *Figuración de Gabino Betinotti*, respectivamente.

Asimismo, el sitio web personal⁹⁸ de Oscar Pablo Di Liscia no ofrece hasta el momento partituras en formato digital que puedan descargarse, tampoco incluye lista de obras alguna y sólo contiene fragmentos de registros sonoros (que apenas alcanzan el minuto y medio de duración) correspondientes a las dos obras arriba mencionadas (cuyas grabaciones completas fueron proporcionadas por dicho compositor), exhibiendo algunos datos biográficos en inglés distribuidos en cuatro párrafos breves que suman algo más de 150 (ciento cincuenta) palabras. Sin embargo, dichas páginas web contienen y/o remiten —hipervínculos mediante— a una considerable cantidad de escritos (entre los cuales se hallan uno de los libros de Di Liscia, artículos de su autoría, traducciones al español de textos ajenos y material pedagógico), así como a programas informáticos escritos por el compositor argentino. Asimismo, el sitio web del *software* denominado *Pure Data* aloja una página⁹⁹ correspondiente a Di Liscia que incluye una breve

⁹⁸ *Vide* <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia>. Accedido 13 de julio de 2013.

⁹⁹ *Vide* <http://puredata.info/author/pdiliscia>. Accedido 13 de julio de 2013.

información biográfica en inglés, así como el contenido «reciente creado por este usuario»¹⁰⁰ (generalmente, programas informáticos).

Así, debido a las circunstancias arriba descritas, se pudo tener acceso a los distintos tipos de fuentes primarias anteriormente mencionados, que de cara a la presente tesis doctoral incluían las siguientes partituras: *Diálogo con mi anciano* (1989) —para guitarra y sonidos electroacústicos—, *Que sean dos* (1987) —para flauta y guitarra— y *Tiempos magnéticos* (1996) —para flauta, piano y sonidos electrónicos generados por ordenador—. Por su parte, las grabaciones disponibles correspondían a dichas obras, a las cuales debían sumarse los registros sonoros de las piezas *Alma de las orquestas* (1993) —música electroacústica— y *Figuración de Gabino Betinotti* (2008) —para bandoneón, piano, contrabajo, guitarra, flauta, cantante, recitante y sonidos electroacústicos—.

A su vez, fue posible disponer de numerosos textos del compositor en cuestión, entre los cuales se encuentran: «A Pure Data Toolkit for Real-Time Synthesis of ATS Spectral Data»¹⁰¹; «Análisis espectral de señales digitales»¹⁰²; ‘Diez claroscuros’: Descripción sintética de las ideas de Espacialidad usadas»¹⁰³; «El Espacio de la imaginación»¹⁰⁴; «El programa PCSOS»¹⁰⁵ (escrito con Pablo

¹⁰⁰ Oscar Pablo Di Liscia, «Oscar Pablo Di Liscia», *PD Community Site*, s. f., <http://puredata.info/author/pdiliscia>. Accedido 13 de marzo de 2014.

¹⁰¹ Oscar Pablo Di Liscia, «A Pure Data Toolkit for Real-Time Synthesis of ATS Spectral Data» (Linux Audio Conference 2013, Graz, 2013), <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/tmag-spanish.htm>. Oscar Pablo Di Liscia, «A Pure Data Toolkit for Real-Time Synthesis of ATS Spectral Data» (presentado en Linux Audio Conference 2013, Graz, 2013), <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/tmag-spanish.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁰² Oscar Pablo Di Liscia, «Análisis espectral de señales digitales», *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f., <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/audig-re2.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁰³ Oscar Pablo Di Liscia, «*Diez claroscuros*»: Descripción sintética de las ideas de Espacialidad usadas, s. l. (Ed. no venal del autor, s. f.).

¹⁰⁴ Oscar Pablo Di Liscia, «El Espacio de la imaginación», *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, 1993, <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/espacio.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁰⁵ Pablo y Oscar Pablo Di Liscia Cetta, «El programa PCSOS», *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, n.º 2 (1991).

Cetta); «El tiempo de performance en 'Tiempos magnéticos»¹⁰⁶; *Elementos de contrapunto atonal*¹⁰⁷ (escrito con Pablo Cetta); «Entre la materia y la forma en 'Alma de las orquestas»¹⁰⁸; «Fórmulas usuales para conversión de valores en música y sonido»¹⁰⁹; *Generación y procesamiento de sonido y música a través del programa Csound*¹¹⁰; «Introducción al audio digital»¹¹¹; «Introducción al Protocolo MIDI»¹¹²; «Morfología de la música tonal»¹¹³; «Operaciones de variación motívica»¹¹⁴; «Pitch-class Set design in SuperCollider»¹¹⁵ (escrito con Lucas Samaruga); «*Que sean dos* (para flauta y guitarra): Comentario del autor»¹¹⁶; «Síntesis de sonido por FM»¹¹⁷; «Sound spatialisation using Ambisonic[s]»¹¹⁸; «Spatial Listening and its Computer Simulation on Electronic Music»¹¹⁹; y «Synthesis and

¹⁰⁶ Oscar Pablo Di Liscia, «El tiempo de performance en 'tiempos magnéticos'» (Forum de Composición del Departamento de Teoría y Composición de la Escuela de Música de la Universidad de Miami, 2000), <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/tmag-spanish.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁰⁷ Pablo Cetta y Oscar Pablo Di Liscia, *Elementos de contrapunto atonal* (Buenos Aires: EDUCA, 2010).

¹⁰⁸ Di Liscia, «Entre la materia y la forma en 'alma de las orquestas'».

¹⁰⁹ Oscar Pablo Di Liscia, «Fórmulas usuales para conversión de valores en música y sonido», *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f., <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/formus-re.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹¹⁰ Oscar Pablo Di Liscia, *Generación y procesamiento de sonido y música a través del programa Csound* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2004).

¹¹¹ Oscar Pablo Di Liscia, «Introducción al audio digital», *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f., <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/audig-re1.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹¹² Oscar Pablo Di Liscia, «Introducción al Protocolo MIDI», *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f., <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/midi-re.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹¹³ Oscar Pablo Di Liscia, «Morfología de la música tonal», *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, 3 de octubre de 1995, <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/morfo.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹¹⁴ Oscar Pablo Di Liscia, «Operaciones de variación motívica», *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f., <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/variaciones.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹¹⁵ Lucas Samaruga y Oscar Pablo Di Liscia, «Pitch-class Set design in SuperCollider» (presentado en Linux Audio Conference 2013, Graz, 5 de noviembre de 2013), <http://lac.linuxaudio.org/2013/papers/38.pdf>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹¹⁶ Oscar Pablo Di Liscia, «*Que sean dos* (para flauta y guitarra): Comentario del autor», s. l. (Ed. no venal del autor, s. f.).

¹¹⁷ Oscar Pablo Di Liscia, «Síntesis de sonido por FM», *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f., <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/fm-re.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹¹⁸ Oscar Pablo Di Liscia, «Sound spatialisation using Ambisonic[s]», *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f., <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/SBCM-2001.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹¹⁹ Oscar Pablo Di Liscia, «Spatial Listening and its Computer Simulation on Electronic Music», en *Oscar Pablo Di Liscia Home Page* (Forum of the Theory and Composition Department of the School of Music at Miami University), <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/spatial-listening.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

transformation of sound with comb filters in Common Lisp Music»¹²⁰, etc. A dichos textos han de añadirse, a su vez, las versiones breve y detallada del *curriculum vitae* de Oscar Pablo Di Liscia, así como sus dos sitios web anteriormente referidos.

¹²⁰ Oscar Pablo Di Liscia, «Synthesis and transformation of sound with comb filters in Common Lisp Music», *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f., <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/kombie.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

1.3. Hipótesis y objetivos

1.3.1. Hipótesis

Como hipótesis principal se busca verificar que, en el marco de la música académica, Oscar Pablo Di Liscia (Santa Rosa, 1955) se erige hoy como un referente en la actividad compositiva, investigadora y docente de Argentina, logrando proyectarse internacionalmente desde Estados Unidos hasta Europa. Sus obras musicales (estrenadas y premiadas en ambos continentes), desarrollos tecnológicos (programas informáticos vinculados al arte sonoro) y textos académicos (sobre técnicas y estéticas contemporáneas) se han hecho presentes en célebres centros de investigación internacional (IRCAM de París, CCRMA-Universidad Stanford, etc.) y en universidades argentinas reconocidas. Al mismo tiempo, sus roles de compositor, investigador y docente se manifiestan en una amplia gama de actividades nacionales e internacionales unidas a labores de asesoramiento, divulgación, gestión y formación de recursos humanos. Dentro de este contexto, el estudio de aspectos vinculados a la vida y obra del compositor referido permitirá aportar una contribución al conocimiento de la música académica argentina en particular y de la hispanoamericana en general.

1.3.2. Objetivo general

Contribuir al conocimiento de la historia de la música académica argentina — y, por extensión, de la música hispanoamericana— desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, acrecentando la difusión del repertorio musical existente susceptible de ser ejecutado, grabado y editado.

1.3.3. Objetivos específicos

- a) Establecer uno de los primeros acercamientos a un compositor de música académica argentina que reúna las características de encontrarse con vida y haber

nacido durante la segunda mitad de la pasada centuria, tomando algunos aspectos de su vida —en tanto creador de piezas musicales— y de su producción sonora como objeto de estudio, desde su nacimiento hasta 2013: en este caso, Oscar Pablo Di Liscia (Santa Rosa, 1955).

- b) Confeccionar un marco de referencia mínimo indispensable a partir del contexto espacio-temporal en cual se encuentre inserto el objeto de estudio, recurriendo para ello a fuentes documentales secundarias y sometiendo éstas a un tratamiento análogo al descrito en el objetivo f.
- c) Llevar a cabo unas aportaciones biográficas sobre el compositor vinculado al objeto de estudio, centrándose para ello en sus actividades compositivas sin dejar de referir otras coexistentes (investigadoras, académicas, docentes, etc.).
- d) Realizar dos entrevistas cualitativas al compositor unido al objeto de estudio con el fin de generar nuevas fuentes autobiográficas que enriquezcan el resultado de los objetivos a, b, c, e y f.
- e) Establecer una catalogación de obras musicales vinculadas al objeto de estudio que se relacione con las acciones descritas los objetivos c, d y f, sin superponerse con la naturaleza específica de éstas.
- f) Elaborar unas aproximaciones analíticas a la producción sonora vinculada al objeto de estudio, centrándose para ello en dos obras musicales.
- g) Generar textos de índole teórico-metodológica vinculados a las acciones referidas en los objetivos c, d y f (mediante la localización, recopilación, traducción eventual, crítica¹²¹, contraste, cita¹²² y síntesis de fuentes secundarias relativas al estado de la cuestión correspondiente a cada una de dichas acciones),

¹²¹ De acuerdo a las sugerencias de la directora de la presente tesis doctoral, se han morigerado las críticas que se hallaban contenidas en la versión preliminar de ésta.

¹²² Condición *sine qua non*, dado que muchos de los textos utilizados para lograr la consecución de este objetivo provienen de disciplinas cercanas, pero ajenas al ámbito estrictamente musicológico; se vuelve así casi obligado

con el fin de enmarcar éstas, contribuir a sentar puntos de partida para futuras investigaciones —tanto propias como ajenas— sobre el objeto de estudio y subsanar el posible vacío bibliográfico que en español pudiera existir al respecto.

el recurso a una considerable cita textual de escritos legados por especialistas, a fin de no caer en una paráfrasis temeraria y, al mismo tiempo, poder contrastar aquéllos a través de una redacción propia.

1.4. Marcos teórico-metodológicos

Desde una perspectiva procesual y en el ámbito de la investigación científica, sólo la justa unión entre los propios conocimientos previos¹²³ y una considerable revisión bibliográfica suele dar por fruto un legítimo punto de partida¹²⁴ lo suficientemente sólido como para evaluar «las proposiciones teóricas generales, las teorías específicas, los postulados, los supuestos, categorías y conceptos»¹²⁵ de otros autores que se antojen más propicios de cara a la tarea a emprender; y sólo una vez hecho esto suele ser fundado adoptar algunos de tales ítems, prescindir de otros y proceder a la incorporación de elementos propios, moviéndose desde lo general hacia lo específico y de lo heurístico a lo hermenéutico: tan sólo un nutrido crisol de referencias puede alimentar un marco teórico saludable. Y en el caso de la presente tesis doctoral, dado que varias de las acciones descritas en los objetivos arriba referidos requieren de forma inexorable marcos teórico-metodológicos concomitantes pero diferentes, se procedió a intercalar tres de éstos en el cuerpo del trabajo con el objeto de que pudieran preludiar dichas acciones de modo oportuno, tanto por motivos de claridad como de diseño estructural.

Empero, la presencia en este trabajo de los tres marcos teórico-metodológicos antedichos, a los cuales se hará referencia en párrafos sucesivos, se encuentra insertada en un esquema general aún más amplio que, hundiendo sus raíces en el método histórico¹²⁶, conjuga éste con la tripartición semiológica de Molino-Nattiez¹²⁷ para acoger diversas fuentes tanto recopiladas como generadas, a las cuales

¹²³ En base a las sugerencias de la directora de la presente tesis doctoral, se ha evitado mencionar en ésta la formación acreditada de su autor, volcándola sólo en el *curriculum vitae* adjunto.

¹²⁴ Vide Carlos A. Sabino, *El proceso de investigación* (Buenos Aires: Lumen, 1996).

¹²⁵ Ezequiel Ander-Egg, *Técnicas de investigación social* (México: El Ateneo, 1987), 154.

¹²⁶ Vide Conal Furay y Michael J. Salevouris, *The Methods and Skills of History: A Practical Guide*, 2.^a sub. ed. (Arlington Heights, IL: Harlan Davidson, 2000); Carlo Ginzburg, *Clues, Myths, and the Historical Method* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992); María Jesús Peréx Agorret, *Métodos y técnicas de investigación histórica I* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012).

¹²⁷ Vide Jean Molino, «Fait musical et sémiologie de la musique», *Musique en jeu*, n.º 17 (enero de 1975): 37-62; Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie* (Paris: Christian Bourgois, 1987); Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (Princeton: Princeton University Press, 1990).

se les brinda un tratamiento tendiente a la consecución de los objetivos fijados en función de la hipótesis referida; y ello sucede en un proceso mediante el cual dichas fuentes permiten una mutua retroalimentación de algunos puntos que integran esta tesis doctoral. En este sentido, cabe aquí recordar que tal tratamiento no sólo se halla íntimamente ligado a las antedichas labores de localización y recopilación, sumadas en este trabajo a aquélla de generación, sino también a las referidas acciones de traducción eventual, crítica, cita y contraste, indispensables para una posterior síntesis de los resultados obtenidos que han sido volcados en páginas venideras.

Con respecto a su naturaleza, las fuentes recopiladas se encuentran principalmente contenidas en documentos tales como partituras, registros sonoros, textos del compositor y algunas críticas musicales, mientras que aquéllas generadas corresponden a las entrevistas cualitativas realizadas a Oscar Pablo Di Liscia; respecto de su ubicación en el esquema general, en cambio, dichos textos y entrevistas suelen insertarse en el nivel poiético de la citada tripartición; las mencionadas partituras y registros, en el nivel neutro; y las escasas críticas antedichas, en el estésico. A su vez, desde una perspectiva que contempla las relaciones funcionales, este trabajo aborda las partituras, textos del compositor, registros sonoros, entrevistas cualitativas y críticas musicales a través de una función analítica, existiendo también una función generativa en el caso de tales entrevistas; paralelamente, mediante una función contrastante, dichos textos, partituras, registros y entrevistas se relacionan mutuamente, mientras que las escasas críticas musicales disponibles sólo se relacionan con las mencionadas entrevistas. Así las cosas, con fines ilustrativos, ha sido posible verter todos los conceptos arriba citados de forma gráfica en la Ilustración 1.

Volviendo a los marcos arriba referidos, el tercer punto de este trabajo incluye unas consideraciones teórico-metodológicas divididas en (auto)biografía y teoría, (auto)biografía y práctica, y aproximación al objeto de estudio (en este caso, aportaciones biográficas). El primero de estos ítems versa sobre la relación entre las biografías musicales y la Historia, los elementos que permiten distinguir a las

aportaciones biográficas de las biografías y la serie de discrepancias teórico-metodológicas que hoy llegan a dividir a los especialistas en el tema; asimismo, se pasa revista a las principales definiciones de (auto)biografía y sus tipologías, a las diferencias que separan la biografía de la autobiografía y a las actuales relaciones existentes entre (auto)biografía, musicología e historiografía, refiriéndose conceptos como el ‘puzzle del yo’.

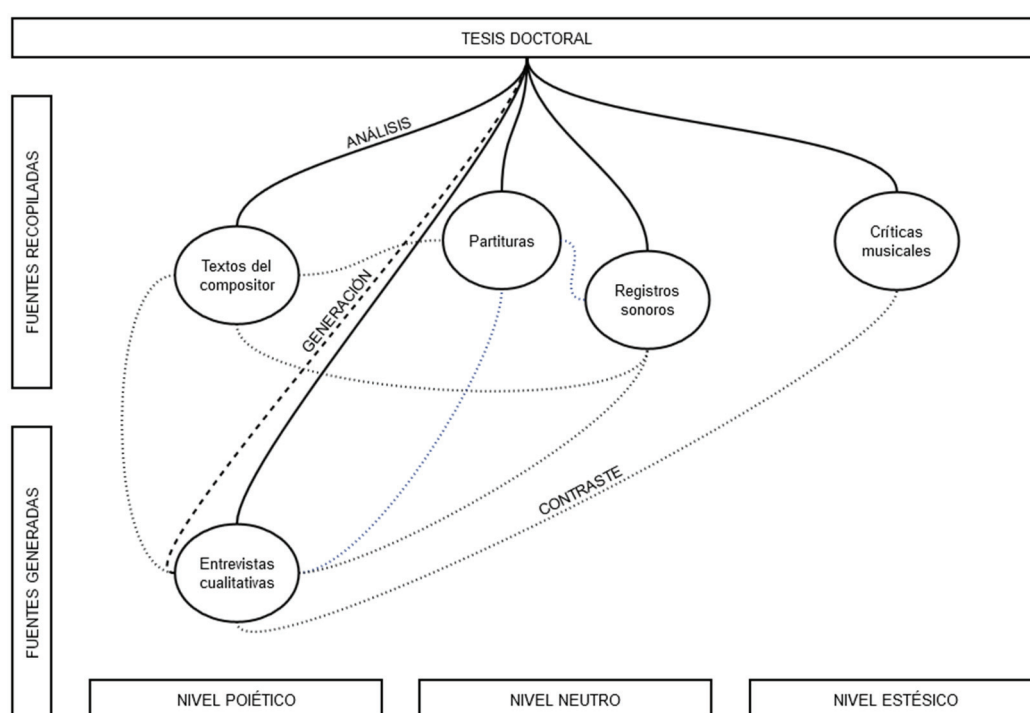


Ilustración 1. Relaciones funcionales entre tesis, fuentes y niveles.

El segundo ítem de los arriba citados, en cambio, aborda tanto las relaciones entre vida y obra como aquéllas existentes entre biografía musical y psicoanálisis, centrándose luego en las estrategias y aproximaciones disponibles a la hora de iniciar una labor (auto)biográfica; asimismo, se tienen en cuenta los problemas correspondientes unidos a la biografía, la elección de las estrategias propicias para solventarlos y la relación de aquélla con la identidad y la cultura. Por último, el tercer ítem vincula aquéllos ya referidos con el objeto de estudio de la presente tesis doctoral, señalando cuáles recursos teóricos y prácticos resultaron

adecuados para tratarlo, relatando la adopción de modelos específicos frente a la inespecificidad general imperante, la necesaria delimitación jerárquica de facetas y roles abordables, la abstinencia fundamentada de enfoques internos y psicológicos, así como la correspondiente resolución de problemas previos y documentales.

En el cuarto punto de esta tesis doctoral se incluye una serie de reflexiones teórico-metodológicas acerca de la entrevista que se dividen en aspectos teóricos (abarcando definiciones varias, fundamentos teóricos y cuestiones de autoría, así como una tipología de sus enunciados e interacciones), aspectos prácticos (elementos técnicos, tipología, límites, modelos metodológicos, modalidades de entrevista cualitativa y en profundidad, etc.) y aplicación al objeto de estudio de este trabajo en forma de entrevistas cualitativas realizadas a Oscar Pablo Di Liscia; en este sentido, frente al corpus de recursos teóricos y prácticos arriba contenidos, se manifiesta la decisión de haber adoptado modelos determinados frente a una reinante indeterminación general, así como el haber elegido determinadas técnicas cualitativas en vez de otras, recurriendo al empleo de ciertos tipos de intervención, sin dejar de señalar los tipos de análisis explícitos utilizados y su volcado pertinente.

Por su parte, el sexto punto de este trabajo contiene un número de cavilaciones teórico-metodológicas que se ciernen sobre los recursos analíticos actuales, la finalidad y objeto del análisis musical, la tripartición semiológica de Molino-Nattiez, los distintos tipos de análisis formales, estructurales y funcionales disponibles, así como la posible relación entre semiótica musical y ‘culturas híbridas’; finalmente, tal punto concluye centrándose en la aplicación de los recursos teóricos y prácticos mencionados al objeto de estudio de dicha tesis, esta vez bajo forma de aproximaciones analíticas realizadas mediante modelos singulares que fueron preferidos a los globales, tras haber efectuado una delimitación fundamentada del corpus analizable y llevado a cabo una determinada serie de procedimientos analíticos propicios.

1.5. Estructura de la tesis

La estructura de la presente tesis doctoral, integrada por ocho puntos, se halla unida de forma intrínseca al proceso investigador en sí mismo, así como a la plasmación de los objetivos arriba referidos, respondiendo al volcado de los resultados obtenidos a partir de un proceso de recopilación y generación de fuentes que, tras recibir un apropiado tratamiento enmarcado en el referido recorrido que va de lo heurístico a lo ensayístico pasando por lo hermenéutico, llegarían a contribuir a una retroalimentación mutua de algunos de dichos puntos, según se explicará en párrafos venideros. Así, el primer punto de esta tesis doctoral conforma la introducción formal que contiene la presentación y justificación del objeto de estudio elegido, el correspondiente estado de la cuestión y las principales fuentes consultadas; al mismo tiempo, se incluyen junto a tales ítems las hipótesis y objetivos establecidos para este trabajo, unas reflexiones sobre sus tres marcos teórico-metodológicos arriba referidos y las presentes líneas acerca de la estructura de dicha tesis.

En el segundo punto de este trabajo se confecciona un marco de referencia vinculado al contexto espacio-temporal dentro el cual se inserta el objeto de estudio, mientras aquél es precedido por unas reflexiones previas que dan paso a varios párrafos dedicados a los compositores argentinos de música académica activos entre los años 50 y 70 de la pasada centuria; se trata de una sección de la presente tesis doctoral cernida sobre las influencias llegadas al territorio rioplatense (desde Europa, Estados Unidos y otras áreas de Latinoamérica), las características étnicas e idiosincráticas de la mayoría de sus artistas sonoros y la dicotomía mantenida entre creadores nacionalistas e internacionalistas durante el auge de la vanguardia musical europea. Asimismo, no se pasa por alto la densa superposición laboral de diferentes ‘promociones’ artísticas activas, el gradual aislamiento en el cual éstas se verían sumidas con el correr de los años, la pérdida de instituciones capaces de impedir este hecho y la carencia general de fuentes

bibliográficas que aborden ampliamente la actividad de los compositores argentinos nacidos a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Por otra parte, en el tercer punto de esta tesis doctoral se llevan a cabo unas aportaciones biográficas sobre Oscar Pablo Di Liscia que, debido a los motivos arriba referidos, se hallan preludiadas por unas consideraciones teórico-metodológicas divididas en las tres secciones antedichas: (auto)biografía y teoría, (auto)biografía y praxis, y aplicación al objeto de estudio. Dichas aportaciones biográficas, centradas en las actividades compositivas sin dejar de referir otras paralelas, contemplan la trayectoria del compositor aquí tratado en un recorrido que lo lleva desde La Pampa hasta París, ajustándose a la periodización cronológica establecida y dentro de la cual se distinguen la ‘etapa santarroseña’ (1955-*c* 1975), la ‘etapa rosarina’ (*c* 1975-1980), la ‘primera etapa argentino-internacional’ (1992-2005) y la ‘segunda etapa argentino-internacional’ (2006-2013), todavía vigente al margen de tal delimitación cronológica, siendo ésta necesaria para abordar el objeto de estudio de forma apropiada.

Dentro del cuarto punto de este trabajo se encuentran las dos entrevistas cualitativas realizadas a Oscar Pablo Di Liscia con el objeto de generar nuevas fuentes autobiográficas capaces de enriquecer otras secciones de la presente tesis doctoral. En este contexto, tras unas reflexiones teórico-metodológicas que abordan las tres secciones antes citadas (aspectos teóricos de la entrevista, aspectos prácticos de la entrevista y aplicación al objeto de estudio), la primera de tales entrevistas se aproxima a dicho artista sonoro en tanto compositor, versando sobre su vida, técnicas y estéticas en un recorrido que parte desde sus orígenes italianos, examinando su infancia, sus primeros estudios, obras, interpretaciones y premios, así como los cargos, becas, comisiones y estrenos por él conseguidos. A continuación, la entrevista se acerca a las entidades y grupos integrados por el informante, a su creciente interés por la música electroacústica, a su relación con las diversas técnicas de espacialización sonora disponibles en la actualidad y a su universo estético abierto al futuro de la música académica. La segunda entrevista, en cambio, se cierne sobre los roles desempeñados por Oscar Pablo Di Liscia

como investigador, conferenciante y docente, abordando su actividad multifacética, sus opiniones acerca de la música mixta y electroacústica, la *Musical Set Theory*, la composición académica argentina e internacional y también sobre el presente y futuro de los artistas sonoros. Finalmente, el cuarto punto de este trabajo se cierra con unos análisis descriptivo-temáticos de las dos entrevistas cualitativas realizadas, así como de sus respectivos léxicos.

En el quinto punto de la presente tesis doctoral tiene lugar una catalogación de las obras musicales vinculadas al objeto de estudio que se encuentra precedida por unas consideraciones previas; aquéllas se hallan insertas en un formato de catálogo que, plasmado en dos versiones distintas (una, regida por criterios cronológicos; la otra, por alfabéticos) recoge títulos, fechas de composición, plantillas y notas varias (sobre estrenos, comisiones, intérpretes, galardones, ciclos y grabaciones) correspondientes a la casi veintena de piezas musicales que Oscar Pablo Di Liscia llegaría a crear entre 1976 y 2013.

Por otra parte, el sexto punto de este trabajo se inicia con aquellas cavilaciones teórico-metodológicas arriba referidas, tras las cuales se elaboran unas aproximaciones analíticas a la producción sonora vinculada al objeto de estudio, centrándose a tal efecto en dos obras musicales de Oscar Pablo Di Liscia: *Que sean dos* (1987) —para flauta y guitarra— y *Tiempos magnéticos* (1996) —para flauta, piano y sonidos electrónicos generados por ordenador—, obras seleccionadas tanto por su representatividad (discernible a partir de una mirada analítica y de las palabras del propio Di Liscia), como por sus reconocimientos internacionales y problemáticas implícitas. En este sentido, dichas aproximaciones analíticas se centran en el contexto genésico y primeras ejecuciones de las obras aquí tratadas, los caracteres extrínsecos de sus partituras desde una perspectiva diplomática, los tipos de notación musical empleada, los rangos paramétricos presentes y las relaciones espacio-temporales utilizadas. Asimismo, confrontando el nivel neutro con el poiético, se hace hincapié en la organización de las alturas (centrándose en las relaciones interválicas y los *pitch class sets*), los aspectos agógico-

estructurales, la funcionalidad tímbrica de las técnicas extendidas de ejecución y la conformación de estructuras desde enfoques combinatorios y etiológicos.

En el séptimo punto de la presente tesis doctoral se encuentran plasmadas sus correspondientes conclusiones y proyecciones: aquéllas valoran a Oscar Pablo Di Liscia como un compositor multifacético, reflejando tanto aspectos relativos a elementos biográficos (divididos en 'génesis', 'desarrollo' y 'consolidación') como características unidas a su producción sonora (al versar sobre sus estéticas y estrategias compositivas); las proyecciones, en cambio, se ciernen sobre aquellas posibilidades que, excediendo los objetivos establecidos para este trabajo, podrían hallarse ligadas a un nuevo y futuro proceso de recopilación y generación de fuentes, un posterior e hipotético recurso a la etnomusicología y unos factibles enfoques interdisciplinarios ulteriores. Por último, el octavo punto corresponde a una relación de fuentes primarias (subdivididas en partituras, registros sonoros y textos del compositor) y secundarias, tanto de índole citada y consultada como ampliatoria.

2. Contexto espacio-temporal

2.1. Reflexiones previas

Si bien no se ha de reiterar aquí lo indicado en el primer punto de esta tesis doctoral, dados los peculiares localismos que mayormente exhibe la historiografía argentina asociada al tema en cuestión, conviene aportar algunas consideraciones previas relativas a los siguientes párrafos, en los cuales se esbozará un marco referencial indispensable y capaz de preludiar la aproximación al objeto de estudio de este trabajo vertida en los puntos venideros. En este sentido, una de las usanzas sudamericanas a las que se alude es el frecuente agrupamiento de compositores por generaciones decenarias, procedimiento que no debe confundirse con la habitual práctica europea de agrupar artistas bajo una denominación generacional. Así, mientras el término español ‘generación del 98’ se ajusta a una de las definiciones del vocablo ‘generación’ brindadas por la Real Academia Española —«Conjunto de personas que, habiendo nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, adoptan una actitud en cierto modo común en el ámbito del pensamiento o de la creación»¹²⁸—, Gesualdo se refiere a la ‘generación del 1950’ en el marco de la música académica argentina, afirmando que «los músicos de esta generación nacieron en la década de 1920 y hacia 1950 comenzaron a conocerse sus trabajos»¹²⁹.

Por su parte, Suárez Urtubey procede análogamente —aunque con otras implicaciones— al declarar: «*La Generación del Noventa*. El núcleo de compositores que nace en la década de 1890 presenta una fisonomía diferente. Sus creaciones comienzan a difundirse en los años de 1910, pero particularmente en la década de 1920»¹³⁰. En ambos casos citados, el año que identifica a la generación —tanto si se refiere a la difusión de ciertas obras musicales como si indica la fecha de nacimiento de determinados compositores— echa por tierra la definición arriba

¹²⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Accedido 13 de julio de 2013.

¹²⁹ Gesualdo, *La música en la Argentina*, 209.

¹³⁰ Pola Suárez Urtubey, «Argentina - II La Música Académica», ed. Emilio Casares Rodicio, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 2002 de 1999), 653.

referida al englobar, más de una vez, corrientes musicales diametralmente opuestas. Como señala la propia Suárez Urtubey: «Los músicos del noventa [...] se entregan a crear en progresiva liberación [...]. Por el camino de las afinidades electivas, cada uno se insertó en las diversas corrientes que le ofrecía entonces la música europea»¹³¹; y añade luego: «Juan Carlos Paz [...] arribó al atonalismo y a la dodecafonía; Juan José Castro se convirtió en el adalid del neoclasicismo; Jacobo Ficher se afirmó en los rasgos más avanzados del posromanticismo [*sic*]»¹³². Por otra parte, huelga decir que la costumbre de asociar generaciones a décadas no sólo desafía la propia lógica de la biología —es infrecuente que padres humanos conciban hijos a los diez años de edad—, sino también muchos de los escritos sociológicos y/o filosóficos de David Hume, Auguste Comte, Karl Mannheim y José Ortega y Gasset en los cuales se hace referencia —en forma directa o indirecta— a la cantidad de años que posee una generación.

Al mismo tiempo, tras haberse topado con la problemática arriba mencionada, Veniard proclama abiertamente sus supuestos méritos, afirmando haber encontrado una solución propicia para el caso en cuestión:

Problemas de este tipo, con los que siempre se chocaba al tratar de ordenar a los músicos argentinos para posibilitar su estudio, fueron los que nos llevaron a buscar la mejor manera de solucionarlos y hemos creído que podría lograrse al reunirse por camadas. Procedimos, en 1986, a la ordenación de los músicos argentinos por *promociones* y no por *generaciones* como hasta entonces se había hecho y aún se hace. Una promoción es un grupo que se ha formado contemporáneamente, aún con diferencias de edades, y se inicia profesionalmente alrededor de un mismo año. [...] Una *promoción* no describe el arco que se ha ideado para el desarrollo de una *generación*, que nace, crece, se reproduce y muere; en el momento que crece, innova —en nuestro caso, musicalmente—, luego usufructúa sus logros y novedades, cuando forma una nueva generación, y luego decae su actividad o no produce más. Esto no se compeadece con la realidad histórica de, por lo menos, nuestros músicos argentinos. Una promoción no forma la siguiente: todas se desenvuelven con el paso del tiempo y

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

todas se influyen entre sí, formándose los [de] una camada con maestros que pertenecen a varias de ellas. Y esto es una realidad que todos hemos experimentado. Y cuando en una promoción son jóvenes, en la supuesta época de las innovaciones, están atados a sus maestros e innovan cuando ya están pasados de maduros, cuando vendrían a encontrarse en la etapa de la decadencia¹³³.

Sin embargo, recordando que García Acevedo ya había aplicado en 1963¹³⁴ el vocablo ‘promociones’ para referirse a los compositores argentinos, y al margen de coincidir o no con los conceptos vertidos por Veniard —referirse aquí a éstos excedería el espacio y la pertinencia correspondientes a la presente tesis doctoral—, conviene valorar los esfuerzos de dicho autor, sin perder de vista que a la popular costumbre de asociar el término ‘promoción’ con un grupo de escolares egresados de una sola entidad durante un año determinado —lo cual por lógica excluye a aquéllos ajenos a dicho organismo, así como a los autodidactas y a quienes estudiaron en forma privada—, ha de sumarse el único significado de dicha palabra que la Real Academia Española vincula a personas físicas: «Conjunto de los individuos que al mismo tiempo han obtenido un grado o empleo, principalmente en los cuerpos de escala cerrada»¹³⁵ («Escalafón para ascensos por orden de antigüedad»¹³⁶), algo desvinculado, en la mayoría de los casos, del período formativo y/o laboral propio de los compositores aquí aludidos. Por otra parte, con respecto al empleo del vocablo ‘camada’, es también la propia Real Academia Española quien recoge en su *Diccionario de la Lengua Española* la acepción argentina del término —«Arg. Grupo de personas, generalmente de edad similar, que en un período dado participan de experiencias comunes»¹³⁷—, aun cuando fuera de dicho país sudamericano la palabra siga refiriéndose, cuando de seres vivos se trata, a una «[...] Cuadrilla de ladrones o de pícaros»¹³⁸, o bien

¹³³ Veniard, *Aproximación a la música académica argentina*, 145.

¹³⁴ Vide García Acevedo, *La música argentina contemporánea*, 36-41.

¹³⁵ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Accedido 13 de julio de 2013.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

al «[...] Conjunto de las crías de ciertos animales nacidas en el mismo parto»¹³⁹, según dicha institución peninsular.

Con respecto a la terminología citada en los párrafos anteriores, y reiterando lo previamente dicho, conviene confrontar ésta con las reflexiones de Carlos Villar-Taboada que se hallan volcadas en su tesis doctoral «Las músicas contemporáneas en Galicia: entorno cultural y estrategias compositivas (1975-2000)» (2005), las cuales se reproducen a continuación:

Para el estudio de la distribución cronológica de los compositores propongo la aplicación de tres conceptos que resultarán de utilidad: promoción, generación y grupo. Denomino ‘promoción’ a un conjunto de compositores nacidos en un mismo entorno geográfico durante un marco cronológico de unos diez o doce años de duración; es un término con connotaciones estrictamente cronológicas. Considero ‘generación’ a aquella promoción cuyos integrantes comparten la vivencia de un mismo tipo de escenario cultural, reciben una formación común, describen carreras similares en cuanto a difusión y reconocimiento y participan de la experiencia de un hecho generacional importante y que afecta a su ideario estético, aunque no tiene por qué redundar en la adopción de un mismo lenguaje técnico; esta idea implica connotaciones cronológicas e ideológicas. Por último, llamo ‘grupo’ a un conjunto de compositores que no necesariamente pertenecen a una misma promoción ni han vivido un ‘hecho generacional’ común, pero siguen un lenguaje musical común, habitualmente en torno a un líder o maestro; este concepto posee connotaciones esencialmente ideológicas¹⁴⁰.

Por último, y hablando de connotaciones ideológicas, merece la pena recordar que Argentina sufrió nueve gobiernos de facto dentro del marco cronológico aquí tratado: dos entre 1955 y 1958, tres entre 1966 y 1973, y cuatro entre 1976 y 1983. Sin embargo, al reparar en esta realidad argentino conviene también recordar un refrán español que recoge hoy el Instituto Cervantes: «No hay que mezclar churras con merinas»¹⁴¹. Y si se ha hecho esto, ha sido *ex professo* y en

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Carlos Villar-Taboada, «Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas» (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2005), 155.

¹⁴¹ *Vide* Instituto Cervantes, «CVC. Refranero Multilingüe. Ficha: No hay que mezclar churras con merinas», *Centro Virtual Cervantes*, 2014 de 1997: <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59214&Lng=0>. Accedido 13 de febrero de 2014.

base a dos razones que se hallan legítimamente fundamentadas: por un lado, el deseo de obrar con prudencia y por analogía con la mayor parte de las fuentes bibliográficas argentinas volcadas en el segundo punto de esta tesis doctoral, de las cuales sería falso afirmar que a lo largo de sus páginas hacen hincapié en tales gestiones gubernamentales; por otro, el anhelo expresado al respecto en el tercer punto de este trabajo y que no habrá de adelantarse aquí, a fin de evitar toda redundancia.

2.2. Los compositores académicos argentinos en los años 50-70

2.2.1. Influencias europeas, estadounidenses y latinoamericanas

La direccionalidad por la que parecen clamar a veces los útiles y copiosos datos que esparce García Acevedo en sus páginas, a modo de intrincado *trencadís*, puede hallarse en algunos párrafos que —a diferencia de lo que suele ocurrir con otros textos anteriormente citados— resumen en detalle la continuidad de influencias a la cual estuvieron —directa o indirectamente— expuestos los compositores académicos argentinos que residían en la Capital Federal argentina durante los albores de la segunda mitad del siglo XX, época en la que nació Oscar Pablo Di Liscia:

Después de 1950 comienza a generalizarse entre nosotros la difusión de Bela Bartok [*sic*], Alban Berg, Paul Hindemith, Zoltan [*sic*] Kodaly [*sic*], Serguei Prokofiev, Arnold Schönberg, cuyas obras eran conocidas desde mucho antes, si bien por entonces no habían alcanzado a constituirse en guías orientadores de algunos autores argentinos. // Los modernos compositores italianos, que a través de las obras de Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero, Ottorino Respighi y Alfredo Casella, entre otros, habían alcanzado gran notoriedad en nuestros ambientes artísticos, tornan a un primer plano mediante la difusión de las creaciones debidas a Luigi Dallapiccola y Goffredo Petrassi, entre los más representativos. También los músicos de Estados Unidos gravitan de algún modo en todo este proceso, por ejemplo, A[a]ron Copland, y el paradigma de las orientaciones en otras naciones hermanas del Continente [*sic*], representadas por Carlos Chávez, en México, Heitor Villa-Lobos, en el Brasil, entre otros autores a los que se suman los de Chile, modifica las direcciones de estos procesos culturales, de modo de promover nuevas relaciones en el ámbito americano. [...] En el presente, nuestros autores más jóvenes se interesan por los más recientes fenómenos en la esfera musical, y por los antecedentes inmediatos de los mismos. Es así como se dedica una especial atención a ciertos compositores como Edgar Varese, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Bo Nilsson, Roman Haubenstock-Ramati y también Luciano Berio, Niccoló Castiglione y Luigi Nono, entre los numerosos autores que atraen el interés de más reciente data, sin olvidar, por cierto, a Anton von Webern, nombres todos ellos asociados con las diversas orientaciones de la denominada música serial, concreta y electrónica [...]. Además, los

procedimientos aleatorios en la composición y ejecución y el empleo de los denominados instrumentos preparados, la experimentación con la electrónica, la búsqueda de nuevos efectos con los instrumentos tradicionales hasta alcanzar cierta analogías con los producidos por los fonógenos electrónicos, son hechos que se registran entre nosotros, y no es improbable que preparen la senda hacia las denominadas música algorítmica y cibernética, como ha tenido lugar en otras partes, sin dejar de coexistir con todas las demás manifestaciones de la música¹⁴².

Es un período en el cual algunos argentinos, entre ellos García Acevedo, llegan realmente a convencerse de que «Buenos Aires renueva un interés constante y definido hacia las formas artísticas más diversas e inn[ovadoras], y lo testimonia activamente, sea desde los puntos de vista del estudioso, del creador o bien del contemplador de las obras»¹⁴³; otras compatriotas suyas como Dianda, incluso, se refieren en sus textos a quienes «lograron que, si bien no aún toda la Argentina, pero sí Buenos Aires, sea uno de los centros musicales más importantes del mundo»¹⁴⁴. Se trata de una época en la que varias entidades públicas y privadas de dicho país sudamericano siguen intentando imitar —y en cierto sentido, continuar— las iniciativas de sus pares originales de Europa; así, entre aquéllas de origen porteño que siendo anteriores a la segunda mitad de la centuria lograban pervivir en 1950 se encuentran varias de las que señalan en sus respectivos textos tanto la autora mencionada como Gesualdo¹⁴⁵: el espléndido Teatro Colón —al que algunos habitantes del «país freudiano»¹⁴⁶, como movidos por un cierto fetichismo¹⁴⁷, consideran «la mejor sala lírica del mundo»¹⁴⁸ (definida en

¹⁴² García Acevedo, *La música argentina contemporánea*, 38-40.

¹⁴³ *Ibid.*, 23.

¹⁴⁴ Dianda, *Música en la Argentina de hoy*, 9.

¹⁴⁵ Gesualdo, *La música en la Argentina*, 212.

¹⁴⁶ Felipe Deslarmes, «ADN en los medios / Argentina, país freudiano», *ADN. Asociación de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de Argentina*, 11 de agosto de 2009, <http://www.adndoc.com.ar/novedades.php?id=40>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁴⁷ En tanto: «Idolatría, veneración excesiva»; así consta en: Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁴⁸ «Sonido absoluto», *La Nación*, 11 de junio de 2000, <http://www.lanacion.com.ar/20408-sonido-absoluto>. Accedido 13 de julio de 2013.

torno a 1958 por Sir Thomas Beecham, según ciertas fuentes, como un «monumento a la desorganización»¹⁴⁹)—, la Orquesta Sinfónica Nacional, la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, la Asociación Amigos del Arte, la Orquesta Estable del Teatro Colón, la Asociación Argentina de Compositores (ex Sociedad Nacional de Música), la Agrupación Nueva Música, diversos coros, etc.; añade al respecto García Acevedo:

[Buenos Aires] Ha conocido el paso, entre los compositores internacionalmente célebres, de Giacomo [sic] Puccini, Luigi Mancinelli, Camille Saint-Saëns, André Messager, Richard Strauss, Pietro Mascagni, Ottorino Respighi, Arthur Honegger, Igor Stravinsky, Alfredo Casella, Ildebrando Pizzetti, Henri Rabaud, William Walton, Aron Copland, Goffredo Petrassi, Paul Hindemith, Pierre Boulez, Aram Khachaturian, quienes en algunas oportunidades concertaron sus propias obras u ofrecieron conciertos sinfónicos y recitales de cámara. El repertorio lírico y de ballet dado a conocer desde el teatro Colón ha provenido de las fuentes italiana, francesa, germánica, inglesa, hispánica y eslava [sic], y análogamente acontece con los otros géneros musicales. Los solistas han anticipado en ciertos casos, mediante el estreno de obras hasta entonces, no apreciadas, la divulgación que más tarde habrían de adquirir los nombres de varios autores contemporáneos¹⁵⁰.

2.2.2. Retoños europeos en el fin del mundo

Así las cosas, se comprende que la capital de Argentina y su «Primer coliseo»¹⁵¹ —descrito por Beecham como un «bello teatro con buena acústica y buena tradición tras él, pero abandonado a la destrucción y a la rutina»¹⁵²— hayan llegado a convertirse en un *locus peregrinationis* para algunas eminencias del Viejo Mundo, especialmente si no se pierde de vista un contexto internacional diezmado por las secuelas económicas que infligió a Europa la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la lógica obliga a distinguir entre huésped y anfitrión, pues de modo alguno implican las actividades conjuntas de éstos una relación *inter pares*

¹⁴⁹ «Las opiniones calificadas», *La Nación*, 11 de junio de 2000, <http://www.lanacion.com.ar/20410-las-opiniones-calificadas>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁵⁰ García Acevedo, *La música argentina contemporánea*, 23-24.

¹⁵¹ Alejandro Cruz, «El Primer Coliseo en su versión 2011», *La Nación*, 19 de marzo de 2011, <http://www.lanacion.com.ar/1358574-el-primer-coliseo-en-su-version-2011>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁵² «Las opiniones calificadas».

en la que éstas necesariamente exhiban un grado idéntico de prestigio o, nivel y/o formación técnico-artística; de no comprender —o pretender negar— esta distinción, podría incurrirse en el riesgo de confundir grupo de pertenencia con grupo de referencia, un hábito característico de la idiosincrasia compartida por muchos de aquéllos que viven «casi al fin del mundo»¹⁵³. Sin ánimo de justificar tal costumbre sudamericana vinculada al ‘efecto del falso consenso’¹⁵⁴, tampoco ha de olvidarse que gran parte de los argentinos son una suerte de ‘europeos trasplantados’¹⁵⁵, unos ‘retoños europeos en el fin del mundo’ responsables de haber construido una especie de ‘Unión Europea espontánea’ en el hemisferio meridional —aun hoy, la CIA se refiere a los grupos étnicos de Argentina como «white (mostly Spanish and Italian) 97%, mestizo (mixed white and Amerindian ancestry), Amerindian, or other non-white groups 3%»¹⁵⁶—, realidad social anterior al contexto musical aquí tratado que no se vio interrumpida durante el desenvolvimiento de éste; así lo explica Veniard (se omite, por razones de espacio y pertinencia, cualquier comentario al respecto):

En este momento [c 1950], están activos muchos músicos instrumentistas y compositores extranjeros que, por diversos motivos recalcan en el Río de la Plata. La Argentina sigue siendo, no obstante las convulsiones del mundo, un refugio y un punto hospitalario del globo. En otras épocas, ya lo hemos señalado, fue un polo de atracción para los músicos que aspiraban a su superación personal. La mayoría fijó aquí su residencia y habría de fundar dinastías de músicos. Mas entre ellos no faltaban los

153 Expresión utilizada por el Papa Francisco, como ya se manifestó, para referirse a Argentina. Vide Arrizabalaga, «Los primeros gestos del Papa Francisco».

154 Se trata de un sesgo cognitivo debido al cual se sobreestima el grado de acuerdo de los demás para con uno mismo. Vide Thomas Gilovich, *Convencidos, pero equivocados. Guía para reconocer espejismos en la vida cotidiana* (Barcelona: Milrazones, 2009).

¹⁵⁵ Hecho que no excluye, por lógica, la existencia de otros grupos étnicos que también forman parte constitutiva del pueblo argentino.

¹⁵⁶ «Blancos (mayormente españoles e italianos) 97%, mestizos (blancos y de ancestros amerindios mezclados), amerindios y otros grupos no blancos 3%» (trad. del autor). Central Intelligence Agency, «Argentina. People and Society. Ethnic groups», *The CIA World Factbook 2012* (New York, NY: Skyhorse, 2011), <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ar.html>. Accedido 13 de marzo de 2014. Central Intelligence Agency, «Argentina. People and Society. Ethnic groups», *The CIA World Factbook 2012* (New York, NY: Skyhorse, 2011), <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ar.html>. Accedido 13 de julio de 2013.

que llegaban empujados por otras razones: desde los que deseaban evitar que sus hijos, a los que querían músicos, fuesen destinados a una guerra colonial, hasta los que tenían problemas con las autoridades de su país. Entre ellos, carlistas derrotados en España, republicanos italianos o españoles, etc. En general los españoles siempre se exiliaron cuando subía al poder el partido contrario. Pero en los años previos y posteriores a la Segunda Guerra Mundial, fueron casi todos alejados del suelo natal por convulsiones políticas. Previo a la Guerra llegan muchos escapando de persecuciones raciales pero también otros por el horror que su fino sentido artístico les anunciaba, como es el caso de Manuel de Falla, que llega a Buenos Aires iniciada la contienda y no desea regresar. Nuevas persecuciones y la crisis de postguerra, trajeron a estas tierras nuevos inmigrantes, al finalizar el conflicto¹⁵⁷.

Arriban así, en distintos momentos de sus vidas, pero antes o después de la II Guerra: Julián Bautista (1901-1961), compositor español radicado aquí en 1940; Simón Blech (1924) oriundo de Polonia, que se destacó en la dirección orquestal; Eugenio Bures (1901-1990), húngaro, pedagogo (llegado en 1940); Bruno D'Astoli (1934), italiano, destacado en la dirección orquestal (1950); Mariano Drago (1908), yugoslavo, director de orquesta (1947); Esteban Eitler (1913-1960), nacido en Bolzano, en el Tirol, instrumentista y compositor (1936); Ruwin Erlich (1901-1969), pedagogo ruso (1938); Teodoro Fuchs (1908-1969), nacido en Sajonia, director de orquesta (1937); Guillermo Graetzer (1914), nacido en Viena, compositor y pedagogo (1939); Marcelo Kok (1918), compositor (1939) y Oleg Kotzarew (1932), celista (1949), ambos nacidos en Rusia; Dimitri Macridimas (1900-1965), compositor de origen griego nacido en Trieste (1939); Jaime Pahissa (1880-1969), compositor catalán (1937); Kurt Pahlen (1907), musicógrafo y director austríaco (1939); Salvador Ranieri (1930), compositor (1947) y Antonio Russo (1934), director de coros y compositor (1951), ambos nacidos en Italia; Ljerko Spiller (1908), violinista y director de orquesta croata (1939); Werner Wagner (1927), compositor nacido en Alemania (1937); Claudio Zorini (1931), director de origen italiano (1949) y algunos otros con actuación destacada en esos años del '50, venidos entonces y que se nos escapan. Con distintas edades, vienen a sumarse a la actividad que desarrollan las diferentes promociones¹⁵⁸.

Es, quizá, en este contexto donde habrían de cuadrar las palabras que, discutiendo sobre Ginastera, manifestara Suárez Urtubey: «por su origen nuestra cultura formal es europea y nuestro espíritu individual y colectivo repelen cualquier

¹⁵⁷ Veniard, *Aproximación a la música académica argentina*, 268-269.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 269-270.

otra procedencia»¹⁵⁹. Paralelamente, según Arizaga y Camps, son «tiempos propicios para la turbulencia; algo que en el arte es general, y en la música adquiere un rostro característico que configura la realidad de toda una época». Dichos autores aseguran que en «Argentina se ha venido viviendo este proceso con febril intensidad»¹⁶⁰; y añaden luego: «Jamás se había dado tanta concurrencia de factores, elementos y personas que irrumpieran en su vida musical. Intérpretes, críticos, compositores, un público diversificado [...] atomizaron los viejos esquemas institucionales»¹⁶¹. Justamente, acerca de asociaciones como las citadas con anterioridad en este mismo párrafo, señalan dichos autores:

Hoy, como antaño, se sigue concurriendo al Teatro Colón para asistir a representaciones líricas o de ballet tradicional, // [sic] y si las asociaciones musicales, organizadoras de conciertos, generalmente persisten en asentar su programación sobre la base de intérpretes más o menos llamativos extranjeros —solistas y orquestas—, en lugar de orientar el gusto, la información y la formación de sus asociados hacia senderos propios y menos transitados, es porque tal actitud, evidentemente, no garantizaría la supervivencia de estas instituciones. La transformación de la comunidad de oyentes, inmersos en el país, y no aislados de él, no dependerá del arrojamiento mesiánico, heroico, abnegado, de algunas entidades, sino de la transformación de toda la mentalidad nacional, lo cual pasaría por una compleja red de carriles bastante alejados de la música. // Pero junto a todo esto, que también es necesario en la vida musical, coexisten experiencias alocadas, insólitas y proposiciones más o menos extravagantes. Todo, con indumentaria de etiqueta o deportiva, marcando pulso de una actividad que mucho tiene de respuesta a una época que dejó de ser elitista, formal, para internarse llanamente en un informalismo de despegue hacia un futuro que la historia no puede prever porque no está en sus posibilidades ni en su función específica¹⁶².

2.2.3. Nueva música, nacionalistas e internacionalistas

Por su parte, refiriéndose a la ya mencionada «generación de 1950»¹⁶³, Gesualdo agrega: «La realidad imponía un hombre nuevo. Pero muy pocos o

¹⁵⁹ Pola Suárez Urtubey, «La ‘Cantata para América Mágica’, de Alberto Ginastera», *Revista Musical Chilena* 17, n.º 84 (1963): 20.

¹⁶⁰ Arizaga y Camps, *Historia de la música en la Argentina*, 92.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Arizaga y Camps, *Historia de la música en la Argentina*, 92.

¹⁶³ Gesualdo, *La música en la Argentina*, 209.

nadie estaba preparado para ello. Esto proporcionó un triste panorama: el cambio por el cambio»¹⁶⁴; y añade luego: «La sensibilidad lo ordenaba y lo aconsejaba. Pero la intuición fue mucho menos generosa: no dio paliativos; creó, en cambio, vallas y laberintos apasionantes, pero enigmáticos»¹⁶⁵. A su vez, el autor antedicho llega, incluso, a afirmar: «Aún no ha llegado el tiempo en que el juicio sereno haga historia. Porque aquí se detiene, fatalmente, el proceso artístico argentino y universal; lo que sigue, es promesa, postulación, interrogante»¹⁶⁶. Por otra parte, señala García Acevedo: «La irrupción del tempo vital contemporáneo se plasma en el contraste de los momentos de creadora autoconfianza, por una parte, y los de restricción pragmático-utilitarista, por la otra»¹⁶⁷; y agrega luego: «La problemática en torno del ser de la nacionalidad se constituye en el centro de una reflexiva actitud en las más alertas y esclarecidas mentes»¹⁶⁸. Por un lado, fácil resulta advertir que muchos de los términos empleados en las líneas arriba referidas —‘fatalmente’, ‘alocadas’, ‘enigmáticos’, ‘insólitas’, ‘extravagantes’, ‘triste’, ‘interrogante’— parecen denotar en los autores antedichos una reacción frente a algo que —como mínimo— parece resultarles desacostumbrado, difícil de comprender y capaz de generar en ellos una incertidumbre prejuiciosa. Por otro lado, entre los párrafos referidos salta a la vista la existencia de un antagonismo manifestado a través de adjetivaciones como ‘extranjeros’ y ‘propios’, inmersas en un discurso que llega a hablar de «arroyo mesiánico»¹⁶⁹ y «transformación de toda la mentalidad nacional»¹⁷⁰ como opciones necesarias y excluyentes para lograr una metamorfosis del público a la que, supuestamente, debe aspirarse¹⁷¹.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 209.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Gesualdo, *La música en la Argentina*, 209-210.

¹⁶⁷ García Acevedo, *La música argentina contemporánea*, 8.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Arizaga y Camps, *Historia de la música en la Argentina*, 92.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

Y es que en la Argentina de los años 50, señala Veniard, «la creación artística siguió su marcha, continuando la polémica abierta veinte años atrás. Seguían enfrentados los partidarios de la *nueva música* [...] con los nacionalistas y ahora también con los internacionalistas conservadores»¹⁷². Sin embargo, para comprender de forma cabal dicha terminología, así como otros conceptos en ésta incluidos, es preciso retroceder momentáneamente en el tiempo hasta el lapso indicado por dicho autor, examinando las páginas que éste dedica a la música académica argentina de las primeras décadas del siglo pasado: «Para 1915, al final de la época de *entre centenarios* [...] se produce una nueva ola de nacionalismo musical [...] que habrá de coincidir con los nacionalismos musicales del siglo XX, [...] en Europa central y España, y esta vez, en toda América¹⁷³». Versando, en cambio, sobre la situación de los años 20, señala Veniard: «El *americanismo* comprende obras musicales de índole americana, pero considerada la presencia de esta América con la intención de dar carácter a la obra»¹⁷⁴; y aclara luego dicho autor: «Además de lo incaico, el americanismo también se nutre de aspectos históricos del pasado de América, fuera de la Argentina, y de los mitos y leyendas indígenas que sí podían ser del territorio nacional»¹⁷⁵. Justamente, según Veniard, sería este aspecto aquél que «más adelante se designaría como *indigenismo musical*»¹⁷⁶; y asimismo, la férrea pluma de dicho autor describe las circunstancias de la música académica argentina correspondiente a los años 30, haciéndolo de la siguiente manera:

Para el 1930 está lista una nueva camada. Llegan en momento difícil. No sabríamos determinar si en mal momento en un momento buenísimo [...] // Para el que se inicia, el momento es malo o, a lo sumo peligroso, porque si todo vale es difícil saber qué hacer valer. [...] // [...] Todos son 'ismos' que rodean al creador, algunos de los cuales vienen de antes, como que ya los hemos nombrado. Aquí están: *postromanticismo* [*sic*], *neoclasicismo*, *nacionalismo*, *expresionismo*, *futurismo*, *maqui-nismo*, *dodecafonismo*, *atonalismo*, *serialismo*, *microtonalismo*, *diatonismo*[...]. //

¹⁷² Veniard, *Aproximación a la música académica argentina*, 262.

¹⁷³ *Ibid.*, 196.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 205.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 207.

¹⁷⁶ *Ibid.*

[...] Muchos vienen del pasado, son supervivientes, pero todos son contemporáneos en estos años del '30 y sucesivos. // Para 1930 queremos ubicar la hora del conflicto entre nosotros, tomado con sentido didáctico [...]. // [...] Pero hay dos *ismos*, decíamos antes, que son más abarcativos [*sic*], que tienen otras implicaciones, más que estéticas y técnicas y que son muy de la época, aunque no fueran novedades. [...] // La lucha se entabló entre el nacionalismo y el internacionalismo. Como en España. Como vimos, no son una novedad musical, pero el enfrentamiento sí lo es. No sólo habían convivido entre compositores de una misma camada, sino en la producción de un mismo compositor. [...] // Unos, los nacionalistas, acusaron a los otros de cipayos, vendepatrias [*sic*], apátridas, [de] vivir de espaldas al pueblo y la realidad nacional. Los otros, acusaron a aquellos [*sic*] de retrógrados, conservadores, ignorantes de la evolución, de estar cerrados al cambio y al progreso¹⁷⁷.

Antes de volver a 1950, si bien se omite aquí cualquier opinión sobre la realidad española descrita por Veniard y otros conceptos por él vertidos (debido a razones ya aludidas), conviene al menos recordar que el hecho de incluir separadamente los términos 'dodecafonismo' y 'serialismo' —a secas— en una lista y dotar a éstos de idéntica jerarquía sintáctica no hace, en la lengua cervantina, sino identificar exclusivamente al segundo de estos vocablos con el serialismo integral (y no con el serialismo de doce notas primigenio: el dodecafonismo), una corriente posterior —como mínimo— a la obra *Quatre études de rythme* (1949-50) de Olivier Messiaen que luego se plasmaría en piezas como *Structures I* (1952) de Pierre Boulez y *Three Compositions for Piano* (1947) de Milton Babbitt. Volviendo, pues, a la Argentina de la segunda mitad del siglo XX, es García Acevedo quien brinda conceptos técnicos y profundos, con un conocimiento de causa capaz de ofrecer una visión integradora y elegante, alejada de enfoques dicotómicos y compartimentos estancos:

La concepción, dinámica y actualizada del nacionalismo musical entiende que la elaboración artística con sus medios en cabal plenitud, propia de las expresiones más desarrolladas, gravita decisivamente en la cultura argentina, y que esta, a su vez, puede impregnar hondamente la renovación de los aportes exógenos, y de este modo exteriorizarse en sus rasgos propios y peculiares, en perfecta adecuación, a la vez, con

¹⁷⁷ Veniard, *Aproximación a la música académica argentina*, 232-234.

la sensibilidad de los auditorios contemporáneos. Si desde este punto de vista se aspira a la creación de obras musicales, el compositor culto se encuentra abocado a la siguiente problemática. En primer término, la configuración de una melódica nueva que no se limite a la mera inclusión de temas de procedencia popular, ni tampoco a yuxtaponer estos elementos con otros de índole esencialmente diversa, pues tal aparente solución implicaría desorganizar la unidad de la obra. En segundo término, el hallazgo de caracterizaciones sonoras, por ejemplo en los timbres y en las densidades, destinadas a impregnar los ritmos, y, más aún, el ambiente general de la obra. Finalmente, la posibilidad de extender en todo sentido el ámbito de las cualidades expresivas, todo ello regulado por el equilibrio de las formas. [...] // Y de paso conviene señalar que las mismas promociones que articulan la música contemporánea en general, también afectan y modifican al denominado nacionalismo musical, y, recíprocamente, es éste el que acentúa y realza determinados aspectos y procedimientos de moderna factura, a los que confiere una adecuada funcionalidad¹⁷⁸.

2.2.4. Conglomerados de ‘promociones’ activas

Sin embargo, no ha de olvidarse que la pertinente inclusión de las palabras de García Acevedo arriba citadas no implica que sea éste el marco idóneo para volcar idea alguna acerca de la supuesta problemática tripartita a la que alude dicho autor, ni tampoco el ámbito adecuado para expresar parecer alguno con relación a sus pretendidas soluciones únicas que se corresponden con ésta. Por otra parte, Veniard logra una valiosa síntesis al condensar en un reducido número de párrafos la actividad compositiva de aquéllos que protagonizaron la creación musical académica argentina de los años 50, constituida por un entramado de compositores venidos al mundo durante diferentes períodos de la historia sudamericana que no cesarían de trabajar al unísono, en el hemisferio carente del brillo de la aurora boreal, cargando sobre sus hombros el peso de la Cruz del Sur; así lo explica el autor antedicho:

Para 1950 están activos músicos argentinos correspondiente[s] a seis camadas. Del 90 están aún vivos Williams y Panizza. Williams componiendo todavía [...]. Fallece en junio de 1952 [...]. Panizza, quien fallecería en 1967, está activo todavía en su brillantísima carrera de director de orquesta. [...] // De la promoción del 900 hay

¹⁷⁸ García Acevedo, *La música argentina contemporánea*, 40-41.

que destacar a Pascual De Rogatis, quien está en plena actividad. Sus otros compañeros de camada han fallecido: Gaito, el último, en 1945. De la promoción del Centenario hay muchos que están activos: Boero, Ugarte, Pinto, Alfredo Schiuma, Sammartino, Torre Bertucci y José María Castro. Athos Palma fallecería en [...] 1951 y Ricardo Rodríguez [...], en octubre de dicho año. De la promoción del 20 siguen muchos activos y adecuando sus respectivos lenguajes: Luis Gianneo, Juan José Castro, Gilardo Gilardi y Jacobo Ficher. También están activos los compositores nacionalistas Adolfo V. Luna, Celia Torr , Ana S. de Cabrera, Juan Agustín García Estrada; otros que no lo son como María Isabel Curubeto Godoy, y aquellos de actuación en distintos ambientes musicales: Vicente Forte, Pedro Sofía, Honorio Siccardi, Antonio Miceli, Víctor De Rubertis [...], Héctor Ruiz Díaz —concertista—, Víctor A. Pasqu s, Nicolás Lamuraglia [...]. // La promoción del 30 está en plena actividad. Arnaldo D'Espósito había fallecido en 1945 [...]. Otros compositores activos [...] son: Roberto García Morillo (1911), Juan Francisco Giacobbe (1907-1990), Pascual Grisol a (1904-1983) Isidro Maiztegui (1905-1996), Juan Carlos Paz, Julio Perceval y Carlos Suffern (1901-1991). // Otros músicos de esta camada están activos por entonces: Elsa Calcagno (1910), autora de variada obra; Hermes Forti (1906-1972), organista italiano, maestro interno del teatro Colón [...]; Florencio Fossati (1907) [...]; Lucio Gol[d]berg (1907-1965) [...]; Emilio Angel [*sic*] Napolitano [...]; Jorge Grippa (1900) [...]; Segundo Gennero [...]; Pedro Valenti Costa (1905-1974) [...]. // También están activos los compositores del 40 que, curiosamente, son en general más nacionalistas que los anteriores. [...] Son sus figuras más destacadas: Enrique Albano (1910-1994), Alberto Ginastera (1916-1983), Carlos Guastavino (1914); Héctor Iglesias Villoud (1913-1988), Angel [*sic*] Lasala (1914), Astor Piazzolla (1921-1992), Pedro Sáenz (1915-1995) y Ana Serrano Redonet (1914). // En fin, empiezan a aparecer los de la promoción del 50, que en esos años hacen conocer sus primeras producciones [...]. Son ellos: Rodolfo Arizaga (1926-1985), Roberto Caa a o (1923-1993), Pompeyo Camps (1924-1997), Hilda Dianda (1917 o 23), Jorge Fontenla (1927), Mario García Acevedo (1926), Fernando González Casellas (1925-1998), Mauricio Kagel (1931), Virtú Maragno (1928), Tirso de Olazábal (1924-1960), Valdo Sciammarella (1924), Silvano Picchi (1922) y [...] Juan Carlos Zorzi (1935-1999)¹⁷⁹.

Por un lado, cabe señalar que Pola Suárez Urtubey menciona a Washington Castro (1909-2004) como miembro de la «Generación del Centenario»¹⁸⁰, inclu-

¹⁷⁹ Veniard, *Aproximación a la música académica argentina*, 266-268.

¹⁸⁰ Suárez Urtubey, «Argentina - II La Música Académica», 653-654.

yendo a César Franchisena (1923) y Nelly Moretto (1925-1978) dentro de la «Generación del Veinte»¹⁸¹; por el otro, y en lo que respecta específicamente a las obras de dichos creadores durante la etapa aquí tratada —se ha omitido, *ex professo*, referirse a éstas de forma individual—, García Acevedo llega a afirmar: «Los compositores argentinos han abordado todos los géneros y medios de expresión, como ser la ópera, el oratorio escénico, la cantata, la música de ballet, sinfónica, vocal e instrumental de cámara, coral, para solo instrumental, orgánica y electrónica»¹⁸². Así, dicho autor se muestra convencido de que la «música sinfónica argentina ha alcanzado una excepcional difusión, y no solamente los conciertos, sino también las versiones fonograbadas dentro y fuera del país y, en menor proporción, la edición de partituras, han permitido situarla en un preeminente rango»¹⁸³; tal vez por ello, García Acevedo no teme asentir (quizás cediendo ante el clamor local de aquella misma *vox populi* responsable de haber inficionado —y en otras ocasiones, sublimado— la lengua cervantina con expresiones como «¡Al Colón, al Colón!», la cual llegó a ponerse en boca de los partidarios de un equipo deportivo¹⁸⁴): «En cuanto a la música argentina de cámara cabe afirmar que a través de sus más representativas obras refleja un perfil de calidad estilística verdaderamente paradigmática»¹⁸⁵.

A través de las palabras de García Acevedo también es posible ver que el mundo de la lírica no queda al margen de tal línea de pensamiento: «Entre nosotros la ópera representa el testimonio trascendente de una comunidad en el despliegue de su riqueza anímica, y encaminada hacia las posibilidades de una integración social orgánica»¹⁸⁶; y es el mismo autor quien sostiene luego que «la música argentina de ballet, [...] ha concitado esfuerzos dignos, y algunos de ellos

¹⁸¹ *Ibid.*, 654.

¹⁸² García Acevedo, *La música argentina contemporánea*, 9.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Vide Gustavo Fernández Walker, «¡Al Colón!, ¡al Colón!», *Ñ: Revista de Cultura [Clarín]*, 24 de mayo de 2010, http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/24/_-02198353.htm. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁸⁵ García Acevedo, *La música argentina contemporánea*, 9.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 141.

quizá perdurables, a lo largo de más de tres décadas de una significativa trayectoria»¹⁸⁷.

2.2.5. Un paulatino aislamiento en la periferia meridional

En este sentido, dentro de la historiografía aquí tratada, Veniard es uno de los pocos autores que se adelanta en el tiempo lo suficiente como para cubrir el período que va desde la mitad de la década del sesenta hasta los años setenta, una época argentina parcialmente caracterizada por un cambio en la vara con que los sudamericanos comienzan a medir la realidad musical en que se hallan inmersos, pareciendo pasar del exitismo¹⁸⁸ al pesimismo en algunas ocasiones; dice el autor antedicho al respecto:

Van desapareciendo los viejos maestros y las diferencias de otrora no interesan a las nuevas promociones [...]. De aquellos, algunos vuelven sobre sus pasos y otros van más atrás todavía, dejando ver que las viejas discusiones han sido una pérdida de tiempo y que muchos habían extraviado el rumbo [...]. Es cierto que [...] están los buscadores de novedades y los encandilados por ellas [...]. // [El] teatro Colón [es], prácticamente[,] la única sala de prestigio con que cuenta por entonces el país. [...] Hay nostalgia en el recuerdo de las visitas [...] y de las grandes figuras de la lírica [...]. La Argentina ha quedado en posición periférica. No obstante haber salido enriquecida luego de la II Guerra Mundial [...] parece no haberse sabido aprovechar el momento. Ya no se hacen obras de músicos argentinos en Europa [...]. Tampoco las formaciones sinfónicas están a la altura de las europeas. Pero la actividad continúa. Y la Argentina sigue produciendo buenos instrumentistas [...] reconocidos mundialmente. // En materia de composición, la producción musical tampoco es la de antes. Ya no son años en que pueda llamarse a concurso anual en el teatro Colón y se presenten, como en 1934, seis óperas y cinco ballets. Que [en torno a 1965-66] el compositor argentino no compusiera ya obras para piano [...] puede entenderse por los cambios que se producen en la estética musical [...]. Pero más inexplicable es la falta de producción instrumental y, especialmente, en la canción de cámara¹⁸⁹.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 174.

¹⁸⁸ En Argentina y Chile, «afán desmedido de éxito», según: Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁸⁹ Veniard, *Aproximación a la música académica argentina*, 289-291.

Con respecto a la música argentina de ballet vinculada a tal período, señala García Acevedo: «En el presente [c 1963], distintos autores intentan enlazar la composición musical del más reciente cuño con módulos innovadores de la expresividad danzante y las sugerencias más amplias de la plástica contemporánea»¹⁹⁰; acerca del mundo lírico, en cambio, llega a afirmar dicho autor: «En el presente, la ópera también representa un género propicio para que el compositor argentino inscriba su experiencia de músico contemporáneo de un modo determinante, en una situación, si cabe, de apertura hacia el ámbito internacional»¹⁹¹. Asimismo, García Acevedo se explaya sobre la música sinfónica y de cámara de la siguiente manera: «Hoy en día se hallan en nuestro país más de trescientos compositores argentinos en actividad, y también numerosos músicos extranjeros incorporados a los ambientes locales»; y algunos de aquéllos son —según el mismo investigador— «autores que se inscriben en la órbita del más actualizado pensamiento musical»¹⁹². Al mismo tiempo, dentro de este contexto, es Veniard quien consigue sintetizar detalladamente el panorama compositivo del momento a través de los siguientes párrafos:

De las camadas que han tenido actuación desde comienzos de siglo, siguen vivos Panizza y De Rogatis. Panizza está en Milán, retirado de su actividad de director. Fallecería allí en noviembre de 1967. De Rogatis alcanzará los cien años de edad y todavía en 1957 daría a conocer sus obras [...]. // De la numerosa carnada del Centenario sigue vivo y en actividad, Floro M. Ugarte [...]. Fallecería [...] en 1975. // De los otros integrantes de la promoción del Centenario, [...] Boero había fallecido en 1958 y estuvo activo [...] hasta pocos meses antes de morir y Alfredo Schiuma falleció en 1963; al año siguiente desaparece José María Castro, cuya producción alcanzó hasta los últimos años de su vida [...]. // La promoción del 20 [...] está entregando sus últimas producciones. En 1963 ha fallecido Gilardi. Pero aún están activos Gianneo y Ficher. Juan José Castro se encuentra imposibilitado, desde mediados de 1964, por razones de salud. [...] // Luis Gianneo también está muy activo. [...] // Jacobo Ficher [...] [está] componiendo [...]. [Tiene un] nutrido y variado catálogo, en donde hay obras internacionalistas y con temática musical tradicional, así judía como criolla. // La promoción del 30 está activa a medias [...] y ahora

¹⁹⁰ García Acevedo, *La música argentina contemporánea*, 174.

¹⁹¹ *Ibid.*, 141.

¹⁹² *Ibid.*, 64.

parece ganada por el desaliento. En 1963 fallece [...] en Santiago de Chile, Julio Perceval [...] luego de gran actividad desarrollada en Mendoza. Isidro Maiztegui [...] está radicado en España desde 1952. Allí se destaca componiendo música incidental [...]. Ginastera [...] está desarrollando una carrera [...] en el extranjero. Salvo alguna obra, [...] todos son encargos del exterior. Sus viajes y estadas en el extranjero se hacen más frecuentes [...] hasta que a partir de 1971 fija su residencia en Ginebra, Suiza. // Giacobbe está dedicado [...] a la enseñanza y las conferencias y a la composición de música religiosa [...]. En actividad similar está Suffern que produce poca aunque refinada música [...]. // García Morillo sigue produciendo con regularidad [...]. // Juan Carlos Paz transitó, entre 1960 y 1964, [...] su último período creador. Este estará alejado del serialismo, ‘dando primacía al factor intuición y postergando el elemento racional e intelectual’, como él mismo expresara. [...] Paz fallece en 1972¹⁹³.

2.2.6. Ginastera y el CLAEM del Instituto Torcuato Di Tella

Tras las palabras arriba citadas, en páginas sucesivas que se refieren a la misma época, Veniard volverá a señalar la presencia de las «corrientes nacionalista e internacionalista»¹⁹⁴ en la música académica argentina, durante un momento en que «el nacionalismo musical está llegando a su fin. Se mantiene principalmente por acción de Carlos Guastavino que está produciendo [...] sus mejores obras»; paralelamente, según dicho autor, alrededor de 1965 Ginastera «emplea todos los recursos posibles: desde la melodía modal hasta el microtonalismo, pasando por el serialismo y la música aleatoria. En el aspecto vocal, abarca desde el canto pleno hasta el recitado»¹⁹⁵. Y al mismo tiempo, tras referirse a 1958, afirma Veniard:

La promoción del 40, que hemos considerado más nacionalista que la anterior, está también activa a medias [...]. Los cambios en la actividad creadora musical son muy rápidos y radicales. La música experimental, a la que adhieren algunos de los más jóvenes, hace estragos. No es sólo el público, que se mantiene expectante, sino los críticos, que se sienten desconcertados, y más aún los intérpretes. Sin embargo no

¹⁹³ Veniard, *Aproximación a la música académica argentina*, 292-295.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 295.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 299.

hay discusión teórica. Se está en la música experimental o se está en la música tradicional. [...] Pero de todos modos se observa una muy baja productividad en todos los órdenes¹⁹⁶.

Son los conceptos arriba transcritos, precisamente, los que han de ponerse en relación con el panorama descrito en los párrafos de Arizaga y Camps, Gesualdo y García Acevedo citados con anterioridad; por otra parte, Veniard también refiere que en «estos años está haciendo carrera Astor Piazzolla, quien ya ha dado a conocer algunas de sus producciones que llevan su sello característico de música ciudadana de Buenos Aires»¹⁹⁷, mencionando al mismo tiempo a Pedro Sáenz, Rodolfo Arizaga, Roberto Caamaño, Virtú Maragno, Hilda Dianda, Silvano Picchi y Fernando González Casellas, antes de declarar: «Los compositores del 50 dan a conocer, alrededor del 65, obras de muy diverso género y para distintas combinaciones instrumentales, incluyendo los nuevos medios de expresión electroacústicos, como excepción»¹⁹⁸; y asegura también el autor citado:

Juan Carlos Zorzi, destacado como director de orquesta [...], compone por entonces [...] obras de su período experimental y dodecafónico no ortodoxo [...], el que bien pronto dejaría para componer obras dentro de una mixtura de lenguajes, como ha sido la tendencia en la música académica contemporánea del último cuarto de siglo. En la década del 90, Zorzi produciría un par de óperas dentro de una corriente definida por él mismo de 'argentinista' [...], prolongación de un nacionalismo que parece no estar muerto del todo. // // Mauricio Kagel, en el exterior desde 1957, está por esos años experimentando el mundo sonoro [...]. García Acevedo se ha dedicado a los estudios musicológicos [...]. Sciammarella está dedicado a la dirección de coros en el Colón, pero se da tiempo para componer [...]. En fin, Jorge Fontenla, que realiza una labor remarcable como director de orquesta¹⁹⁹.

Se trata de un período durante el cual una venerada institución argentina habría de dejar en algunos compositores sudamericanos del momento una marca

¹⁹⁶ *Ibid.*, 302.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 303.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 304.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 304-305.

indeleble (para otros, en cambio, un estigma que los anclaría hasta hoy en estéticas otrora ‘vanguardistas’ y actualmente anacrónicas²⁰⁰), poniendo el *finis mundi* en renovado contacto con Europa a través de la presencia de algunos de los compositores más destacados del Viejo Mundo: el Instituto Torcuato Di Tella, fundado en 1958, cuyo Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) fue dirigido por Alberto Ginastera desde 1963; así lo explica Veniard:

El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, [sic] fue creado en 1963. Desde el comienzo lo dirigió Ginastera y funcionó con, el apoyo de la Fundación Rockefeller, [sic] de Estados Unidos. En su carácter latinoamericano asistían a sus cursos doce becarios, donde los argentinos eran minoría. Algunas figuras destacadas de la música contemporánea fueron invitadas a dar cursillos, por cuanto el interés del Centro estaba en las expresiones del momento, como Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Iannis Xenakis. [...] Queremos señalar que el laboratorio electrónico de ese Centro fue confiado a Francisco Kröpfl, donde se formaron los primeros músicos argentinos que emplearon la música electroacústica. Kröpfl ya había dirigido al primer laboratorio de música electrónica, que funcionó en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, en 1958²⁰¹.

En este sentido, es conveniente recordar las palabras publicadas oportunamente por Dal Farra —a través de la Fondation Daniel Langlois pour l’art, la science et la technologie— sobre el compositor peruano César Bolaños, quien se trasladó a Buenos Aires, en calidad de becario, para estudiar en dicho centro: «Bolaños estuvo a cargo del diseño y proceso de construcción del primer Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM. Entre los años 1964 y 1970 enseñó allí mismo composición, y entre 1964 y 1967 dictó cursos de composición con medios electroacústicos»²⁰². El compositor peruano «fue a la vez el responsable a cargo del laboratorio de música electrónica desde su creación en 1964, actividad

²⁰⁰ Vide Abras, «Aproximación a la estética de Penderecki», 35.

²⁰¹ Veniard, *Aproximación a la música académica argentina*, 301.

²⁰² César Bolaños, César Bolaños (Peru), entrevistado por Ricardo Dal Farra, Fondation Daniel Langlois pour l’art, la science et la technologie, 2005, <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1598>. Accedido 13 de julio de 2013.

que continuó durante varios años»²⁰³. Dentro de esta misma temática, conviene señalar que Veniard es uno de los pocos autores de la historiografía antes citada que dedica un párrafo íntegro a los inicios de la música electroacústica en Argentina; se dice en éste al respecto:

En este punto quisiéramos indicar que en 1958 había tenido lugar el que aparentemente fue el primer concierto público de música concreta y electroacústica, en Buenos Aires. La presentación tuvo lugar en dos conciertos en mayo de ese año, ofrecidos por Tirso de Olazábal como conferencia ilustrada bajo el título Introducción a la Música Concreta y Electrónica, audición de la Asociación de Conciertos de Cámara, en el teatro Cómico. Hubieron [*sic*] obras de Schaeffer, Arthuys, Henry, Maderna, Berio y Stockhausen, en registros tan recientes, que la obra más antigua tenía cinco años. En el mismo programa de mano se indicaba la novedad de la audición y se señalaba que la Asociación de Conciertos de Cámara —a la que ya nos hemos referido en el capítulo anterior— había ofrecido, dos años antes, la primera audición pública realizada en Buenos Aires con ondas Martenot²⁰⁴.

2.2.7. La música contemporánea argentina: un epílogo abierto

Los datos arriba transcritos son dignos de ser confrontados con las breves publicaciones específicas disponibles acerca de la historia de la música electroacústica argentina, entre las que afortunadamente se encuentran los textos ya referidos de Beltramino, Bercovich, Dal Farra (quien incluye a los compositores argentinos dentro del panorama latinoamericano) Gianera, Liut, Minsburg y Monjeau, así como el capítulo de una página y cuarto que Gesualdo dedica al tema aquí tratado, al cual se ha aludido oportunamente en párrafos previos. Acerca de la continuación de este panorama, que se iniciaría apenas un par de años más tarde, Veniard estima que en «los años '60 [*sic*] son muchos los compositores argentinos que dan a conocer sus primeras obras. Hay algunos que se destacan ya, entre éstos, para 1960 y otros en la segunda mitad de la década»²⁰⁵; y añade

²⁰³ Ricardo Dal Farra, «El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos», *Collection de musique électroacoustique latino-américaine* (Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2004), 5, http://www.fondation-langlois.org/pdf/e/Dal_Farra_ES.pdf. Accedido 13 de julio de 2013.

²⁰⁴ Veniard, *Aproximación a la música académica argentina*, 303.

²⁰⁵ *Ibid.*, 306.

luego: «A los primeros hemos querido ubicarlos en la promoción del 60 y a los segundos los arrimamos [sic] a la promoción del 70»²⁰⁶. Dentro de aquéllos, dicho autor menciona a Gerardo Gandini (1936-2013) —el pianista de Piazzolla—, quien «participa activamente como intérprete y compositor en la llamada música de vanguardia»²⁰⁷, teniendo «gravitación en el movimiento musical del futuro, por cuanto habrá de nuclear, alrededor de sí, a todo un grupo de jóvenes compositores»²⁰⁸.

Asimismo, otro de los creadores mencionados por Veniard es Roque De Pedro (1935), compositor que «está por entonces en la llamada música experimental muy propia de la época y que lo llevó a crear, en 1969, el ‘Movimiento Música Más’, que tuvo actividad en la década siguiente, con la presentación de obras improvisadas y participación directa del público»²⁰⁹; sin embargo, tal autor define éstas como «[...] Experiencias que entretenían al público pero que no lo convertían en creador»²¹⁰. Al mismo tiempo, Veniard señala que Mario Perusso (1936) habría de dedicarse tanto a la composición como a la dirección orquestal, evidenciando en algunas de sus obras el uso de un «atonalismo libre, sin sujeción procedimientos determinados, como ya se presentaba la música de esos años»²¹¹. Asimismo, el autor antedicho se refiere a Augusto Rattenbach (1927), creador que «no estuvo enrolado en las búsquedas sonoras que preocuparon a sus contemporáneos. Valiéndose de las formas consagradas y esquemas formales con lenguaje del momento, produce gran cantidad de obras de todos los géneros»²¹². A su vez, Veniard también menciona a Antonio Russo (1934) «nacido en Italia y llegado al

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*, 306-307.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, 306-308.

²¹² Veniard, *La Música Nacional Argentina: Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*, 308.

país en 1951, donde musicalmente se formó, es para entonces ya un reconocido director de coros»²¹³.

De igual modo, Veniard incluye en sus páginas a «Antonio Tauriello (1931), director destacado de espectáculos líricos y coreográficos»²¹⁴, a «Carlos Roqué Alsina (1941), [quien] se trasladó, a mediados de la década, a Alemania, dónde se ubicó entre aquellos que llevaban adelante los experimentos musicales más audaces del momento»²¹⁵ y a Alicia Terzian (1936), «otra de las figuras que tendrá gravitación en el futuro, no sólo como creadora musical sino como promotora de la música contemporánea de las próximas décadas, cualquiera fuera la postura estética que presentase»²¹⁶. Posteriormente, Veniard menciona a un grupo de compositores —los más jóvenes incluidos en sus páginas— antes de brindar los comentarios finales de su ya mencionada *Aproximación a la Música Académica Argentina*:

De alrededor de 1965 son algunas obras de los más nuevos, que recién se inician y que ubicamos en la promoción del 70. Hacen allí sus primeros ensayos [...] Luis Arias (1940) [...] [y] Mariano Etkin (1943), que presenta una ya variada producción de cámara [...], [...] y [...] Luis María Sena (1942). [...] También, presentan sus primeras obras, José Maranzano (1940) y Leonel Filippi (1943). Los tres últimos son estudiantes en la Facultad de Música de la Universidad Católica Argentina²¹⁷.

Sin embargo, en la voz «Argentina - II La Música Académica»²¹⁸ —incluida en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*²¹⁹— Pola Suárez Urtubey se refiere a casi una decena más de compositores pertenecientes al ámbito de la música académica argentina aquí tratado: Mario Davidovsky (1934),

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, 308.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, 309.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Suárez Urtubey, «Argentina - II La Música Académica».

²¹⁹ Casares Rodicio, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

Oscar Bazán (1936-2005); Marta Lambertini (1937), Eduardo Kusnir (1939), Horacio Vaggione (1943), Julio Martín Viera (1943), Carmelo Saitta (1944) y Luis Mucillo (1956); dice la mencionada autora al respecto:

Mario Davidovsky, que dirigió el Laboratorio de Música Electroacústica de la Universidad de Columbia hasta mediados de 1994, cuando pasó a ser profesor en Harvard, se ha especializado en composiciones para medios mixtos [...]; posee también una importante producción sinfónica y de cámara. Horacio Vaggione, residente en París, ha realizado también piezas mixtas con elaboraciones concretas a partir de los 'ruidos' y sonidos emitidos por los instrumentos tradicionales. Julio Martín Viera ha compuesto obras electroacústicas, de cámara, sinfónicas y para medios mixtos. Luis Mucillo, que trabajó en Alemania reside en Brasilia, suma a su producción electroacústica numerosas obras instrumentales y vocales de cámara y sinfónicas. Un compositor sumamente interesado en la exploración y experimentación tímbrica es Carmelo Saitta, cuyas investigaciones están referidas principalmente a los instrumentos de percusión [...]. // El minimalismo no tiene demasiados cultores en Argentina; el cordobés Oscar Bazán sería una excepción. Mariano Etkin ha realizado algunas incursiones en dicha corriente [...]. Su producción es instrumental²²⁰

Y así es como se llega, tras el recorrido trazado hasta aquí, a la época en la cual vino al mundo Oscar Pablo Di Liscia; pues su fecha de nacimiento coincide con aquéllas de los compositores más jóvenes arriba referidos por Suárez Urtubey. En este sentido, no deben perderse de vista las circunstancias constitutivas del contexto espacio-temporal ligado a la música académica argentina dentro del cual tuvo lugar el nacimiento de dicho compositor; pues son éstas las que, esbozadas en párrafos previos mediante el recurso a los autores citados, habrían de influir directa o indirectamente en los pasos dados por Di Liscia a lo largo de su infancia, juventud y parte de su vida adulta.

A modo de síntesis y en base a las fuentes arriba contrastadas, podría en general considerarse que los artistas sonoros argentinos activos durante la segunda mitad del siglo XX, de por sí europeos de origen en la mayoría de los casos, fueron recibiendo de forma simultánea influencias de Europa, Estados Unidos e

²²⁰ Suárez Urtubey, «Argentina - II La Música Académica», 655.

incluso de otros países de Latinoamérica, y optaron por mantenerse atrincheros en una polarización que continuó enfrentando a nacionalistas e internacionistas en medio del clímax protagonizado por la verdadera vanguardia musical del Viejo Mundo. Sin embargo, apiñados en sus denominadas ‘promociones’, muchos de ellos sufrieron un paulatino aislamiento que llegó a arrebatarse — gobiernos de facto mediante— el contacto mantenido con célebres creadores europeos y estadounidenses a través de instituciones como el Instituto Torcuato Di Tella, confinándolos en su inexorable periferia meridional sin que por ello renunciaran algunos a regodearse en supuestas glorias pasadas. Justamente, es posible apreciar rastros de dichas influencias estéticas provenientes del hemisferio norte en varios aspectos de la producción sonora de Oscar Pablo Di Liscia (vinculados al serialismo, al expresionismo vienés, etc.), tal y como se pondrá de manifiesto en párrafos venideros.

3. Aportaciones biográficas

3.1. Consideraciones teórico-metodológicas

3.1.1. (Auto)biografía y teoría

3.1.1.1. *Las biografías musicales y la Historia*

Podría decirse que el hecho de realizar unas aportaciones biográficas sobre Oscar Pablo Di Liscia no entrañaban —en principio, al menos— vacíos insalvables desde una perspectiva metodológica capaces de llegar a impedir la realización de la presente tesis doctoral, principalmente en virtud de la formación acreditada de su autor²²¹; de hecho, como señala Hans Lenneberg en su texto *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*, «las biografías musicales no pueden ser vistas como separadas de la Historia y de los métodos histórico-musicales»²²². Sin embargo, en lo que atañe a la relación concreta entre la musicología y la ciencia histórica, siempre es posible sacar buen provecho de textos orientadores —ya sea clásicos o recientes— que se suman a aquéllos sobre musicología histórica, tales como *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*²²³ de Stephen A. Cris y Roberta Montemorra Marvin; «The Musicologist as Historian: a Matter of Distinction»²²⁴ de Gilbert Chase, «La musicología y la historia. Una perspectiva de colaboración científica»²²⁵ de Samuel Claro Valdés, «The Historical Approach to Music»²²⁶ de Edward. J. Dent y «Towards a Dialogue Between Historians and Musicologists»²²⁷ de William Weber.

²²¹ Como ya manifesté, siguiendo las sugerencias de la directora de la presente tesis doctoral, se ha evitado mencionar en ésta la formación acreditada de su autor, volcándola sólo en el *curriculum vitae* adjunto.

²²² Hans Lenneberg, *Witnesses and scholars: Studies in Musical Biography* (New York: Gordon and Breach, 1988), 13 (trad. del autor).

²²³ Stephen A. Cris y Roberta Montemorra Marvin, *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2004).

²²⁴ Gilbert Chase, «The Musicologist as Historian: a Matter of Distinction», *Notes* 29 (1972): 10-16.

²²⁵ Samuel Claro Valdés, «La musicología y la historia. Una perspectiva de colaboración científica», *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n.º 87 (1973): 55-83.

²²⁶ Edward. J. Dent, «The Historical Approach to Music», *Musical Quarterly* XXIII (1937): 1-17.

²²⁷ William Weber, «Towards a Dialogue Between Historians and Musicologists», *Musica e Storia* 1 (1993): 5-20.

Asimismo, con respecto al proceso correspondiente que va de lo heurístico a lo hermenéutico, no deja de ser útil la consulta de volúmenes como los siguientes, entre otros: *Historical Knowledge: In Quest of Theory, Method and Evidence*²²⁸, editado por Susanna Fellman Marjatta Rahikainen; *Historical Research: A Guide for Writers of Dissertations, Theses, Articles and Books*²²⁹ de W. H. McDowell; *The Methods and Skills of History: A Practical Guide*²³⁰ de Conal Furay y Michael J. Salevouris; *Clues, Myths, and the Historical Method*²³¹ de Carlo Ginzburg; *A Guide to Historical Method*²³² de Gilbert J. Garraghan; *Understanding History: A Primer of Historical Method*²³³ de Louis Gottschalk; *A Guide to Historical Method*²³⁴ de Robert Jones Shafer y *From Reliable Sources: An Introduction to Historical Methods*²³⁵ de Martha Howell y Walter Prevenier, etc.

3.1.1.2. Biografías vs. aportaciones biográficas

Aun habiendo hecho referencia en el párrafo anterior al pertinente contexto general que se entronca de forma inexorable con una de las partes constitutivas de la presente tesis —‘inervada’ por las disciplinas antedichas y al amparo de las fuentes secundarias mencionadas— no ha de faltar en ésta una adecuada profundización metodológica en lo que atañe al ámbito de lo (auto)biográfico. Y dentro de este contexto, la elaboración de una biografía propiamente dicha de carácter exhaustivo sobre Oscar Pablo Di Liscia no se halla incluida entre los objetivos de la presente tesis doctoral: salta a la vista del ojo atento que el subtítulo de la presente investigación incluye, entre las palabras que lo conforman, el concepto

²²⁸ Susanna Fellman y Marjatta Rahikainen, eds., *Historical Knowledge: In Quest of Theory, Method and Evidence* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012).

Fellman y Rahikainen, *Historical Knowledge: In Quest of Theory, Method and Evidence*.

²²⁹ W. H. McDowell, *Historical Research: A Guide for Writers of Dissertations, Theses, Articles and Books* (London: Pearson Education, 2002).

²³⁰ Furay y Salevouris, *The Methods and Skills of History: A Practical Guide*.

²³¹ Ginzburg, *Clues, Myths, and the Historical Method*.

²³² Gilbert J. Garraghan, *A Guide to Historical Method* (New York: Fordham University Press, 1946).

²³³ Louis Gottschalk, *Understanding History: A Primer of Historical Method* (New York: Alfred A. Knopf, 1950).

²³⁴ Robert Jones Shafer, *A Guide to Historical Method*, 3.^a ed. (Illinois: Dorsey Press, 1974).

²³⁵ Martha y Walter Prevenier Howell, *From Reliable Sources: An Introduction to Historical Methods* (Ithaca: Cornell University Press, 2001).

‘aportaciones’ (de ‘aportar’: «Contribuir, añadir, dar»²³⁶), al cual se ciñe de modo estricto este trabajo. Y al margen de dicha tesis doctoral, conviene aquí recordar las palabras de Pekacz sobre la actual proliferación de «formatos flexibles [que] están típicamente armados por colecciones de artículos holgadamente articuladas de autores individuales sobre aspectos de la vida y/o la música de un compositor específico, incluyendo material biográfico e interpretaciones»²³⁷.

Si en otra oportunidad, en cambio, investigaciones futuras quisieren embarcarse en la realización de tal biografía *stricto sensu*, no habrían éstas de descartar, por ejemplo, el directo recurso a obras recientes como *Biography: A Very Short Introduction*²³⁸ de Hermione Lee, *La Biographie*²³⁹ de Daniel Madelénat, *How To Do Biography: A Primer*²⁴⁰ de Nigel Hamilton y *Biography: A User's Guide*²⁴¹ de Carl Rollyson. Aun dicho esto, la curiosidad inquisitiva podría anhelar mayores detalles sobre fuentes y metodologías propias del mundo de lo (auto)biográfico que en ocasiones se encuentran tanto fuera del área específica de conocimiento propia de la musicología (a pesar de hallarse cercanas, empero) como de la pertinencia de esta tesis doctoral, interdisciplinarietà al margen; sin embargo, no habrá de dejarse tal guante sin recoger, dado que tal emprendimiento constituye, asimismo, uno de los objetivos de la presente tesis doctoral ya referido.

3.1.1.3. El mercado editorial y la (auto)biografía

Como se verá a continuación, el variopinto cúmulo de publicaciones académicas sobre (auto)biografías relacionadas en mayor o menor medida con el contexto histórico —abrazando a veces lo musical— al que se puede recurrir en la actualidad, suele contar entre sus páginas con esbozos más o menos detallados de

²³⁶ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Accedido 13 de julio de 2013.

²³⁷ Jolanta T. Pekacz, *Musical biography: Towards new paradigms* (Aldershot: Ashgate, 2006), 7 (trad. del autor).

²³⁸ Hermione Lee, *Biography: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

²³⁹ Daniel Madelénat, *La Biographie* (Paris: Presses universitaires de France, 1984).

²⁴⁰ Nigel Hamilton, *How To Do Biography* (Cambridge: Harvard University Press, 2012).

²⁴¹ *Ibid.*

la historia del ‘género’ aquí tratado (si es que se opta, ante las divergencias existentes, por considerarlo tal: como recuerda Loureiro, la «autobiografía, concluye De Man, no es un género sino una forma de textualidad que posee la estructura del conocimiento y de la lectura»²⁴²; y, desde otra perspectiva, Caballé recuerda que hasta «fechas muy recientes estos géneros no figuraban en los manuales de literatura, ni en los libros escolares ni en los programas universitarios de enseñanza de la literatura»²⁴³. En dichas fuentes secundarias parecen agolparse repetida e indefectiblemente referencias a corrientes de pensamiento pretéritas y presentes que conviven con ejemplos paradigmáticos; y es que, como recuerda Georges Gusdorf en su texto «Condiciones y límites de la autobiografía», «el género autobiográfico está limitado en el tiempo y en el espacio: ni ha existido siempre ni existe en todas partes. [...] se diría que manifiesta una preocupación particular del hombre occidental»²⁴⁴.

Asimismo, el interesante corpus de publicaciones antedicho se nutre también de esfuerzos por ubicar a la (auto)biografía entre las artes y las ciencias²⁴⁵, intentos de elaborar definiciones, anhelos de encontrar finalidades (algunas de las cuales podrían antojarse pareidólicas²⁴⁶) y hasta pretensiones de inmiscuirse en la naturaleza misma del ‘yo’ —aunque prescindiendo a menudo del recurso a las actuales tendencias de disciplinas como la neurobiología, la psicología cognitiva, la filosofía de la mente, la antropología o la teología y, en ciertas ocasiones, refugiándose en algunas de éstas de manera aventurada— a lo cual debe sumarse

²⁴² Ángel G. Loureiro, «Problemas teóricos de la autobiografía», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, ed. Ángel G. Loureiro, Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. Anthropos 29 (Barcelona: Anthropos, 1991), 6-7.

²⁴³ Anna Caballé, «Biografía y su autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros», en *El otro, el mismo: biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, ed. J. Colin Davis e Isabel Burdiel (València: Universitat de València, 2005), 55.

²⁴⁴ Georges Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, ed. Ángel G. Loureiro, Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. Anthropos 29 (Barcelona: Anthropos, 1991), 9.

²⁴⁵ Vide Laura Marcus, *Auto/biographical Discourses: Criticism, Theory, Practice*, New edition (Manchester: Manchester University Press, 1994).

²⁴⁶ Una ‘pareidolia’ concierne fenómeno psicológico en el cual un estímulo aleatorio llega a ser percibido de forma errónea como algo reconocible; un ejemplo clásico es creer ver rostros en las nubes. Vide Stewart Elliott Guthrie, *Faces in the Clouds: A New Theory of Religion*, New (New York: Oxford University Press, 1995).

más de un texto de legítima índole autopromocional: iniciativas que, al menos en ciertas ocasiones, algunos lectores encontrarían difícil no asociar con el lema que reza ‘publica o perece’. Y es que, como señala José Luis Gómez-Navarro en las páginas de ‘En torno a la biografía histórica’, se ha «venido asistiendo en los últimos años a un resurgimiento bastante destacado de la biografía, de la biografía hecha desde perspectivas literarias principalmente, pero también de la biografía histórica realizada por historiadores profesionales»²⁴⁷.

Así las cosas, un útil y detallado panorama al respecto es volcado por J. Colin Davis e Isabel Burdiel en la introducción de *El otro, el mismo* (texto que remite a la obra homónima escrita en 1964 por el argentino Jorge Luis Borges) cuando señalan que desde 1918 —tomando como punto de partida la publicación de *Victorianos eminentes* de Lytton Strachey— «la popularidad del género se ha mantenido prácticamente inalterada desde entonces hasta la actualidad»²⁴⁸, gozando de una «atención creciente»²⁴⁹; de hecho, ambos autores no dudan en proclamar, por ejemplo, que en «Gran Bretaña [...] y durante un tiempo más que considerable, las editoriales han estado produciendo más biografías que cualquier otra categoría de libros excepto novelas libros para niños»²⁵⁰ —aunque no se indiquen, sin embargo, datos ni estudios concretos al respecto—, a tal punto que «casi cualquier celebridad [...] encuentra su mercado en la forma de la auto/biografía o las memorias. Es el tributo del comercio al fenómeno cultural del imperativo biográfico y un [...] reconocimiento del apetito público por esta [...] forma de escritura»²⁵¹.

²⁴⁷ José Luis Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, n.º 13 (2005): 7.

²⁴⁸ J. Colin Davis e Isabel Burdiel, eds., *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)* (València: Universitat de València, 2005), 11.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*, 12.

²⁵¹ *Ibid.*

3.1.1.4. *Discrepancias teórico-metodológicas*

Empero, aunque no sea difícil corroborar los argumentos arriba citados a través de palabras como las plasmadas en *Musical Biography. Towards New Paradigms*²⁵² de Jolanta T. Pekacz —«La biografía ha sido uno de los géneros literarios más populares desde el siglo XIX y una gran industria editorial desde los años 50»²⁵³—, dicha autora no deja de contraponer a tales enfoques aquéllas consideraciones de las que fue objeto el tema aquí tratado a lo largo de su devenir: «El énfasis en los aspectos factuales y documentales de la biografía, y la falta de reconocimiento de que la biografía es también un género literario y una actividad social y cultural, hizo parecer innecesaria una reflexión teórica sobre la biografía»²⁵⁴; y añade luego: «[la] biografía musical como género raramente ha sido un objeto de reflexión teórica y metodológica»²⁵⁵; «la discusión teórica y metodológica sobre la biografía musical no ha avanzado mucho más allá de *Foundations of Music History* de Carl Dahlhaus»²⁵⁶.

A su vez, las expresiones arriba citadas coinciden con aquello que, aun desde su optimismo, Davis y Burdiel dejan deslizar bajo la denominación de «disimuladas sospechas del mundo académico»²⁵⁷, una realidad que Hans Lenneberg (en su texto *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*²⁵⁸) ejemplifica remontándose, incluso, a las primeras épocas de la musicología —«Adler puso a la biografía en lo bajo de la jerarquía de las materias apropiadas para el estudio musical académico»²⁵⁹— y Anna Caballé reconoce sin tapujos: «Sobre la biografía y la autobiografía han pesado y pesan todo tipo de recelos y descalificaciones»²⁶⁰ (en «Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos

²⁵² Pekacz, *Musical biography: Towards new paradigms*.

²⁵³ *Ibid.*, 1 (trad. del autor).

²⁵⁴ *Ibid.*, 4 (trad. del autor).

²⁵⁵ Jolanta T. Pekacz, «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», *Journal of Musicological Research* 23, n.º 1 (2004): 40 (trad. del autor).

²⁵⁶ *Ibid.*, 41 (trad. del autor).

²⁵⁷ Davis y Burdiel, *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, 11.

²⁵⁸ Lenneberg, *Witnesses and scholars: Studies in Musical Biography*.

²⁵⁹ *Ibid.*, 1 (trad. del autor).

²⁶⁰ Caballé, «Biografía y su autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros», 54.

géneros»), provenientes tanto del mundo literario —al decir de Marcus: «La autobiografía sólo ha sido reconocida recientemente como una forma importante de creación literaria»²⁶¹— como del ámbito propio de la ciencia histórica, tal y como señala Acton: «Entre los historiadores, la biografía no es actualmente tenida en alta estima»²⁶². En este sentido, son Ernst Engelberg y Hans Schleier —en su texto «The Contribution Made by Historical Biographies of the 19th and 20th Century Towards Deepening Historical Biography»²⁶³— quienes se retrotraen a los últimos dos siglos pasados para enfrentarse a los «problemas relativos a la génesis de las biografías, especialmente la teoría y metodología de una biografía, ya que ésta emergió en los siglos XIX y XX»²⁶⁴, considerando además que «hay diez tipos importantes de las [sic] biografías»²⁶⁵, a saber:

1. La forma breve de notas lexicográficas y las necrologías;
2. Simples colecciones de hechos como los así llamados vida y cartas;
3. Escritos científico-críticos destinados también a [tratar] una característica completa de la personalidad del personaje histórico;
4. Ensayos biográficos o introducciones a colecciones de escritos que sólo cubren partes de [la] personalidad;
5. Autobiografías;
6. Biografías como ‘Verstehen’ de la vida interior, espiritual, como visión imaginaria;
7. Las *belles-lettres* históricas;
8. Las biografías psicoanalíticas;
9. Las prosopografías;
10. La Historia oral²⁶⁶.

Dentro de este contexto, y aun cuando no conviene aquí adentrarse demasiado en la historia de la (auto)biografía (la cual se ha dividido, como señala Loureiro al recordar a James Olney, en «tres etapas que corresponden básicamente a tres órdenes que comprende la palabra autobiografía: el *autos*, el *bios* y la *grafé*»²⁶⁷) ni tampoco en aquélla de su correspondiente teoría y metodología —algo que no

²⁶¹ Marcus, *Auto/biographical Discourses: Criticism, Theory, Practice*, 1.

²⁶² Edward Acton, «La biografía y el estudio de la identidad», en *El otro, el mismo: biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, ed. J. Colin Davis e Isabel Burdiel (Valencia: Universitat de València, 2005), 178.

²⁶³ Ernst Engelberg y Hans Schleier, «The contribution made by Historical Biographies of the 19th and 20th Century Towards deepening Historical Biography», en *[17(º) Congreso Internacional de Ciencias Históricas]. Section chronologique. Section méthodologie. La biographie historique*, ed. Eloy Benito Ruano y Manuel Espadas Burgos, vol. II (Madrid: Comité Internacional des Sciences Historiques, 1992), 1105-8.

²⁶⁴ *Ibid.*, 1105 (trad. del autor).

²⁶⁵ *Ibid.* (trad. del autor).

²⁶⁶ *Ibid.* (trad. del autor).

²⁶⁷ Loureiro, «Problemas teóricos de la autobiografía», 3.

resultaría pertinente en esta tesis doctoral— se antoja útil y esencial centrar ahora la atención en el octavo ítem que se halla contenido en la lista de Engelberg y Schleier arriba transcrita, pues al seguir las sugerencias brindadas oportunamente por Juan P. Arregui es posible vislumbrar un aspecto del mundo (auto)biográfico que resulta particularmente atractivo a la hora de emprender el presente trabajo: se trata de «las prácticas autonarrativas comprendidas en las informaciones de entrevistas, artículos, etc. [...] que un autor emite [...] como fuente»²⁶⁸. Informaciones, como veremos, que servirán a dos propósitos distintos aunque concomitantes: contribuir a solventar la escasez de fuentes disponibles sobre Oscar Pablo Di Liscia y, al mismo tiempo, arrojar luz sobre el nivel poiético correspondiente a la tripartición propuesta por Molino²⁶⁹ y desarrollada por Nattiez²⁷⁰ (así como ampliada por Padilla²⁷¹), el cual se halla vinculado al objeto de estudio de la presente tesis doctoral.

Sumergiéndose en la metodología implícita o explícitamente entroncada con el aspecto biográfico de las ‘prácticas autonarrativas’ referidas en el párrafo previo, no parece demasiado difícil argumentar, al menos en principio, que una «entrevista, como un intercambio de preguntas y respuestas entre dos participantes, es obviamente diferente a una autobiografía, en la que la dirección de la investigación está en manos de un solo hombre»²⁷², tal y como señala Elizabeth Bruss en «Actos literarios»: una declaración invalidante, *prima facie*, de las aseveraciones correspondientes citadas con anterioridad. No obstante, a través de las páginas de *History, Historians, and Autobiography*²⁷³ de Jeremy D. Popkin es posible apreciar cómo un corpus considerable de ‘entrevistas autobiográficas’²⁷⁴ legadas

²⁶⁸ Juan P. Arregui, mensaje de correo electrónico a Juan Manuel Abras Contel, 22 de octubre de 2013.

²⁶⁹ Vide Molino, «Fait musical et sémiologie de la musique».

²⁷⁰ Vide Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*.

²⁷¹ Vide Alfonso Padilla, «Dialectica y musica: espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez», *Acta musicologica Fennica* 20 (1995).

²⁷² Elisabeth Bruss, «Actos literarios», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, ed. Ángel G. Loureiro, Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. *Anthropos* 29 (Barcelona: Anthropos, 1991), 62.

²⁷³ Jeremy D. Popkin, *History, Historians, and Autobiography* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

²⁷⁴ *Ibid.*, 74 (trad. del autor).

por reconocidos historiadores entre los años 70 y los 80 logran testimoniar — desde Estados Unidos hasta Australia, pasando por Francia e Italia— las diversas connotaciones que la acción coaligada de entrevistador y entrevistado pueden depararle al campo de la autobiografía; así lo explica Popkin:

El corpus de autobiografías de historiadores publicadas ha crecido enormemente desde 1980. [...] En los años 70 y 80, varias revistas académicas en el mundo anglo-parlante, notablemente la *Radical History Review* y la *Historian* —la publicación periódica de la Sociedad honoraria de historiadores estadounidenses, Fi, Alfa, Zeta— comenzaron a publicar entrevistas autobiográficas con historiadores prominentes de manera regular. Un número de historiadores ha participado también en el ciclo anual de conferencias del Consejo Estadounidense de Sociedades Ilustradas, ‘Una vida de aprendizaje’, iniciado en 1983. Los ensayos resultantes circularon en la prensa y con el tiempo recogidos en un libro. En Australia, una serie de conferencias autobiográficas de historiadores fue fundada en 1984, dando como resultado varios volúmenes subsecuentes publicados. Alrededor del mismo tiempo, Pierre Nora solicitó ensayos personales o *ego-histoires* a un número de sus prominentes colegas franceses, siete de los cuales fueron con el tiempo publicados en 1987 como *Essais d’ego-histoire* [...]. La iniciativa francesa de Nora ha sido ahora copiada a nivel europeo en un volumen editado por dos eruditos en el Instituto Universitario Europeo en Florencia²⁷⁵.

De manera análoga, aunque proporcionándonos otra clase de ejemplo, señala Karl J. Weintraub en «Autobiografía y conciencia histórica»²⁷⁶: «no es sorprendente encontrar en una zona intermedia del espectro muchas obras que son un híbrido entre las memorias y la autobiografía²⁷⁷», siendo «necesario una vez más establecer las diferencias entre las obras auténticamente autobiográficas aquellas que pertenecen a géneros que poseen cierto matiz autobiográfico, como el autorretrato literario²⁷⁸».

²⁷⁵ *Ibid.* (trad. del autor).

²⁷⁶ Karl J. Weintraub, «Autobiografía y conciencia histórica», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, ed. Ángel G. Loureiro, Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. Anthropos 29 (Barcelona: Anthropos, 1991), 18-33.

²⁷⁷ *Ibid.*, 19.

²⁷⁸ *Ibid.*, 22.

3.1.1.5. La (auto)biografía: definiciones y tipologías

Llegado este punto, no resulta injusto preguntarse: ¿Cuáles son, pues, dichos géneros y qué es, primeramente, una biografía? En palabras de Popkin, «la autobiografía es a menudo definida como la historia de un individuo de su propia vida»²⁷⁹; «podemos definir la autobiografía como una forma de narrativa distintiva, relacionada con pero no idéntica ni a la historia ni a la ficción»²⁸⁰. Y al mismo tiempo, según consta en «El pacto autobiográfico» de Philippe Lejeune, la autobiografía «es una biografía, escrita por el interesado, pero escrita como una simple biografía»²⁸¹ y «se define a ese nivel global: es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un efecto contractual que varía históricamente»²⁸²; un concepto que también se encuentra en la obra *Apology to Apostrophe*²⁸³ de James D. Fernández cuando éste señala: «Una autobiografía es tanto una lectura de una vida como una escritura de una *Vida*. De hecho, el género ha tenido una larga e interesante relación con los problemas y procesos de la lectura»²⁸⁴. Para Georges Gusdorf, paralelamente, «la autobiografía no es la simple recapitulación del pasado; es la tarea, y el drama, de un ser que, en un cierto momento de su historia, se esfuerza en parecerse a su parecido»²⁸⁵, ya que «la autobiografía es el espejo en el que la persona refleja su propia imagen»²⁸⁶; así lo explica dicho autor:

[La] autobiografía es una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia: en la inmediatez de lo vivido, me envuelve generalmente el dinamismo de la situación, impidiéndome ver el todo. La memoria me concede perspectiva y me permite tomar en consideración las complejidades de una situación, en el tiempo y en el espacio. Al igual que una vista aérea le

²⁷⁹ Popkin, *History, Historians, and Autobiography*, 37 (trad. del autor).

²⁸⁰ *Ibid.*, 57 (trad. del autor).

²⁸¹ Philippe Lejeune, «El pacto autobiográfico», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, ed. Ángel G. Loureiro, Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. Anthropolos 29 (Barcelona: Anthropolos, 1991), 49.

²⁸² *Ibid.*, 60.

²⁸³ James D. Fernández, *Apology to apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain* (Durham: Duke University Press, 1992).

²⁸⁴ *Ibid.* (trad. del autor).

²⁸⁵ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 15.

²⁸⁶ *Ibid.*, 11.

revela a veces a un arqueólogo la dirección de una ruta o de una fortificación, o el plano de una ciudad invisible desde el suelo, la recomposición en esencia de mi destino muestra las grandes líneas que se me escaparon, las exigencias éticas que me han inspirado sin que tuviera una conciencia clara de ellas, mis elecciones decisivas²⁸⁷.

Dentro de este contexto, como destaca Caballé, la autobiografía «implica una reflexión donde el sujeto se vuelve objeto para sí mismo, con la objetividad que es posible en la metáfora del espejo. [...] La escritura posee una dimensión transitiva, de dentro hacia fuera, que exige la represión»²⁸⁸, siendo en gran parte esto lo que explicaría «los frecuentes reproches a la autobiografía entendida —sobre todo por los intelectuales surgidos o consolidados después del mayo francés (Lacan, Derrida, Paul de Man...)— como fabulación, mentira, imaginación»²⁸⁹. Paralelamente, si con respecto al ámbito de la experiencia arriba citada Weintraub llega a afirmar que la «verdadera autobiografía [...] es un tejido en el que la autoconsciencia se enhebra delicadamente a través de experiencias interrelacionadas»²⁹⁰, tampoco faltan en el corpus aquí examinado definiciones por negación acerca del concepto aquí tratado: para Bruss, por ejemplo, lo «que la autobiografía es, en parte, depende de lo que no es; o cómo se relaciona y distingue de otros tipos de actividad disponibles en su contexto original»²⁹¹.

Asimismo, Ángel L. Loureiro señala en las páginas de «Problemas teóricos de la autobiografía» que ésta «no se distingue por proporcionarnos conocimiento alguno sobre un sujeto que cuenta su vida [...] sino por su peculiar estructura especular en que dos sujetos se reflejan mutuamente y se constituyen a través de esa reflexión mutua»²⁹²; y Georges Gusdorf, por su parte, declara que una «autobiografía no podría ser, pura y simplemente, un proceso verbal de la existencia, un libro de cuentas y un diario de campaña: tal día, a tal hora, a tal lugar... Tal

²⁸⁷ *Ibid.*, 13.

²⁸⁸ Caballé, «Biografía y su autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros», 56.

²⁸⁹ *Ibid.*, 57.

²⁹⁰ Weintraub, «Autobiografía y conciencia histórica», 19.

²⁹¹ Bruss, «Actos literarios», 65.

²⁹² Loureiro, «Problemas teóricos de la autobiografía», 6-7.

tipo de cuentas, aunque fuese minuciosamente exacto, no sería más que una caricatura de la vida real»²⁹³; y añade luego: «la precisión rigurosa se correspondería con el engaño más sutil»²⁹⁴. Y si hasta aquí se han recogido definiciones tanto por afirmación como por negación, ¿habría acaso de faltarle a este marco un autor que se hubiera dado al esbozo de una definición por oposiciones y, al mismo tiempo, hubiera llegado a exponer concretamente cuáles son los otros géneros a los que se hacía referencia más arriba? Nada de eso: es posible recurrir a Lejeune y las páginas que éste dedica a acometer tales iniciativas a través de las palabras transcritas a continuación, advirtiendo que «ciertas condiciones pueden ser cumplidas en su mayor parte sin serlo totalmente»²⁹⁵:

Al partir de la situación del lector [...] tengo la oportunidad de captar con más claridad el funcionamiento de los textos [...], puesto que han sido escritos para nosotros, lectores, y que, al leerlos, somos nosotros quienes los hacemos funcionar. De esta manera, he tratado de definir la autobiografía por una serie de oposiciones entre los diferentes textos que nos son propuestos para su lectura. // Levemente modificada, la definición de la autobiografía sería la siguiente: // *Definición*: Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad. // La definición pone en juego elementos pertenecientes a cuatro categorías diferentes: // 1. Forma del lenguaje: // *a*) narración; // *b*) en prosa. // 2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad. // 3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador. // 4. Posición del narrador: *a*) identidad del narrador y del personaje principal; *b*) perspectiva retrospectiva de la narración. // Una autobiografía es toda obra que cumple a la vez las condiciones indicadas en cada una de esas categorías. Los géneros vecinos de la autobiografía no cumplen todas esas condiciones. He aquí la lista de condiciones que o se ven cumplidas en otros géneros: // — memorias: (2); // — biografía: (4*a*); // — novela // — personal: (3); // — poema autobiográfico: (1*b*); // — diario íntimo: (4*b*); // — autorretrato o ensayo: (1 y 4*b*)²⁹⁶.

²⁹³ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 15.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ Lejeune, «El pacto autobiográfico», 48.

²⁹⁶ *Ibid.* Se han respetado las itálicas del original.

3.1.1.6. Causa y finalidad de la (auto)biografía

Habiendo citado en los párrafos previos casi media decena de definiciones sobre el concepto de ‘autobiografía’, cabe ahora preguntarse por dos aspectos de este ‘género’ que han sido ampliamente abordados en los escritos de aquellos autores traídos a estas páginas: la causa y la finalidad del acto autobiográfico. Ante todo, merece la pena señalar que una hipótesis ceñida a motivos y objetivos únicos es claramente descartada por Popkin, quien se basa en investigaciones propias (sobre una serie de materiales autobiográficos relativamente nuevos generados por diversos historiadores) para afirmar que «la escritura autobiográfica no es emprendida sólo por razones estéticas, por un lado, o como un gesto en contra de la opresión, por otro», sin dejar de aclarar que la «escritura autobiográfica no es enteramente generada a partir de motivos personales»²⁹⁷ y recordando, incluso, que en «algunos casos, la autobiografía sirve para anunciar y justificar un cambio en la perspectiva académica»²⁹⁸.

A su vez, dentro del contexto arriba esbozado, Bruss llega a preguntarse: «¿A qué poder o principio podemos recurrir para determinar la naturaleza de la labor primordial de la autobiografía?, ¿o incluso para estipular eso debe haber un único cometido semejante?»²⁹⁹. Dentro de este contexto, la autora agrega que es necesario «distinguir primero entre la forma, las propiedades materiales inmanentes de un texto, y las funciones asignadas a ese texto»³⁰⁰; y añade luego: «La forma y la función no son isomórficas; varias funciones pueden ser y acostumbran a ser asignadas a la misma estructura, y la mayoría de las funciones pueden ser llevadas a cabo a través de más de una forma»³⁰¹. Por su parte, es Paul John Eakin quien

²⁹⁷ Popkin, *History, Historians, and Autobiography*, 58 (trad. del autor).

²⁹⁸ *Ibid.*, 80 (trad. del autor).

²⁹⁹ Bruss, «Actos literarios», 62.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

en su texto «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje»³⁰² especifica una intencionalidad de la práctica aquí tratada: si se parte de una premisa que ve asociada la escritura autobiográfica con un tipo de habla «y si postulamos que la ‘intención’ de un texto así es comunicar la naturaleza del yo del autor (el ‘efecto’), entonces puede que consideremos [...] que la autobiografía [...] pueda proporcionar un medio en el cual, tanto para el autobiógrafo como para su lector, el yo pudiera aprehenderse en su presencia viva»³⁰³. En este contexto, y más sintéticamente, Weintraub señala que el «auténtico y genuino esfuerzo biográfico se encuentra guiado por el deseo de percibir y de otorgar un sentido a la vida»³⁰⁴, mientras Gusdorf sostiene que «el autor de la autobiografía [...] busca tenazmente la vocación de su ser propio»³⁰⁵; por tanto, de acuerdo a este planteamiento, la «intención consustancial a la autobiografía, y su privilegio antropológico [...] se muestran así con claridad: es uno de los medios del conocimiento de uno mismo, gracias a la reconstitución y al desciframiento de una vida en su conjunto»³⁰⁶.

Por otra parte, Eakin agrega que es posible «comprender la escritura de la autobiografía, no meramente como el recuerdo pasivo y diáfano de un ya terminado yo, sino más bien como una fase integral, y a menudo decisiva, del drama de la autodefinición»³⁰⁷, concluyendo que «deberíamos hablar de la aventura autobiográfica como doblemente metafórica: el acto autobiográfico, como el texto que produce, sería una metáfora del yo»³⁰⁸. Así, dentro de este océano especulativo, Gusdorf plantea argumentos que a primera vista se antojan tangibles: «es precisamente para aclarar los malentendidos, para restablecer una verdad incompleta o deformada, por lo que el autor de la autobiografía se impone la tarea de

³⁰² Paul John Eakin, «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, ed. Ángel G. Loureiro, Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. Anthropos 29 (Barcelona: Anthropos, 1991), 79-93.

³⁰³ *Ibid.*, 89.

³⁰⁴ Weintraub, «Autobiografía y conciencia histórica», 20.

³⁰⁵ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 11.

³⁰⁶ *Ibid.*, 13.

³⁰⁷ Eakin, «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje», 91.

³⁰⁸ *Ibid.*

presentar él mismo su historia»³⁰⁹; de hecho, Gusdorf añade también que la «confesión del pasado se lleva a cabo como una tarea en el presente: en ella se opera una verdadera autocreación. Bajo el pretexto de presentarme tal como fui, ejerzo una especie de derecho a repetir mi existencia»³¹⁰; así lo explica dicho autor:

Cada uno de nosotros tiene tendencia a considerarse como el centro de un espacio vital: yo supongo que mi existencia importa al mundo y que mi muerte dejará el mundo incompleto. Al contar mi vida, yo me manifiesto más allá de la muerte, a fin de que se conserve ese capital precioso que no debe desaparecer. El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable³¹¹

El autor de una autobiografía se impone como tarea el contar su propia historia; se trata, para él, de reunir los elementos dispersos de su vida personal y de agruparlos en un esquema de conjunto. El historiador de sí mismo querría dibujar su propio retrato, pero, al igual que el pintor solo fija un momento de su apariencia exterior, el autor de una autobiografía trata de lograr una expresión coherente y total de todo su destino³¹².

Son reflexiones que convendría relacionar con la célebre declaración de Paul de Man en «La autobiografía como desfiguración», que reza: «La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada»³¹³; son palabras unidas a una temática —que trata José Manuel Cuesta Abad, por ejemplo, en *La escritura del instante*³¹⁴— sobre la cual no se incide por ser dominios de la teoría y la crítica literaria, cuya penetración no haría sino alejarse del territorio específico de esta tesis doctoral, pues tal y como destaca Laura Marcus en *Auto/biographical discourses*, la «autobiografía ha sido un tema de interés central para la

³⁰⁹ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 12.

³¹⁰ *Ibid.*, 16.

³¹¹ *Ibid.*, 10.

³¹² *Ibid.*, 12.

³¹³ Paul De Man, «La autobiografía como desfiguración», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, ed. Ángel G. Loureiro, Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. Anthropos 29 (Barcelona: Anthropos, 1991), 118.

³¹⁴ José Manuel Cuesta Abad, *La escritura del instante: una poética de la temporalidad* (Madrid: Akal, 2001).

teoría literaria y cultural en las últimas décadas, avivada y en muchos casos transformada por la crítica [literaria] feminista, la crítica de la clase obrera y la crítica negra, así como por la historiografía»³¹⁵. Y es que, según sostiene Fernández, «después del postestructuralismo, el género [autobiográfico] es visto como una palestra no para el autodescubrimiento del valor neutral, sino más bien para una autoinvención cargada ideológicamente»³¹⁶.

Al mismo tiempo, volviendo al ámbito de la causalidad e intencionalidad que aquí se trata —el propio «concepto de ‘intención’ impregna las discusiones de autobiografía»³¹⁷, señala Marcus—, Bruss advierte un proceso de realimentación desde una perspectiva diferente al afirmar que «cada autobiógrafo no solo intenta resolver los problemas acerca de su propia naturaleza y la naturaleza del acto de autoanálisis y autoexhibición en la que está ocupado: también provoca nuevas preguntas acerca del sujeto»³¹⁸. Al mismo tiempo, Gusdorf también refiere una distinción intencional que cree ver inserta en la naturaleza misma de la creación autobiográfica, declarando que existe «una disparidad [...] entre la intención confesada de la autobiografía —re-trazar [...] la historia de una vida— y sus intenciones profundas, orientadas hacia una suerte de apologética o teodicea del ser»³¹⁹. Y para Caballé, por ejemplo, toda «autobiografía nace de la voluntad de dar un sentido a la propia vida, de trazar unas líneas de fuerza que retrospectivamente doten de coherencia a la propia existencia o al menos a parte de ella»³²⁰.

Así, habiendo citado una multiplicidad de causas que parecen subyacer bajo los fines autobiográficos, parece ahora lícito inquirir si existe un motivo primordial que se erija en impulsor destacado de la escritura autobiográfica; y es en este caso Eakin quien aporta una respuesta a dicho interrogante, concluyendo a partir

³¹⁵ Marcus, *Auto/biographical Discourses: Criticism, Theory, Practice*, 1 (trad. del autor).

³¹⁶ Fernández, *Apology to apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*, 91 (trad. del autor).

³¹⁷ Marcus, *Auto/biographical Discourses: Criticism, Theory, Practice*, 3 (trad. del autor).

³¹⁸ Bruss, «Actos literarios», 70.

³¹⁹ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 14.

³²⁰ Caballé, «Biografía y su autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros», 52-53.

de análisis propios de varias biografías que es posible entender el «acto autobiográfico como una constitución de antiguos modos de formación de la identidad»³²¹, aclarando que esta «construcción del acto autobiográfico [...] no excluye la posibilidad de que haya otros tipos de motivación en juego; [aunque] debería reconocerse, sin embargo, como una prominente, y quizá la principal, forma de motivación»³²².

3.1.1.7. *Biografía vs. autobiografía*

A lo largo de los últimos párrafos no se ha dejado de hacer referencia específicamente a la autobiografía, pasando revista a un corpus que —*lato sensu*— no en demasiadas ocasiones parece haber optado, según Caballé³²³, por reparar en las diferencias y similitudes que separan y unen a aquélla con la biografía. Así las cosas, podría incautamente pensarse en ambos conceptos como integrantes de un mismo género —constituyendo dos subgéneros, por ejemplo, merced a los cuales se tornaría menos útil detenerse en reflexión semejante— o incluso deducir erróneamente la existencia de un amplio estudio y tratamiento de dicho tema capaz de volver superflua cualquier aclaración al respecto: sin embargo, nada de eso parece ajustarse a la realidad, pues incluso entre los teóricos del área aquí tratada no deja de reinar el disenso, si uno se deja guiar por las palabras de Davis cuando éste declara que «sigue existiendo un vacío importante por lo que se refiere a trabajos que comparen el significado y el funcionamiento de ambos géneros»³²⁴ de cara a la «confusión común, desde el punto de vista teórico, entre biografía y autobiografía»³²⁵: dos conceptos que mantienen entre sí «diferencias intrínsecas, de producción, recepción y objetivos»³²⁶.

³²¹ Eakin, «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje», 92.

³²² *Ibid.*

³²³ Caballé, «Biografía y su autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros», 49.

³²⁴ Davis y Burdiel, *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, 11.

³²⁵ *Ibid.*, 26.

³²⁶ *Ibid.*

Un esfuerzo particular para aclarar el antedicho y difundido equívoco ha sido plasmado en el citado texto «Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros» de Anna Caballé, autora que se mueve desde la Antigua Grecia hasta siglo XVIII para bosquejar un marco histórico en el cual se insertan los dos conceptos aquí tratados, explicando luego que en pleno siglo XIX «la nomenclatura [...] surgida de una necesidad de disponer de términos cultos para géneros muy populares seguía resistiéndose, sobre todo a la hora de distinguir entre unos relatos biográficos y otros. Ambos eran discursos o relatos generados en tomo a una vida humana»³²⁷; e invocando a Lejeune, Caballé afirma: «tanto en el plano de la voz narrativa como en el plano autorial [*sic*] ambos géneros se oponen». A su vez, Eakin se refiere al rol de la referencia de cara a identificar un texto dado como autobiográfico, siendo «la referencia principal la identidad explícitamente postulada entre el personaje principal y el narrador en el texto, por una parte, y el autor del texto, por la otra»³²⁸; y al mismo tiempo, Caballé también aclara que «el yo se opone al no-yo, es decir, autobiografía frente a biografía»³²⁹, para añadir luego:

Biografía y autobiografía se presentan como narraciones de una vida. Sin embargo, frente a la biografía que, al menos en una situación ideal, acumula el máximo de información posible sobre el biografiado en beneficio de su indudable complejidad humana, frente a ella, incluso contra ella, se halla en cierto modo la autobiografía. [...] Hay otras oposiciones: por ejemplo, frente al acopio de material que debe llevar a cabo el biógrafo para dotar de objetividad y amplitud su trabajo, el autobiógrafo procede de modo inverso mediante la ‘selección intencional de actuaciones’. Por varias razones. En primer lugar porque nadie es capaz de relatar toda su vida: el material de que dispone el autobiógrafo es infinitamente superior al del más documentado biógrafo; pensemos además en la posibilidad que se le ofrece al primero de incorporar su vida onírica, incluir ‘yoes’ imaginados, fantaseados, soñados, incluso cínicamente

³²⁷ Caballé, «Biografía y su autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros», 51.

³²⁸ Eakin, «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje», 81.

³²⁹ Caballé, «Biografía y su autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros», 51.

inventados que no tienen cabida en la escritura biográfica. Es pues una opción imposible que obliga a seleccionar del continuum vivido (y recordado: una limitación real) aquellas actuaciones que se consideran más pertinentes o relevantes³³⁰.

No es Caballé, empero, la única autora perteneciente al corpus aquí examinado en advertir tal realidad, pues parte de las ventajas arriba enunciadas —que posee el autobiógrafo con respecto al biógrafo— se hallan también referidas en «La concepción del 'yo' en las autobiografías españolas del siglo XIX: De las 'vidas' a las 'memorias' y 'recuerdos'» de Francisco Sánchez-Blanco («El género autobiográfico es algo más que una fuente de datos históricos de primera mano»³³¹; y estos son «facilitados por los únicos que pueden darnos informaciones fidedignas, acerca de las intenciones o motivos individuales que se hallaron en el origen de decisiones o de obras, con repercusiones de interés»³³²), así como en los ya citados textos de Weintraub y Gusdorf («Autobiografía y conciencia histórica» y «Condiciones y límites de la autobiografía»), a través de los cuales manifiestan dichos autores (en orden respectivo):

El tema esencial de toda obra autobiográfica son realidades experimentadas de una forma concreta y no aquellas que forman parte del ámbito de las experiencias consideradas en sí mismas con independencia del sujeto que las ha llevado a cabo. Evidentemente la realidad externa forma parte de la experiencia pero ésta se ve modificada por la propia vida interior. Todo ello conforma nuestra particular experiencia personal. Así, todo hecho externo alcanza un determinado grado de valor sintomático que se deriva de su absorción y reflejo internos. Por otra parte, en la biografía este proceso se encuentra invertido ya que una persona ajena a la vida que se narra intenta averiguar la estructura interna de la misma tanto a través de una serie de datos extraídos de una conducta y comportamiento externos y reales como por medio de afirmaciones sobre su propia vida íntima externalizadas por el sujeto de la misma³³³.

³³⁰ *Ibid.*, 53.

³³¹ Francisco Sánchez-Blanco, «La concepción del 'yo' en las autobiografías españolas del siglo XIX: De las 'vidas' a las 'memorias' y 'recuerdos'», *Boletín de la Asociación europea de profesores de Español* 29 (1983): 39.

³³² *Ibid.*

³³³ Weintraub, «Autobiografía y conciencia histórica», 19.

Por otra parte, el testimonio que cada uno da de sí mismo es privilegiado: el biógrafo, cuando se ocupa de un personaje distante o desaparecido, no tiene completa seguridad en cuanto a las intenciones de su héroe; se limita a descifrar los signos, y su obra tiene siempre, en cierto sentido, algo de novela policiaca. Al contrario, nadie mejor que yo mismo puede saber en lo que he creído o lo que he querido; únicamente yo poseo el privilegio de encontrarme, en lo que me concierne, del otro lado del espejo, sin que pueda interponérseme la muralla de la vida privada. Los otros, por muy bien intencionados que sean, se equivocan siempre; describen el personaje exterior, la apariencia que ellos ven, y no la persona, la cual se les escapa. Nadie mejor que el propio interesado puede hacer justicia a sí mismo³³⁴.

Y estas palabras de Gusdorf, paralelamente, guardan estrecha relación con otra serie de diferencias que, en su mencionado escrito, Caballé proclama distinguir entre el género biográfico y aquél autobiográfico (recordándonos, al mismo tiempo, la necesidad proclamada por J. C. Davis de «distinguir entre prácticas de escritura serias o sensacionalistas, adormecedoras o revitalizadoras de la reflexión sobre las relaciones entre individuo y colectividad»³³⁵):

Más oposiciones: el autobiógrafo ejerce un dominio absoluto del contenido de su texto. Dice no sólo lo que quiere decir sino también del modo en que quiere expresarlo (aunque deba ser prudente en la imagen que proyecte de sí mismo, de lo contrario su testimonio no merecerá la confianza del lector). El biógrafo, por el contrario, no impone restricciones a su objeto de estudio (muy al contrario la biografía sensacionalista acostumbrará a hacer hincapié en aquellos 'yoes' reprobables, ridículos, desafortunados o contradictorios del biografiado que le permitan mostrar las fallas o incoherencias en el desarrollo del personaje. De algún modo, dotarlo de la humanidad suficiente como para favorecer la identificación del lector común)³³⁶.

Si el razonamiento de Caballé arriba expuesto es certero, la potestad que ostentara un autobiógrafo de decir «lo que quiere»³³⁷ y «del modo que quiere»³³⁸

³³⁴ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 12.

³³⁵ Davis y Burdiel, *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, 14.

³³⁶ Caballé, «Biografía y su autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros», 54.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*

sobre su texto no haría sino convertir a éste en una suerte de ‘absolutista ilustrado’ cuyo «dominio absoluto»³³⁹ tendría por único límite la «confianza del lector»³⁴⁰. Y en ese caso, ¿qué tan confiable y creíble podría resultar, entonces, cualquier autobiografía? Dentro de este marco, empero, se antojan tranquilizadoras las siguientes palabras de Gusdorf:

El hombre que emprende la escritura de sus memorias se figura, con total buena fe, que está haciendo tarea de historiador, y que las dificultades, si encuentra algunas, podrán ser vencidas gracias a las virtudes de la crítica objetiva y de la imparcialidad. El retrato será exacto, y la relación de los acontecimientos será traída a la luz tal y como verdaderamente aconteció. Será necesario luchar, sin duda alguna, contra las flaquezas de la memoria, pero una higiene moral suficientemente severa, así como una buena fe fundamental, permitirán restablecer la realidad de los hechos³⁴¹.

¿Habrían de ser creídas estas crédulas palabras o, por el contrario, debería uno desconfiar de la desconfianza de las anteriores? Quizás sería más prudente adoptar una postura intermedia, como aquélla que aporta Gusdorf al afirmar que cada autobiógrafo «es el primer testigo de sí mismo; sin embargo, su testimonio no goza de autoridad definitiva. No solamente porque el crítico objetivo mostrará siempre inexactitudes, sino, sobre todo, porque el debate de una vida consigo misma en busca de su verdad absoluta nunca tiene fin»³⁴²; en un sentido parcialmente análogo, la pluma de Marcus no duda en asegurar: «Muy pocos críticos demandarían que la verdad autobiográfica fuera verificable literalmente»³⁴³; y hecho esto, dicha autora demuestra con holgura que el «intratable problema de la ‘referencialidad’»³⁴⁴ —definido por ella como «el tipo y grado de ‘verdad’ que puede esperarse de una escritura autobiográfica»³⁴⁵— no es sino algo harto conocido en el correspondiente ámbito literario, considerando que «se afirma que

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 14.

³⁴² *Ibid.*, 17.

³⁴³ Marcus, *Auto/biographical Discourses: Criticism, Theory, Practice*, 3 (trad. del autor).

³⁴⁴ *Ibid.* (trad. del autor).

³⁴⁵ *Ibid.* (trad. del autor).

la ‘intención’ de decir la verdad, en la medida de lo posible, es una garantía suficiente de la veracidad y sinceridad autobiográfica»³⁴⁶.

Sin embargo, al referirse a los historiadores, Popkin advierte que si «una autobiografía muestra una conexión cercana entre las pasiones personales del autor y su trabajo académico, corre el riesgo de funcionar como un ‘suplemento’ subversivo para la erudición histórica de su autor»³⁴⁷, lo cual sugeriría que «algún elemento esencial fue dejado de lado u ocultado en el proyecto académico original»³⁴⁸. Y a partir de este ejemplo salta a la vista que es preciso discernir cuál es el tipo de texto autobiográfico que se tiene entre manos, resultando para ello ilustrativas las siguientes palabras de Gusdorf al respecto:

[Una] autobiografía, consagrada exclusivamente a la defensa e ilustración de un hombre, de una carrera, de una política o de una estrategia, es una autobiografía sin problemas: se limita casi exclusivamente al sector público de la existencia. Aporta un testimonio interesante e interesado, e incumbe al historiador, más que a ningún otro, el estudiar y criticar este tipo de autobiografía. Lo que importa aquí son los hechos oficiales, y las intenciones se juzgan de acuerdo con las realizaciones. No resulta necesario creer al narrador, sino considerar su versión de los hechos como una contribución a su propia biografía. El reverso de la historia, las motivaciones íntimas, completan la secuencia objetiva de los hechos. Pero en el caso de los hombres públicos lo que predomina es ese aspecto exterior: ellos cuentan su vida según la óptica de su tiempo, de modo que las dificultades de método no difieren de las de la historiografía al uso. // La cuestión cambia radicalmente cuando el lado privado de la existencia tiene mayor importancia. [...] El debate se desarrolla, en lo esencial, en el espacio interior [...]. La crítica externa y objetiva puede señalar aquí o allá algún que otro error de detalle o alguna trampa, pero no puede poner en tela de juicio lo esencial. [...] En este caso, nos concierne otra verdad. La rememoración se tiene a sí misma como objetivo, y la evocación del pasado responde a una inquietud cargada de mayor o menor angustia, ansiosa de encontrar el tiempo perdido para recuperarlo y fijarlo para siempre³⁴⁹.

³⁴⁶ *Ibid.* (trad. del autor).

³⁴⁷ Popkin, *History, Historians, and Autobiography*, 63 (trad. del autor).

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 13.

Aun teniendo esto en mente a la hora de realizar la presente tesis doctoral, en otros párrafos de Caballé es posible divisar cómo algunos de los argumentos antedichos parecen resurgir con nuevo ímpetu: «Si escribir de uno mismo es sospechoso de inautenticidad e impostura, para algunos, [...] escribir del otro resulta igualmente sospechoso»³⁵⁰; la base de tal afirmación se basaría en que «la selección que debe hacer el biógrafo del material biográfico que maneja exige unos criterios de partida y un enfoque que a su vez condicionarán el resultado de la misma»³⁵¹. Al margen de tales dichos, el discurrir de esta autora la lleva a preguntarse: «[...] ¿acaso no ocurre algo parecido en cualquier investigación?»³⁵²; y antes, incluso, de que la respuesta llegue a caer por su propio peso, agrega ella misma inmediatamente: «Como ven estamos atrapados en otra ratonera»³⁵³. Sin embargo, cierta salida podría vislumbrarse apelando a los refuerzos provistos por la más optimista pluma de Gusdorf:

[...] en el caso de la autobiografía, la verdad de los hechos se subordina a la verdad del hombre, pues es sobre todo el hombre lo que está en cuestión. La narración nos aporta el testimonio de un hombre sobre sí mismo, el debate de una existencia que dialoga con ella misma, a la búsqueda de su fidelidad más íntima³⁵⁴.

La significación de la autobiografía hay que buscarla, por lo tanto, más allá de la verdad y la falsedad, tal como las concibe, con ingenuidad, el sentido común. La autobiografía es, sin duda alguna, un documento sobre una vida, y el historiador tiene perfecto derecho a comprobar ese testimonio, de verificar su exactitud. Pero se trata también de una obra de arte³⁵⁵.

3.1.1.8. (Auto)biografía e Historia

De estar Gusdorf en lo cierto y ser también la autobiografía una obra de arte, ¿cuál es, entonces, la relación que aquélla y la biografía mantienen con la Historia? Y, dentro de este mismo marco, ¿qué «ventajas y desventajas tiene para el

³⁵⁰ Caballé, «Biografía y su autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros», 58.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 15.

³⁵⁵ *Ibid.*, 16.

estudio de la historia la preocupación biográfica por la individualidad?»³⁵⁶ En el mejor de los casos, «no hay duda de que proporciona una audiencia para la investigación histórica y, por lo tanto, un camino, o unos puntos de anclaje, para que los legos puedan acceder a las preocupaciones académicas»³⁵⁷: así opinan Davis y Burdiel, brindando un primer aspecto a ser tenido en cuenta que, en sí mismo, parece únicamente relacionarse con la *target audience* (término a veces traducido al español como ‘audiencia objetiva’ o ‘público objetivo’, entendiéndolo éste como ‘meta’, ‘blanco’, ‘diana’), constituida por un deseable cúmulo de potenciales compradores identificables por el *marketing* con el objeto de colocar, posteriormente, determinados productos en un mercado dado.

Menos comerciales, en cambio, suenan las apreciaciones que desde el ámbito de la musicología lega al respecto Lenneberg, quien dedica el primer capítulo de *Witnesses and Scholars. Studies in Musical Biography* a discurrir sobre el tema aquí tratado bajo el epígrafe de ‘Biografía e Historia’, bosquejando así el entroncamiento evidenciado por ambas disciplinas a lo largo de los siglos sin dejar de citar, para ello, a algunos de los autores más representativos vinculados a la reflexión aquí tratada: «Reconocer a la biografía como un tema válido de la Estética y la Historia, por otra parte, no significa que sea necesariamente un campo separado de la historiografía; es parte de ésta»³⁵⁸; y asimismo, también puede «ser considerada como parte de la historia de la biografía en la cual es una rezagada, o bien como una parte de la historia de la musicología, otra disciplina joven»³⁵⁹. Sin embargo, no es difícil advertir que uno de los autores más claros y concisos a la hora de plasmar la relación existente entre Historia y autobiografía es Popkin, cuyas palabras al respecto se reproducen aquí:

La Historia es el estudio del pasado. ¿Pero es la Historia la única manera en la cual los hechos acerca del pasado pueden ponerse por escrito y hacerse públicos? Ésa es

³⁵⁶ Davis y Burdiel, *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, 13.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Lenneberg, *Witnesses and scholars: Studies in Musical Biography*, 4 (trad. del autor).

³⁵⁹ *Ibid.*

la pregunta que los historiadores confrontan cuando consideran el género de la autobiografía. La autobiografía, como la Historia, proclama decir historias verdaderas acerca de eventos pasados. Como la historia, la autobiografía se presenta usualmente en la forma de una narrativa cronológica. Sin lugar a dudas, hay muchas diferencias entre Historia y autobiografía. La Historia trata con el tiempo colectivo y la experiencia colectiva, aspira al estatus de conocimiento objetivamente verificable, y postula una separación entre el historiador/autor y su objeto de estudio. La autobiografía adopta el marco de tiempo arbitrario de la vida individual y la perspectiva individual, es inherentemente subjetiva, y deriva su demanda de autoridad de una presunta identidad entre autor y sujeto. Los historiadores se ven a sí mismos como añadiendo ladrillos a un edificio de conocimiento creado colectivamente que crece más completo a lo largo del tiempo; los autobiógrafos se empeñan en empresas individuales a las cuales, por definición, nadie más puede contribuir y las cuales no pueden ser continuadas después de su muerte³⁶⁰.

3.1.1.9. *Musicología y (auto)biografía*

Weintraub proclama que «la vida personal solo puede ser entendida a través de su dimensión histórica y, así, su relato, al tomar una forma histórica, parece hacer de la autobiografía un género histórico»³⁶¹; y dentro de este contexto, de cara a la presente tesis doctoral, hay dos obras que se erigen como algunas de las más útiles por contener en sus páginas —entre otra serie de cosas— los panoramas imperantes en el mundo biográfico durante los siglos XIX y XX, respectivamente: «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents»³⁶² de Jolanta T. Pekacz y «En torno a la biografía histórica»³⁶³ de José Luis Gómez-Navarro. En el primero de dichos escritos su autora se retrotrae a los orígenes de la biografía musical, traída al mundo por una joven musicología decimonónica vinculada a la creencia de que «el rol del historiador no era dedicarse a la interpretación del pasado, sino simplemente reportar cómo era éste en realidad»³⁶⁴.

³⁶⁰ Popkin, *History, Historians, and Autobiography*, 37 (trad. del autor).

³⁶¹ Weintraub, «Autobiografía y conciencia histórica», 25.

³⁶² Pekacz, «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents».

³⁶³ Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica».

³⁶⁴ Pekacz, «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», 47 (trad. del autor).

De esta manera, cita obligada a Ranke mediante, Pekacz se interna en la historia de la musicología para referirse a Chrysander y Adler antes de afirmar que el pensamiento de la época concebía «que la meta de la biografía era la reconstrucción de la vida del sujeto, y que la evidencia primaria organizada en un orden cronológico era el medio de llegar a este fin»³⁶⁵, argumentando también: «se esperaba que una biografía académica fuera ‘científica’ y se dedicara sólo a cuestiones ‘verificables’, como aquéllas pertenecientes a la cronología de la vida y obras del compositor»³⁶⁶; y añade luego: «Más aún, la subjetividad del biógrafo podía y debía ser eliminada. Más aún todavía, la biografía era vista como una acumulación de fuentes primarias, más que un trabajo conceptual, interpretativo»³⁶⁷. A su vez, preguntándose acerca de las bases que sustentaban tal concepción del emprendimiento biográfico, la autora mencionada concluye que esta «comprensión de la biografía se basaba en el concepto decimonónico de un genio como transmisor de la inspiración divina independiente de influencias del exterior. El desarrollo musical del sujeto era independiente de su vida a menos que hubiera una interrupción de este desarrollo»³⁶⁸, generalmente debida a causas de fuerza mayor; y agrega dicha autora luego:

En efecto, el esquema de ‘vida y obra’ para la biografía musical, que los musicólogos desarrollaron gradualmente y en el cual la vida y la obra ocupaban dos secciones separadas, creció surgió de un deseo de encontrar un acuerdo entre una posición anti-biográfica favoreciendo un estudio impersonal, ‘científico’ de la música, y un reconocimiento de la necesidad de alguna información biográfica. Finalmente, en el siglo XIX, la relación entre arte y ciencia, poesía, y verdad pasó al frente, y por primera vez en su historia, la biografía como género fue escudriñada junto con estas líneas. Esto dio nacimiento al mito de la ‘biografía pura’ —tanto históricamente precisa como bien construida— escrita sin otro propósito que aquél de transmitir al lector un auténtico retrato del individuo cuya vida estaba siendo narrada³⁶⁹.

³⁶⁵ *Ibid.*, 48 (trad. del autor).

³⁶⁶ *Ibid.* (Trad. del autor).

³⁶⁷ *Ibid.* (Trad. del autor).

³⁶⁸ *Ibid.* (Trad. del autor).

³⁶⁹ *Ibid.*, 50 (trad. del autor).

Así, por un lado afirma Pekacz que la «la aproximación positivista (‘científica’) [...] falló en reconstruir el pasado tal como era y reproducir una imagen ‘objetiva’ del sujeto, porque [...] las condiciones del pasado no pueden ser reconstruidas»³⁷⁰ y «porque aunque no hubiera parcialidad explícita por parte del biógrafo, había decididamente suposiciones tácitas»³⁷¹; y por otro, no puede la autora dejar de reconocer que muchas «visiones ortodoxas establecidas por biógrafos decimonónicos [...] están todavía entre nosotros»³⁷². Asimismo, ésta llega a sostener que «la biografía musical ha sido una herramienta efectiva para modelar la memoria colectiva y la percepción de los patrimonios culturales nacionales»³⁷³. Prueba irrefutable de ello —al margen del parecer de Pekacz— es la biografía *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* de Christoph Wolff, finalista del Premio Pulitzer 2001 y ganadora del Premio Otto Kinkeldey de la Sociedad [Norte]Americana de Musicología, obra que la mencionada autora considera escrita «en el estilo del ‘culto al héroe’ decimonónico»³⁷⁴. Justamente, tras afirmar que «a pesar de las afirmaciones de objetividad y desapego, los musicólogos decimonónicos produjeron biografías altamente politizadas e históricamente contingentes»³⁷⁵ y no dejar de sostener que «la biografía decimonónica fue un instrumento en la construcción de la disciplina de la musicología y un medio de vigilar lo musical (en el discurso de y acerca de la biografía)»³⁷⁶, así se explaya Pekacz acerca de las típicas biografías que, habiendo brotado durante el siglo XIX, permanecen arraigadas en la vigésimo primera centuria y lejos están —según puede constatarse— de ser derribadas por las erosivas corriente del este que —en ocasiones— fluyen ahora desde el norte:

Nuestras percepciones actuales de las vidas de figuras musicales del pasado prominentes fueron en gran parte formadas por los supuestos culturales y políticos de los biógrafos decimonónicos [...]. La biografía musical se desarrolla típicamente de una

³⁷⁰ *Ibid.*, 51 (trad. del autor).

³⁷¹ *Ibid.* (Trad. del autor).

³⁷² *Ibid.*, 51-52 (trad. del autor).

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*, 61 (trad. del autor).

³⁷⁵ *Ibid.*, 51 (trad. del autor).

³⁷⁶ *Ibid.*, 52 (trad. del autor).

manera similar a una novela realística: una voz coherente, unificada, que declara presentar la verdad acerca de una vida; una narración omnisciente, unos temas y símbolos que se repiten; y una presentación lineal, cronológica de eventos que proveen a los lectores una ilusión de totalidad y conclusión. La linealidad de causa y efecto implicada por el argumento cronológico es considerada una manera confiable de ordenar la vida del sujeto, y el autor [es considerado] un narrador digno de confianza que entiende la relación entre el ‘yo’ privado y el mundo público. La biografía musical permanece en gran parte sin estar influenciada por la reflexión teórica y es reacia a considerar nuevos abordajes³⁷⁷.

3.1.1.10. (Auto)biografía e historiografía actual

Volviendo al siglo XX y a la Europa mediterránea, el ya mencionado escrito de Gómez-Navarro fluye principalmente a través de dos grandes líneas directrices: por un lado, «las condiciones historiográficas que impidieron el desarrollo de la biografía histórica [...] desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta finales de los años setenta»³⁷⁸; por el otro, «el análisis de las posibles aportaciones del género biográfico a la historia y de los problemas principales que se plantean al enfrentarse a la tarea de elaborar una biografía histórica»³⁷⁹. De éstos se tratará en los siguientes párrafos, remitiendo al lector interesado en tales condiciones al texto referido, a fin de centrarse aquí en dos aspectos que Gómez-Navarro define como ‘El papel de la biografía en la historiografía actual’ y ‘Las distintas aproximaciones biográficas a la historia’.

Con relación al primero de los problemas mencionados, dicho autor comienza considerando que el actual momento historiográfico se caracteriza por «la crisis de las ‘nuevas historias’ y por la crisis de ‘la historia’ en general»³⁸⁰, para luego argumentar que «ante la falta de un paradigma explicativo y con el historicismo en ascenso no creo que deba sorprender, y menos preocupar, el ascenso de la biografía histórica en general»³⁸¹; se trata de una subida a la superficie de un mar

³⁷⁷ *Ibid.*, 42 (trad. del autor).

³⁷⁸ Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 7.

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Ibid.*, 13.

³⁸¹ *Ibid.*

surcado por corrientes —en este caso, historiográficas— que habrían de mantener hundida a aquélla durante décadas: «La Escuela de Annales, los propios marxistas [...], la ‘social scientific history’ anglosajona, la historia cuantitativa y la Escuela de Bielefeld alemana impulsaron [...] un tipo de pensamiento historiográfico que ahogaría, estrangularía el desarrollo de las biografías»³⁸². ¿El resultado, según Gómez-Navarro? Apareció «como sujeto de la historia un hombre abstracto, un ‘homo economicus’ o un ‘homo demographicus’, un hombre anónimo, y en lógica consecuencia se [...] [produjo] la reubicación de las biografías históricas en un campo marginal dentro de la historiografía»³⁸³; mejor dicho aún, como el mismo autor explica:

[La historia se convirtió] en un proceso sin sujeto, o en el que sujeto de la historia son las estructuras, las instituciones o las fuerzas sociales y en el que estos protagonistas institucionales o colectivos resultan principalmente portadores de valores y agentes ejecutores de un fin que está por encima de ellos. La evolución histórica se somete al concepto de necesidad, los cambios o las permanencias se producen necesaria e inevitablemente y la acción humana sólo contribuye, y muy ligeramente, a adelantar o retrasar esos cambios necesarios³⁸⁴.

Son palabras que merecen corroborarse con el discurrir de Davis cuando éste señala en su ya citado texto: «La historiografía de hoy en día, con su preferencia por lo cuantificable, lo estadístico y lo estructural, ha sido obligada a reprimirse para poder sobrevivir»³⁸⁵; y añade luego: «En las últimas décadas ha condenado virtualmente a muerte a la historia narrativa de sucesos y la biografía individual»³⁸⁶. Por otra parte, es Edward Acton quien hace lo propio en las páginas de «La biografía y el estudio de la identidad», al sentenciar firmemente: «La primera acusación es que como la historia seria se ha centrado cada vez más en las estructuras sociales, procesos y coyunturas, la biografía ha resultado cada vez menos

³⁸² Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 8.

³⁸³ *Ibid.*, 10.

³⁸⁴ *Ibid.*, 9.

³⁸⁵ J. Colin Davis, «Decadencia final de una necesidad cultural: la biografía y su credibilidad intelectual», en *El otro, el mismo: biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)* (València: Universitat de València, 2005), 33.

³⁸⁶ *Ibid.*

defendible intelectualmente»³⁸⁷; y agrega más tarde: «Por su misma naturaleza entraña una distorsión y una negación de las más profundas percepciones de nuestra disciplina»³⁸⁸.

Así, de acuerdo a Gómez-Navarro, habría que buscar la raíz de todos estos ‘males’ en un elemento de unión que supo vincular entre sí las citadas corrientes por encima de las diferencias que las mantenían separadas: la idea compartida de «todas las historias ‘modernas’ en el sentido de que interpretan el pasado desde la ideología de la emancipación y el concepto de progreso nacidos de la Ilustración»³⁸⁹. Y siguiendo a dicho autor, la estocada que terminaría derribando estas ‘nuevas historias’ habría logrado asestarse con una espada de doble filo: por un lado, «el pensamiento postmoderno [que] ha cuestionado [...] la idea de progreso como suministradora de sentido al desarrollo histórico»³⁹⁰ y puesto «en duda la idea de que la humanidad se organiza y estructura crecientemente de acuerdo con un pensamiento racional que proporciona intención y significado a la propia vida»³⁹¹; por otro, el cuestionamiento de los resultados arrojados por las corrientes referidas: «Las interpretaciones basadas en una noción muy restringida de la causalidad histórica, reducida a menudo a factores económico-sociales, han perdido capacidad explicativa»³⁹². Y dentro de este contexto, Gómez-Navarro llega a sostener que «se tiende a pensar que la cultura o la voluntad del individuo pueden ser causas y agentes de cambio tan importantes como ellas»³⁹³.

Así las cosas, el *corpus delicti* empuñado en este caso no habría sido sino una acción coaligada de los procesos específicos señalados por Weintraub como grandes responsables del auge (auto)biográfico actual: «La creciente importancia

³⁸⁷ Acton, «La biografía y el estudio de la identidad», 178.

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 9.

³⁹⁰ *Ibid.*, 10.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*, 11.

³⁹³ *Ibid.*

de la autobiografía es, entonces, una parte de la gran revolución intelectual caracterizada por el surgimiento de una determinada forma moderna de conciencia histórica a la que denominamos historicismo»³⁹⁴. Dentro de una similar línea de pensamiento y, recurriendo a Jacques Le Goff, la venezolana Susana Strozzi describe tales eventos en su texto «La lógica de los discursos y la cuestión del sujeto en la biografía histórica», uno de cuyos párrafos amerita ser transcrito parcialmente, dado su carácter didáctico e ilustrativo:

[La] influencia del individuo [...] en el curso de los acontecimientos parece ser lo que se inscribe en el meollo de la cuestión. [...] [El] el hecho se muestra como una curiosa vuelta de tuerca que sólo parece inteligible [...] desde una crítica a la escuela de los Anales y también, en parte, a la 'nueva historia', las cuales, con su énfasis en las estructuras, en la larga duración, y en la reconstrucción de la vida colectiva y anónima de los grupos sociales sumergidos, llevaron a la pérdida inevitable del acontecimiento y con él de los hombres que son sus protagonistas. [...] No obstante sus muy valiosos aportes, especialmente en relación con los diferentes estratos y series armados por el historiador, es obvio que sus mismos oficiantes se cansaron, como dice Le Goff, de vivir entre las estructuras, las sociedades, lo colectivo. El *personaje*, o lo que es igual, el individuo, pudo pasar, así, a convertirse en el bocado de carne fresca ansiado ahora por el historiador, sobre todo cuando se trata de análisis político, es decir, de relaciones entre hombres concretos en términos de poder³⁹⁵.

Volviendo ahora al presente, ¿cuál es, entonces, el panorama que se puede contemplar hoy si uno osa asomarse al mundo de lo (auto)biográfico observándolo desde el marco de la historiografía actual? Gómez-Navarro cree que «la biografía histórica permite y obliga a enfrentarse a todos los grandes problemas historiográficos, pero desde la realidad concreta, cambia la óptica y el nivel de análisis»³⁹⁶; y añade luego: «todas las renovaciones metodológicas realizadas en los últimos decenios, producirán nuevos avances historiográficos»³⁹⁷. Desde la

³⁹⁴ Weintraub, «Autobiografía y conciencia histórica», 18.

³⁹⁵ Susana Strozzi, «La lógica de los discursos y la cuestión del sujeto en la biografía histórica», en [17(º) Congreso Internacional de Ciencias Históricas]. *Section chronologique. Section méthodologie. La biographie historique*, ed. Eloy Benito Ruano y Manuel Espadas Burgos, vol. II (Madrid: Comité Internacional des Sciences Historiques, 1992), 1121-1122.

³⁹⁶ Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 14.

³⁹⁷ *Ibid.*

musicología, en cambio, es Pekacz quien señala que la «biografía musical debe hoy aceptar los desafíos que la historia ha enfrentado en las áreas tanto de la metodología como de la narración, y reconsiderar sus premisas tradicionales»³⁹⁸, aunadas en tres según dicha autora: «la concepción de la biografía como una reconstrucción del sujeto (la falacia realista); la biografía como un emprendimiento acumulativo más que interpretativo (la falacia positivista); y la concepción del ‘yo’ unificado del sujeto»³⁹⁹. Así, la razón parece amparar a Pekacz cuando afirma: «Estas premisas son a menudo problemáticas [...] cuando son confrontadas con las percepciones resultantes de los recientes cambios epistemológicos en la antropología, los estudios y literarios y la historia cultural»⁴⁰⁰; y añade luego: «Se necesita una aproximación metodológica a la biografía musical, compatible con los estándares actuales de escritura histórica»⁴⁰¹.

Para Popkin, sin embargo, las «autobiografías son también un desafío para la Historia porque privilegian un marco temporal basado en las fechas arbitrarias del período de vida del autor individual, ignorando el esfuerzo que los historiadores pusieron en el proyecto de periodización»⁴⁰²; y sobre dicho marco se expresan también Davis y Burdiel, afirmando:

Más que asistir a los perplejos individuos de la posmodernidad, sus críticos pueden argumentar que el marco biográfico refuerza los impulsos narcisistas que ya se encuentran fuertemente enraizados en la sociedad contemporánea. Sus defensores, por el contrario, insiste en que la biografía [...] puede servir, precisamente, para convocar las fuerzas y las posibilidades sociales e individuales que pugnan por dar sentido al poder transgresor de la acción individual frente a la autoridad sofocante del sentido común colectivo⁴⁰³.

Vale aquí la pena recordar que acusaciones ‘narcisofóbicas’ de esta índole trascienden en la actualidad el ámbito de lo estrictamente histórico, impregnando

³⁹⁸ Pekacz, «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», 46.

³⁹⁹ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁴⁰⁰ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁴⁰¹ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁴⁰² Popkin, *History, Historians, and Autobiography*, 63-64 (trad. del autor).

⁴⁰³ Davis y Burdiel, *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, 13.

áreas como la sociología de la cual proviene Kathy Davis, autora convencida de que «la investigación biográfica puede dotar a las teorías macrosociológicas de un muy necesario rostro humano»⁴⁰⁴; así, en su texto «La biografía como metodología crítica», no duda ella en admitir: «Otros están preocupados de que los sociólogos se conviertan en demasiado narcisistas y absorbidos por sí mismos, y se preguntan si es mejor que dejemos toda la profesión y nos dediquemos cada uno de nosotros a escribir nuestra autobiografía»⁴⁰⁵. Frente a esta problemática, Caballé recuerda que el hecho de que «una persona real [...] confiese sus heridas íntimas, hurgue en su interior expresando sus tensiones no tiene nada de ‘ombli-guismo’. No es narcisismo, es conocimiento»⁴⁰⁶. Al mismo tiempo, en su obra ya citada, Engelberg y Schleier parecen ver de un modo francamente optimista la relación entre individualidad y colectividad contenida en la temática aquí tratada, pues proclaman lo siguiente (recordando las palabras de Strozzi sobre «Le Goff y su reivindicación de una ‘historia total’»⁴⁰⁷):

El conocimiento biográfico hace posible proceder desde el individuo hacia lo general, hacia la totalidad histórica relevante: desde familias y carreras personales hasta una estructura social, desde carreras escolares individuales hasta la historia de la educación, desde profesiones y vocaciones hasta el desarrollo económico, estructuras de poder o desarrollo cultura, desde el matrimonio, la familia y el comportamiento social hasta el prestigio social y las mentalidades sociales y este conocimiento hace posible derivar movimientos de clase sociopolíticos y acontecimientos políticos desde acciones políticas subjetivas⁴⁰⁸.

Sin embargo, opiniones semejantes merecen ser confrontadas con el parecer de Acton —en este caso, vinculado a la problemática de la ‘muestra social’ y ciertas controversias actuales—, quien asegura que cuando «contamos con do-

⁴⁰⁴ Kath[r]y[n] Davis, «La biografía como metodología crítica», *Historia, antropología y fuentes orales*, n.º 30 (2003): 154.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, 159.

⁴⁰⁶ Caballé, «Biografía y su autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros», 57.

⁴⁰⁷ Strozzi, «La lógica de los discursos y la cuestión del sujeto en la biografía histórica», 1122.

⁴⁰⁸ Engelberg y Schleier, «The contribution made by Historical Biographies of the 19th and 20th Century Towards deepening Historical Biography», 1106-1107.

cumentos para escribir biografías de las clases populares, los individuos en cuestión son tan atípicos que su experiencia es incapaz de iluminar toda su clase»⁴⁰⁹; y añade luego: «La biografía nunca puede proporcionarnos más que la visión más sesgada, la muestra más distorsionada del pasado»⁴¹⁰. De hecho, no faltan sociólogos, según Davis, que «creen que la investigación biográfica se está convirtiendo en algún tipo de análisis de texto, que pierde la visión de las condiciones materiales que estructuran las historias de vida»⁴¹¹; a lo cual debe sumarse «que estamos en peligro de perder la visión de los patrones sociales y de las estructuras»⁴¹². Al mismo tiempo, autores como Francisco Sánchez-Blanco —creador del mencionado texto «La concepción del ‘yo’ en las autobiografías españolas del siglo XIX: De las ‘vidas’ a las ‘memorias’ y ‘recuerdos’»— consideran que «La autobiografía se debe estudiar también en cuanto que es la aplicación concreta de las categorías intelectuales con que los individuos de una determinada época están en condiciones de comprender su propia realidad»⁴¹³; y añade luego dicho autor: «En este sentido constituye un testimonio precioso para la historia de las ideas»⁴¹⁴.

Algo similar esgrime Davis al respecto, cuando sostiene que la «biografía parece tratar con un solo individuo y sin embargo, por muy exótico que sea ese individuo, parece tener tales elementos compartidos de la configuración universal de una vida»⁴¹⁵; sería tal cosa, precisamente, aquello que «que nos permite tomar parte en ese entendimiento empático de otro individuo, inevitablemente extraño»⁴¹⁶; y una vez hecho esto, frente a la diversidad de opiniones arriba expuestas que parecen debatirse entre la existencia o no del ‘potencial de inferibilidad’ —si así pudiera denominarse— que ostentaría una determinada biografía

⁴⁰⁹ Acton, «La biografía y el estudio de la identidad», 179.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ Davis, «La biografía como metodología crítica», 159.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ Sánchez-Blanco, «La concepción del ‘yo’ en las autobiografías españolas del siglo XIX: De las ‘vidas’ a las ‘memorias’ y ‘recuerdos’», 39.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ Davis, «Decadencia final de una necesidad cultural: la biografía y su credibilidad intelectual», 34.

⁴¹⁶ *Ibid.*

con relación a la sociedad de la cual proviene el biografiado, Davis proclama abiertamente algo que cree incuestionable, quizás a fin de sortear tal duplicidad de opciones y refiriéndose indirectamente al pensamiento de Wilhelm Dilthey⁴¹⁷ —como recuerda Gusdorf, éste «afirma que la historia universal es una extrapolación de la autobiografía»⁴¹⁸—: «Tanto si la historia es, o no, el compuesto de innumerables biografías, no se puede cuestionar la significación cultural de la escritura biográfica en la representación y conformación del yo»⁴¹⁹.

Así las cosas, secundado por Burdiel, Davis llega a preguntarse: «¿Hasta qué punto el hiato profundo de la cultura contemporánea entre *razón* y *vida* no encuentra una forma de superación en las mejores y más autocríticas formas de biografía y autobiografía?»⁴²⁰. Y el modo de lograr tal 'superación', agrega Caballé, consistiría en hallar «puntos de contacto entre la razón y la vida a partir de operaciones intelectuales llevadas a cabo desde el interior de la propia vida y no desde la razón»⁴²¹; es decir, «profundizando en las vidas concretas, conociéndolas en su grandeza e incoherencia como la razón filosófica puede transformarse, abriéndose a la verdad»⁴²². Y al margen de lo apologéticamente mesiánicas que algunos podrían llegar a encontrar tales palabras, dicha autora afirma creer esa la verdadera función «que cumplen los géneros de la memoria en general y la biografía en particular»⁴²³; en este sentido, para Gusdorf:

[La] función propiamente literaria, artística [de la autobiografía], tiene [...] más importancia que la función histórica u objetiva [...]. Pero la función literaria en cuanto tal, si de verdad queremos comprender la esencia de la autobiografía, resulta todavía secundaria en relación a la significación antropológica⁴²⁴.

⁴¹⁷ Vide Wilhelm Dilthey, *Selected Writings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976).

⁴¹⁸ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 16.

⁴¹⁹ Davis y Burdiel, *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, 12.

⁴²⁰ *Ibid.*, 14. Se han respetado las itálicas del original.

⁴²¹ Caballé, «Biografía y su autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros», 61.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 16.

3.1.1.11. *Musicología actual y (auto)biografía*

Con respecto a la relación específica entre biografía y musicología, en el mencionado texto «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», Jolanta T. Pekacz recurre a Kant, Schelling y Fichte para recordarnos algunos autores referenciales del contexto filosófico que vio a la musicología encontrar su lugar entre las demás disciplinas académicas decimonónicas, época en la cual el «reconocimiento romántico de la consciencia individual en la creación del arte [...] contenía dos impulsos aparentemente contradictorios: hacia la subjetividad por un lado y [hacia] la impersonalidad por el otro»⁴²⁵; así amplía Pekacz sus aseveraciones:

[El] estatus de la biografía musical dentro de la disciplina de la musicología ha sido ambiguo [...] y conducido por dos impulsos contradictorios. Por un lado, el estudio musicológico ha sido en gran parte biográfico en su abordaje: la interpretación y el trabajo editorial se preocupan por cuestiones tales como qué constituye un texto, qué constituye su significación e importancia, y que conecta ambas con la intención autoral. [...] Además, la biografía ha jugado un rol importante en el discurso cultural de la musicología, la formación del canon, y políticas de género disciplinarias. La focalización de la disciplina en compositores individuales que, se cree, han hecho una contribución significativa a la historia de la música demuestra la medida en que la biografía ha dado forma a la musicología. [...] Por otro lado, sin embargo, el conocimiento biográfico ha sido considerado ampliamente irrelevante para la crítica musical y estética: una postura que sigue la visión de la música como un arte 'autónomo'⁴²⁶.

Según la autora arriba citada, fue precisamente «la resistencia a admitir el conocimiento biográfico en la estética y crítica musical [aquello que] informó la marginalización de la biografía por parte de los padres fundadores de la musicología»⁴²⁷, al tiempo que el «desplazamiento de la autonomía del sujeto hacia el texto mismo fue luego inherente en la Nueva crítica y más recientemente en un

⁴²⁵ Pekacz, «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», 74 (trad. del autor).

⁴²⁶ *Ibid.*, 73-74 (trad. del autor).

⁴²⁷ *Ibid.*, 75 (trad. del autor).

número de posturas teóricas anti-autorales, como el estructuralismo y la deconstrucción»⁴²⁸. Así, Pekacz asegura también que el «reconocimiento de las limitaciones del esencialismo y el formalismo»⁴²⁹, sumado a las investigaciones literarias e históricas de los últimos años —«incluyendo los avances del Nuevo historicismo, el Materialismo cultural y el Postcolonialismo— ha llevado a un interés renovado acerca del [concepto de] contexto entre los musicólogos»⁴³⁰; y añade luego que un «contexto extramusical, se cree, provee un marco necesario para el significado de una obra musical»⁴³¹, al punto que ahora se ha vuelto «esencial demostrar que la música era parte de su contexto —cultural, político, social, y así sucesivamente— y cómo fue condicionada por este contexto»⁴³².

Sin embargo, la mencionada autora también es consciente de las críticas que tales enfoques han sufrido, considerándose que dicho «‘contexto’ se vuelve con frecuencia un repositorio de historias interesantes con una nula o limitada conexión para con la obra misma y sirve para hacer suposiciones acerca del significado de la obra»⁴³³, dentro de un marco incapaz de precisar «por qué un contexto debería privilegiarse pos sobre otro»⁴³⁴, y llevando a algunos autores a considerar que el «abordaje conceptual ignora ampliamente la presencia autoral [...], volviéndose así similar a la misma tradición que busca desafiar»⁴³⁵. A continuación, Pekacz discurre extensamente sobre esta problemática y, dado que seguir explicándose al respecto excedería el espacio y propósito de esta tesis doctoral, se remite al lector a la mencionada obra de dicha autora, no sin antes citar otro de sus párrafos pertinentes:

[La] dificultad de incorporar conocimiento biográfico a la crítica musical no implica que tal conocimiento sea irrelevante. // El reconocimiento de la presencia autoral

⁴²⁸ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁴²⁹ *Ibid.*, 76 (trad. del autor).

⁴³⁰ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁴³¹ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁴³² *Ibid.* (Trad. del autor).

⁴³³ *Ibid.*, 77 (trad. del autor).

⁴³⁴ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁴³⁵ *Ibid.*, 77-78 (trad. del autor).

tiene implicaciones para la crítica contextual: puede dirigir y centrar tal crítica y rectificar algunos de sus elementos inquietantes. Con el tiempo, la biografía puede ayudar a establecer el punto de cohesión entre el texto y el contexto si la biografía es entendida no en términos de logros personales definidores o de personalidad, sino como la participación en, y articulación de, los discursos de una cultura. El autor se vuelve parte del sistema cultura —así como lo hace su obra— y la subjetividad del autor se vuelve inseparable de las categorías de género, clase, etnicidad y nacionalidad construidas social y culturalmente, así como del concepto predominante de autoría y los conceptos relacionados del ‘yo’ y del arte⁴³⁶.

3.1.1.12. La (auto)biografía y el ‘puzle del yo’

Llegado este punto, uno de los aspectos que se deja entrever de forma asidua a través de los textos ya citados del corpus referido, se halla vinculado a lo que Acton denomina el «‘puzzle del yo de Davis’»⁴³⁷; y el caso es que expresiones y epígrafes como ‘pacto autobiográfico’, ‘Yo, Tú, Él’, ‘Yo, el abajo firmante’, ‘confusión entre el autor y la persona’, ‘identidad de nombre’, ‘autor, narrador y personaje’ —en el caso de Lejeune⁴³⁸—, ‘metáforas del yo’, ‘lenguaje de la privación’ y ‘*ego* es el que dice *ego*’ —tratándose de Eakin⁴³⁹— salpican por doquier el corpus consultado para escribir la presente sección de esta tesis, como incitando a no prescindir de dedicar unas líneas a tal proliferación de referencias al ‘mundo de yo’, so pena de incurrir en el error de ignorar algo crucial que parece escurrirse entre las arenas movedizas que constituyen una serie de problemas «irritantes por la repetición de los argumentos, por la zona difusa que rodea el vocabulario empleado, y por la confusión de problemáticas procedentes de campos sin posible comunicación entre ellos»⁴⁴⁰ a la que se refiere Lejeune. Y si se ha decidido aceptar tal incitación en una tesis de índole musicológica como ésta, ha sido tanto siguiendo las sugerencias antes referidas como teniendo en cuenta que

⁴³⁶ *Ibid.*, 78-79 (trad. del autor).

⁴³⁷ Acton, «La biografía y el estudio de la identidad», 181-183.

⁴³⁸ *Vide* Lejeune, «El pacto autobiográfico».

⁴³⁹ *Vide* Eakin, «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje».

⁴⁴⁰ Lejeune, «El pacto autobiográfico», 47.

la pertinencia de dicha temática para con esta tesis doctoral es señalada desde la musicología misma por autores como Pekacz, quien afirma:

Las conmociones epistemológicas [suscitadas] en las humanidades en décadas recientes han hecho críticos a muchos eruditos acerca de los supuestos tradicionales de la biografía. Los críticos argumentan que la coherencia de vida presentada en una biografía es ilusoria, creada tapando agujeros, ocultando lo desconocido, haciendo conexiones causales que brotan de la mente del biógrafo más que de aquélla del sujeto. No sólo las vidas no tienen la trayectoria prolija que el biógrafo típicamente aspira lograr, sino que las personalidades y los 'yoes' a menudo son fragmentados y cambiantes más que unitarios y coherentes, desafiando cualquier aspiración biográfica de identificar la persona 'real'⁴⁴¹.

De hecho, tras señalar que «la biografía refleja una comprensión cultural central de su tiempo: y, como tal comprensión cambia, surge la necesidad de una nueva biografía»⁴⁴², la autora citada recurre a autores Michael Foucault y Thomas Kuhn para argumentar que las «biografías 'definitivas' pierden su posición privilegiada debido tanto a los cambios en las maneras en que hablamos acerca del mundo y de nosotros mismos, como a la nueva evidencia que cambia nuestra comprensión de la verdad histórica»⁴⁴³, dando así lugar a una situación frente a la cual «reconocer los límites del emprendimiento biográfico también nos permite reconocer su potencial»⁴⁴⁴.

3.1.2. (Auto)biografía y praxis

3.1.2.1. Vida vs. obra

Teniendo en cuenta todo lo arriba vertido, y habiendo sentado un marco propicio acerca del estudio de la (auto)biografía, se llega finalmente a un punto que se enfrenta de manera directa al objeto de estudio de la presente tesis doctoral:

⁴⁴¹ Pekacz, «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», 45 (trad. del autor).

⁴⁴² *Ibid.* (Trad. del autor).

⁴⁴³ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁴⁴⁴ *Ibid.* (Trad. del autor).

Oscar Pablo Di Liscia y su producción compositiva; y en este sentido, es menester recordar que en páginas previas se hizo hincapié en la naturaleza de las aportaciones biográficas constitutivas de este trabajo (análogas pero no idénticas a una biografía propiamente dicha y de carácter exhaustivo), vinculadas a los ‘formatos flexibles’ descritos por Pekacz⁴⁴⁵ ya referidos. No obstante ello y recurriendo a Strozzi, podría uno preguntarse de manera legítima: «Ciertamente, ¿por qué y para qué una biografía —y cómo hacerla— cuando lo que interesa de tales o cuales hombres y mujeres no son sus *hechos* sino sus *obras*?»⁴⁴⁶. Así, merece la pena transcribir casi íntegra la respuesta que la propia autora da al respecto, pues resume en parte las distintas posturas citadas en los párrafos escritos hasta el momento:

Es el momento de examinar lo que ha estado ocurriendo, más allá del terreno de la historia propiamente dicha, en disciplinas que [...] han escapado en cierta medida al trabajo del historiador y de sus métodos. [...] [La] historia de las ideas, de las ciencias y también de la literatura y la filosofía. En [...] ellas se registra un movimiento similar en el que la atención se ha visto desplazada desde las grandes unidades a los fenómenos de ruptura, con un cambio de dirección fundamental, además, desde el recorrido genético hacia el historio-crítico. Por otra parte [...] la tendencia del análisis parece dejar de lado deliberadamente —como en el caso literario— a los ‘grupos’, ‘movimientos’, ‘generaciones’, etc., para indagar en la estructura propia de una obra, de un libro, de un texto. [...] [El] *personaje*, desaparece al ser considerado como un simple emisor de discurso. El acento se coloca, de esta manera, en el *texto* y la doble contextualización, histórico-social e intelectual, que hace verlo en términos de respuesta a las preguntas específicas formuladas por el autor acerca de la sociedad sobre la cual escribe, permiten caracterizar las *acciones* del autor-agente según el grado en que su pensamiento, volcado en palabras, reproduce lo establecido o se aparta de ello. La interpretación que así procede, verdadera hermenéutica, no es sino una operación de restauración para resolver, en definitiva, cuál puede ser la originalidad de cada autor expresada en la enumeración de lo que en él se encuentra significado como nuevo⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ Jolanta T. Pekacz, *Musical biography: Towards new paradigms* (Aldershot: Ashgate, 2006), 7 (trad. del autor).

⁴⁴⁶ Strozzi, «La lógica de los discursos y la cuestión del sujeto en la biografía histórica», 1123.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

Como también señala Strozzi al respecto, «los interrogantes han cambiado respecto de los formulados desde la historia propiamente dicha. [...] Sin embargo, las viejas preguntas no son respondidas. Los anudamientos entre autor y obra, [...] entre vida y creación [...] sigue en pie»⁴⁴⁸; y al mismo tiempo, siguiendo el parecer de Lenneberg, «la biografía tiene problemas especiales algunos de los cuales permanecen irresueltos. La pregunta más obvia, una todavía no respondida satisfactoriamente, es la relación entre vida y obra»⁴⁴⁹. Y en este sentido, volviendo a Strozzi, las citadas palabras de dicha autora se convierten en directrices especialmente adecuadas para la actual labor, especialmente teniendo en cuenta la faceta de Oscar Pablo Di Liscia más relacionada con esta tesis doctoral: aquélla propia de un compositor viviente de música académica.

3.1.2.2. *Biografía musical y psicoanálisis*

En su mencionado texto, Strozzi también recurre a la psicología para aseverar que desde «Freud, la cuestión de la creación, en tanto involucra la problemática de la realización del deseo, pasa por el psicoanálisis. No obstante, es con el desarrollo contemporáneo de éste, a partir de Lacan y de su práctica, que se inicia un enorme esfuerzo de elaboración lógica»⁴⁵⁰. Ante tales palabras, y frente la impronta freudiano-lacanian que parecería identificar al pueblo argentino en el mundo —«Argentina, país del psicoanálisis»⁴⁵¹, al decir de Makis Solomos—, ¿cómo no habría de sentirse uno tentado a emplear ciertos abordajes que parecen ofrecerse idóneos para aproximarse al objeto de estudio de la presente tesis doctoral? Y es que, como señala Lenneberg con respecto a la biografía, otra de las preguntas inherentes a su contexto hasta ahora sin respuesta es «la dificultad de escribir y leer la descripción musical. Más serio es el problema de qué tipo de

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 1123-1124. Se han respetado las itálicas del original.

⁴⁴⁹ Lenneberg, *Witnesses and scholars: Studies in Musical Biography*, 4 (trad. del autor).

⁴⁵⁰ Strozzi, «La lógica de los discursos y la cuestión del sujeto en la biografía histórica», 1124.

⁴⁵¹ Makis Solomos, «Mémoire et physique quantique: Entretien avec Eduardo Moguillansky», en *Carnet de Bord du 4e Forum International des Jeunes Compositeurs*, ed. Makis Solomos (Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2006), 70 (trad. del autor).

descripción musical ilumina verdaderamente lo que los compositores estaban haciendo, qué estaban tratando de decir»⁴⁵²; y en este sentido, Acton cree que en «cuanto a la psique interna, el yo esencial, somos incapaces de reconstruirlo incluso en el caso de las figuras mejor documentadas del pasado»⁴⁵³. Abstenerse de utilizar semejante abordaje halla también su fundamento en las siguientes razones que Pekacz esgrime de la siguiente manera:

De todas las innovaciones técnicas y metodológicas, el psicoanálisis ha recibido la mayor atención en la biografía música, pero es también la más defectuosa, por dos razones principales. En primer lugar, hay un problema de evidencia, en tanto mucho material indispensable para recuperar la experiencia infantil del sujeto no puede ser obtenida por un biógrafo. Por lo tanto, el vínculo entre la evidencia y la interpretación en las biografías psicoanalíticas sigue siendo, demasiado a menudo, poco convincente. En segundo lugar, la teoría del desarrollo emocional de Freud está atada a la cultura y arraigada en las prácticas de crianza y las actitudes mentales (especialmente hacia el sexo) de la sociedad urbana de clase media de finales del siglo XIX. La aplicación de esta teoría a individuos que viven en tiempo distintos del siglo XIX es, por consiguiente, un anacronismo. La estructura de la personalidad humana a través del tiempo es precisamente lo que necesita ser investigado, más que ser reducido a una fórmula⁴⁵⁴.

Son palabras que han de sumarse a las de Lenneberg cuando éste afirma: «No fue sino hasta hace tiempos recientes que empezamos a comprender que la obra de un artista no necesariamente tiene mucho en común con su carácter o personalidad»⁴⁵⁵; y dentro de este marco, dicho autor toma como ejemplos significativos ciertas visiones actuales sobre algunos pretéritos pareceres vinculados a las supuestas relaciones existentes entre las vivencias y producciones artísticas de compositores como Mozart, Beethoven y Wagner, afirmando después: «El que encontremos ahora más fácil aceptar el cisma entre algunas vidas y sus obras se debe sólo parcialmente al mayor realismo de las décadas recientes»⁴⁵⁶. Dicho esto,

⁴⁵² Lenneberg, *Witnesses and scholars: Studies in Musical Biography*, 4 (trad. del autor).

⁴⁵³ Acton, «La biografía y el estudio de la identidad», 184.

⁴⁵⁴ Pekacz, «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», 43-44 (trad. del autor).

⁴⁵⁵ Lenneberg, *Witnesses and scholars: Studies in Musical Biography*, 6 (trad. del autor).

⁴⁵⁶ *Ibid.*, 5 (trad. del autor).

Lenneberg se remonta a las propias obras de Freud conteniendo diversas concepciones de éste sobre Moisés y Leonardo para rastrear los orígenes de la línea de pensamiento aquí tratada, dirigiéndose luego al mundo de la música mediante ejemplos que dejan en evidencia las falencias ya aludidas, de las cuales adolecen ciertos enfoques psicoanalíticos, particularmente cuando intentan aplicarse al ámbito de los compositores de música académica y sus respectivas producciones sonoras:

[El] método psicoanalítico, presume que el lector ganará una comprensión más profunda a través de una categoría de biografía llamada ‘psicohistoria’: el término es relativamente nuevo, pero el método se remonta a la monografía de Freud sobre Leonardo da Vinci y su *Moisés y la religión monoteísta*, estudios que conllevan tan convicción ya sea porque Freud separó la obra de su creador o porque escribió acerca del carácter en términos de las varias causas de una leyenda histórica. Freud no escribió bajo la ilusión de que al dejar al descubierto la posible homosexualidad latente de Leonardo explicara su obra, sino que teorizó acerca de las causas psicológicas de su relativamente pequeña producción de pinturas. El interés de Freud subyace en recrear a Leonardo en base a lo que parecía escondido en su obra⁴⁵⁷.

En la música[,] una relación superficial entre psiquis y trabajo creativo a veces parece obvia. Tendemos a aceptar la noción de que Mahler, por ejemplo, alternaba entre tonadas banales y pasajes trágicos porque escuchó un organillo en la calle mientras sus padres estaban enfrascados en una pelea (para él) traumática. Pero ello no explica por qué Shostakóvich usa yuxtaposiciones similares, o el humor de la boba tonada que emerge al final del quinto cuarteto de Bartók, o el uso dramático de las parodias de nana, marcha y canción folclórica en *Wozzeck* [de Alban Berg]⁴⁵⁸.

3.1.2.3. Estrategias y aproximaciones

Volviendo a aquello que resulta más útil para esta tesis doctoral, en su ya citado texto «En torno a la biografía histórica», Gómez-Navarro afirma que el «uso de la biografía es uno de los recursos técnicos y metodológicos de que dispone un historiador a la hora de abordar cualquier problema histórico»⁴⁵⁹ y, dejando

⁴⁵⁷ *Ibid.*, 11 (trad. del autor).

⁴⁵⁸ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁴⁵⁹ Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 17-18.

de lado las memorias, autobiografías y biografías literarias —debido a la naturaleza de éstas—, distingue y analiza cuatro ‘estrategias de aproximación biográfica a la historia’, a saber: ‘biografía modal/cuantitativa/serial’; ‘biografía y contexto’; ‘biografía y casos límite’; y un cuarto tipo que no es denominado concretamente y podría llamarse ‘autocontenida’. Siguiendo al autor citado, la primera de dichas estrategias se inserta en el marco de la prosopografía y estudia un personaje «tomándolo como individuo base o modelo de una determinada categoría o grupo social, como individuo que concentra todas las características de un grupo»⁴⁶⁰, resultando de utilidad a la hora de «ilustrar los comportamientos estadísticamente más frecuentes de un grupo social concreto»⁴⁶¹, por lo general durante un largo de un período de tiempo.

Debido a lo arriba expresado, Gómez-Navarro no considera dicha labor una biografía propiamente dicha, sino un tipo de aproximación biográfica en la cual «no se plantean problemas centrales [...] como las relaciones del biografiado con el grupo o con el medio, no se constituye su personalidad o su vida, no se busca la comprensión del personaje [...], más bien se recogen sus características externas»⁴⁶². Sin embargo, eso no significa que dicha estrategia impida contribuir al estudio del ámbito en el que se halla inserto el biografiado, pues no deja de ser un medio válido y posible por el cual «se accede mejor quizá al conocimiento de la realidad social, intelectual, económica o política de un país, o de un grupo, trascendiendo [...] lo individual»⁴⁶³.

Asimismo, Gómez-Navarro recurre tanto a John Ernest Neale como a Antonio Morales Moya para recordar que este tipo de estrategia resulta propicia para los equipos de investigación y el estudio de «élites políticas o económicas, [...] mentalidades colectivas o [...] grupos sociales»⁴⁶⁴, siendo uno de los riesgos que

⁴⁶⁰ *Ibid.*, 18.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² *Ibid.*, 18-19.

⁴⁶³ *Ibid.*, 19.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

entraña el caer «en la tentación de dar por buena la idea de que los comportamientos y voluntades de un grupo son la suma aritmética de los comportamientos y voluntades de cada uno de sus componentes»⁴⁶⁵, ocupando así «un espacio intermedio entre la historia estructural y las historias biográficas puras, a las que en buena medida presenta como complementarias»⁴⁶⁶.

Para referirse a la segunda estrategia mencionada —‘biografía y contexto’— Gómez-Navarro acude a autores como Giovanni Levi y Carlos Seco, señalando que ésta es generalmente aplicable a ‘grandes figuras’: «la biografía conserva toda su especificidad, pero el medio, la época en que vive el biografiado, son analizados como factores capaces de caracterizar una atmósfera que explicaría o permitiría explicar su destino singular»⁴⁶⁷. Se trata, afirma el autor citado, de una estrategia susceptible de ser dividida en ‘biografías internas’ —«que reconstruyen el personaje [...] desde dentro, a través de su psicología, su carácter, su personalidad»⁴⁶⁸— y ‘biografías externas’ —que trazan su figura desde las actuaciones públicas, desde su obra, desde sus aportaciones originales al mundo en que vivió»⁴⁶⁹, aunque ambos tipos pueden llegar a fusionarse en una ‘biografía a dos vertientes’, en la cual «se busca la captación del personaje interior para explicar su actuación pública, se buscan en el contexto las circunstancias que han hecho posibles sus comportamientos y [...] sus aportaciones originales al cambio del contexto»; añade Gómez-Navarro al respecto:

Es la que, en sentido más estricto, se entiende por biografías [*sic*] histórica [...]. Este tipo de biografía coloca en el centro del análisis histórico al individuo, aunque lo haga dentro de su circunstancia histórica, y permite y obliga al historiador a plantearse y responder a multitud de preguntas acerca del papel del individuo en la sociedad, acerca de la libertad del individuo y la contingencia en los procesos históricos, o de las relaciones entre individuo y grupo social⁴⁷⁰.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*, 19-20.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, 20.

Por otra parte, ‘Biografía y casos límite’ —la tercera estrategia que distingue Gómez-Navarro— «se dirige, a través del análisis de un personaje marginado o en el límite de aceptación por parte de la sociedad, a intentar definir los márgenes del campo social»⁴⁷¹, siendo normalmente apta para abordar «trabajos de tipo sociológico dedicados a las historias de vida, o más estrictamente historiográficos utilizando con frecuencia la historia oral»⁴⁷²; asimismo, también resultan útiles de cara a aquellos «trabajos que se inscriben dentro de lo que se ha denominado la ‘microhistoria’ o de las historias de la vida privada»⁴⁷³. Así, de acuerdo al autor antedicho, se trata de una estrategia idónea de cara a la historia de las mentalidades y de la cultura popular, dado que hace uso de una ‘perspectiva [n]o elitista’⁴⁷⁴ para enfocar su ‘atención al individuo concreto’⁴⁷⁵. Por otra parte, el cuarto y último tipo de estrategia, al que Gómez-Navarro no aplica denominación específica, pero que se podría designar como ‘autocontenida’, se halla generalmente vinculado a aquellas biografías surgidas de «historiadores que piensan que la historia se descompone en polvo de individuos. El estudio de éstos se agota en sí mismo, sin que sea necesaria ninguna construcción intelectual comprensiva o explicativa»⁴⁷⁶; y dentro del contexto aquí esbozado, «sin que quepa la posibilidad de realizar, a través de la biografía, aportación alguna al análisis de la sociedad»⁴⁷⁷. Así, siguiendo al autor arriba citado, la tarea del investigador se plasmaría en una «bella narración puramente descriptiva con técnicas de historiador»⁴⁷⁸, con «retratos realistas y puntillosos de personajes históricos»⁴⁷⁹ de manera que, *a posteriori*, «el lector[,] si quiere, establezca sus propias interpretaciones y relaciones causales»⁴⁸⁰.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ *Ibid.*, 21.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ *Ibid.*

Al margen de estas cuatro estrategias recientemente descritas, Gómez-Navarro alude también a la existencia de «técnicas biográficas utilizadas ‘ad hoc’ para situaciones o grupos específicos»⁴⁸¹, afines a la utilización de las denominadas ‘biografías duales/dobles’ —necesarias, por ejemplo, «cuando dos personajes históricos se construyen el uno frente al otro, y uno es incomprendible o inexplicables sin el otro»⁴⁸²— y las ‘biografías de grupo’: «imprescindibles para comprender determinados personajes o evoluciones históricas»⁴⁸³.

3.1.2.4. Problemas sobre la biografía

Además de pronunciarse sobre las ‘estrategias de aproximación biográfica a la historia’ que se acaban de describir, Gómez-Navarro versa también sobre los «principales problemas que se le presentan a un historiador al enfrentarse a la tarea de elaborar una biografía»⁴⁸⁴; y si bien dicho autor evita de manera consciente explayarse en detalle⁴⁸⁵ sobre el ‘problema de las fuentes’ —aduciendo que éste es propio de toda investigación histórica—, no deja de advertir que cuando se trata de biografías resulta de especial importancia criticar rigurosamente aquellas, debido a los varios peligros que se ciernen al respecto y a los cuales se aludirá más adelante. Hecho esto, dicho autor también distingue entre la ‘elección de la estrategia biográfica’⁴⁸⁶ propicia, por un lado, y ‘problemas previos’⁴⁸⁷, por otro, separando los que se hallan vinculados a las ‘características del propio biógrafo’⁴⁸⁸ de aquéllos que son afines a las ‘relaciones biógrafo-biografiado’⁴⁸⁹. Paralelamente y de manera análoga, Davis también divisa «cuatro problemas sobre

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ Sin embargo, en *Ibid* dicho autor agrega que «en el caso de las biografías sea especialmente importante someter a las fuentes a una cuidadosa depuración y contraste crítico, debido a los peligros de manipulación, ocultación y personalización excesiva de las opiniones que se dan cuando se habla, escribe y trata de personas, sobre todo cuando son personajes históricos recientes».

⁴⁸⁶ *Ibid.*, 23.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, 21.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

⁴⁸⁹ *Ibid.*

la biografía con los que se han enfrentado los historiadores. Son los problemas documentales de la biografía; el contexto social [...] de la biografía; el problema de la persona o el yo en la biografía; y finalmente, el problema cultural de la biografía»⁴⁹⁰.

Con respecto al primer problema —‘documentación’—, Gómez-Navarro recurre a una cita de Talleyrand —«no hay nada que pueda ser tan fácilmente organizado como los hechos»⁴⁹¹— para asegurar que ésta «debería, indudablemente, ser pegada de forma admonitoria al escritorio de todo biógrafo: y grabada en el espejo de todo autobiógrafo»⁴⁹²; razonando luego Davis que «en primer lugar es esencial tener algunos hechos y respaldando estos hechos algún tipo de evidencia documentada»⁴⁹³, se pregunta: «¿Cuáles son los hechos que importan? ¿Están disponibles? ¿Para quién están disponibles?»⁴⁹⁴. Y aunque en el texto de dicho autor se refieran tales interrogantes a lo que éste denomina la «vasta injusticia social de los documentos»⁴⁹⁵, no dejan aquéllos de resultar válidos y aplicables —al menos *lato sensu*— a la presente tesis doctoral. Al mismo tiempo, acerca de otro aspecto vinculado a las fuentes documentales, Davis opina que «para descubrir el verdadero yo deberíamos estudiar la continuidad, la consistencia más que la inconsistencia»⁴⁹⁶; y así lo explica el autor citado:

El [problema] estrictamente documental es que los seres humanos tienden a tomar nota de la anormalidad más que de la normalidad, lo inusual más que lo habitual. El otro problema es que mientras reconocemos la fuerza reveladora de la rutina, nos encontramos paradójicamente impresionados por la percepción ofrecida por lo inesperado. [...] Entre el yo público de la apariencia dramática, los sucesos excepcionales, el comportamiento revelador y el yo personal de la conformidad y el compromiso diario sentimos que debe haber enlaces, pero cómo establecerlos es un reto que se

⁴⁹⁰ Davis, «Decadencia final de una necesidad cultural: la biografía y su credibilidad intelectual», 34.

⁴⁹¹ Charles Maurice de [?] Talleyrand, *apud Ibid.*, 35.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*, 37.

dirige al corazón del problema de la biografía como historia. ‘Verificación por anécdota’, o proyección psicoanalítica son unos substitutos peligrosos, en la mente de historiador, para las garantías de los documentos cuidadosamente escudriñados⁴⁹⁷.

Volviendo a Gómez-Navarro, el primero de los ‘problemas previos’ por él descritos trata sobre las ‘características del propio biógrafo’. En este sentido, dicho investigador no encuentra obvio sostener que a la hora de «abordar con éxito la elaboración de una biografía, el autor debe pensar que la vida del biografiado merece la pena de ser estudiada»⁴⁹⁸; y añade luego: «El biógrafo debe tener entusiasmo por la vida en general y por los personajes históricos a biografar en particular»⁴⁹⁹. Asimismo, sostiene más tarde Gómez-Navarro:

La segunda característica que debe reunir el biógrafo es un cierto conocimiento de sí mismo y una no despreciable y variada experiencia vital. Al intentar comprender, descifrar e interpretar otra vida humana el autor se acaba encontrando, entre otros, consigo mismo. Cualquier biografía es en cierta medida un ejercicio de autoanálisis y una autobiografía. El ejercicio de la biografía tampoco resulta conveniente para personas jóvenes o inexpertas⁵⁰⁰.

A su vez, dentro de este contexto, dicho autor agrega con certeza que la cuestión de las relaciones entre biógrafo y biografiado constituye uno de los problemas fundamentales presentes en toda biografía individual: «La elección del biografiado por el historiador puede obedecer a razones de muy diversa índole, pero lo que sí es meridianamente claro es que si el biógrafo no siente una atracción especial hacia el personaje la biografía no funcionará»⁵⁰¹. En este sentido, Pekacz recuerda que «Barzun propuso ‘sentir con’ —simpatía *a priori*— como principio a seguir por un biógrafo, e insistió que ‘sentir contra’ el sujeto es seguro una falsificación»⁵⁰²; y esto en virtud de que «la vida es vivida por cada uno desde el supuesto de que tiene significado, de que quien vive es un ser racional, honesto,

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 22.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² Pekacz, «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», 40 (trad. del autor).

digno y humano»⁵⁰³. Se trata, en efecto, de una problemática a la cual se han dedicado abundantes páginas provenientes de otras disciplinas científicas y artísticas, algo que lleva a Gómez-Navarro a fundamentar su argumentación recurriendo a posturas y conceptos presentes en las obras de León Edel —‘transferencia’—, Richard Hutch —‘ironía estratégica’— y Mark Shorer —‘relación simbiótica’—, para luego concluir que aquello «imprescindible para el biógrafo en un primer momento es la inmersión [...] en el personaje, en su mundo y en su época»⁵⁰⁴; y es que únicamente de ese modo «se puede comprender su actuación y sus opciones posibles; para, después, en un segundo momento, tomar distancias e interpretar y analizar su obra»⁵⁰⁵. De este modo lo ejemplifican tanto Gómez-Navarro como Weintraub, cuyas palabras acerca de este tema se considera también oportuno incluir aquí, respectivamente:

Esta atracción, siempre necesaria y normalmente existente, puede ser una mezcla de sentimientos, conscientes o no, de atracción y repulsión, sin embargo, puede resultar letal para el historiador, ya que una excesiva simpatía por el personaje puede llevar a una cierta incapacidad de análisis objetivo de su obra y de las consecuencias de la misma y el personaje se comerá al autor, y un exceso de distancias suele conducir a que el autor sea incapaz de comprender al personaje y a que éste no viva en la biografía, resultando una biografía fría y excesivamente analítica y valorativa⁵⁰⁶.

Es significativo que el historiador ame al sujeto de su biografía y que, cuanto más confíe en él, más desee ser un testigo ‘objetivo’ de su vida. Los hechos autobiográficos de personajes históricos se centran, y de forma similar ocurre en las *res gestae*, en las hazañas por estos realizadas. El contenido reside así más en las hazañas realizadas y menos en una reflexión consciente del significado interno que esas acciones tienen para la propia personalidad⁵⁰⁷.

⁵⁰³ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁵⁰⁴ Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 22.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ Weintraub, «Autobiografía y conciencia histórica», 19.

3.1.2.5. Elección de estrategias propicias

Habiendo así concluido su descripción de los ‘problemas previos’ arriba citados (‘problema de las fuentes’, ‘características del propio biógrafo’ y ‘relaciones biógrafo-biografiado’), Gómez-Navarro se refiere luego a lo que denomina una «cuestión de orden estrictamente histórico y de gran importancia en la elaboración de biografías, que es la elección de la estrategia biográfica más adecuada al personaje objeto de estudio y a las fuentes de que se dispone sobre el mismo»⁵⁰⁸ (a pesar de haberse descrito ya con anterioridad y en detalle cada una de las ‘estrategias de aproximación biográfica a la historia’ por él mismo distinguidas); y no sin lógica añade el autor aquí tratado: «El biógrafo tiene que decidir qué tipo de biografía puede y quiere hacer, qué peso debe dar a los aspectos personales, cuál a los del contexto y a los del grupo en que se movía. Cómo colocar al personaje en relación a su obra, etc.»⁵⁰⁹. De hecho, como recuerdan Davis y Burdiel en la introducción de su ya citado texto *El otro, el mismo*: «Hay tantas clases de biografías como conceptos de historia»⁵¹⁰. Y es que si se suman a este contexto las prácticas autonarrativas, la «vida, la obra, la autobiografía, se nos aparecen así como tres aspectos de una misma afirmación, unidos por una constante imbricación»⁵¹¹, según indica Gusdorf; por ello, la pregunta ‘¿quién es y cómo vive?’ sigue hoy constituyendo «una demanda real a un hombre real sobre una materia confusa»⁵¹², de acuerdo a lo que manifiesta Caballé en su ya referido escrito «Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros».

Así, dentro de este contexto y siguiendo a Weintraub, bien podría uno preguntarse a la hora de emprender este trabajo: «¿Se centra la atención en la cohe-

⁵⁰⁸ Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 23.

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ Davis y Burdiel, *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, 27.

⁵¹¹ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 17.

⁵¹² Caballé, «Biografía y su autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros», 61.

rencia interna de la experiencia o en el momento y la trascendencia de los acontecimientos y de los logros dignos de mención?»⁵¹³. En este sentido, frente a los múltiples interrogantes y variadas incertidumbres se han puesto de relieve a través de las líneas precedentes, y de cara a esta tesis doctoral sobre Oscar Pablo Di Liscia y su producción compositiva, se antojan útiles las siguientes palabras de Gómez-Navarro:

También cabe que el biógrafo opte como estrategia general por elaborar principalmente una biografía personal, donde el contexto o la obra sólo operen como elementos explicativos de su evolución personal. O que opte por la estrategia justamente contraria centrando sus análisis en la obra del biografiado y en las aportaciones singulares de éste a las coyunturas históricas en que vivió. No creo que sea posible establecer una teoría general sobre estos problemas, pero el biógrafo debe pensar qué estrategias son más adecuadas a su personaje en general y cuáles lo son para los distintos períodos de su vida⁵¹⁴.

Y es teniendo en cuenta estas palabras arriba citadas que merece la pena volver a Davis, quien refiriéndose a su segundo grupo de problemas mencionado considera que los asuntos sociales o políticos «no son enteramente separables y que incluso pueden ser aspectos del mismo problema»⁵¹⁵, aclarando luego: «Lo que yo llamo el problema social de la biografía se recapitula en la pregunta hecha por James Clifford, biógrafo del Dr. Johnson: ¿En qué punto termina el yo y comienza la sociedad?»⁵¹⁶. A continuación, y sin prescindir del recurso a la ironía, Davis se refiere críticamente a algunas de las tendencias del siglo XX que ya se han reflejado en páginas anteriores, indicando que las «condiciones materiales de la vida y la coyuntura social entretrejida dentro de sus limitaciones, componen la red formativa de los individuos. Estudiamos a los individuos meramente como ilustraciones, casos de estudio, ejemplos de una tipología»⁵¹⁷ y en el marco de un

⁵¹³ Weintraub, «Autobiografía y conciencia histórica», 19.

⁵¹⁴ Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 23.

⁵¹⁵ Davis, «Decadencia final de una necesidad cultural: la biografía y su credibilidad intelectual», 38.

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ *Ibid.*

contexto delimitado por esta clase de pautas la «biografía se convierte en un medio de ver cómo varias instituciones están funcionalmente articuladas»⁵¹⁸. Así, tras nombrar a varios autores representativos, Davis cree poder lograr una justa reivindicación al afirmar:

[La] biografía puede equilibrar la búsqueda del yo con la responsabilidad social en ambos sentidos moral y teórico. Se puede seguir argumentando que la cultura occidental está históricamente comprometida con la individualidad y personalidad hasta tal punto que no puede darles la espalda y que la biografía puede ser una forma de hacer frente a estos dilemas sociales y culturales hasta el extremo que la biografía es para nosotros una necesidad cultural. Pero salir al encuentro de este reto dependería de saber precisamente qué es la persona y cómo recuperarla historiográficamente⁵¹⁹.

Volviendo ahora a Gómez-Navarro, éste se centra en una cuestión que parece nuclear tanto las palabras venideras de su texto aquí citado como muchas de las páginas del corpus referido anteriormente: se trata de ‘la personalidad del biografiado’, temática a la que Davis también se refiere bajo un epígrafe denominado ‘El enigma del yo’, considerando éste como el tercero de los problemas por él distinguidos y mencionados con anterioridad. Dentro de este contexto tejido paralelamente por ambos autores, Gómez-Navarro opta por comenzar distinguiendo entre aquéllos personajes a biografiar que «construyen su personalidad en una época temprana de su vida»⁵²⁰ —susceptibles de «permitir en su tratamiento biográfico un peso grande de lo personal en una primera etapa para posteriormente dedicarse al análisis de la vida pública y de su intervención en la misma»⁵²¹— y los que, por el contrario, «construyen su personalidad más tardíamente o que la ven modificada o marcada por coyunturas personales o históricas decisivas»⁵²², frente a los cuales «el biógrafo tiene que seguir concediendo atención a los factores personales permanentemente o hasta una época mucho más

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ *Ibid.*, 39.

⁵²⁰ Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 23.

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² *Ibid.*

tardía»⁵²³. Sin embargo, más allá de lo útil que pueda ser discurrir sobre esta lógica distinción, el eje central de la temática aquí tratada radica en comprender si «el problema más difícil y discutido en la elaboración de biografías es el de la reconstrucción histórica de una personalidad y la escritura de su vida»⁵²⁴, tal y como señala el autor antedicho, quien añade luego al recordar a Bourdieu:

Existe un peligro, que acecha constantemente a la biografía, consistente en elaborar-recrear una personalidad del biografiado coherente y estable, inmutable a los cambios del medio social y político, internamente racional, que permite explicar todos sus comportamientos y acciones desde dicha racionalidad. Esta concepción, a la que Bourdieu, ha denominado ‘la ilusión biográfica’ postula un sentido a la existencia contada [...]. // Esta ‘creación artificial de sentido’, facilita y simplifica las biografías, pero las vacía de sentido al hacer desaparecer de ellas las irracionalidades, dudas y cambios, incluso violentos, a los que están sometidos los personajes históricos en su vida y en sus decisiones⁵²⁵.

Empero, se antoja imprescindible y necesario confrontar los pensamientos de Davis en torno al concepto de ‘reconstrucción’ arriba citados con aquéllos que sostiene Pekacz desde la musicología, partiendo de que «el reconocimiento del aspecto retórico de la biografía cambia nuestra percepción del género y hace a los biógrafos una parte activa de lo que escriben, más que transmisores pasivos de verdades eternas»⁵²⁶, afirmando también que «el reconocimiento del aspecto retórico de la biografía también significa un desafío a la adopción ciega del realismo decimonónico»⁵²⁷; asimismo, es «un desafío para generar nuevas formas narrativo-históricas y prácticas representacionales alternativas para que los biógrafos empleen»⁵²⁸. Por ello, según dicha autora, lo primero que debe hacer la biografía actual es —quizás— «reconsiderar sus premisas tradicionales»⁵²⁹ para luego «‘historizar’ radicalmente el sujeto analizando la red cultural en la cual éste

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ *Ibid.*, 23-24.

⁵²⁶ Pekacz, «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», 79 (trad. del autor).

⁵²⁷ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁵²⁸ *Ibid.* (trad. del autor).

⁵²⁹ *Ibid.*, 40 (trad. del autor).

funcionaba, viendo la obra de arte como el producto de la interacción entre el compositor y las instituciones y prácticas de la sociedad»⁵³⁰. ¿Y qué es para Pe-kacz, entonces, la biografía? «La biografía no es transparentemente representacional, sino moral y política; es una construcción —*no* una reconstrucción— de la vida de un sujeto»⁵³¹; y de ahí la discrepancia entre dicha autora y la postura de Davis ante referida.

Por otra parte, también basándose en Bourdieu, Gómez-Navarro insta a «construir la trayectoria del biografiado y escribir su vida con su entorno o frente a su entorno y no tomando éste exclusivamente como su campo de acción»⁵³², algo que el último autor citado cree entender como una «relación dialéctica y permanente entre el personaje y el medio»⁵³³, asegurando que ésta «ha llevado a los biógrafos a establecer estereotipos o modelos de relación entre ambos que pueden resultar de útil manejo para el historiador a la hora de enfrentarse a su biografiado, porque en buena parte definen caracteres»⁵³⁴. Según Gómez-Navarro, estos ‘estereotipos de la personalidad en su relación con el medio’ se antojan de utilidad como ‘referencias iluminadoras de comportamientos’, si bien «su empleo por el biógrafo suele realizarse con cierto e[c]lecticismo: tal modelo ilumina el comportamiento de un personaje en un período, tal modelo nos ayuda para otro período; utilizándolos de forma sucesiva o incluso simultánea»⁵³⁵; y dentro de este contexto, son tres los ‘modelos básicos’ que distingue el autor mencionado:

[El] modelo prometeico, que acentúa la individuación y en el que el personaje se enfrenta y opone al medio y, a veces, intenta modificarlo marchando a contracorriente de las opiniones y pensamientos dominantes; el modelo de personaje plenamente integrado en el contexto, que simboliza y representa el espíritu de una época y que

⁵³⁰ *Ibid.*, 80 (trad. del autor).

⁵³¹ *Ibid.*, 79 (trad. del autor). Se han respetado las itálicas del original.

⁵³² Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 24.

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ *Ibid.*

actúa en el sentido de las opiniones y corrientes dominantes; y el modelo más estrictamente dialéctico, en el que el personaje se define por retomar las tendencias y movimientos existentes en el contexto para dirigirlos en una dirección o en otra del proceso histórico⁵³⁶.

Asimismo, Gómez-Navarro acude a la pluma de Daniel Madelénat⁵³⁷ para recordar que, a fin de «comprender e interpretar al biografiado»⁵³⁸, la tarea del biógrafo incluye hoy desde la utilización del «sicoanálisis o la psicología hasta el estudio de sus creencias religiosas, orígenes geográficos, enfermedades, situación económica y posición social, relaciones familiares y amorosas, clanes familiares o sociales que le apoyan o en que se apoya»⁵³⁹; asimismo, se suman a dichos ítems otros como «fidelidades económicas, sociales o personales, grupos de que se rodean, etc.»⁵⁴⁰. Por su parte, dentro de esta misma temática y con relación a su ya citado concepto de ‘El enigma del yo’, se pregunta Davis: «¿Qué es esta cosa —la persona— heredada, copiada o inventada?»⁵⁴¹ «¿Y cómo puede el historiador identificar y seguirla para finalmente sacar a la luz la máscara de la verdadera personalidad?»⁵⁴². Con respecto a esta línea de pensamiento —y acudiendo a Albert Camus—, el citado autor asegura que, en verdad, la «ilusión de coherencia personal, un yo total, implica una serie de suposiciones culturales enraizadas en el tiempo y espacio»⁵⁴³ que no son por igual aplicables a todo marco espacio-temporal. Y si bien Acton parece ratificar estas palabras citadas —cuando afirma que el «reproche de Davis de que mucha de la reciente biografía se propone la tarea de desenterrar un escondido, auténtico yo oculto detrás de la persona externa, es incontestable»⁵⁴⁴—, agrega dicho autor que «es en este punto

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ *Vide* Madelénat, *La Biographie*.

⁵³⁸ Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 24-25.

⁵³⁹ *Ibid.*, 25.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ Davis, «Decadencia final de una necesidad cultural: la biografía y su credibilidad intelectual», 41.

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ *Ibid.*, 42.

⁵⁴⁴ Acton, «La biografía y el estudio de la identidad», 183.

exactamente en que la biografía no histórica se aparta de la biografía estrictamente histórica»⁵⁴⁵, fundamentando sus aseveraciones a través de las siguientes palabras: «A menos que la psicología revele una relación fuertemente ligada entre el yo y la persona, los historiadores deberían dejar esta indagación a la ficción. Pues es la persona, no el yo interior, la que se proyecta a la familia, amigos, y al mundo exterior, y la que deja un recuerdo»⁵⁴⁶. De hecho, Acton llega también a declarar «que incluso la biografía más detallada no puede hacer más que escasa justicia a las oscilaciones de la persona y, dada la incapacidad psicológica hasta el momento para proporcionar una metodología creíble, fracasa en penetrar en algún yo interno inalterable»⁵⁴⁷; así razona dicho autor al respecto:

La biografía es, entonces, a la vez indispensable para entender al individuo en toda su complejidad, y extremadamente limitada en su alcance. Sólo la historia más meticulosamente detallada de la vida puede empezar a sugerir y a hacer justicia a la polifacética y siempre cambiante persona. Pero la gran mayoría de individuos nos han dejado recuerdos inadecuados para hacer cualquier avance hacia la reconstrucción de esa apariencia exterior, y los que sí los dejaron, son manifiestamente atípicos⁵⁴⁸.

3.1.2.6. *Biografía e identidad*

Dadas las palabras de Acton arriba citadas, y antes de abordar el cuarto problema que Davis distingue, conviene centrarse momentáneamente en aquello que el primero de los autores antedichos llama ‘La industria de la identidad’⁵⁴⁹ y en lo que Pekacz describe bajo el epígrafe denominado ‘La biografía como una construcción de la identidad’⁵⁵⁰. ¿Pero a qué ‘identidad’ se refieren ambos autores? ¿Acaso al grupo de «rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás»⁵⁵¹? ¿A la «que una persona tiene de ser ella

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*, 197.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, 183.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, 184.

⁵⁵⁰ Pekacz, «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», 66 (trad. del autor).

⁵⁵¹ *Vide* Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*.

misma y distinta» de los otros⁵⁵²? Quien recurra a Acton buscando una definición técnica de dicho término podrá ver cómo aquél comienza por brindar una suerte de premisa: «La triunfante marcha de la identidad a través de las humanidades puede ser vista como el producto del giro lingüístico»⁵⁵³; y más tarde (tras argumentar que aquélla no es sino el reflejo del «cambio en el énfasis desde los rasgos objetivos del desarrollo social a los subjetivos y en el elevado énfasis de la investigación, desde finales del siglo xx, sobre las cuestiones de significación, representación, discurso y lenguaje»⁵⁵⁴) es también posible contemplar cómo el autor citado confiesa un panorama verídico que, al menos a primera vista, parece abogar por el esclarecimiento de una situación confusa:

[Puede] parecer sorprendente que [...] [una] falta de definición clara no haya sido causa de mayor preocupación. Al haber proliferado los estudios de la identidad, ha llegado a ser cada vez más evidente que no hay en absoluto consenso sobre su significado. Como Brubaker y Cooper apuntan [...], 'identidad' ha llegado a significar cosas radicalmente diferentes y verdaderamente contradictorias. Desdibuja la distinción entre la comprensión de uno mismo y la categorización/identificación por los otros [...]. Implica una relación fija entre, por una parte, la comprensión de uno mismo compartida con el grupo, y por otra, la alianza y el sentido de pertenencia a ese grupo [...]. Entrelazada con estas confusiones está la amplia divergencia entre los sentidos de la palabra rígidos/esencialistas y blandos/constructivistas: los primeros denotan algo 'profundo, básico, permanente, o fundacional' para el 'uno mismo'; en los segundos se hacen concesiones con la inestable, múltiple, fluctuante y fragmentada naturaleza del yo contemporáneo⁵⁵⁵.

Lejos de intentar aquí seguir ahondando en tan profundo abismo de divergencias —que separa, incluso, a los especialistas—, conviene volver a la musicología y recurrir a Pekacz, quien se basa en las afirmaciones de Albert Camus —al igual que hiciera Davis oportunamente— para sostener que «el interés en las vidas de los otros se desencadena por nuestra percepción defectuosa de éstas como

⁵⁵² *Vide Ibid.*

⁵⁵³ Acton, «La biografía y el estudio de la identidad», 184.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ *Ibid.*

una unidad coherente»⁵⁵⁶, razonando luego que la «biografía tradicional se ha basado en un número de supuestos acerca de la personalidad del sujeto: que hay un ‘yo’ coherente, esencialmente inmutable y unitario; que hay una unidad y coherencia para la personalidad»⁵⁵⁷. Son palabras que hasta recuerdan aquellas aseveraciones de Davis y se suman a las siguientes: «la biografía tradicional ha supuesto que los motivos del sujeto son legibles y, cuando la personalidad ‘real’ es comprendida, los motivos pueden ser discernidos»⁵⁵⁸; es por ello que se «espera que el biógrafo nos abra la mente del sujeto y ‘haga que tenga sentido’ al conectar cosas e identificar (o crear) patrones de su vida»⁵⁵⁹. Así lo explica en detalle la autora mencionada:

Un propósito de la biografía tradicional ha sido contar una historia coherente acerca de un individuo unificado identificable. Una de las consecuencias de un abordaje tal fue presentar el retrato de un héroe cuya imagen unificada hubiera sido purgada de material confuso o contradictorio. Desde que el arte comenzó a ser visto como una auto-expresión en el siglo XIX, los biógrafos han estado buscando un conflicto psíquico único que pueda ‘abrir’ la vida y obra del sujeto: una personalidad nuclear que puede ser encontrada si uno sólo cava lo suficientemente profundo durante el tiempo suficiente. Por ejemplo, en el caso de Johann Sebastian Bach, tal marcador de identidad ha sido su religiosidad [...]. En el caso de Chopin, ha sido su ‘polonidad’ [...]. En el caso de Schubert, ha sido su sexualidad⁵⁶⁰.

Sin embargo, Pekacz destaca que este tipo de abordaje ha resultado «criticado en años recientes, en base a que la biografía no puede aspirar a construir un individuo unificado, porque no hay tal cosa como un marcador de identidad»⁵⁶¹, un concepto ligado en mayor o menor medida a los ideales de la Ilustración; por el contrario, tal y como señala dicha autora, hoy en día «las identidades son vistas como construcciones múltiples, móviles [...] del ‘yo’ que dependen tanto del

⁵⁵⁶ Pekacz, «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», 66 (trad. del autor).

⁵⁵⁷ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁵⁵⁸ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁵⁵⁹ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁵⁶⁰ *Ibid.*, 67 (trad. del autor).

⁵⁶¹ *Ibid.* (Trad. del autor).

contexto como de cualquier rasgos definitorios del carácter»⁵⁶². Y en este sentido, Acton agrega que «incluso la biografía más detallada no puede hacer más que escasa justicia a la oscilaciones de la persona y, dada la incapacidad psicológica hasta el momento para proporcionar una metodología creíble, fracasa en penetrar en algún yo interno inalterable»⁵⁶³.

Por otra parte, volviendo a Pekacz, el estado de la cuestión en torno a esta problemática se encuentra influido por un postestructuralismo que «enfatisa la necesidad de un escape de las restricciones del yo unitario y retrata el yo como ‘descentrado’ [...] [y] modelado ideológicamente por su relación con los otros significativos [...] y por fuerzas externas»⁵⁶⁴, como pueden ser la política y la economía. Así, el «yo se vuelve un nexo de discursos flotantes que lo penetran desde fuera, aunque no es controlado por discurso paradigmático alguno»⁵⁶⁵; y esto sucede en el marco de una situación actual así descrita por dicha autora:

[En el marco de tenencias] epistemológicas menos radicales, también, la visión liberal, humanista de los individuos autónomos está siendo minada por un concepto en el cual los individuos construyen sus identidades inseparablemente de las tradiciones filosóficas, clases sociales, ideologías de género, sistemas de lenguaje, y culturas nacionales en los cuales éstos funcionan⁵⁶⁶.

¿Y qué impacto tienen todas estas tendencias actuales en el mundo (auto)biográfico? Según la autora citada, un biógrafo actual no debería dejar de buscar, entre otras cosas, «la evidencia de un yo que se realiza para crear una impresión de coherencia; un individuo con múltiples yoes cuyas diferentes manifestaciones reflejan el paso del tiempo y las exigencias y opciones de diferentes escenarios»⁵⁶⁷. Se trata, en el fondo, de «una variedad de modos en que los otros buscan representar a este individuo»⁵⁶⁸. Dentro de este contexto, Pekacz exhorta a

⁵⁶² *Ibid.* (Trad. del autor).

⁵⁶³ Acton, «La biografía y el estudio de la identidad», 197.

⁵⁶⁴ Pekacz, «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents», 68 (trad. del autor).

⁵⁶⁵ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁵⁶⁶ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁵⁶⁷ *Ibid.*, 69 (trad. del autor).

⁵⁶⁸ *Ibid.* (Trad. del autor).

«adaptar modelos de la historia, la literatura, y el teatro, o de elementos del comportamiento de clase media convencional»⁵⁶⁹, así como a tratar de «entender cómo la gente asume la identidad que la sitúa en relación con otros, [pues] es necesario captar el mundo simbólico del cual dicha gente construye significado en su vida»⁵⁷⁰, basando tal iniciativa en la concepción de que «las identidades toman forma dentro de un escenario histórico específico que imparte significado»⁵⁷¹; e invita la autora, además, a seguir otros pasos:

[El] reconocimiento de que las identidades son construcciones múltiples del yo significa que el biógrafo debe usar la precaución al utilizar categorías colectivas como clase, raza, nacionalidad y género, y al atribuir identidades específicas a estos grupos —‘paquetes de identidad’— y presentar el sujeto biográfico como una personificación de tales categorías y paquetes proscritos. [...] Finalmente, lo que debe ser tenido en cuenta son las conexiones entre el mundo social y la experiencia psíquica individual [...]. La discusión de Hegel sobre la auto-conciencia ofrece un punto de partida particularmente útil para el análisis del proceso de la formación de identidad. En su reflexión sobre la autoconciencia, Hegel mantenía que la creación del yo es un proceso de interacción con otros, y que la autoconciencia ‘es esencialmente el retorno desde la *alteridad*’⁵⁷².

‘Adaptar modelos’ y ‘múltiples yoes’ son expresiones de Pekacz que parecen recordar las mencionadas tentativas de Caballé y sus consecuencias correspondientes. En efecto, si en el marco de sus reflexiones sobre las convergencias y divergencias existentes entre biografía y autobiografía Caballé recurría una debatida teoría de Carlos Castilla del Pino⁵⁷³, Pekacz sabe hacer lo propio cuando se refiere a la relación que vincula biografía y construcción de identidad, acudiendo para ello al historiador Jerrold Seigel, quien lega una propuesta tan interesante como debatida (que sólo se esboza por razones de espacio y pertinencia):

⁵⁶⁹ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁵⁷⁰ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁵⁷¹ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁵⁷² *Ibid.*, 70 (trad. del autor). Se han respetado las itálicas del original.

⁵⁷³ *Vide* Castilla del Pino, Carlos. *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets, 2002.

Jerrold Seigel propone ver los ‘yoes’ humanos como ‘entidades heterogéneas, más o menos compuestos estables de elementos que derivan de la biología, de las relaciones sociales, y de su propia actividad psíquica y mental’, y nos recuerda que la historia intelectual moderna de la mismidad ha sugerido tres dimensiones a través de las cuales el yo puede ser conceptualizado. Las dos primeras dimensiones del yo —material y racional— localizan el yo en el mundo externo; es la tercera dimensión —reflexiva o auto-postulada— la que provee cualquier independencia que los seres humanos puedan lograr con respecto a las fuerzas físicas y las relaciones sociales, y el modo en que es teorizado tiene implicaciones cruciales no sólo para la moralidad y la política sino también para el proceso creativo⁵⁷⁴.

3.1.2.7. *Cultura y biografía*

De esta manera, tras realizar las aclaraciones pertinentes, se puede dar ahora paso al cuarto de los obstáculos identificados por Davis —‘problemas culturales’— inserto en los procesos de secularización evidenciados a lo largo de la historia de la civilización occidental, los cuales llevaron al establecimiento de un marco lo suficientemente idóneo a través del cual «la biografía moderna derroca la soberanía del dios viviente. [...] Pero al usurpar lo divino y poner en el trono al yo, le hemos dado un poder con múltiples posibilidades»⁵⁷⁵; añade luego dicho autor: «En este sentido, toda la biografía puede ser una forma de reduccionismo. [...] La personalidad y la vida misma se reducen a fórmulas o estereotipos»⁵⁷⁶. Y a su vez, acerca del modo concreto en que esto sucede, agrega luego Davis:

Esto se puede hacer crudamente en la aplicación de los tipos de personajes teofrásticos o etiquetas psicológicas, incluso en lo que se ha llamado ‘la biografía de la insinuación psicológica’. El milagro de la biografía moderna es que en ocasiones se ha creado un sentido de personalidad tan sutil, matizado y cambiante que reconocemos la presencia y frescura del arte elevado. Pero es importante reconocer que, tanto en el tiempo como en el espacio, esto es un arte culturalmente específico⁵⁷⁷.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, 68-69 (trad. del autor).

⁵⁷⁵ Davis, «Decadencia final de una necesidad cultural: la biografía y su credibilidad intelectual», 44.

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ *Ibid.*

Siempre dentro de este marco, Davis afirma que el «equilibrio clásico entre lo público y lo privado se ha derrumbado y la biografía moderna ha tomado parte en el proceso de desestabilización»⁵⁷⁸, creyendo diferenciar ‘dos dimensiones del problema cultural de la biografía’⁵⁷⁹ conducentes a dos reflexiones: por un lado, que el «empeño biográfico que ha sido un esfuerzo tan prominente en la tradición historiográfica de Occidente a través de los últimos cientos de años está cargado de presuposiciones culturales»⁵⁸⁰; y por otro, que «dentro de esa misma cultura hay una inquietud reciente sobre si la preocupación por la personalidad e individualidad ha llevado a un exceso»⁵⁸¹. Así, para el autor antedicho, una de las dificultades a la hora de realizar hoy una labor biográfica responde a cómo actuar frente algunas iniciativas que, amparándose en la ‘autenticidad’ de sus emprendimientos, parece no tener escrúpulos a la hora de exhibir públicamente las intimidades de sus biografiados, un hecho que con probabilidad alimentaría parte del reciente auge del ‘género’ (auto)biográfico al cual se hizo referencia páginas atrás; así lo explica Davis:

El sujeto biográfico es un extraño que se debe dar a conocer, no sólo como figura pública sino desnudo, mostrado en toda su autenticidad. Debemos conocerles mejor que ellos mismos, con una profundidad y rigor que rara vez aplicamos a nuestro propio auto-examen. Pero, ¿bajo qué circunstancias podemos aceptar que, por ejemplo, Napoleón Bonaparte o Wolfgang Amadeus Mozart ya no son extraños a nosotros? [...] Y, si no deseamos estar en términos íntimos con estos extraños, ¿cómo mantendremos nuestro compromiso cultural?⁵⁸².

De esta manera, Davis comienza a cerrar su texto declarando que en los tiempos vigentes ya no es posible «enseñar [...] que lo que importa en el mundo son los actos o incluso las personalidades de los grandes hombres»⁵⁸³ y concluye su último párrafo al afirmar que hay un «elemento de arte irreducible en la biografía

⁵⁷⁸ *Ibid.*, 46.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, 44.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Ibid.*, 46.

⁵⁸³ *Ibid.*

como en toda la historia. Pero el arte es esencialmente un elemento de nuestra cultura [...]. Debemos renovar su significado desde dentro de esa cultura»⁵⁸⁴. Empero, antes de dicha exhortación final, dicho autor se abre a una serie de interrogantes que semejan ser cruciales para la labor aquí tratada: «¿Qué es entonces lo que la biografía debería hacer? [...] ¿Cuál es su propósito moral y cuál es la mejor manera en que puede elaborarse? ¿Cómo pueden los historiadores tratar la necesidad cultural de la biografía mientras reestablecen su credibilidad intelectual?»⁵⁸⁵; y, sin embargo, añade luego Davis:

Responder a estas importantes preguntas, lamentablemente o quizás afortunadamente, está más allá del ámbito de este ensayo. Dejadme recurrir a Aristóteles. ‘Nuestra discusión será adecuada si tiene tanta nitidez como el tema admita, puesto que no se debe aspirar a la precisión en toda discusión... Ya que es la característica de un hombre instruido el buscar la precisión en cada clase de cosas tan allá como la naturaleza del tema permita’⁵⁸⁶.

De esta manera, tras haber recogido y analizado los datos necesarios para evaluar los problemas referidos, Davis concluye su diagnóstico⁵⁸⁷ con la ausencia de respuestas arriba citada y buscando refugio en la filosofía, actitud frente a la cual podría citarse fundadamente a Karl Mannheim: «Ningún diagnóstico está completo a menos que éste busque un tipo de terapia»⁵⁸⁸.

3.1.3. Aplicación al objeto de estudio: aportaciones biográficas

3.1.3.1. *Inespecificidad general vs. modelos específicos*

De cara a las aportaciones biográficas que habían de realizarse con el fin de integrar esta tesis doctoral sobre Oscar Pablo Di Liscia se antojaba oportuno

⁵⁸⁴ *Ibid.*, 47.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, 46.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ «Recoger y analizar datos para evaluar problemas de diversa naturaleza» es una de las acepciones del verbo ‘diagnosticar’, según: Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Accedido 13 de febrero de 2014.

⁵⁸⁸ Karl Mannheim, *Diagnosis of our Time: Wartime Essays of a Sociologist*, Reprinted, Collected Works of Karl Mannheim III (New York: Routledge, 1997), 4 (trad. del autor).

tener en mente el ya aludido interrogante irresuelto de Davis acerca de «cuál es la mejor manera en que puede elaborarse»⁵⁸⁹ una biografía. En primer lugar, se cernía ante el presente trabajo un amplio mar de opciones conformado por las diversas posturas de todos los autores citados en los párrafos previos que recordaba palabras ya referidas (como las de Davis y Burdiel: «Hay tantas clases de biografías como conceptos de historia»⁵⁹⁰), así como opiniones anteriormente mencionadas (tales como aquéllas de Gómez-Navarro: «No creo que sea posible establecer una teoría general»⁵⁹¹). Y en este sentido, era sabido que el deseo de adoptar un abordaje cronológico para el acercamiento a un compositor actual — en vez de uno temático— podía hallar válidos precedentes en textos diversos como *Krzysztof Penderecki and his Music*⁵⁹² de Mieczysław Tomaszewski —uno de los más célebres musicólogos polacos—, «Antón García Abril: El camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo»⁵⁹³ de Esther Sestelo Longueira (tesis doctoral dirigida por Emilio Casares Rodicio) y *Frédéric Le Play: Biografía intelectual, metodología e investigaciones sociológicas*⁵⁹⁴ de José Ignacio Garrigós Moneris, entre otros.

Empero, si bien compartir con dichos investigadores similares abordajes cronológicos y objetos de estudio análogos no implicaba de modo alguno que otras circunstancias propias de aquéllos fueran directamente extrapolables al caso concreto de este trabajo, nada impedía desde lo metodológico que tales textos pudieran tomarse como modelos concretos y útiles para realizar aportaciones biográficas sobre Oscar Pablo Di Liscia en tanto compositor académico, contraponiéndose así a la inespecificidad generalizada que, con respecto a la forma de

⁵⁸⁹ Davis, «Decadencia final de una necesidad cultural: la biografía y su credibilidad intelectual», 46.

⁵⁹⁰ Davis y Burdiel, *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, 27.

⁵⁹¹ Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 23.

⁵⁹² Mieczysław Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki and his Music* (Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2003).

⁵⁹³ Esther Sestelo Longueira, «Antón García Abril: el camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006).

⁵⁹⁴ José Ignacio Garrigós Moneris, *Frédéric le Play. Biografía intelectual, metodología e investigaciones sociológicas* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas-Siglo XXI de España, 2003).

realizar una biografía, no es difícil vislumbrar a través de los autores arriba citados. Ante todo, tratándose de un compositor vivo y en plena producción, por razones metodológicas se tornaba necesario delimitar cronológicamente el objeto de estudio de manera fundamentada; y para ello se tomaron dos fechas clave: 1955, año de nacimiento de Oscar Pablo Di Liscia, y 2013, fecha que coincide con el inicio de los estudios de doctorado vinculados a este trabajo y durante la cual dicho compositor cosechó un logro significativo para su trayectoria internacional: llegar a dictar un seminario en el célebre IRCAM⁵⁹⁵ de París, algo que constituye un hito indiscutible con relación a ésta.

Dentro del contexto arriba citado, y al margen de la escasez de fuentes disponibles a la cual se hará referencia en párrafos sucesivos, para adoptar un modelo análogo al de los tres precedentes arriba mencionados fue necesario recurrir a aquéllas de índole autobiográfica proporcionadas por Oscar Pablo Di Liscia, referidas en el primer punto de esta tesis doctoral, y proceder a realizar una considerable reestructuración integradora y holística de los datos contenidos en éstas, dado que el ordenamiento cronológico de dicha información se hallaba compartimentado en una serie de categorías temáticas integrada por más de una docena de ítems. Hecho esto, se contrastó e integró tal información con aquélla contenida en las nuevas fuentes autobiográficas que Oscar Pablo Di Liscia fue movido a generar mediante las entrevistas cualitativas realizadas para la presente tesis doctoral, a las cuales se hará referencia en el cuarto punto de este trabajo, iniciando luego un proceso de periodización basado en los tres modelos antedichos que permitió establecer, basándose ámbitos geográficos determinados y logros personales concretos —capaces de influir sobre técnicas y estéticas—, cinco etapas en la vida de Oscar Pablo Di Liscia: la ‘etapa santarroseña’ (que no se hallaba acogida en las fuentes editadas referidas en el primer punto de esta investigación), la ‘etapa rosarina’, la ‘primera etapa argentino-internacional’ y la ‘segunda

⁵⁹⁵ Institut de recherche et coordination acoustique/musique [Instituto de investigación y coordinación acústica/musical], fundado por Pierre Boulez a pedido del presidente francés Georges Pompidou.

etapa argentino-internacional'; a cada una de éstas, justamente, se hará expresa referencia en páginas sucesivas.

3.1.3.2. Delimitación jerárquica de facetas y roles abordables

Aun teniendo plena consciencia de las múltiples actividades y roles desarrollados por Oscar Pablo Di Liscia a lo largo de su carrera (a los cuales se hizo referencia anteriormente), no debía perderse de vista algo ya claro en el título de la presente tesis doctoral: la clara voluntad de retratar a dicho artista, por sobre todas las cosas, como compositor de música académica; de lo contrario, se habría corrido el riesgo de caer en la situación que Pekacz describe recurriendo a Michael Saffle, quien sostiene que «como muchos de los biógrafos de Liszt antes que él, Walker menosprecia al compositor en favor de otros roles familiares: el virtuoso, el amante, el afectado, el filántropo, y el hombre de negocios»⁵⁹⁶; y añade luego: «Lo que falta en la biografía de Walker es Liszt el compositor»⁵⁹⁷. Así, cuando Oscar Pablo Di Liscia declara haber buscado una «combinación efectiva»⁵⁹⁸ de las múltiples facetas que integran su vida laboral, no por ello deja de autodefinirse como «compositor e investigador»⁵⁹⁹, reconociendo con meridiana claridad: «Me gusta tener espacios en los que no enseño ni aprendo: la composición es el principal de ellos»⁶⁰⁰; y a éste se circunscriben las aportaciones biográficas de la presente tesis doctoral, siendo susceptibles de verse continuadas, empero, a través de futuras investigaciones a las cuales se aludirá en el séptimo punto de este trabajo.

⁵⁹⁶ Pekacz, *Musical biography: Towards new paradigms*, 11 (trad. del autor).

⁵⁹⁷ *Ibid.* (Trad. del autor).

⁵⁹⁸ Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.3).

⁵⁹⁹ Así consta en el siguiente sitio web oficial: Oscar Pablo Di Liscia, «Oscar Pablo Di Liscia», Oscar Pablo Di Liscia Home Page, s. f., <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/variaciones.htm>. Accedido 13 de febrero de 2014.

⁶⁰⁰ Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.3).

3.1.3.3. *Abstinencia de enfoques internos y psicológicos*

A la hora de realizar las aportaciones biográficas sobre Oscar Pablo Di Liscia que integran esta tesis doctoral resultaba también clara la conveniencia de alejarse de aquello que Gómez-Navarro denomina ‘biografía interna’ y descartar, asimismo, la utilización de enfoques psicológicos (debido a las falencias de algunos éstos demostradas por Acton y Pekacz referidas anteriormente, así como a la ajenidad de este trabajo para con el dominio de la psicología), omitiendo también visiones estrictamente vinculadas a problemáticas de identidad nacional, como aquélla que plasma dicho autor en su mencionado texto «Biografía y el estudio de la identidad». ¿Y por qué habría de ser fútil embarcarse en una aproximación semejante? Porque, a diferencia de Chopin —un caso abordado por Pekacz en *Musical Biography. Towards New Paradigms*—, Oscar Pablo Di Liscia nació en Argentina y fue allí donde transcurrieron su infancia, juventud y parte de su vida adulta, además de haber confesado él su creencia de que la «expresión ‘nacionalismo’ está un poco depreciada»⁶⁰¹, así como no haber sentido nunca «la obligación de hacer nada nacionalista ni nacional»⁶⁰², según se verá en el cuarto punto de este trabajo.

Así las cosas, pretender versar sobre la identidad nacional argentina en sí misma no habría tenido una lógica cabida en la presente tesis doctoral y, de forma análoga, tampoco resultaba adecuado inmiscuirse en aspectos estrictamente vinculados al último gobierno de facto sufrido por Argentina: por un lado, es probable que cualquier intento de explayarse de forma objetiva sobre tal proceso militar hubiera caído, casi inexorablemente, en aquello que los argentinos denominan ‘teoría de los dos demonios’⁶⁰³, un sesgo cognitivo —según algunos—

⁶⁰¹ Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.2).

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ Oliver Galak, «Controversia por el prólogo agregado al informe ‘Nunca más’. Rechaza la teoría de los dos demonios», *La Nación*, 19 de mayo de 2006, <http://www.lanacion.com.ar/807208-controversia-por-el-prologo-agregado-al-informe-nunca-mas>. Accedido 13 de marzo de 2014.

capaz de alejar a cualquier investigador prudente que recuerde la *Miranda warning*⁶⁰⁴: «Cualquier cosa que diga puede y será usada en su contra»⁶⁰⁵; por otro lado, justamente, el propio Di Liscia ha llegado a declarar que durante dicho gobierno de facto, a pesar del «ambiente opresivo y siniestro»⁶⁰⁶ que presenció y de la situación que «producía miedo»⁶⁰⁷ por él vivida, sus «actividades laborales no fueron afectadas en lo más mínimo»⁶⁰⁸, tal como se verá en el cuarto punto de este trabajo.

3.1.3.4. Resolución de problemas previos y documentales

Así las cosas, antes de proceder a realizar las aportaciones biográficas aquí tratadas, parecía conveniente volver a pasar revista a las dificultades que entraña toda investigación de este tipo y establecer, en el caso del objeto de estudio de esta tesis doctoral, cuáles habrían de considerarse superadas y cuáles insalvables, a fin de adoptar el ya citado pensamiento de Gómez-Navarro: «el biógrafo debe pensar qué estrategias son más adecuadas para su personaje»⁶⁰⁹. Afortunadamente, los referidos ‘problemas previos’ que dicho autor señala (vinculados a las ‘características del propio biógrafo’ y las ‘relaciones biógrafo-biografiado’) se encontraban en gran medida resueltos gracias al mencionado vínculo establecido entre Oscar Pablo Di Liscia y el autor de este trabajo; y, al mismo tiempo, se tenía clara la pregunta esencial que recordaba Caballé acerca del biografiado: ‘¿Quién es y cómo vive?’.

Empero, la principal dificultad se hallaba sin duda alguna en la escasez de fuentes disponibles: algo previsto en los ‘problemas documentales’ que Davis señala —según se observara en párrafos previos— y que en el caso del compositor en cuestión se había ya descrito en el primer punto esta tesis doctoral ¿Cómo

⁶⁰⁴ Vide «Rehnquist’s legacy», *The Economist*, 30 de junio de 2005, <http://www.economist.com/node/4134124>.: <http://www.economist.com/node/4134124>. Accedido 13 de marzo de 2014.

⁶⁰⁵ Vide *Ibid.*

⁶⁰⁶ Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.2)

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ Gómez-Navarro Navarrete, «En torno a la biografía histórica», 23.

obrar, entonces, frente a tan problemática escasez? Por un lado, ante todo, intentando localizar y recopilar aquéllas fuentes primarias y secundarias disponibles sobre el objeto de estudio para luego someterlas a su correspondiente crítica y contraste, haciéndolo de cara a las aportaciones biográficas plasmadas en párrafos venideros y en base a los objetivos fijados en el primer punto de este trabajo. Por otro lado, según se expresó en párrafos anteriores, supliendo dicha escasez mediante una estrategia que permitiera incentivar al propio compositor tomado como objeto de estudio, de forma tal que él mismo llegara a generar nuevas fuentes autobiográficas: realizar unas entrevistas cualitativas, integrantes del cuarto punto de esta tesis doctoral, de las cuales pudieran extraerse informaciones nuevas, valiosas y susceptibles de enriquecer tanto las aportaciones biográficas sobre Oscar Pablo Di Liscia aquí tratadas, como también la posterior catalogación de sus obras musicales, las aproximaciones analíticas a su producción sonora y las correspondientes conclusiones y proyecciones de este trabajo.

Así, de cara a las presentes aportaciones biográficas sobre Oscar Pablo Di Liscia y como fruto de todas las estrategias antedichas, se tornó factible adoptar un modelo cronológico basado en tres legítimos precedentes, realizar una periodización fundamentada capaz de establecer cinco etapas distintas, delimitar de manera jerárquica las facetas y roles abordables del objeto de estudio, discernir los enfoques más propicios para esta tesis doctoral y resolver problemas tanto previos como documentales, incluyendo la referida escasez de fuentes disponibles.

3.2. Oscar Pablo Di Liscia: de la Pampa a París (1955-2013)

3.2.1. La ‘etapa santarroseña’⁶¹⁰ (1955-c 1975)

Descendiente de antepasados italianos —tanto paternos como maternos— que se asentaron en Argentina, Oscar Pablo Di Liscia nació el 6 de diciembre de 1955⁶¹¹ en la ciudad de Santa Rosa, capital de la actual Provincia de La Pampa —denominada, en ese entonces, Provincia Eva Perón—, un enclave urbano que alberga hoy en día cerca de 100.000 habitantes⁶¹² y se halla ubicado en el centro geográfico de la República Argentina a más de 600 km de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Según fue posible indagar, Di Liscia fue también criado en su ciudad natal, dentro del seno de una familia amante de la música clásica donde convivió, por un lado, con un abuelo materno bancario aficionado al piano y a la composición; por otro, con un padre melómano que amaba a Beethoven y adquiriría para sus 10 hijos todos los discos del repertorio clásico-romántico que podía conseguir, ofreciéndoles también a aquéllos la posibilidad de estudiar música o pintura.

Fue así que el futuro compositor santarroseño comenzó a estudiar guitarra a los 11 años, de la mano de dos profesores vinculados a la música folclórica, aunque con formación clásica: Orlando Hernández y Aníbal Olié, admiradores del célebre músico argentino Eduardo Falú. Algo más tarde, Di Liscia también estudiaría piano durante un par de años, gustando también de cantar folclore mientras se acompañaba con su guitarra; pero fue a los 16 años cuando, ya interesado

⁶¹⁰ En las fuentes primarias y secundarias referidas en el primer punto de este trabajo no consta casi ningún dato concerniente a la infancia de Oscar Pablo Di Liscia, omitiéndose en éstas cualquier tipo de alusión a las influencias musicales recibidas por dicho compositor merced a sus familiares y primeros profesores de música; de igual manera, se ignoran en dichas fuentes los motivos y circunstancias que movieron a éste a acercarse a la composición. Lo que se expone en este punto, por tanto, es fruto exclusivo de aquellas averiguaciones que fue posible llevar a cabo mediante las dos entrevistas cualitativas realizadas a Oscar Pablo Di Liscia para la presente tesis doctoral.

⁶¹¹ A menos que se indique lo contrario, todos los hechos referidos se basan, estrictamente, en fuentes primarias facilitadas por Oscar Pablo Di Liscia.

⁶¹² Vide «Resultados definitivos. Variables seleccionadas», *Censo 2010 Argentina*, accedido 13 de julio de 2013, http://www.censo2010.indec.gov.ar/index_cuadros.asp. Accedido 13 de julio de 2013.

en la composición e impulsado por su padre, comenzó a estudiar armonía y contrapunto con el compositor y clarinetista pampeano Delfino Nemesio, quien le inculcaría un bagaje que en el futuro habría de resultarle imprescindible.

Sintéticamente, en base a lo expresado en párrafos previos y al tratamiento al que fueron sometidas las fuentes recopiladas y generadas, puede afirmarse que la denominada ‘etapa santarroseña’, fechada a mediados de los años 50, se halla unida al nacimiento e infancia temprana del compositor tomado como objeto de estudio de esta tesis doctoral, transcurriendo entre familiares paternos (los Di Liscia) y maternos (los Gardella) de origen italiano que transmiten las tradiciones musicales del Viejo Mundo a su vasta progenie nacida en el hemisferio sur, tanto merced a actividades musicales propias —de índole aficionada— como mediante un proceso formativo en el cual intervienen la adquisición y frecuente escucha de registros sonoros correspondientes a las obras de grandes maestros clásicos y románticos de la música académica occidental, así como la posibilidad de iniciarse en el mundo de las artes plásticas y sonoras. Se trata de un entorno familiar en el cual también se hace presente la música folclórica local, especialmente a través del aprendizaje de la ejecución guitarrística que Oscar Pablo Di Liscia comienza durante su pubertad bajo la supervisión de dos músicos locales versados tanto en música erudita como popular; años más tarde, también de la mano de un artista argentino y merced a la intercesión paterna, dicho compositor se iniciaría igualmente en el estudio del piano, la armonía y el contrapunto.

3.2.2. La ‘etapa rosarina’ (c 1975-1980)

Durante el fin de su adolescencia, apenas concluidos sus estudios secundarios, Di Liscia se trasladó a la ciudad de Rosario —la tercera urbe más poblada de dicho país⁶¹³, ubicada en la litoraleña Provincia de Santa Fe y distante unos 300 km de la Capital Federal—, donde vivían sus abuelos maternos, para presentarse en la Biblioteca Argentina como guitarrista (participando en la primera audición de piezas compuestas por los rosarinos Dante Grela y Luis Mucillo) y compositor

⁶¹³ *Ibid.*

dentro del marco brindado por el ‘Ciclo Conciertos Jóvenes’ y el ‘Ciclo Obras de Jóvenes Compositores’, respectivamente. En el marco de éste estrenó una de sus primeras obras presentada en concierto: *Piezas dentro de piezas* (1976), para dos guitarras y percusión; una composición de juventud, ligada al concepto de homotecia —una transformación afín, geoméricamente hablando— que habría de prefigurar las cualidades artístico-científicas compartidas por la mayoría de las obras de Di Liscia, según se verá más adelante. Tres años más tarde, otra de las piezas del artista pampeano —*Cuatro haikú* (1978)⁶¹⁴, para soprano y orquesta de cámara (en la actualidad, descatalogada por su creador), y en cierta forma emparentada con el expresionismo musical vienés, se alzaría con el Premio ‘Juan Carlos Paz’ de composición otorgado por el Fondo Nacional de las Artes (FNA) argentino.

Di Liscia completó sus estudios en la Escuela Universitaria de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), graduándose en 1980 con el título de ‘Profesor Nacional de Música’ y altas calificaciones. Fue también en aquella época cuando el músico santarroseño entró en contacto con el compositor Luis Ángel Machado —quien le enseñaría armonía y análisis musical— y el pintor y poeta Hugo Padeletti, encargado de instruirlo en la apreciación de la poesía y las artes visuales⁶¹⁵. Se trató de una época signada, ciertamente, por el último gobierno de facto —hasta el momento— de la historia argentina, un régimen que «producía miedo»⁶¹⁶ en el ámbito universitario dentro del cual se movía entonces Di Liscia —según éste manifestara⁶¹⁷—, generando un ambiente «opresivo y siniestro»⁶¹⁸: afortunadamente, el músico santarroseño no llegó a «vivir situaciones difíciles»⁶¹⁹ y «sus actividades laborales no fueron afectadas»⁶²⁰, siendo éstas en aquel entonces el

⁶¹⁴ Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.2).

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.3).

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ *Ibid.*

dictado de clases particulares de guitarra y un trabajo como ‘Ayudante’ en la Universidad Nacional de Rosario.

En síntesis, de los hechos descritos a lo largo de párrafos anteriores, así como del tratamiento brindado a las fuentes recopiladas y generadas, puede deducirse que el traslado de Oscar Pablo Di Liscia a la ciudad de Rosario (actualmente, el tercer asentamiento urbano más poblado de la República Argentina, en el cual residía parte de su familia materna) daría inicio durante los años 70 a la denominada ‘etapa rosarina’, caracterizada por haber acogido los primeros estrenos absolutos cosechados por el compositor tomado como objeto de estudio de esta tesis doctoral, así como por haberle brindado sus primeros galardones y títulos universitarios, obtenidos en la universidad nacional de dicha ciudad santafesina. También sería en ésta donde Di Liscia tomaría contacto con el músico Luis Ángel Machado y el artista plástico y poeta Hugo Padeletti, llegando luego a convertirse en discípulo de los compositores locales Luis Mucillo y Dante Grela. Dentro de este contexto, con respecto a los elementos técnicos y estéticos entroncados con la producción sonora de Oscar Pablo Di Liscia, esta ‘etapa rosarina’ comprende dos obras de juventud: *Piezas dentro de piezas* (1976), unida al ámbito de la geometría matemática —su primer estreno absoluto—, y la premiada *Cuatro haikú* (1978), que combina el gusto por la poesía japonesa con expresionismo musical proveniente de la ciudad de Viena.

3.2.3. La ‘etapa porteño-quilmeña’ (1980-1991)

3.2.3.1. Desde 1980 hasta 1984

Con posterioridad, el compositor argentino «estudió [...] guitarra con Miguel Ángel Girollet [Buenos Aires, 1947-Madrid, 1996] y composición con Dante Grela [1941] y Francisco Kröpfl [Timișoara, 1931]»⁶²¹, según indica Marta Lambertini y se ha podido, asimismo, corroborar⁶²²; y para ello Di Liscia hubo de

⁶²¹ Lambertini, «Pablo Di Liscia, Oscar», 464.

⁶²² Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.2).

trasladarse en 1980⁶²³ a la Ciudad de Buenos Aires con el fin de acrecentar sus horizontes, proseguir allí su formación y comenzar a desarrollar una nueva gama de actividades, vinculándose a una serie de instituciones y personas como la Fundación San Telmo —en la cual se estrenaría, dos años más tarde, su obra para flauta *El Tony: cuatro piezas* (1982)—, el Centro Cultural ‘General San Martín’ (CCGSM) —donde asistió al curso ‘Análisis Musical de obras para percusión / Instrumentación para percusión’, impartido por el compositor Carmelo Saitta y Oscar Steimberg (semiólogo y escritor nacido en Buenos Aires, que llegara a ser vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual), quien un año más tarde le confió la musicalización y composición musical de su programa ‘Oyendo Historietas’ —transmitido por Radio Belgrano— y durante 1984 le daría clases privadas de Semiótica.

Pocos meses antes, el artista pampeano había asistido al curso ‘Introducción al sonido’, dictado por el compositor uruguayo Ariel Martínez en el porteño Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) del Centro Cultural Recoleta (institución en la cual el músico santarroseño también llegaría a estudiar y tomar contacto con Francisco Kröpfl, José Maranzano, Carmelo Saitta, Jorge Rapp, Fernando von Reichenbach, Walter Gut, Ricardo Bianchini y F. Richard Moore), logrando asimismo el estreno de otra pieza de su autoría en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de la Capital Federal a fines de 1983, dentro del ‘Ciclo Agrupación Nueva Música’: *Trívio* (1983), para flauta, oboe y clarinete bajo. Ya entrado 1984, Di Liscia iniciaría también su labor como conferenciante, coexponiendo tres ponencias en la Fundación San Telmo, el Centro de Estudios Musicales y el Colegio Argentino de Filosofía: «Nuevos compositores argentinos analizan sus obras», «Desde Schönberg...» y «Música y estructura», respectivamente. Y este sentido, respecto de dichas obras, conviene aquí señalar

⁶²³ Según consta en: Lambertini, «Pablo Di Liscia, Oscar», 464. De acuerdo a otras fuentes, las primeras actividades pertinentes que Di Liscia desarrolló en la Ciudad de Buenos Aires se remontan a 1982; *vide*: Oscar Pablo Di Liscia, *Oscar Pablo Di Liscia: Curriculum vitae*, s. l. (Ed. no venal del autor, s. f.). Siendo errónea la numeración de las páginas de dicho documento, se omitirá referirse a éstas de aquí en adelante.

la filiación que el par de éstas arriba mencionado mantiene con las enseñanzas de Kröpfl ya referidas.

3.2.3.2. Desde 1985 hasta 1991

Apenas un lustro después de haberse graduado, el compositor se dirigió a la ciudad de Quilmes (uno de los enclaves más antiguos del denominado Gran Buenos Aires, constituido por la capital nacional argentina y la conurbación de ésta sobre la Provincia de Buenos Aires) para acceder allí a su primer cargo docente terciario en la Escuela Municipal de Bellas Artes ‘Carlos Morel’ (EMBA) de dicha localidad, donde habría de impartir la asignatura ‘Elementos Técnicos de la Música y Música de Cámara’ durante cerca de una década. El estreno de su obra *Cordial* (1985) —para violín, viola, y violonchelo, todavía bajo la égida técnica y estética de Kröpfl— también se produjo en ese año (precedido de una nueva ejecución de *El Tony: cuatro piezas* en el Auditorio ‘El Aleph’ del Centro Cultural Recoleta), período durante el cual el artista pampeano se convertiría en miembro fundador de la agrupación Otras Músicas, entidad que perviviera en el tiempo durante cinco años.

Meses más tarde, ya en 1986, Di Liscia trabó relación con otras dos instituciones educativas terciarias argentinas: el Conservatorio Municipal de Música ‘Manuel de Falla’ —denominado, actualmente, Conservatorio Superior de Música ‘Manuel de Falla’— de la Ciudad de Buenos Aires y el Conservatorio Provincial de Música ‘Juan José Castro’ de La Lucila (un barrio del partido de Vicente López, ubicado en la Provincia de Buenos Aires); en éstos dictaría, respectivamente, los cursos ‘Arte musical en el S. XX’ y ‘Análisis de la Música de vanguardia’, continuando al mismo tiempo su labor como guitarrista y compositor: a una actuación brindada en el Museo de Arte Español ‘Enrique Larreta’ —dentro del ‘Ciclo Música de Cámara’ y con un programa que incluyó obras tradicionales y contemporáneas— le sucedería otra realizada en el Salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes de la Capital Federal —en el marco del ‘Ciclo Música con Todos’, durante la cual se ejecutaron obras de los compositores argentinos Oscar

Edelstein, Luis Mucillo y Gerardo Gandini— y también una tercera que tuvo lugar en el Auditorio ‘El Aleph’ del Centro Cultural Recoleta —‘Ciclo Experiencias en Improvisación’—, a cargo del Grupo de Improvisación Otras Músicas. Antes de finalizar el año, Di Liscia brindó una nueva conferencia como coexpositor en la Escuela Municipal de Bellas Artes ‘Carlos Morel’ de Quilmes —titulada «Materiales, organización y discurso musical»—, logrando también la ejecución de otra obra de su autoría, llevada a cabo en el porteño Auditorio de LRA Radio Nacional dentro del ‘Ciclo Cosas Nuestras’: *Abracadabra* (1986), para trompeta, trompa, trombón y piano; una pieza aún nutrida por la visión musical que Kröpfl supiera transmitirle al creador pampeano.

En 1987, tras ganar el concurso correspondiente, Di Liscia se convirtió en becario del ‘Curso de Composición con medios electroacústicos’ ofrecido por el Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta y, al mismo tiempo, en docente del curso ‘Análisis de la Música del S. XX’ que llegaría a dictar en el Conservatorio Municipal de Música ‘Manuel de Falla’. Paralelamente, el resto de sus principales actividades de dicho año estuvieron centradas en cinco ejecuciones de obras de su autoría, una de los cuales tuvo lugar en el exterior: *Abracadabra* fue interpretada en el Auditorio ‘El Aleph’ del Centro Cultural Recoleta y *Que sean dos* (1987) para flauta y guitarra, se ejecutó primero en la Fundación San Telmo —dentro del ‘Ciclo Otras Músicas en Concierto’—, luego en el Goethe-Institut de Santiago (Chile) —con ocasión del 2.º Encuentro de Música Contemporánea ‘Anacrusa 87’⁶²⁴—, meses más tarde en el Auditorio ‘El Aleph’ del Centro Cultural Recoleta y por último en la Fundación San Telmo dentro del Ciclo Taller de Música Contemporánea del Goethe-Institut de la Ciudad de Buenos Aires (a dicha pieza se hará expresa referencia en el sexto punto de esta tesis doctoral, haciéndolo bajo forma de aproximación analítica).

⁶²⁴ El nombre ‘Anacrusa 87’ no figura, sin embargo, en: Di Liscia, *Oscar Pablo Di Liscia: Curriculum vitae*.

Un año después, Di Liscia se convertiría en «Compositor residente de Conservatorios Oficiales, seleccionado por concurso de la Dirección Nacional de Música, Secretaría de Cultura de la Nación»⁶²⁵, logrando tener en su haber un concierto enteramente dedicado a su producción compositiva llevado a cabo en el Auditorio ‘El Aleph’ del Centro Cultural Recoleta, dentro del ‘Ciclo Doce Creadores de la Música Argentina Contemporánea’, durante el cual se ejecutaron tres de sus obras antes referidas —*Abracadabra*, *Trivio* y *Que sean dos*—, así como *Dobles A* (1988), escrita para guitarra y todavía unida a las influencias de Kröpfl; posteriormente, durante ese mismo año, *Trivio* y *Abracadabra*, al igual que *Cordial*, fueron interpretadas en el Teatro ‘Lassalle’ durante dos eventos pertenecientes al ‘Ciclo Otras Músicas en Concierto’. El año 1988 se cerraría, para el artista pampeano, con una nueva ponencia brindada como coexpositor en el Centro Ricordi de Asesoramiento Musical (perteneciente a Ricordi Argentina) —titulada «Serialismo y Post-serialismo: la asepsia del número»— y la obtención de uno de sus primeros subsidios: aquél que le otorgara la Fundación Antorchas, destinado a la «Composición con medios digitales en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta»⁶²⁶.

El año 1990 le proporcionaría a Di Liscia meses de nuevos estrenos —nacionales e internacionales—, ejecuciones y comisiones de obras, así como la oportunidad de volver a dictar cursos —es el caso de ‘La estructura de alturas en el período atonal libre de la escuela de Viena’, impartido en el Centro de Investigación Musical de la Universidad de Buenos Aires (UBA)— y también el ámbito necesario para poder realizar sus primeras incursiones en el campo del desarrollo tecnológico —de esta manera, el artista pampeano se convirtió en coautor del programa informático *PCSOS*, orientado al análisis y composición musical—, un panorama que habría de completarse con el acceso a un nuevo cargo laboral (ocupado por el compositor argentino hasta 1996): Jefe del Departamento de Ma-

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ *Ibid.*

terias Técnicas de la Escuela Municipal de Bellas Artes ‘Carlos Morel’ de Quilmes. Por otra parte, las obras a las que se aludió arriba corresponden a *El convidado de piedra* (1990) —pieza de corte serialista comisionada por el Conservatorio Provincial ‘Juan José Castro’ de La Lucila en ocasión de su vigésimo quinto aniversario y estrenada en el Salón Dorado del Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires— y *Diálogo con mi anciano* (1990) —para guitarra y música electroacústica: el primer trabajo musical de Di Liscia que utiliza medios mixtos y en el cual éste asegura, además, haber aplicado de forma consciente la *Musical Set Theory* (como se verá en el sexto punto de este trabajo); dicha obra fue ejecutada por primera vez en el Théâtre Jacques Coeur [Teatro Jacques Coeur] de Bourges (Francia) —con ocasión del Festival International des Musiques et Créations Electroniques ‘Synthèse 90’ [Festival Internacional de las Músicas y Creaciones Electrónicas ‘Síntesis 90’] de Bourges—, siendo subsecuentemente interpretada en el Auditorio ‘El Aleph’ del Centro Cultural Recoleta⁶²⁷, dentro del marco de la 6.^a semana de la Música Electroacústica, así como en el Auditorium ‘José Martí’ del Centro Cultural De Ijsbreeker en Ámsterdam⁶²⁸ (Países Bajos).

Las ejecuciones de *Diálogo con mi anciano* continuaron durante 1991, año en que dicha obra fue interpretada en el Center for Music Experiment [Centro para Experimento[s] de Música] (CME) de la University of California, San Diego [Universidad de California, San Diego] (Estados Unidos) —dentro del ciclo ‘Music from LIPM’ [‘Música del LIPM’]—, y el Center for Computer Research in Music and Acoustics [Centro para la Investigación Informática de Música y Acústica] (CCRMA) de la Stanford University [Universidad de Stanford] en Palo Alto (Estados Unidos) —ciclo ‘Music by Argentinian Composers’ [‘Música de compositores argentinos’]—. El mismo año Di Liscia fue nombrado «Compositor Asociado al Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta»⁶²⁹, publicando uno de sus primeros artículos, en este caso

⁶²⁷ El término ‘estreno’, asociado en *Ibid.* a tal ejecución, parece corresponder a una errata.

⁶²⁸ Según consta en: *Ibid.*

⁶²⁹ *Ibid.*

escrito junto con el compositor argentino Pablo Cetta (nacido en 1960): ‘El programa PCSOS’, un texto hecho público a través de las páginas de *LULÚ. Revista de Teorías y Técnicas Musicales* y vinculado a las ponencias que el artista pampeano, en calidad de coexpositor, comunicara tanto en el Centro Cultural Recoleta —con el nombre de «Software para análisis y composición musical con pitch class sets [conjuntos de clases de alturas]»— como en la muestra ‘Expociencia 91’ —bajo el título «Control de alturas: el programa PCSOS»—, evento realizado en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, casa de estudios que también habría de albergar el curso ‘Tres temas básicos con el protocolo MIDI’ impartido por Di Liscia en aquél entonces.

A modo de síntesis puede sostenerse que, en base a los datos contenidos en los párrafos previos y al tratamiento brindado a las fuentes recopiladas y generadas, la ‘etapa porteño-quilmeña’ se inicia a principios de los años 80 con un joven Oscar Pablo Di Liscia que opta por mudarse nuevamente, esta vez a la ciudad de Buenos Aires y en busca de nuevas posibilidades profesionales; éstas llegarían a ser paralelas a sus estudios de perfeccionamiento guitarrístico con Miguel Ángel Girollet, a aquéllos de semiología iniciados con el porteño Oscar Steimberg y también a los de composición emprendidos bajo la guía del compositor de origen rumano Francisco Kröpfl. Es durante esta etapa, asimismo, cuando Di Liscia obtiene su primer puesto de trabajo como profesor en la localidad bonaerense de Quilmes, así como sus primeras becas, subsidios, comisiones, estrenos en el exterior y oportunidades laborales como compositor en residencia; se trata de logros que el pampeano sabría llegar a conjugar con el inicio de sus primeras labores como conferenciante y desarrollador autodidacta de programas informáticos. A su vez, dentro del marco de una intensa actividad, Di Liscia accedería a las instalaciones del Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) del porteño Centro Cultural Recoleta, establecimiento que le serviría como medio idóneo para conocer y tratar tanto a profesores como a compañeros que llegarían a influir en su vida y producción sonora.

Continuando con la síntesis arriba iniciada, es posible advertir que el creador pampeano establecería durante la ‘etapa porteño-quilmeña’ una serie de vínculos con varias universidades, fundaciones y nóveles grupos de compositores como la Agrupación Nueva Música y ‘Otras Músicas’, entidad que contribuiría a fundar. Justamente, tanto la interacción con tales contactos institucionales como un proceso asimilativo de aquellas enseñanzas arriba referidas se verían plasmadas, durante la prolífica ‘etapa porteño-quilmeña’ protagonizada por el compositor aquí tratado, en composiciones que alcanzarían su estreno como *El Tony: cuatro piezas* (1982), *Tres interludios* (1983) —descatalogada por su creador⁶³⁰—, *Trivio* (1983), *Cordial* (1985), *Abracadabra* (1986), *Que sean dos* (1987), *Dobles A* (1988), *Diálogo con mi anciano* (1989) —la primera de la producción sonora aquí mencionada en incluir medios electroacústicos— y *El convidado de piedra* (1990), una comisión institucional. Dentro de este contexto, tanto técnica como estéticamente sería posible inferir en algunas de éstas una influencia del serialismo y sus proyecciones legada directamente por Francisco Kröpfl (que Di Liscia identifica en *El Tony: cuatro piezas*, *Trivio*, *Cordial*, *Abracadabra*, y *Dobles A*), mientras que otras obras del creador pampeano preludian un creciente interés por combinaciones de elementos pareados a las cuales se hará referencia en párrafos venideros, así como por aspectos tales como el timbre y el empleo de técnicas extendidas de ejecución: es el caso de *Que sean dos*, pieza tratada con detalle en las aproximaciones analíticas que integran el sexto punto de este trabajo.

3.2.4. La ‘primera etapa argentino-internacional’ (1992-2005)

3.2.4.1. Desde 1992 hasta 1996

El bienio 1992-1993 trajo para el compositor argentino algunos de sus primeros cargos como miembro de comisiones asesoras y también como investigador y traductor, acompañados por más estrenos y ejecuciones de sus obras, así como por diversas participaciones en el extranjero. En 1992 Di Liscia fue nombrado

⁶³⁰ Pero citada en Lambertini, «Pablo Di Liscia, Oscar».

«Asesor técnico y pedagógico para la elaboración de la currícula [*sic*] de la Carrera Realizador Musical con Técnicas Electroacústicas de la Universidad Nacional de Quilmes»⁶³¹ (UNQ), estableciendo así uno de sus primeros vínculos laborales con una casa de estudios universitaria mientras traducía al español y prologaba *Estructura y tiempo vivencial* de Karlheinz Stockhausen para *LULÚ. Revista de Teorías y Técnicas Musicales*.

Asimismo, Di Liscia viajó al año siguiente al Center for Research in Computing and the Arts [Centro para la Investigación de Informática y las Artes] (CRCA) de la University of California, San Diego [Universidad de California, San Diego] (Estados Unidos), en calidad de *Visiting Scholar* [Académico Visitante (investigador)], dentro del marco del programa de intercambio Computer Music under Unix Environments [Música por ordenador bajo entornos Unix] financiado por la Fundación Rockefeller. En dicha entidad se ejecutarían —durante un concierto compartido con el compositor argentino Julio Viera (Buenos Aires, 1943)— sus obras *Trivio* y *El convidado de piedra*, así como *TSTT* (c 1992-1993, actualmente descatalogada por su creador), para sonidos electrónicos. Ese mismo año se ejecutó también su composición *Alma de las orquestas* (1993), para sonidos electrónicos, en el marco de la 9.ª Semana de la Música Electroacústica realizada en el Auditorio ‘El Aleph’ del Centro Cultural Recoleta, casi un año después del estreno de aquélla en la misma sala y durante la edición anterior de dicho ciclo. Dicha obra constituye, ante todo, una ‘exploración’ de diversos aspectos musicales en la cual se manifiestan ya con claridad aquellas cualidades artístico-científicas inherentes a muchas obras de Di Liscia a las que se hizo referencia en párrafos previos y que el mismo compositor llegara a describir oportunamente con sus propias palabras; y, en este sentido, ha de advertirse en *Alma de las orquestas* una supremacía del trabajo tímbrico por sobre la especialización del sonido.

⁶³¹ *Ibid.*

Apenas un par de años después de haber comenzado a trabajar como asesor en la Universidad Nacional de Quilmes, Di Liscia fue nombrado por dicha institución «Profesor Titular Ordinario Grado A»⁶³² en el Departamento de Ciencias Sociales (Área de Música, Licenciatura en Composición con Medios Electroacústicos), donde dictaría las asignaturas ‘Computación Aplicada a la Música’ — desde la cual se iniciaría como director de investigaciones al dirigir a Emanuel Bonnier, su «Jefe de Trabajos Prácticos»⁶³³—, así como ‘Composición Acústica y Electroacústica’. Al mismo tiempo, su actividad como desarrollador tecnológico se vería plasmada en el grupo de programas informáticos *AUDI*, destinado al procesamiento digital de sonido y creados en 1994, año en que el artista pampeano obtuvo por concurso una «Beca [...] de Creación Musical»⁶³⁴ conferida por el Fondo Nacional de las Artes.

Cuatro ejecuciones de sus obras —dos nacionales y dos internacionales— habrían de sumarse durante esos meses a la trayectoria del compositor argentino: *Diálogo con mi anciano* llegó a interpretarse dos veces en la Sala ‘Roberto J. Payró’ del Teatro Municipal de Bahía Blanca (una de las ciudades portuarias marítimas más importantes de la República Argentina, situada en el sur de la Provincia de Buenos Aires a más de 600 km de la Capital Federal) y también durante un concierto realizado en el Athenaeum Auditorium [Auditorio Ateneo] de la Florida International University [Universidad Internacional de Florida] (FIU) en Miami (Estados Unidos), con ocasión del Music of the Americas Festival [Festival Música de las Américas]. Asimismo, en el Center for Research in Computing and the Arts [Centro para la Investigación de Informática y las Artes] de la University of California, San Diego [Universidad de California, San Diego] (Estados Unidos) volvería a escucharse *Alma de las orquestas*, con ocasión del Exchange Concert Series [Ciclo Concierto[s] de Intercambio].

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ *Ibid.*

Di Liscia continuaría sus estudios durante 1995, realizando dos seminarios en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta: ‘Síntesis digital con el programa Csound’, dictado por Ricardo Bianchini, y ‘Seminario sobre procesamiento de Audio Digital’, impartido por el estadounidense F. Richard Moore. Asimismo, el compositor argentino comenzó a trabajar en el grupo de programas para procesamiento digital de sonido denominados DSPA (que concluiría un año más tarde), así como en el «Diseño y aplicación de filtros digitales para la producción de reverberación artificial»⁶³⁵ en calidad de «Investigación de Cátedra»⁶³⁶ asociada a la asignatura ‘Computación Aplicada a la Música’, por él impartida en la Universidad Nacional de Quilmes. Por otra parte, las dos principales ejecuciones de sus obras correspondientes a dicho año tuvieron lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (España) —dentro del marco de las Jornadas de Informática y Electrónica Musical— y en el Auditorio ‘El Aleph’ del Centro Cultural Recoleta: en ambos casos fue interpretada la ya referida obra *Diálogo con mi anciano*.

En 1996 Di Liscia realizó algunas de sus primeras participaciones en reuniones científicas argentinas y extranjeras, tales como el Foro IV de Informática realizado en Rosario (con las ponencias «Realizador Musical con técnicas electroacústicas. Una experiencia curricular en la Universidad Nacional de Quilmes» y «Procesamiento digital de la cualidad espacial del sonido»), la muestra ‘Infocom ‘96’ —evento organizado en la Ciudad de Buenos Aires durante el cual expuso «Investigación y producción en procesamiento de sonido digital»— y el III Simposio Brasileiro de Computação y Musica [III Simposio Brasileño de Computación y Música] llevado a cabo en Recife, donde brindó la ponencia «DSPA: herramientas de software para el tratamiento espacial del sonido»; a su vez, otra de las ponencias del compositor argentino correspondiente al mismo período fue «Algunas alternativas para el procesamiento digital de la cualidad espacial del

⁶³⁵ *Ibid.*

⁶³⁶ *Ibid.*

sonido», comunicada en el Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (capital de la Provincia de Buenos Aires localizada a más de 50 km de la Capital Federal argentina). También datan de 1996 algunos de los primeros artículos obrantes en actas de congresos —todos con referato (revisión por pares)— elaborados por Di Liscia (en este caso, junto con Emanuel Bonnier), entre los cuales se encuentran «DSPA: herramientas de software para el tratamiento espacial del sonido» —vinculado al simposio brasileño arriba referido—, «Investigación y producción en procesamiento de sonido digital», correspondiente al evento ‘Infocom ’96’.

Asimismo, las primeras intervenciones de Di Liscia como evaluador también se remontan a 1996, cuando fue designado «Miembro Titular del Jurado para Concurso de Cátedras de Profesores Titulares Ordinarios en las asignaturas [...] Composición con Medios Electroacústicos y Dirección del Laboratorio de Fonología»⁶³⁷ que tuvo lugar en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), emplazado en la Ciudad Universitaria de Santa Fe (capital de la provincia argentina homónima, distante unos 470 km de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Durante ese mismo año el artista pampeano consiguió un nuevo puesto como «Asesor Técnico para selección de equipamiento y diseño del Laboratorio de Sonido de la Licenciatura en Música Electroacústica de la Universidad Nacional de Quilmes (Plan de Equipamiento FOMECA [Fondo para el Mejoramiento de la Calidad Universitaria])»⁶³⁸, continuando su labor investigadora en dicha casa de estudios bajo forma de ‘Investigación de Cátedra’ centrada en la ‘Espacialización de sonido y música’. Asimismo, Di Liscia recibió por ese entonces un «Subsidio de la fundación Música y Tecnología para Composición con Medios Digitales»⁶³⁹, continuó dirigiendo investigaciones (como la de Gabriel Colautti, «Jefe de Trabajos Prácticos»⁶⁴⁰ de la Cátedra de Análisis

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ *Ibid.*

⁶⁴⁰ *Ibid.*

Musical de la Universidad Nacional de Quilmes) y se convirtió en miembro fundador de la Electronic Music Foundation [Fundación Música Electrónica] (EMF).

Con respecto a la labor compositiva del músico argentino, fueron dos las obras de su autoría que resultaron estrenadas ese año en el Auditorio ‘El Aleph’ del Centro Cultural Recoleta: *Tiempos magnéticos* (1996) —para flauta, piano y sonidos electrónicos generados por ordenador—, pieza comisionada por la Fundación Música y Tecnología que luego volvería a ejecutarse en la Sala ‘Casacuberta’ del Teatro General San Martín, y *Diferencias* —para flauta, trompa y violonchelo—, un encargo «para el Curso de Becarios de la Fundación Antorchas⁶⁴¹» (justamente, a la primera de dichas composiciones se dedicará parte del sexto punto de esta tesis doctoral, bajo forma de aproximación analítica). Por su parte, *Alma de las orquestas* llegaría a ser incluida en la colección de discos compactos titulada *Panorama de la Música Argentina* que viera la luz, fundamentalmente, gracias a las iniciativas del Fondo Nacional de las Artes del país sudamericano aquí tratado.

3.2.4.2. Desde 1997 hasta 2001

En 1997 Di Liscia sumaría un antecedente más a su formación asistiendo a la instancia didáctica ‘Síntesis digital en Tiempo Real con el programa Csound’ — impartida por Ricardo Bianchini en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta—, sin perjuicio de continuar sus tareas evaluadoras vinculadas a actividades científicas y técnicas en calidad de «Miembro del Comité de Selección de Workshops [Talleres] para el IV Simposio Brasileño de Música y Computadoras (Universidad Federal de Brasilia)⁶⁴² y «Evaluador Externo del Proyecto de Investigación: *Interacción de parámetros en la simulación de discursos musicales autogenerados por ordenador* (Dir.: [...] Eleazar Garzón), a solicitud expresa de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la

⁶⁴¹ *Ibid.*

⁶⁴² *Ibid.*

Universidad Nacional de Córdoba»⁶⁴³. Durante ese mismo año, además de crear el programa informático *UNQCSSH* para el control del *software* denominado *Csound*, el artista pampeano profundizó aún más sus vínculos con la Universidad Nacional de Quilmes, obteniendo allí dos nuevos puestos de asesoría: «Consejero Titular Claustro Docente del Departamento de Ciencias Sociales»⁶⁴⁴ y «Asesor técnico y pedagógico para la elaboración de la currícula [*sic*] de la Licenciatura en Composición con Medios Electroacústicos»⁶⁴⁵, acercándose también a otra casa de estudios emplazada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA), en cuyo Centro de Estudios en Música Electroacústica, dependiente de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, brindaría las ponencias «Software para la espacialización de sonido» y «Análisis de mi actual producción electroacústica».

Durante ese año el compositor argentino también llegó a contactarse con la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) —cuya sede se halla en la capital provincial homónima, situada a unos 700 km de la Ciudad de Buenos Aires—, dictando en la Escuela de Artes de dicha casa de estudios el curso ‘Introducción al procesamiento digital del sonido’. Asimismo, durante 1997 Di Liscia participó «como compositor (*Música de Carroussel*) en la Obra [*sic*] Klange, Klange Uru-tau [*sic*], de Oscar Edelstein⁶⁴⁶», dentro del marco del ‘Ciclo Experimenta’ que tuvo lugar en el Centro Cultural Ricardo Rojas —vinculado a la Universidad de Buenos Aires— en tanto *Tiempos magnéticos* fue ejecutada en el Musée Estève [Museo Estève] de Bourges (Francia), con ocasión del Festival International des Musiques et Créations Electroniques ‘Synthèse 97’ [Festival Internacional de las Músicas y Creaciones Electrónicas ‘Síntesis 97’].

En 1998 Di Liscia desarrolló el *software RTSPA*, creado para distribuir espacialmente el sonido en tiempo real, a la vez que llegaría a convertirse en Director

⁶⁴³ *Ibid.* Se han respetado las itálicas del original.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*

de la Carrera de Composición con Medios Electroacústicos de la Universidad Nacional de Quilmes, donde ofició como coordinador del panel ‘Los artistas frente a la carrera académica’ (cuyos participantes fueron⁶⁴⁷ Carmelo Saitta, por la Universidad Nacional de La Plata - UNLP; Gustavo Basso, por la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de La Plata, Gustavo Mirabile⁶⁴⁸, por la Universidad Nacional de San Juan - UNSJ; y Oscar Edelstein, por la Universidad Nacional de Quilmes) en el marco de las ‘Jornadas de Música Contemporánea’, evento durante el cual se escucharía su obra *Alma de las orquestas*, también reproducida en la Casa de la Obrapía (Cuba) con ocasión del Festival Internacional de Música Electroacústica ‘Primavera de La Habana’. Por su parte, ese mismo año, *Tiempos magnéticos* fue ejecutada en el Center for Computer Research in Music and Acoustics [Centro para la Investigación Informática de Música y Acústica] de la Stanford University [Universidad de Stanford] en Palo Alto (Estados Unidos), recibiendo una nominación «en el Concurso Internacional de Composición con Medios Electroacústicos *Synthese98* [sic] del Instituto de Música Electroacústica de Bourges (Francia)»⁶⁴⁹.

Di Liscia obtuvo en 1999 un «Subsidio de la Secretaría de Cultura de la Nación para Investigación en Medios Digitales y Música⁶⁵⁰», realizando muchas de sus actividades en el exterior, entre las que se cuentan dos ponencias —«On the electroacoustic production at Universidad Nacional de Quilmes [Acerca de la producción electroacústica en la Universidad Nacional de Quilmes]» y «Software design for sound spacialization using the C language [Diseño de (un) programa(s) informático(s) para espacialización de sonido usando el lenguaje C]»— brindadas en el Center for Computer Research in Music and Acoustics [Centro para la Investigación Informática de Música y Acústica] de la Stanford University [Universidad de Stanford] en Palo Alto (Estados Unidos), donde también llevó a cabo un proyecto de investigación titulado «Software design for spatial

⁶⁴⁷ De acuerdo a: *Ibid.*

⁶⁴⁸ Escrito «Mirabile», en: *Ibid.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ *Ibid.*

distribution of sound» [Diseño de programa(s) informático(s) para distribución espacial de sonido] que fue subvencionado por la Secretaría de Cultura de la Nación argentina.

Asimismo, el artista pampeano fue nombrado «Miembro Titular del Jurado para Concurso de Cátedras de Profesores Titulares Ordinarios en las asignaturas: *Dirección del Laboratorio de Investigación y Producción* [...] (Escuela Superior de Música de la Universidad de la República del Uruguay)»⁶⁵¹ y, paralelamente, su texto «RTSPA1[:] a program and some remarks on real time spacialisation of sound [RTSPA1[:] un programa y algunas acotaciones sobre la espacialización de sonido en tiempo real]» fue publicado en las actas del VI Simposio Brasileiro de Computação y Musica [VI Simposio Brasileño de Computación y Música] realizado en Río de Janeiro (Brasil). Ese mismo año, en el Music Department [Departamento de Música] de la Washington University en Seattle (Estados Unidos), fue reproducida su obra *Alma de las orquestas* mientras la sala porteña La Trastienda servía de marco para el estreno «de los tangos y Milongas basados en el Figuración de Gabino Bettinotti [*sic*; por Betinotti], de Oscar Steimberg»⁶⁵², obra que luego sería premiada, grabada, editada y merecedora de varias críticas aparecidas en la prensa argentina. También en Buenos Aires, el artista pampeano participó como expositor en las Jornadas de Arte Digital llevadas a cabo en la Universidad de Morón (UM) —ciudad ubicada en la zona oeste del Gran Buenos Aires—, concretamente en el Panel ‘Actualidad y futuro del arte tecnológico’ (integrado, asimismo, por Francisco Kröpfl —Laboratorio de investigación y Producción Musical—, Xavier Serra, Gabriel Brncic —Universitat Pompeu Fabra [Universidad Pompeu Fabra] (UPF)— y Carmelo Saitta.

Para Di Liscia, el año 2000 estuvo signado por una considerable cantidad de ponencias ofrecidas tanto en Argentina como en el exterior: «El espacio acústico:

⁶⁵¹ *Ibid.* Se han respetado las itálicas del original.

⁶⁵² *Ibid.*

zona de innovación tecnológica»⁶⁵³ —dictada en el Centro Cultural ‘Parque España’ rosarino con el auspicio de la Universidad Nacional de Rosario (UNR)—, «Spatial Listening and its computer simulation on electronic music [Escucha espacial y su simulación informática en la música electrónica]»⁶⁵⁴ y «The conception of performance time in ‘Tiempos magnéticos’ [La concepción del tiempo de ejecución en ‘Tiempos magnéticos’]»⁶⁵⁵ —comunicadas en el «Composition Forum of the Theory and Composition Department of School of Music of Miami University [Foro de Composición del Departamento de Teoría y Composición de la Escuela de Música de la Universidad de Miami]»⁶⁵⁶ (Estados Unidos), donde fue reproducida su obra *Alma de las orquestas*— y «The State of the Art and Technology at Universidad Nacional de Quilmes [El estado de la cuestión/del arte y tecnología en la Universidad Nacional de Quilmes]»⁶⁵⁷, brindada en la ciudad de Seattle, en el Center for Advanced Research in Technologies, Humanities and Arts [Centro de Investigación Avanzada de Tecnologías, Humanidades y Artes] de la Washington University [Universidad de Washington] (UW), casa de estudios donde también se ejecutó su pieza *Tiempos magnéticos*.

A las actividades del artista pampeano arriba reseñadas han de sumarse, ese mismo año, la publicación de su artículo «El espacio de la Imaginación» (en la *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*), el desarrollo del programa informático *WDSPA* —dirigido a la espacialización de fuentes sonoras—, y el dictado del curso ‘Técnicas digitales para espacialización de sonido’, impartido en la Escuela Universitaria de Música (EUM) de la Universidad de la República en Montevideo (Uruguay). Durante dicho año, Di Liscia se convirtió en «Consejero Titular Claustro Docente del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes»⁶⁵⁸ y, al mismo tiempo, sus actividades correspondientes a tareas de asesoramiento, dirección y

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ *Ibid.*

evaluación de actividades científicas y técnicas estuvieron representadas por la codirección del «Proyecto I+D, programa de Incentivos a la Investigación: Música y Drama: nuevas dimensiones en performance. Universidad Nacional de Quilmes»⁶⁵⁹ y la «Diagramación e Implementación de la reforma del Plan de la Carrera de Composición con Medios Electroacústicos»⁶⁶⁰ ligada a la misma casa de estudios, la evaluación externa del «Proyecto de Investigación: Estudio de Isomorfismos entre la música y las artes visuales (Dir.: [...] Carlos Ferpozzi), a solicitud expresa de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba (Diciembre, 2000)»⁶⁶¹ y la «Dirección de los seminarios de investigación de los estudiantes Ignacio Maldovan Bonelli, Leonardo Pucheta, Pablo Martínez y Sebastián Madinaveitía. Especialidad: Espacialización y difusión de sonido en tiempo real»⁶⁶².

En 2001 Di Liscia dio algunos de sus primeros pasos como evaluador en concursos de arte, participando en calidad de jurado con ocasión del Concurso «de Becas para Perfeccionamiento [...] y Creación del Fondo Nacional de las Artes»⁶⁶³, el Concurso de Becas para Investigación de la misma entidad y el «Concurso Interno de Composición de la Carrera de Composición con Medios Electroacústicos de la U[niversidad] N[acional de] Q[uilmes]»⁶⁶⁴. Asimismo, el artista pampeano trabajó como evaluador de actividades científicas y técnicas tanto en Argentina como en el exterior, siendo designado «Miembro del Comité Científico de la Primera Reunión de la Sociedad Argentina de Ciencias Cognitivas de la Música»⁶⁶⁵ —realizada en la Universidad de Buenos Aires— y «Miembro del Comité Científico del VII Simposio Internacional de Computación y Música»⁶⁶⁶

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ *Ibid.*

⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ *Ibid.*

que tuvo lugar en la ciudad de Fortaleza (Brasil). Los cursos dictados por el compositor argentino durante dicho año estuvieron representados por ‘Técnicas digitales para especialización de sonido’ —brindado en el Departamento de Producción Multimedia de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata— y ‘Técnicas digitales para especialización de sonido’ —dictado en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta—, mientras que sus actividades investigadoras consistieron en la dirección del «Proyecto I+D, programa de Incentivos a la Investigación: Desarrollo de software para análisis y síntesis de sonido digital. Universidad Nacional de Quilmes»⁶⁶⁷.

Paralelamente, sus labores relativas al desarrollo tecnológico estuvieron centradas en la coautoría del programa informático *ATSH*, «para análisis, transformación y síntesis de sonido digital»⁶⁶⁸, orientado a sistemas operativos Microsoft Windows, Linux, y OS X de Apple. La ausencia de obras de Liscia ejecutadas en 2001 se contrapone a la cantidad de ponencias comunicadas por el artista pampeano tanto en Argentina como en el exterior durante dicho período, tales como «Software para entornos Macintosh desarrollado en la UNQ [Universidad Nacional de Quilmes]» (brindada en el Centro Cultural Borges⁶⁶⁹ de la Ciudad de Buenos Aires con ocasión del evento ‘Aldea-Musica-Macintosh’), «Alma de las orquestas: An Analytic Approach [*Alma de las orquestas*: un abordaje analítico]»⁶⁷⁰ —dictada en el Theory and Composition Department [Departamento de Teoría y Composición] de la School of Music - Florida International University [Escuela de Música - Universidad Internacional de Florida] en Miami (Estados Unidos)— y «On my present electroacoustic compositions [Acerca de mis composiciones electroacústicas actuales]»⁶⁷¹, comunicada en el Center for Ad-

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ Tal es el nombre oficial de la entidad; sin embargo, es ‘Centro Cultural Jorge Luis Borges’ la expresión que consta en: *Ibid.*

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ *Ibid.*

vanced Research in Technologies, Humanities and Arts [Centro de Investigación Avanzada de Tecnologías, Humanidades y Artes] de la Washington University [Universidad de Washington] en Seattle (Estados Unidos).

3.2.4.3. Desde 2002 hasta 2005

Tres nuevas publicaciones de Di Liscia vieron la luz durante 2002: «El tiempo de performance en ‘Tiempos magnéticos’» —aparecida en la *Revista Orpheotron* del Conservatorio de Música de Morón ‘Alberto Ginastera’—, «Los delatores como sospechosos: interrogando a los indicios de localización espacial de sonido» —vinculada a la Segunda Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCOM), que tuvo lugar en la Universidad Nacional de Quilmes— y «Sound spatialisation using Ambisonic[s] [Especialización de sonido utilizando Ambisonic[s]», publicada en las actas del «VIII Symposium of Computer Music Proceedings [VIII Simposio de Música por ordenador], Fortaleza»⁶⁷² (Brasil). Al mismo tiempo, el compositor argentino seguiría dedicándose a su tarea evaluadora, participando como jurado en el «Concurso Universitario de Composición organizado por la Carrera de Composición con Medios Electroacústicos de la U[niversidad] N[acional de] Q[uilmes] y la Fundación Yamaha»⁶⁷³ y, asimismo, en calidad de «Miembro del Comité Científico de la Segunda Reunión de la Sociedad Argentina de Ciencias Cognitivas de la Música»⁶⁷⁴ —realizada en la Universidad Nacional de Quilmes— y «Miembro Titular del Jurado para el Concurso de la Cátedra Técnicas de Arreglos de la Orquesta Moderna, en la Universidad Nacional de Villa María»⁶⁷⁵ (ciudad de la argentina Provincia de Córdoba ubicada a más de 500 km de la Ciudad de Buenos Aires).

También en 2002, además de trabajar como «Asesor en la elaboración e implementación de la Currícula [sic] de la Carrera Licenciatura en Multimedia del

⁶⁷² *Ibid.*

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ *Ibid.*

Instituto Universitario [Nacional] de las Artes»⁶⁷⁶ y «Co-Director del Proyecto I+D, programa de Incentivos a la Investigación: Música y Drama: nuevas dimensiones en performance. Etapa II»⁶⁷⁷ (vinculado a la Universidad Nacional de Quilmes), Di Liscia participó como representante de dicha casa de estudios en el Primer Foro Internacional de Investigadores en Arte y Diseño realizado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, brindando además siete ponencias, a saber: «Research, Education and Production in Electronic Music at Universidad Nacional de Quilmes [Investigación, Educación y Producción de Música Electrónica en la Universidad Nacional de Quilmes]» y «Sound Spatialisation Using [*sic*] Ambisonics [Espacialización de sonido usando *Ambisonics*]» —dictadas en el Music Department [Departamento de Música] de la University of California, Irvine [Universidad de California, Irvine] (Estados Unidos)—, «Los delatores como sospechosos: interrogando a los indicios de localización espacial de sonido» (comunicada durante la Segunda Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música realizada en la Universidad Nacional de Quilmes), «Software para análisis y Síntesis de Sonido Digital: Un Proyecto de Investigación en la Universidad Nacional de Quilmes» —brindada en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta con ocasión de la Semana de la Música Electroacústica—, «Transformación y Síntesis de Sonido con Datos Espectrales» —dictada en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina— y «New Research in Computer Music at Universidad Nacional de Quilmes [Nueva(s) investigación(es) en Música por ordenador en la Universidad de Quilmes]», comunicada en el Center for Research in Computing and the Arts [Centro para la Investigación de Informática y las Artes] de la University of California, San Diego [Universidad de California, San Diego] (Estados Unidos).

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ *Ibid.*

Por otra parte, las obras de Di Liscia que fueron objeto de audiciones públicas durante dicho año correspondieron a su pieza electroacústica *Prólogos* (2002) — estrenada en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta y luego reproducida en el porteño Auditorio de La Paz— y a su composición previamente referida *Alma de las orquestas*, vinculada a una presentación en el Music Department [Departamento de Música] de la Washington University [Universidad de Washington] en Seattle (Estados Unidos): de hecho, ambas composiciones guardan entre sí una considerable serie de analogías técnicas y estéticas sobre las cuales ha llegado a manifestarse el propio compositor, tal y como se verá en el cuarto punto de esta tesis doctoral.

Di Liscia continuó su tarea como evaluador vinculado al ámbito artístico, científico y académico durante los meses correspondientes a 2003: fue «Jurado en las categorías de Composición Electroacústica y Música de Cámara en el Concurso 'Aguante Buenos Aires' 'organizado por la Municipalidad de dicha urbe»⁶⁷⁸, «Miembro del Comité Científico de SIGRADI [Sociedad Iberoamericana de Gráfica Digital] (Rosario, Noviembre de 2003)»⁶⁷⁹, «Miembro del Comité Científico del IX Simposio Internacional de Computación y Música (Minas Gerais, Brasil)»⁶⁸⁰ y, dentro del marco del Instituto Universitario Nacional del Arte, «Miembro Titular del Jurado»⁶⁸¹ para el Concurso de la Cátedra Informática Aplicada (Carrera de Multimedia) y el Concurso de la Cátedra Audiovisión (Carrera de Producción Audiovisual), profundizando su vínculo laboral con dicha casa de estudios hasta el punto de llegar a ser nombrado allí «Consejero Superior Titular Claustro Docente»⁶⁸² —cargo que ocuparía hasta 2007—, «Profe-

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² *Ibid.*

sor Titular Ordinario de Taller de Sonido I y II en la Licenciatura en Artes Multimediales»⁶⁸³ y «Secretario de Redacción de RIM (Revista de Investigación Multimedia)»⁶⁸⁴.

Paralelamente, el compositor argentino se dedicó en 2003 a dirigir varios seminarios de investigación elaborados por estudiantes de Composición Electroacústica (como Lautaro Wlasenkov, Hernán Kerlleñevich⁶⁸⁵ y Pablo Chimenti), siendo también «Tutor de Estudios en la U[niversidad] N[acional de] Q[uilmes] [...] [de] Orlando Musumeci en el desarrollo de la investigación: *Una educación de conservatorio humanamente compatible*, para su tesis Doctoral [sic] financiada a través de la Beca Alban»⁶⁸⁶. En cuento a las investigaciones realizadas por el artista pampeano durante dicho año, cabe mencionar su rol —dentro del ‘Programa Teatro Acústico’⁶⁸⁷— como «Director del Proyecto I+D, programa de Incentivos a la Investigación: Puesta sonora: hacia una nueva performance musical. Universidad Nacional de Quilmes»⁶⁸⁸ y «Director del Proyecto I+D, programa de Incentivos a la Investigación: Desarrollo de Aplicaciones Multimediales para Imagen y Sonido. Universidad Nacional de Quilmes»⁶⁸⁹. Por otra parte, dos de las ponencias de Di Liscia correspondientes a dicho período fueron brindadas en el exterior y otras dos, en Argentina: «Computer Music Techniques in Electroacoustic Composition [Técnicas de informática musical en la composición electroacústica]», *CompLab* —ambas dictadas en el Center for Digital Arts and Experimental Media [Centro de Artes digitales y Medios experimentales] (DXARTS) de la University of Washington [Universidad de Washington] en Seattle (Estados Unidos)— y «Análisis y transformación de sonido digital por

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ De acuerdo a las fuentes consultadas, tal parece ser la correcta ortografía actual del apellido; sin embargo, en *Ibid.* figura escrito como «Kerllenievich». Vide <http://www.redteatral.net/versiones-teatro-la-paranoia-7439>. Accedido 13 de marzo de 2014.

⁶⁸⁶ *Ibid.* Se han respetado las itálicas del original.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ *Ibid.*

medio de técnicas espectrales» —comunicada en el marco de las ‘Jornadas Universitarias de Música, Sonido y tecnologías’ que tuvieron lugar en la Universidad Nacional de Quilmes.

También durante 2003, las actividades docentes de Di Liscia comprendieron tanto el dictado del curso ‘Análisis, síntesis y transformación de Sonido Digital con ATS’ —impartido en la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República en Montevideo (Uruguay) como el desarrollo —en calidad de coexpositor— del ‘Seminario de Posgrado: Aplicaciones Musicales de la Síntesis de Sonido con Datos Espectrales’ realizado en la Universidad Nacional de Quilmes, casa de estudios a la cual Di Liscia representaría ante el Segundo Foro Internacional de Investigadores en Arte y Diseño que tuvo lugar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Con respecto a dicho año, a la publicación de Di Liscia titulada «Spectral analysis based synthesis and transformation of digital sound: the ATSH program [Síntesis y transformación de sonido digital basadas en el análisis espectral: el programa *ATSH*]» —escrita junto con Juan Pampín y correspondiente al «IX Simposio Internacional de Computación y Música, Minas Gerais»⁶⁹⁰ (Brasil)— se sumaría el estreno de su obra electroacústica *Sueño de Valentina* en el marco del New Music Miami ISCM (International Society for Contemporary Music) Festival [Festival ISCM (Sociedad Internacional de Música Contemporánea) Nueva Música de Miami] realizado en el Wolfsonian Museum [Museo Wolfsonian] (Estados Unidos); se trata de una obra que comparte concepciones y procedimientos con las ya mencionadas *Alma de las orquestas* y *Prólogos*, si bien en *Sueño de Valentina* el peso recae en mayor medida sobre la espacialización del sonido, primando ésta sobre el tratamiento que recibe el parámetro del timbre.

Durante el bienio 2004-2005 Di Liscia se abstuvo de presentar en concierto obras musicales y también de participar como intérprete, aunque desarrolló una intensa actividad en sus otras áreas laborales. Como coexpositor impartió dos

⁶⁹⁰ *Ibid.*

nuevos seminarios de posgrado en el Instituto Universitario Nacional del Arte —‘Diseño de aplicaciones para sonido y música en lenguaje C’ y ‘Software para proceso conjunto de sonido e imagen’—, siendo también elegido «Consejero Superior Titular Claustro Docente»⁶⁹¹ en la Universidad Nacional de Quilmes (cargo que ocuparía hasta 2008). Paralelamente, el compositor argentino desarrolló durante dicho período una intensa labor como evaluador de actividades artísticas y científicas, trabajando como «Miembro Titular del Jurado»⁶⁹² en la Universidad Nacional de Córdoba —dentro del marco del «Concurso de la Cátedra profesor Titular de Técnicas y Materiales Electroacústicos»⁶⁹³ y en el «Concurso de la Cátedra profesor Adjunto de Técnicas y Materiales Electroacústicos»⁶⁹⁴—, siendo «Miembro del Comité Científico del X Simposio Internacional de Computación y Música (Pozo das Caldas, Brasil)»⁶⁹⁵, «Miembro del Comité de pares de la CONEAU [Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria] para la evaluación de Proyectos de Carreras de Posgrado en Artes»⁶⁹⁶ y «Miembro Titular del Jurado para el Concurso de la Cátedra profesor Titular y Profesor Adjunto de Acustica [*sic*] Musical, en el Departamento de Musica [*sic*] de la Facultad de Bellas Artes de la U[niversidad] N[acional de] L[a] P[lata]»⁶⁹⁷.

Paralelamente, durante dicho año y en el marco del evento ‘Buenos Aires Piensa’ —realizado en el Centro Cultural ‘General San Martín’ de la Ciudad de Buenos Aires—, el artista pampeano coordinó la Muestra ‘Pensando al sonido como espacio, color y forma’⁶⁹⁸, brindado asimismo las ponencias «Audición Espacial y Aplicaciones Multimediales para Sonido e imagen», además de presentar su libro *Síntesis y Procesamiento de Sonido y Música a través del programa*

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ *Ibid.*

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ *Ibid.*

⁶⁹⁸ *Vide Ibid.*

Csound, editado por la Universidad Nacional de Quilmes, en la Sala de Conferencias de la Facultad de Ingeniería de la santafesina Universidad Nacional del Litoral y dentro del marco de la 20.^a Reunión Nacional de la Semana de los Medios y la Música Electroacústica; en este sentido, es menester destacar que Di Liscia se convertiría, desde 2004, en el director de la Colección ‘Música y Ciencia’ editada por la referida casa de estudios quilmeña. Otras dos publicaciones del artista pampeano que vieron la luz dicho año fueron «Entre la materia y la forma en ‘Alma de las orquestas» —incluida como capítulo del texto *Altura-Timbre-Espacio*, editado por la editorial de la Pontificia Universidad Católica Argentina— y «ATS user Interfaces» —escrita junto con Juan Pampín, Pete Moss y Alex Norman—, publicada en las actas de la International Computer Music Conference [Conferencia Internacional de Música por ordenador] llevada a cabo en la University of Miami [Universidad de Miami] (Estados Unidos). Asimismo, en tanto miembro de comisiones asesoras⁶⁹⁹, el músico argentino participó en las ‘II Jornadas de Articulación de la Formación Superior en Artes’ que tuvieron lugar en la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO) de Mendoza (Argentina), siendo designado «Miembro del Comité Científico de SIGRADI [Sociedad Iberoamericana de Gráfica Digital] (Rio [*sic*] de Janeiro)»⁷⁰⁰.

Sintéticamente, en base a lo descrito en párrafos previos y al tratamiento de las fuentes recopiladas y generadas, es posible afirmar que durante la ‘primera etapa argentino-internacional’ establecida, cuyo origen se remonta a principios de los años 90, Oscar Pablo Di Liscia cosecha sus primeros cargos como investigador, asesor, evaluador y traductor, haciéndolo durante una época en la cual lograría compaginar éstos con sus primeras participaciones en encuentros científicos internacionales, así como con sus primeras experiencias como académico visitante; asimismo, se trata de un período asociado tanto a su contribución para fundar la Electronic Music Foundation como al logro de haber obtenido la primera inclusión de una de sus composiciones en un disco compacto lanzado al

⁶⁹⁹ *Vide Ibid.*

⁷⁰⁰ *Ibid.*

mercado comercial. Con respecto a las técnicas y estéticas vinculadas a la producción sonora del compositor aquí tratado durante esta ‘primera etapa argentino-internacional’, cabe concebir ésta como un período durante el cual se produce una consolidación artística de Oscar Pablo Di Liscia: varios elementos provenientes de etapas anteriores se combinan con búsquedas originales y propias orientadas a explorar relaciones entre conceptos pareados como timbre-altura, segregación-fusión, sonidos acústicos-sonidos electroacústicos (siendo aquéllos procesados y éstos sintetizados), a los cuales se hará referencia en párrafos sucesivos; asimismo, durante dicha etapa —casi tan prolífica como la anterior—, tiene lugar un creciente interés de Di Liscia por la espacialidad del sonido y las nuevas tecnologías asociadas a la especialización electrónica de éste, hecho que sumado a los aspectos arriba referidos permitiría que el compositor aquí tratado concibiera y estrenara obras como *TSTT* (1992), descatalogada por su creador y verdadero germen de la comisionada *Alma de las orquestas* (1993) —lanzada al mercado en CD—, a las cuales han de sumarse *Diferencias* (1996) —surgida gracias a una comisión institucional—, *Tiempos magnéticos* (1996) —también comisionada y objeto de una de las aproximaciones analíticas incluidas en el sexto punto de esta tesis doctoral—, *Prólogos* (2002) y *Sueño de Valentina* (2003).

3.2.5. La ‘segunda etapa argentino-internacional’ (2006-2013)

3.2.5.1. Desde 2006 hasta 2009

Durante 2006, a través de la Universidad Nacional de Rosario, Di Liscia habría de obtener el grado de «Doctor en Humanidades y Artes, Mención Música»⁷⁰¹ por su tesis «Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica», calificada «Sobresaliente con recomendación de publicación»⁷⁰². Ese mismo año el compositor argentino trabajó en el Instituto Universitario Nacional del Arte como «Secretario de Investigación y

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² *Ibid.*

Posgrado»⁷⁰³, a la vez que sus nuevas tareas de asesoría y evaluación se desarrollaron en calidad de «Asesor en la elaboración del Plan de Estudios de la Especialización en Sonido Aplicado a las Artes Digitales del Area [sic] De [sic] Artes Multimediales»⁷⁰⁴ de dicho centro educativo, así como de «Evaluador Externo del Programa de Investigación y producción artística: La creación musical con nuevas tecnologías y medios instrumentales, Area [sic] Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la U[niversidad] N[acional de] C[órdoba]»⁷⁰⁵. A estas actividades debe sumarse su participación como «Miembro Titular del Jurado de Tesis de Doctorado *Heterogeneidad y Concreción en la Simultaneidad Musical*»⁷⁰⁶ elaborada por Pablo Fessel en el marco de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Durante el mismo período, el artista pampeano también brindaría dos ponencias en la ciudad de Miami (Estados Unidos) —«On the spatial quality of sound in electronic music [Acerca de la cualidad espacial del sonido en la música electrónica]» (dictada en el Composition and Musical Theory Department [Departamento de Composición y Teoría Musical] de la School of Music - Florida International University [Escuela de Música – Universidad Internacional de Florida]) y «Synthesis and Transformation of Sound by means of Spectral Analysis: the ATS environment [Síntesis y transformación de sonido por medio del análisis espectral: el entorno *ATS*]» (comunicada en el «Electronic Studio, School of Music, Miami University [Estudio Electrónico, Escuela de Música, Universidad de Miami]»⁷⁰⁷)—, logrando también la publicación de su texto «La espacialidad del sonido y la música en la banda sonora cinematográfica» en la revista *Argumentos*. Paralelamente, con ocasión de la Reunión Nacional de la Semana de los Medios y la Música Electroacústica realizada en la ciudad de Rosario, Di Liscia participó como panelista en el Foro ‘Estado actual de la enseñanza de la composición

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ *Ibid.*

⁷⁰⁵ *Ibid.*

⁷⁰⁶ *Ibid.* Se han respetado las itálicas del original.

⁷⁰⁷ *Ibid.*

con medios electroacústicos’ —realizado en la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario—, brindando también la ponencia «La relación entre la microforma y la macroforma a través de la síntesis granular en la composición electroacústica» en la Sala de Conferencias del rosarino Centro Cultural Parque de España, cuyo auditorio sirvió de marco para la presentación en concierto de su obra *Alma de las orquestas*.

Asimismo, el compositor argentino participaría ese año en el ‘Tercer Coloquio sobre Arte y Diseño en Latinoamérica’ —que tuvo lugar en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo— con su ponencia «Una Tesis sobre la espacialidad del sonido en la Música Electroacústica y su proyección hacia la actual producción en la Argentina», dictando a su vez el curso ‘Programación de Audio Digital usando lenguaje C’ —impartido en la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República en Montevideo (Uruguay)— y consiguiendo la ejecución de su obra *Diálogo con mi anciano* en la Sala ‘Enrique Muiño’ del Centro Cultural General San Martín.

En 2007 Di Liscia fue nombrado «Consejero Superior Titular Claustro Docente IUNA [Instituto Universitario Nacional del Arte]»⁷⁰⁸ (cargo que ocuparía hasta 2011), desempeñándose como «Integrante del Grupo Responsable del PICT [Proyectos de Investigación Científica y Tecnológica] ‘El Espacio en la composición musical del Teatro Acústico’ [...], Investigador Responsable del Sub-Proyecto ‘Dispositivo de Espacialidad Virtual’»⁷⁰⁹ e «Integrante del Grupo Responsable del PICTO [Proyectos de Investigación Científica y Tecnológica Orientados] ‘El Sonido como herramienta en la intervención de espacios públicos urbanos’»⁷¹⁰. Asimismo, continuó dirigiendo investigaciones (como la tesis doctoral de Hernán Kerlleñevich —doctorando en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes— titulada «Aplicación de Sistemas Complejos en la Composición Musical Actual», siendo también «Director de

⁷⁰⁸ *Ibid.*

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ *Ibid.*

Beca [...] [de] Esteban Calcagno. Beca Inicial de la ANPCyT [Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica] dentro del Proyecto de Investigación (PICT) El espacio en la composición Musical del Teatro Acústico»⁷¹¹. Fue, asimismo, «Director del Proyecto I+D, programa de Incentivos a la Investigación: Desarrollo de Software para espacialización de sonido y música. Universidad Nacional de Quilmes»⁷¹² —un proyecto perteneciente al ‘Programa Teatro Acústico’— y «Director del Proyecto I+D, programa de Incentivos a la Investigación: Desarrollo de aplicaciones informáticas para la organización de la altura temperada en la composición y el análisis musical, Instituto Universitario Nacional del Arte»⁷¹³, así como «Miembro del Comité Científico de SIGRADI [Sociedad Iberoamericana de Gráfica Digital] (México)»⁷¹⁴, «Miembro del Comité Científico del XI Simposio Internacional de Computación y Música (Sao Paulo, Brasil)»⁷¹⁵, «Miembro del Comité de Evaluación de Subsidios para Reuniones Científicas y Tecnológicas [...]». Secretaría de Investigación y Transferencia UNQ [Universidad Nacional de Quilmes]»⁷¹⁶, «Miembro del Comité de Evaluación de Subsidios para Viajes y Viáticos para investigadores en formación [...]». Secretaría de Investigación y Transferencia UNQ [Universidad Nacional de Quilmes]»⁷¹⁷ y «Miembro del Comité de pares de la CONEAU [Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación] N°543 [sic] para la evaluación de proyectos de Carreras de Posgrado en Artes y Ciencias Humanas. Buenos Aires»⁷¹⁸.

Las ponencias que Di Liscia brindó dicho año estuvieron representadas por «Sound and Music spatialisation by means of computer programs [Espacialización de sonido y música por medio de programas informáticos]» —la cual tuvo lugar en el Electronic Studio [Estudio Electrónico] de la Frost School of Music,

⁷¹¹ *Ibid.*

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ *Ibid.*

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Ibid.*

University of Miami [Escuela de Música Frost, Universidad de Miami]— y «Análisis de la cualidad espacial del sonido en la música electroacústica», dictada en el marco del panel ‘La Investigación en Artes en la Universidad’ con ocasión de las ‘II Jornadas de Teatro Acústico’, llevadas a cabo en la Universidad Nacional de Quilmes. Asimismo, el compositor argentino dictó el curso ‘Técnicas y Tecnologías en la Composición Electroacústica’ —impartido en el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) de la ciudad de Morelia (México)— y el tutorial «Introducción a la Teoría de los filtros digitales», ofrecido en la ‘Bienal Patagónica de Música Electroacústica y Arte Sonoro’ que tuvo lugar en San Martín de los Andes (ciudad ubicada a más de 1300 km de la Capital Federal argentina y perteneciente a la Provincia de Neuquén), evento durante el cual se escuchó en concierto su obra *Sueño de Valentina*, también reproducida en la Sala AB del Centro Cultural General San Martín —con ocasión del ‘Segundo encuentro Multidisciplinario Cultura y Media’— y, asimismo, en el marco del Festival New West Electronic Arts & Music Organization [Organización de Artes electrónicas y Música Nuevo Oeste] (NEWAMO) llevado a cabo por el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras de la ciudad de Morelia (México).

En 2008 Di Liscia continuó dirigiendo tesis doctorales y oficiando de «Director de Beca»⁷¹⁹ (el artista pampeano cumplió ambas funciones con relación a Pablo Chimenti, autor de la investigación «Texto Verbal en la Música Electroacústica Argentina» —vinculada a un Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales en la Universidad Nacional de Quilmes— y ganador de una «Beca Inicial de la AN-PCyT [Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica]»⁷²⁰), año en que también dictó un nuevo curso en la Escuela Universitaria de Música perteneciente a la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario: ‘La cualidad espacial del sonido en la Composición Electroacústica’, un título íntimamente vinculado al de su ponencia «La cualidad espacial del sonido

⁷¹⁹ *Ibid.*

⁷²⁰ *Ibid.*

en la música electroacústica», brindada como expositor en el '5.º Encuentro de Música y Arte Sonoro' organizado por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN) y la Municipalidad de Tandil (ciudad de la Provincia de Buenos Aires ubicada a unos 375 km de la Capital Federal).

También durante 2008 el artista pampeano siguió desarrollando sus tareas como evaluador, siendo designado «Miembro del Comité de Evaluación de Subsidios para Becas de formación inicial en la investigación [...] Secretaría de Investigación y Transferencia UNQ [Universidad Nacional de Quilmes]»⁷²¹, «Miembro del Comité de Lectura de trabajos para la Quinta Semana de la Música y la Musicología, Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' de la Universidad Católica Argentina»⁷²² y «Miembro Titular del Jurado para Concurso de Cátedras de Profesores Titulares Ordinarios en la asignatura: Acústica Musical. (Departamento de Artes musicales y sonoras 'Carlos López Bucharcho[']', IUNA [Instituto Universitario Nacional del Arte])»⁷²³. Durante dicho año, *Sueño de Valentina* fue presentada en concierto durante tres oportunidades distintas: en el Conservatorio de Música 'Isaías⁷²⁴ Orbe' de Tandil —con ocasión del arriba mencionado 5.º Encuentro de Música y Arte Sonoro—, en el Auditorio 'Nicolás Casullo' de la Universidad Nacional de Quilmes —dentro del marco del 'Ciclo 4@Q'— y en la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República en Montevideo (Uruguay), en dicha ocasión junto con *Alma de las orquestas*.

En 2009 Di Liscia se trasladó a Barcelona en calidad de «Académico Post Doctoral en el Music Technology Group [Grupo de Tecnología Musical] de la Universidad Pompeu Fabra»⁷²⁵, teniendo por objeto de estudio el *Desarrollo de programas informáticos de asistencia a la composición musical*. Durante ese mismo año el músico argentino siguió dedicándose al desarrollo tecnológico a través de

⁷²¹ *Ibid.*

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ Es «Matías Orbe» el nombre que consta en: *Ibid.*

⁷²⁵ *Ibid.*

la creación —como coautor— de los siguientes programas informáticos: *Gpcs* («un ejecutable autosuficiente con interfaz gráfica (GPCS, Pablo Di Liscia, Pablo Cetta) para el trabajo con Pitch Class Sets [conjuntos de clases de alturas]⁷²⁶), *Gtkonvolve* (una aplicación para generar convoluciones múltiples)⁷²⁷ y *PCSLIB* (una ‘biblioteca de objetos externos’⁷²⁸ utilizable con el *software* denominado *Pure Data*), para análisis y composición musical. Asimismo, además de brindar la ponencia «Música y Espacio: Ciencia, Tecnología y Estética» —en el marco de las II Jornadas de Cine Experimental organizadas por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Maldonado (Uruguay)—, se desempeñó como director de dos tesis doctorales —«Nuevas tecnologías y técnicas extendidas de ejecución en las referencias a lo numinoso: su aplicación a la música de cámara desde una perspectiva efrástica e intertextual» de Juan Manuel Abras, (Doctorado en Música - Área Composición, Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina) y «La música en el cuerpo: percepción espacio-corporal de la música en personas ciegas y con visión normal» de Nilda Elena Brizuela (Doctorado en Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba), siendo también «Director de Beca [...] [de] Lucas Samaruga (Beca de Investigación del CONICET [Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas]). Título del Proyecto de Investigación: Sistemas informáticos para la manipulación de información sonora parametrizada»⁷²⁹.

Durante el mismo año, el músico argentino aquí tratado trabajó como «Director del Proyecto I+D, programa de Incentivos a la Investigación: ‘Aplicaciones Musicales de conjuntos y matrices combinatorias de grados cromáticos’ (Primera

⁷²⁶ Pablo Cetta y Oscar Pablo Di Liscia, «Desarrollo de aplicaciones informáticas para la organización de la altura temperada en la composición y el análisis musical», *IUNA :: Artes Multimediales*, accedido 13 de julio de 2013, http://multimedia.iuna.edu.ar/sitio_analisis. Accedido 13 de julio de 2013.

⁷²⁷ Vide «Gtkonvolve», *Esteban Calcagno*, accedido 13 de julio de 2013: <http://musica-ciencia-arte.blogspot.com.es/2009/07/gtkonvolve.html>. Accedido 13 de julio de 2013.

⁷²⁸ Vide Di Liscia, «Oscar Pablo Di Liscia», s. f. Accedido 13 de julio de 2013.

⁷²⁹ Di Liscia, *Oscar Pablo Di Liscia: Curriculum vitae*.

Etapa). Universidad Nacional de Quilmes»⁷³⁰, «miembro del Comité de Evaluación de Subsidios para Viajes al Exterior de Investigadores Formados [...]. Secretaría de Investigación y Transferencia UNQ [Universidad Nacional de Quilmes]»⁷³¹, «Evaluador Externo del Proyecto de Investigación: Desarrollo e implementación de un Sistema de Asistencia a la Composición en Tiempo Real que vincule Imagen y Sonido ([...] Gustavo García Novo), Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA [Pontificia Universidad Católica Argentina]»⁷³², «Miembro del Comité Científico del XII Simposio Internacional de Computación y Música (Recife, Brasil)»⁷³³ y «Miembro Titular del Jurado de Tesis de Maestría ‘Constricciones compositivas en Beethoven: Una aplicación de la teoría de los estilos de Leonard Meyer’ [sic]. Tesista: [...] P. A. Sulic. Maestría en Psicología de la Música, [...] Facultad de Bellas Artes, UNLP [Universidad Nacional de La Plata]»⁷³⁴.

A su vez, también en 2009, el artista pampeano dictó el curso ‘La cualidad espacial del sonido en la Composición Electroacústica’ —dentro del marco de la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República en Montevideo (Uruguay)— y el seminario ‘Pitch-class Composition in the PD environment’ [Composición con clases de alturas en el entorno *PD*] —desarrollado en el Music Technology Group [Grupo de Tecnología Musical] de la Universitat Pompeu Fabra [Universidad Pompeu Fabra] de Barcelona—, logrando asimismo la publicación de varios textos tales como «Pitch-class composition in the pd environment [Composición con clases de alturas en el entorno *pd*] XII Simposio Internacional de Computación y Música, Recife, Brasil»⁷³⁵ y «Técnicas de localización espacial de sonido con altoparlantes usando indicios de intensidad y tiempo y Audición espacial: conceptos básicos y estado actual de la cuestión»

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² *Ibid.*

⁷³³ *Ibid.*

⁷³⁴ *Ibid.* Se han respetado las comillas simples del original.

⁷³⁵ *Ibid.*

(escrito junto con Gustavo Basso); estos llegarían a ser incluidos en el libro *Música y espacio: Ciencia, tecnología y estética*, compilado por Basso, el propio Di Liscia y Juan Pampín, y publicado por la Universidad Nacional de Quilmes dentro de la ‘Colección Música y Ciencia’.

Durante el mismo año, el creador pampeano recibió el «Primer Premio del Concurso Régimen de Fomento a la Producción Discográfica de Música de Tango, (Fondo Nacional de Las Artes)»⁷³⁶ por su obra *Figuración de Gabino Betinotti* (basada en el libro homónimo de Oscar Steimberg y en la cual Di Liscia llega a combinar el Tango con los sonidos electroacústicos), convirtiéndose, asimismo, en «Becario Fundación Carolina-UNQ [Universidad Nacional de Quilmes]. Programa de Estancias Post Doctorales, realizado en el Music Technology Group [Grupo de Tecnología Musical] de la Universidad Pompeu Fabra»⁷³⁷ de Barcelona. Paralelamente, el compositor argentino tradujo también dos textos al español: «El espacio acústico en tres dimensiones y su simulación por medio de Ambisonics» de Dave Malham y «El sonido multicanal en la composición acústica» de Robert Dow (en este caso, realizando la traducción junto con Esteban Calcagno); ambos escritos fueron incluidos en el libro *Música y espacio: Ciencia, tecnología y estética* al cual ya se ha hecho referencia.

3.2.5.2. Desde 2010 hasta 2013

Con respecto a sus publicaciones, Di Liscia lograría en 2010 que *Elementos de Contrapunto Atonal*, un nuevo libro escrito junto con Pablo Cetta, viera la luz a través de la Editorial de la Pontificia Universidad Católica Argentina (EDUCA), título al que en el mismo año se sumarían los siguientes textos: «Algunas reflexiones sobre la espacialidad del sonido en el marco de la producción discográfica comercial y la música electroacústica» (publicado en la *Revista LIS - Letra, Imagen, Sonido* de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de

⁷³⁶ *Ibid.* Se han respetado las itálicas del original.

⁷³⁷ *Ibid.*

Buenos Aires, «Diseño de Aplicaciones Informáticas para la combinación de conjuntos de grados cromáticos» (vinculado a las ‘VI Jornadas Argentinas de Música Contemporánea e Investigación’ realizadas en la ciudad de Córdoba y «3DEV: A tool for the control of multiple directional sound source trajectories in a 3D space [3DEV: Una herramienta para el control de múltiples trayectorias de fuentes sonoras direccionales]» (escrito junto con Esteban Calcagno), ligado a la Linux Audio Conference [Conferencia de Audio Linux] 2010 que tuvo lugar en Utrecht (Holanda). Asimismo, durante dicho año el artista pampeano brindó la siguientes ponencias: «Diseño de Aplicaciones Informáticas para la combinación de conjuntos de grados cromáticos» —dictada en las VI Jornadas Argentinas de Música Contemporánea e Investigación realizadas en la ciudad de Córdoba—, «Algunas reflexiones sobre la espacialidad del sonido en el marco de la producción discográfica comercial y la música electroacústica» —comunicada en el marco del ‘Coloquio de Investigadores sobre Música, espacios sociales y mediáticos’ mantenido en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires— y «Software aplicado a la composición y análisis musical: la biblioteca PCSLIB», dictada con ocasión de las ‘V Jornadas de Teatro Acústico’ que tuvieron lugar en la Universidad Nacional de Quilmes.

También en 2010, además de continuar dirigiendo tesis doctorales (como «Sistemas informáticos para la manipulación de información sonora parametrizada» de Lucas Samaruga, vinculada a un Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la mencionada casa de estudios quilmeña), Di Liscia ocupó nuevos cargos y siguió realizando tareas evaluadoras, desempeñándose como «Director de la Especialización en Sonido aplicado a las Artes Digitales, Area [*sic*] de Artes Multimediales, IUNA [Instituto Universitario Nacional del Arte]»⁷³⁸, «miembro del Comité de Seguimiento de Informes anuales de Programas y Proyectos de In-

⁷³⁸ *Ibid.*

vestigación [...]. Secretaría de Investigación y Transferencia UNQ [Universidad Nacional de Quilmes]»⁷³⁹, «Miembro Titular del Jurado de Tesis de Doctorado ‘El Ideario Vanguardista en los escritos de Juan Carlos Paz: su influencia en el pensamiento de compositores contemporáneos’ [sic]. Tesista: [...] Marta Flores. [...] Facultad de Filosofía y Letras, UCA [Pontificia Universidad Católica Argentina]»⁷⁴⁰ y «Miembro Titular del Jurado para Concurso de Cátedras de Profesores Titulares Ordinarios en la asignatura: Historia de las Artes Audiovisuales. (Area [sic] Trans Departamental de Artes Multimediales, IUNA [Instituto Universitario Nacional del Arte]»⁷⁴¹. Con respecto a las composiciones de Di Liscia, en 2010 volvió a presentarse en concierto *Alma de las orquestas* —dentro del Ciclo de Música Contemporánea del Teatro Nacional Cervantes—, en tanto *Figuración de Gabino Betinotti* fue grabada y editada en disco compacto por el sello discográfico argentino BAU Records, incluyéndose dentro de la colección ‘Tango Series’; la presentación correspondiente tuvo lugar en la Sala ‘Carlos Guastavino’ del Centro Nacional de la Música y la Danza de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, evento que precedió a varias críticas aparecidas en dos de los periódicos porteños más importantes de la actualidad: *La Nación* y *Clarín*.

En 2011 Di Liscia obtuvo, como investigador, la «Categoría 2 [...]. Programa de Incentivos a la Investigación [sic], MECyT [Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología]»⁷⁴², así como un nuevo cargo laboral —«Consejero Superior Titular Claustro Docente IUNA [Instituto Universitario Nacional del Arte]»⁷⁴³—, dictando a su vez dos seminarios de posgrado: ‘Composición y análisis musical usando conjuntos de grados cromáticos’ —vinculado al Doctorado en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes— y ‘La espacialidad del sonido en la música electroacústica’, acreditable al Doctorado en

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ *Ibid.* Se han respetado las comillas simples del original.

⁷⁴¹ *Ibid.*

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ *Ibid.*

Música – Área Composición de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Asimismo, el compositor argentino fue «Director de Beca [...] [de] Rafael Subía Valdez. Becas de Formación en Docencia e Investigación de la UNQ [Universidad Nacional de Quilmes]. Proyecto: Estructuración de la altura musical en la generación de sonidos electrónicos y procesos en tiempo real»⁷⁴⁴ y continuó también dirigiendo tesis doctorales, como «En los márgenes: composiciones musicales en el ámbito de las nuevas tecnologías, basado en la estética de lo Sublime» de Eleazar Garzón —correspondiente al Doctorado en Música – Área Composición de la Pontificia Universidad Católica Argentina— y *El rol del intérprete en la música electrónica pura* de Damián Anache —vinculada a un Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes).

Al mismo tiempo, el artista pampeano siguió investigando y evaluando actividades científicas y técnicas, al trabajar como «Director del Proyecto I+D, programa de Incentivos a la Investigación: ‘Aplicaciones Musicales de conjuntos y matrices combinatorias de grados cromáticos’ (Segunda Etapa). Universidad Nacional de Quilmes»⁷⁴⁵, evaluador del «Proyecto de Investigación Código 20020100100256 [según pudo constatararse⁷⁴⁶, titulado *Artes transmediales, tecnología, crítica cultural y sociedad. Estudio de casos en Argentina y América Latina* y vinculado a Esteban Emiliano Castromán], «Programación de PROYECTOS UBACYT 2011-2014 De Grupos Consolidados, UBA [Universidad de Buenos Aires]»⁷⁴⁷, «Miembro del Comité Técnico del Congreso Latinoamericano de Ingeniería de Audio»⁷⁴⁸ que tuvo lugar en Montevideo (Uruguay), «Miembro Titular del Jurado de Tesis de Doctorado ‘La teoría [*sic*] de los sistemas complejos aplicada al modelado del dispositivo hipermedial dinámico’. Tesista: [...] Guillermo Rodríguez. [...] Facultad de Ciencias Exactas, Ingeniería y Agrimensura

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ *Ibid.*

⁷⁴⁶ *Vide* <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/UBACYT-2011-2014.pdf>. Accedido 13 de julio de 2013.

⁷⁴⁷ Di Liscia, *Oscar Pablo Di Liscia: Curriculum vitae*.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

de la UNR [Universidad Nacional de Rosario]»⁷⁴⁹, «Miembro Titular del Jurado para Concurso de Cátedra de Profesor Titular en la asignatura: Sonido I. (FADU [Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo], UBA [Universidad de Buenos Aires])»⁷⁵⁰, «Miembro Titular del Jurado para Concurso de Cátedras de Profesores y Auxiliares en la asignatura: *Arte Multimedial III*. (Area [sic] Trans Departamental de Artes Multimediales, IUNA)»⁷⁵¹ y «Miembro Titular del Jurado para Concurso de Cátedras de Profesores y Auxiliares en la asignatura: *Lenguaje Audiovisual*. (Universidad Nacional de Río Negro [...])»⁷⁵².

Dos publicaciones de Di Liscia vieron la luz durante 2011 y fueron incluidas en la *Revista de Investigación Multimedia* del Instituto Universitario Nacional del Arte: «Medidas de similitud entre conjuntos ordenados de grados cromáticos» —aparecida en la *Revista de Investigación Multimedia* del Instituto Universitario Nacional del Arte— y «Composición usando conjuntos de grados cromáticos en el entorno pd» (escrita junto con Pablo Cetta). A su vez, también en 2011, la obra *Diez claroscuros* (2011) —para sonido envolvente y luces—, un encargo de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, fue presentada en la Sala ‘Carlos Guastavino’ del Centro Nacional de la Música y Danza; se trata de una composición basada en textos escritos por una decena de poetas argentinos a través de la cual convergen varios aspectos estéticos y técnicos que persiguen un fin concreto: unir música y literatura mediante las nuevas tecnologías asociadas al procesamiento digital de audio y espacialización sonora disponibles actualmente.

Durante 2012 Di Liscia dictó un nuevo seminario de posgrado en el Área Transdepartamental de Artes Multimediales (ATAM) del Instituto Universitario Nacional del Arte —‘Programación Aplicada al Sonido, Especialización en So-

⁷⁴⁹ *Ibid.* Se han respetado las comillas simples del original.

⁷⁵⁰ *Ibid.*

⁷⁵¹ *Ibid.* Se han respetado las itálicas del original.

⁷⁵² *Ibid.* Se han respetado las itálicas del original.

nido Aplicado a las Artes Digitales’—, brindando también dos ponencias en Argentina y una en el exterior: «Lineas [*sic*] actuales de investigación sobre sonido y música en la UNQ [Universidad Nacional de Quilmes]» —en el marco de la Carrera de Sonorización ofrecida por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán—, «La espacialidad del sonido en la obra de Dante Grela» —con ocasión de las Jornadas Internacionales de Música Contemporánea 2012 realizadas en el Centro de Estudios en Música y Tecnología de la Universidad Nacional de Rosario— y «On my recent Sonic production: Ten Chiaroscuros for surround computer generated sound and lights [Acerca de mi producción sónica reciente: Diez claroscuros para sonido envolvente generado por ordenador y luces]»⁷⁵³, dictada en el Center for Digital Arts and Experimental Media [Centro de Artes digitales y Medios experimentales] (DXARTS) de la University of Washington [Universidad de Washington] en Seattle (Estados Unidos).

Asimismo, el compositor argentino se desempeñó como «Director de Beca [...] [de] Damian Anache, Becario de Posgrado en la Especialización en Sonido aplicado a las Artes Digitales, Area [*sic*] de Artes Multimediales, Secretaría de Investigación y Posgrado del IUNA [Instituto Universitario Nacional del Arte]»⁷⁵⁴, trabajando como evaluador de «Proyectos de Investigación en Arte (Programa de Incentivos a la Investigación SPU [Secretaría de Políticas Universitarias] y otros), Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad Nacional de Lanús»⁷⁵⁵, evaluador del «Proyecto de Investigación Código 20020110200177, Programación de PROYECTOS UBACYT 2012-2015 De Grupos en Formación, UBA [Universidad de Buenos Aires]»⁷⁵⁶, «Miembro Titular del Jurado de Tesis de Doctorado ‘*La formación en la crítica de artes a través del dispositivo hipermedial dinámico*’ [*sic*]. Tesista: [...] Federico Ignacio Buján. [...]Facultad de

⁷⁵³ *Ibid.* Se ha respetado la falta de itálicas del original.

⁷⁵⁴ *Ibid.*

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ *Ibid.*

Humanidades y Artes de la UNR [Universidad Nacional de Rosario]»⁷⁵⁷, «Miembro Titular del Jurado para Concurso de Cátedras de Profesores en el Area [*sic*] de Artes Audiovisuales. (Universidad Nacional de Río Negro [...])»⁷⁵⁸, «Miembro Titular del Jurado para Concurso de la Cátedra de ‘Elementos de composición’ I y II, Facultad de Artes. (Universidad Nacional de Tucumán)»⁷⁵⁹ y «Miembro del Comité de Evaluación de Subsidios para Viajes al Exterior de Investigadores Formados [...] Secretaría de Investigación y Transferencia UNQ [Universidad Nacional de Quilmes]»⁷⁶⁰.

A su vez, también durante 2012, *Claroscuros* —la primera parte de la obra *Diez claroscuros*— fue presentada «durante todos los días de la Linux Audio Conference [Conferencia de Audio Linux] 2012 en el Listening Room [Cuarto de Audición]»⁷⁶¹ del Center for Computer Research in Music and Acoustics [Centro para la Investigación Informática de Música y Acústica] (CCRMA) de la Stanford University [Universidad de Stanford] en Palo Alto (Estados Unidos), así como en el Salón Auditorio ‘Nicolás Casullo’ de la Universidad Nacional de Quilmes con ocasión del ‘Festival Muchas Músicas’. La obra completa, en cambio, habría de escucharse en el Meany Hall for the Performing Arts Arts [Sala Meany para las Artes escénicas] de la Washington University en Seattle [Universidad de Washington] (Estados Unidos).

Así, hoy en día, la trayectoria de Di Liscia se ha visto coronada en 2013 por la significativa oportunidad de brindar un Seminario MaMux⁷⁶² (Mathématiques, musique et relations avec d'autres disciplines) [(Matemáticas, música y relaciones con otras disciplinas)] en el célebre IRCAM (Institut de recherche et coordina-

⁷⁵⁷ *Ibid.* Se han respetado las itálicas del original.

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ *Ibid.*

⁷⁶⁰ *Ibid.*

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² *Vide* «Séminaire MaMux: Mathématiques, musique et relations avec d'autres disciplines: PCSLIB: A Pure Data Library for PitchClass Analysis and Composition», *mamux:saison12-2012-2013:2013-05-06* [*Séminaire MaMux*]: <http://repmus.ircam.fr/mamux/saisons/saison12-2012-2013/2013-05-06>. Accedido 13 de julio de 2013.

tion acoustique/musique) [(Instituto de investigación y coordinación acústica/musical)] de París (Francia), titulado «PCSLIB: a Pure Data Library for Pitch-class Analysis and Composition [PCSLIB: una librería Pure Data para análisis y composición con/utilizando clases de alturas]». Igualmente, durante ese mismo año, el creador pampeano participó en la ‘Linux Audio Conference 2013’ [Conferencia de Audio Linux 2013] llevada a cabo en la ciudad de Graz (Austria) —brindando las ponencias «A Pure Data Toolkit for Real-Time Synthesis of ATS Spectral Data [Una herramienta *Pure Data* para síntesis en tiempo real de datos espectrales ATS]» y «Pitch-class Set design in SuperCollider [Diseño de conjuntos de clases de alturas en SuperCollider]»— e integró la comisión organizadora correspondiente al evento bonaerense ‘La Semana del Sonido en La Plata’⁷⁶³, continuando así su incesante y polifacética carrera que abarca áreas como la composición, la investigación y la docencia, entre otras, actividades que el músico santarroseño ha sabido compaginar con su vida familiar, hoy repartida entre Buenos Aires —donde vive solo—, Estados Unidos —lugar de residencia de su única hija, estudiante de artes— y el interior de Argentina, donde se encuentran algunos de sus hermanos y hermanas⁷⁶⁴.

En síntesis, durante la denominada ‘segunda etapa argentino-internacional’, que se inicia a mediados de la primera década del siglo XXI y aún permanece abierta, Oscar Pablo Di Liscia logra hacerse con el título de Doctor por su tesis «Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música contemporánea», investigación vinculada a una serie de actividades que lo llevarían hasta Barcelona para cumplir el rol de académico postdoctoral en la Universitat Pompeu Fabra. Por otra parte, es también durante dicha etapa cuando el creador pampeano logra que otra de sus obras sea grabada comercialmente en un nuevo disco compacto —y de la cual se harían eco dos de los periódicos argentinos de mayor tirada—, hecho que habría de sumarse a la aparición en el mercado editorial de uno de sus libros, escrito junto con el investigador y

⁷⁶³ Prensa Teatro Argentino La Plata, «Se inauguró La Semana del Sonido en el Teatro Argentino».

⁷⁶⁴ Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.2).

compositor argentino Pablo Cetta. Así, la suma de esta etapa a las anteriores le ha permitido a Di Liscia tener en su haber casi una veintena de obras musicales compuestas, más de una treintena de clases magistrales y ponencias brindadas, cerca de una docena de cursos y seminarios de posgrado impartidos y alrededor de una decena de programas informáticos creados para el análisis y la composición musical. Con respecto a la producción sonora de Oscar Pablo Di Liscia, particularmente en lo que atañe a sus aspectos técnicos y estéticos, es posible advertir que durante esta ‘segunda etapa argentino-internacional’ dicho compositor concibe obras que, compartiendo rasgos comunes con las producidas en etapas anteriores ya mencionadas, no temen abordar desde el ámbito académico la música popular rioplatense junto con la creación poética argentina, recurriendo para ello a la utilización de sonidos electroacústicos y técnicas de espacialización sonora disponibles en la actualidad: es el caso de piezas presentadas públicamente como *Figuración de Gabino Betinotti* (2008) —premiada y lanzada al mercado en CD—, o *Diez Claroscuros* (2011) —fruto de una comisión institucional—, respectivamente.

4. Entrevistas cualitativas

4.1. Reflexiones teórico-metodológicas

4.1.1. Aspectos teóricos de la entrevista

4.1.1.1. *La entrevista y sus definiciones*

La cotidianeidad de la cual se ha revestido durante las últimas décadas el concepto de entrevista podría inducir a no reparar debidamente en la ausencia del apropiado marco teórico-metodológico de la cual adolecen, de forma implícita o explícita, algunas entrevistas que se publican hoy en el ámbito académico. En ocasiones, parecen éstas vivir a la sombra de aquéllas que, hallándose exentas de tal fundamento científico, inundan con frecuencia el mundo periodístico y también el pseudoperiodístico. Por ello, de cara a la presente tesis doctoral, es menester comenzar por preguntarse: ¿qué es, ante todo, una entrevista propiamente dicha? En este sentido, como señala Álvaro Gaínza Veloso en su texto «La entrevista en profundidad individual», resulta históricamente constatable la presencia de «ciertos tipos de dispositivos de producción de información verbal que articulan [desde] las interacciones conversacionales más cotidianas hasta aquellas que resultan más profesionales e institucionales»⁷⁶⁵, las cuales han ido conformado un marco en el que conviven «la confesión (religiosa y jurídica) y el examen (médico, pedagógico)»⁷⁶⁶, entre otras.

Con relación al contexto arriba mencionado, en su escrito «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos», Fidel Pérez recoge varias definiciones al respecto legadas durante las últimas décadas por autores como Fred N. Kerlinger⁷⁶⁷ («[La entrevista es] una confrontación interpersonal, en la cual una persona [...] formula a otra [...] pregun-

⁷⁶⁵ Álvaro Gaínza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», en *Metodologías de la investigación social*, de Manuel Canales Cerón (Santiago: Lom, 2006), 224.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ Fred N. Kerlinger, *Investigación del comportamiento* (México: Interamericana, 1995).

tas cuyo fin es conseguir contestaciones relacionadas con el problema de investigación»⁷⁶⁸), Ezequiel Ander-Egg⁷⁶⁹ (La entrevista es «una conversación entre dos personas por lo menos, en la cual uno es entrevistador y otro u otros son los entrevistados; [...] dialogan con arreglo a ciertos esquemas o pautas acerca de un problema o cuestión determinada, teniendo un propósito profesional»⁷⁷⁰), Alain Blanchet⁷⁷¹ («Una entrevista es un *speech event* en el que una persona A extrae una información de una persona B, con información que se hallaba contenida en la biografía de B»⁷⁷²) y, finalmente, Restituto Sierra Bravo⁷⁷³: «[La] [...] entrevista es [...] una conversación que establecen un interrogador y un interrogado para un propósito expreso. [...] [Una] forma de comunicación interpersonal orientada a la obtención de información sobre un objetivo definido»⁷⁷⁴. Por otra parte —en su escrito *Abordaje hermenéutico de la investigación cualitativa. Teorías, proceso, técnicas*—, Rodrigo Pulido Rodríguez, Margarita Ballén Ariza y Flor Stella Zúñiga López argumentan —antes de citar igualmente a Ander-Egg— que la «entrevista es una conversación entre dos personas [...] en la cual una es el entrevistador y la otra u otros son los entrevistados, quienes dialogan, con arreglo a ciertos esquemas o pautas, acerca de un problema o cuestión y con un propósito»⁷⁷⁵. Asimismo, en su texto «La entrevista en profundidad individual»⁷⁷⁶, Álvaro Gaínza Veloso recoge otras definiciones existentes de ‘entrevista’, como la de Edgar Morin⁷⁷⁷ («Una entrevista es una comunicación personal

⁷⁶⁸ Fidel Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos», *Extramuros* 8, n.º 22 (mayo de 2005):

http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-74802005000100010&lng=es&nrm=iso. Accedido 13 de febrero de 2014.

⁷⁶⁹ Ezequiel Ander-Egg, *Técnicas de investigación social*.

⁷⁷⁰ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁷⁷¹ Alain Blanchet, Rodolphe Ghiglione, y Jean Massonnat, *Técnicas de investigación en ciencias sociales: datos, observación, entrevista, cuestionario* (Madrid: Narcea, 1989).

⁷⁷² Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁷⁷³ Restituto Sierra Bravo, *Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios* (Madrid: Paraninfo, 1995).

⁷⁷⁴ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁷⁷⁵ Rodrigo Pulido Rodríguez, Margarita Ballén Ariza, y Flor Stella Zúñiga López, *Abordaje hermenéutico de la investigación cualitativa. Teorías, procesos, técnicas* (Bogotá: Universidad Cooperativa de Colombia, 2007).

⁷⁷⁶ Gaínza Veloso, «La entrevista en profundidad individual».

⁷⁷⁷ Vide Edgar Morin, *Sociología* (Madrid: Tecnos, 1995).

suscitada con una finalidad de información»⁷⁷⁸), Luis Enrique Alonso⁷⁷⁹ (La «entrevista es un proceso comunicativo por el cual un investigador extrae una información de una persona [...] que se halla contenida en la biografía de ese interlocutor»⁷⁸⁰), Javier Gil Flores⁷⁸¹ («La entrevista es una técnica en la que una persona solicita información de otra o de un grupo [...] para obtener datos sobre un problema determinado»⁷⁸²), Pierre Bourdieu⁷⁸³ (La «entrevista puede considerarse como una forma de ejercicio espiritual que apunta a obtener, mediante el olvido de sí mismo, una verdadera conversión de la mirada que dirigimos a los otros en las circunstancias corrientes de la vida»⁷⁸⁴) y José Ruiz Olabuenaga y María Antonia Ispizúa⁷⁸⁵:

La entrevista es, por definición, un acto de interacción personal, espontáneo o inducido, libre o forzado, entre dos personas, entrevistador y entrevistado, en el cual se efectúan un intercambio de comunicación cruzado, a través de la cual, el entrevistador transmite interés, motivación[,] confianza, garantía y el entrevistado devuelve, a cambio, información personal en forma de descripción, interpretación y evaluación⁷⁸⁶.

4.1.1.2. Fundamentos teóricos de la entrevista

Asimismo, Pérez también versa en su ya citado texto sobre los ‘fundamentos teóricos de la técnica de la entrevista’, haciéndolo mediante el recurso a autores como Quesada⁷⁸⁷ (para quien se torna evidente la ausencia de una «Teoría de la

⁷⁷⁸ Edgar Morin, *apud* Gaínza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», 223.

⁷⁷⁹ *Vide* Luis Enrique Alonso, «Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa», en *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, de Juan Manuel Delgado y Juan Gutiérrez (Madrid: Síntesis, 1994).

⁷⁸⁰ Luis Enrique Alonso, *apud* Gaínza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», 223.

⁷⁸¹ *Vide* Gregorio Rodríguez Gómez, Javier Gil Flores, y Eduardo García Jiménez, *Metodología de la investigación cualitativa*, 2.^a ed. (Málaga: Aljibe, 1999).

⁷⁸² Javier Gil Flores, *apud* Gaínza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», 223.

⁷⁸³ *Vide* Pierre Bourdieu, *La Miseria del mundo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999).

⁷⁸⁴ Pierre Bourdieu, *apud* Gaínza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», 223.

⁷⁸⁵ *Vide* José Ruiz Olabuenaga y María Antonia Ispizúa, *La decodificación de la vida cotidiana. Métodos de investigación cualitativa* (Bilbao: Universidad de Deusto, 1989).

⁷⁸⁶ José Ruiz Olabuenaga y María Antonia Ispizúa, *apud* Gaínza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», 223.

⁷⁸⁷ *Vide* Montse Quesada, *La Entrevista: obra creativa* (Barcelona: Mitre, 1984).

Entrevista que permita avanzar con relativa facilidad en el estudio de esta modalidad»⁷⁸⁸) y Sierra, quien afirma dejar «*demostrado que la escasa atención y el desinterés manifiesto de los sociólogos investigadores por la fundamentación y génesis de esta técnica, ha impedido la construcción de un complejo teórico [...]*»⁷⁸⁹. Sin embargo, Pérez cree poder aportar «algunos elementos teóricos que pueden ser de interés para el análisis y comprensión de la entrevista»⁷⁹⁰, presentando en primer lugar la ‘concepción interactiva de los niveles de comunicación’⁷⁹¹ de Blanchet, quien concibe la entrevista como «generadora de *discursos*, que son construidos conjuntamente por el entrevistador y el entrevistado»⁷⁹², refiriéndose «al *contrato de comunicación*, a la *situación social global*, y a las *intervenciones* del entrevistador como los elementos que enmarcan la producción discursiva del entrevistado»⁷⁹³. Así, el primero de dichos tres elementos se hallaría conformado por «parámetros que representan los saberes mínimos compartidos de los interlocutores sobre lo que hay en juego y los objetivos del diálogo»⁷⁹⁴, distinguiéndose dentro de este marco «dos tipos de saberes: *implícitos* y *explícitos*»⁷⁹⁵; y entre éstos se contarían los «*códigos culturales*, reglas sociales y modelos de intercambio [...] compartidos por los interlocutores. Los segundos, en tanto, se hacen evidentes en la declaración verbal por parte del entrevistador y en el encendido del dispositivo de registro»⁷⁹⁶ o bien —cabe agregar— en el empleo de tecnologías equivalentes; y añade Pérez, asimismo, acerca de los postulados de Blanchet:

El contrato inicial de comunicación queda definido con la indicación del entrevistador de los objetivos de la entrevista y de los otros aspectos que justifiquen la misma, incluyendo las razones de la selección del sujeto y de la convocatoria respectiva. Se

⁷⁸⁸ Montse Quesada, *apud* Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁷⁸⁹ Restituto Sierra Bravo, *apud* *Ibid.* Se han respetado las itálicas del original.

⁷⁹⁰ *Ibid.*

⁷⁹¹ Blanchet, *apud* *Ibid.*

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ *Ibid.*

⁷⁹⁶ *Ibid.*

refiere aquí el autor a la existencia de dos contratos iniciales, referidos a los motivos y objeto de la convocatoria: un contrato determinado por la percepción de la formulación y status del discurso; y un segundo posible contrato determinado por la participación en el proceso previo de un tercero. En el primer caso [...] la formulación y el status del discurso serán diferentes dependiendo de si el entrevistador es percibido como el investigador (saber supuesto) o como el encuestador (saber hacer), en tanto que en el segundo caso el status del discurso será determinado por la participación de un *intermediario*. Agrega el autor que la relación del sujeto con el tema explorado influye también sobre el contrato inicial: si se trata de un objeto concreto o abstracto, de algo preciso o impreciso, de algo bajo su dominio profesional o laboral, de una experiencia personal, etc. [...] // Se refiere Blanchet [...] igualmente a la *pertinencia*. Afirmo que ella determina el sentido o sinsentido del discurso construido en la entrevista: el discurso sólo adquirirá sentido si el contrato de comunicación es comunicado explícitamente⁷⁹⁷.

Con respecto al segundo de los antedichos elementos, Pérez cita a Blanchet⁷⁹⁸ para considerar «la *situación social global* de la entrevista como la constituida por las características profesionales, culturales, económicas, de sexo, de edad, etc., de los interlocutores, a las cuales define como ‘externas’»⁷⁹⁹, acudiendo a Sierra⁸⁰⁰ con el fin de referirse a «la imagen personal y social que cada uno proyecta, las expectativas y la actitud en el otro que la misma sugiere»⁸⁰¹, sin dejar de lado las «suposiciones o inferencias acerca de las actitudes y opiniones del otro, el peso del rol del entrevistador, la activación de mecanismos psicológicos de defensa, y la posición que asume el entrevistado como producto de la adscripción que hace del entrevistador a determinado grupo social»⁸⁰². Por otra parte, las ‘intervenciones del entrevistador’ constituyentes del tercer elemento citado —según la lectura que Pérez hace de Blanchet⁸⁰³— tienen por objeto «definir el

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ Blanchet, Ghiglione, y Massonnat, *Técnicas de investigación en ciencias sociales: datos, observación, entrevista, cuestionario*.

⁷⁹⁹ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁸⁰⁰ Vide Sierra Bravo, *Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios*.

⁸⁰¹ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁸⁰² *Ibid.*

⁸⁰³ Blanchet, Ghiglione, y Massonnat, *Técnicas de investigación en ciencias sociales: datos, observación, entrevista, cuestionario*.

tema sobre el que el entrevistado construye un comentario, y tomar ese comentario como tema de intervenciones-comentarios»⁸⁰⁴; así las cosas, dichas intervenciones son clasificadas en ‘consignas’ —«instrucciones que determinan el tema del discurso del entrevistado»⁸⁰⁵— y ‘comentarios’ —«explicaciones, observaciones, preguntas e indicaciones que subrayan las palabras del entrevistado»⁸⁰⁶—, siendo las «intervenciones-consignas determinantes para el sentido que hay que atribuir al discurso»⁸⁰⁷, pues añaden «elementos al contrato de comunicación y lo modifican, además de contribuir a la renegociación del mismo a lo largo de la entrevista»⁸⁰⁸; y al mismo tiempo, las «intervenciones-comentarios constituyen la mayor parte de la masa verbal del entrevistador y persiguen estimular el habla del entrevistado»⁸⁰⁹.

Seguidamente, Pérez vuelve nuevamente a Blanchet⁸¹⁰ para afirmar la existencia de dos discursos: el «registro referencial, o instancia discursiva de identificación y definición del objeto de la entrevista; y el registro modal, o instancia discursiva que evidencia la actitud del hablante respecto de la referencia»⁸¹¹; este hecho permitiría distinguir cuatro⁸¹² tipos de ‘intervenciones’, a saber: ‘complementación’, ‘interpretación’, ‘interrogación’ —dividida en ‘pregunta sobre el contenido’ y ‘pregunta sobre la actitud’— y ‘reiteración’ (desglosada en ‘eco’ y ‘reflejo’). Y si bien la denominación que posee cada una de dichas ‘intervenciones’ permite deducir con relativa facilidad su naturaleza y efectos durante una entrevista, conviene detenerse en la descripción que de la primera de éstas incluye Pérez en sus páginas (dado el objeto de estudio de esta tesis doctoral y su correspondiente contexto): «La complementación es la intervención que agrega

⁸⁰⁴ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ *Ibid.*

⁸⁰⁸ *Ibid.*

⁸⁰⁹ *Ibid.*

⁸¹⁰ Blanchet, Ghiglione, y Massonnat, *Técnicas de investigación en ciencias sociales: datos, observación, entrevista, cuestionario*.

⁸¹¹ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁸¹² Pérez se explaya únicamente sobre cuatro tipos de ‘intervenciones’, aun cuando afirma distinguir seis de éstas.

un elemento de identificación de la referencia al enunciado antecedente del entrevistado: puede tratarse de síntesis parciales, anticipaciones inseguras o inferencias»⁸¹³. En este sentido, y dadas ciertas analogías que lucen evidentes, merece la pena incluir aquí el pensamiento de Ruiz Olabuenaga e Ispizúa que Álvaro Gaínza Veloso recoge en su texto «La entrevista en profundidad individual» sobre lo que dichos autores describen como ‘relanzamiento’ —«un mecanismo de reserva exclusivo para cuando se produce el bloqueo en la entrevista y que acude a un conjunto de aspectos que faciliten el resurgimiento del habla y la marcha natural de la conversación»⁸¹⁴—; tal texto incluye también conceptos fáciles de deducir —se omite, por tanto, describir éstos individualmente— como ‘silencio’, ‘eco’, ‘resumen’. ‘desarrollo’, ‘insistencia’, ‘cita selectiva’, ‘frigorífico’ (así denominada en base a que «el entrevistador dispone de un guión de temas a consultar cuando algún tema está agotado»⁸¹⁵), ‘distensión’, ‘distracción’, ‘estimulación’ y ‘proposición’ (utilizada cuando «la entrevista se pospone para otro momento cuando el bloqueo resulte demasiado serio e insuperable»⁸¹⁶).

4.1.1.3. Enunciados e interacciones

Volviendo a Pérez, otras de las presentaciones que éste hace de los postulados de Blanchet⁸¹⁷ se vinculan a los ‘enunciados asertivos’ y las ‘interacciones verbales’: por un lado, se afirma que éstos constituyen la producción del entrevistado y «persiguen hacer del conocimiento del entrevistador un estado de cosas o una concepción estimada como verdadera»⁸¹⁸, siendo detectables semántico-gramaticalmente y capaces de dividirse en ‘narrativos’ —«refieren hechos pasados»⁸¹⁹—

⁸¹³ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁸¹⁴ Gaínza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», 248.

⁸¹⁵ *Ibid.*

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ Blanchet, Ghiglione, y Massonnat, *Técnicas de investigación en ciencias sociales: datos, observación, entrevista, cuestionario*.

⁸¹⁸ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁸¹⁹ *Ibid.*

, ‘informativos’ —«aportan un comentario nuevo sobre el tema»⁸²⁰— y ‘demonstrativos’ —«persiguen establecer el proceso lógico de la determinación de los hechos»⁸²¹—; por otro, dichas ‘interacciones’ —según Blanchet⁸²²— no son sino el «conjunto de las acciones efectuadas por los interlocutores a través de los enunciados emitidos»⁸²³, incluyendo —aclara Pérez— «todo lo que los interlocutores hacen por medio de lo que dicen; [...] demandas, reivindicaciones, denegaciones, rechazos, insultos, desafíos, etc.»⁸²⁴. Y esto sucede dentro de un contexto que tiene como meta, según dicho autor, «re-construir el discurso del entrevistado luego del análisis, pasando de un contexto interlocutivo real a uno imaginario (construido por el analista) para llegar al *sentido* del discurso del entrevistado»⁸²⁵, algo que «enfrenta el investigador al importante problema planteado por la polisemia del discurso, que alude a los diversos significados tras las palabras y a los que manejan los interlocutores»⁸²⁶. Dentro de este marco específico, señalan Pulido Rodríguez, Ballén Ariza y Zúñiga López: «Se considera que la estructura del relato es portadora de ciertos significados que no deben alterarse. La entrevista reposa en gran medida sobre relatos verbales, es la ‘herramienta de excavar’, para adquirir conocimientos sobre la vida social»⁸²⁷ —una metáfora tomada, en verdad, de Benney y Hughes que también recogen Taylor y Bogdan⁸²⁸—; y es justamente Pérez quien aclara que «sentido, en este contexto, es la respuesta a la pregunta de ‘¿Por qué dije esto?’ y constituye el elemento

⁸²⁰ *Ibid.*

⁸²¹ *Ibid.*

⁸²² Blanchet, Ghiglione, y Massonnat, *Técnicas de investigación en ciencias sociales: datos, observación, entrevista, cuestionario*.

⁸²³ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ *Ibid.* Se han respetado las itálicas del original.

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ Pulido Rodríguez, Ballén Ariza, y Zúñiga López, *Abordaje hermenéutico de la investigación cualitativa. Teorías, procesos, técnicas*, 76.

⁸²⁸ Steven J. Taylor y Robert Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados* (Barcelona: Paidós, 1987), 100-132.

principal de todo diálogo y, por tanto, de toda situación de entrevista»⁸²⁹ vinculada a la ‘construcción del sentido’; así lo explica dicho autor:

La intervención de cada interlocutor, en el marco de cada interacción, permite realizar el sentido de la respuesta del otro, quien ‘...realiza o desvía una parte del proyecto de sentido del uno, en función de su propio proyecto de sentido, que será a su vez realizado o desviado’ [...] [Pérez cita a Blanchet] configurándose así un movimiento circular de construcción dinámica de sentido en el transcurso de la situación de entrevista. Mas afirma el autor que este modelo sería insuficiente si no contemplara que cada enunciado no sólo va dirigido al otro sino también a quien lo emite, por lo que afirma que antes de interlocutores los participantes de una entrevista son intralocutores, lo que lo conduce a plantear un modelo que contempla ‘...la especificidad del diálogo en dispositivos interlocutivos favorecedores de la producción de un discurso lineal por un participante’ [...] [Pérez cita nuevamente a Blanchet], respecto a lo cual afirma que tales dispositivos carecen de la respuesta del entrevistador para realizar el proyecto de sentido del entrevistado. Esta carencia es regulada para no romper el contrato, y conduce al entrevistado a emplear más los procesos intralocutivos para la elaboración de su discurso. Afirma el autor que el desplazamiento de lo interlocutivo a lo intralocutivo ‘...constituye el origen del proceso de influencia indirecta que ejerce el entrevistador sobre el entrevistado’⁸³⁰.

4.1.1.4. La autoría de la entrevista

Por último, cerrando su exposición acerca del pensamiento de Blanchet, Pérez atribuye a éste la posibilidad de afirmar que «el material de una entrevista es de la autoría no sólo del entrevistado sino del entrevistador, quien inevitablemente ejerce una influencia sobre aquel, y va elaborando sus respuestas en función de sus necesidades»⁸³¹; seguidamente, dicho autor procede de manera análoga a fin de presentar lo que denomina el ‘modelo ecléctico de Sierra’ —integrado por seis elementos, a saber: ‘destinador’[sic], ‘destinatario’, ‘referente’, ‘código’, ‘medio de transmisión’ y ‘mensaje’—, el cual conlleva «una excepción práctica del concepto convencional de *emisor y receptor*, ya que en este caso se trata de un emisor pasivo pero que domina la situación, y de un receptor activo con participación

⁸²⁹ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁸³⁰ *Ibid.* De aquí en más, se han respetado las itálicas del texto original.

⁸³¹ *Ibid.*

predominante en la misma pero sujeto al dominio de su interlocutor»⁸³². Esta situación se explica, en palabras del propio Sierra, de la siguiente manera: «[El entrevistador] *siempre cumple una función directiva, encauzando el desarrollo de la conversación, por su situación privilegiada, el conocer los objetivos, fines e incluso las técnicas de la entrevista en cuestión*»⁸³³; se trata de un postulado que Pérez profundiza de esta manera:

Considera este autor [Sierra] que esta situación genera un juego de poderes que conduce a su vez a estados de ansiedad de parte del entrevistado y falta de control por parte del entrevistador. En relación con el *canal*, establece que hay que tener en cuenta el *análisis fisiológico*; respecto al *código* nos plantea la realización de un *análisis lingüístico o semiótico*. E indica el análisis del *contexto* en los términos de la proxémica. // Estos factores, según el autor, exigen una fundamentación psicossociológica antes que meramente lingüística o social, dada la naturaleza de los participantes: se trata de seres humanos, poseedores de una composición y de una existencia múltiples y en extremo complejas y cambiantes, lo que exige un abordaje en especial y comprensivo. Todo análisis de lo producido por el entrevistado debe tener en cuenta esto si aspira a *atrapar* el sentido real de su discurso. Por ello, incorpora el autor la figura de la *retroalimentación*, como mecanismo verificador de información de parte del entrevistador hacia el receptor, y al cual considera como *crucial para la humanización de todo proceso comunicativo*, ya que toma en cuenta los elementos personales del individuo, y esencial para comprender los procesos de comunicación primaria que se suceden en la entrevista⁸³⁴.

De hecho, Sierra mismo declara que en «toda entrevista, la interacción comunicativa está determinada socialmente por los aspectos psicológicos subyacentes a partir de la norma contractual preestablecida y negociada en la conversación»⁸³⁵, mientras Pérez recuerda que aquél también hace referencia, entre otras cosas, a las «*barreras de la comunicación humana*, donde aborda lo relativo a la semántica, el clima psicológico y las barreras de contexto»⁸³⁶, al tiempo que trata contemporáneamente la problemática inherente a la «*comunicación no verbal*,

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ Restituto Sierra Bravo, *apud Ibid.*

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ *Ibid.*

⁸³⁶ *Ibid.*

donde pone de relieve los niveles kinésico [...], prosódico [...] y proxémico [...], en función de lo cual plantea tres niveles articuladores de lo público y lo privado socialmente en el análisis de la comunicación no verbal»⁸³⁷: éstos serían —siempre siguiendo la lectura que Pérez hace de Sierra— el ‘análisis del control personal a *nivel consciente*’, el ‘análisis de los códigos particulares de la interacción en el *nivel semiconsciente*’ y el ‘análisis de los actos reflejos o reacciones fisiológicas a *nivel inconsciente*’. Por otra parte, Pérez también remite a aquellos ítems que Sierra⁸³⁸ considera ‘elementos cognoscitivos de la entrevista’, incluyendo «la memoria, la observación, la categorización, la adquisición de conceptos, la inferencia lógica y el sentido de la reciprocidad»⁸³⁹, mencionando luego el «*reflejo, técnica* esta que es, a su juicio, el elemento cognoscitivo más importante de la entrevista ya que garantiza el vínculo empático»⁸⁴⁰; precisamente, la empatía es para Sierra, según Pérez, «una de las técnicas elementales de la entrevista»⁸⁴¹ y para éste, en cambio, «un *recurso* inscrito en una determinada *actitud* del entrevistador»⁸⁴² vinculada a la «actitud de la *aceptación* de parte del entrevistador, [...] la escucha atenta y desprejuiciada de los enunciados verbales del entrevistado [...] que no hay que confundir con *aprobación*»⁸⁴³. Y de este modo cierra Pérez los párrafos que dedica en su citado texto a los fundamentos teóricos de la entrevista, no sin antes declarar:

Tal como pudiéramos derivar de los planteamientos de los autores tomados como muestra para respaldar el presente trabajo, la teorización de la entrevista habrá de fundarse sobre teorías psicológicas y de la comunicación, la neurofisiología y la psicofisiología, la lingüística, la semántica, la retórica, la gramática, la proxémica, la prosodia y la kinésica [*sic*]. Considerando estos conjuntos conceptuales será posible alcanzar una comprensión más amplia de esta técnica de investigación social⁸⁴⁴.

⁸³⁷ *Ibid.*

⁸³⁸ *Vide* Sierra Bravo, *Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios*.

⁸³⁹ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁸⁴⁰ *Ibid.*

⁸⁴¹ *Ibid.*

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ *Ibid.*

4.1.2. Aspectos prácticos de la entrevista

4.1.2.1. Aspectos técnicos y tipología de la entrevista

Habiendo ya versado sobre el marco teórico propicio, conviene centrarse ahora en los aspectos técnicos de la entrevista que han sido abordados, implícita o explícitamente, por una nutrida cantidad de autores, hecho que sin embargo parece arrojar como resultado una dispar naturaleza en las fuentes disponibles sobre la cuestión, conformando un universo heterogéneo: se trata de un panorama en el cual las clasificaciones y tipologías parecen a veces superponerse, desmembrarse y suplantarse. Así, entre los autores que se antojan más útiles para la presente tesis doctoral se encuentra Raúl Rojas Soriano, quien distingue —en su ‘Guía para realizar investigaciones sociales’⁸⁴⁵— entre ‘entrevista estructurada o dirigida’ y ‘entrevista no estructurada’, afirmando que la primera de éstas «se emplea en diversas disciplinas tanto sociales [...] como de otras áreas [...] para realizar estudios de carácter exploratorio, ya que permite captar información abundante y básica sobre el problema»⁸⁴⁶. Entre otras cosas, al referirse a la entrevista no estructurada, dicho autor afirma que «puede diseñarse un guión general [...] [que] se modifica en la práctica a medida que se lleva a cabo la entrevista y dependiendo de las características del sujeto informante»⁸⁴⁷. Asimismo, en páginas sucesivas de su mencionado texto, Rojas Soriano incluye entre lo que denomina ‘otras técnicas cualitativas en la investigación social’ a la ‘entrevista participativa o dialógica’ —en la cual «el investigador y la persona entrevistada participan de manera activa»⁸⁴⁸— y a las ‘historias de vida’, «que permiten generar información para analizar el proceso de vida de los individuos en su relación con el proceso social donde se desenvuelven»⁸⁴⁹ y también «abarcarse un tiempo mayor en el devenir histórico del individuo, lo que nos posibilitará conocer en

⁸⁴⁵ Raúl Rojas Soriano, *Guía para realizar investigaciones sociales* (México: Plaza y Valdes, 1987).

⁸⁴⁶ *Ibid.*, 216.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, 220.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, 260.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, 263.

forma más precisa datos o hechos importantes o inéditos que vivió el entrevistado o que conoció de cerca»⁸⁵⁰. Por su parte, Pulido Rodríguez, Ballén Ariza y Zúñiga López recurren a Ander-Egg para distinguir dos ‘modalidades de entrevista’ básicas partiendo de sus correspondientes aspectos procedimentales: la ‘estructurada, formal o estandarizada’ y la ‘informal o no estructurada’, subdividida a su vez en ‘focalizada’, ‘clínica’ y ‘no dirigida’; así describen éstas dichos autores:

La *entrevista estructurada*, [...] formal o estandarizada, se realiza teniendo como base un formulario de preguntas [...] preparado con anterioridad, anotándose las respuestas en forma codificada o de manera textual. Toma forma de un interrogatorio, pues las preguntas se plantean siempre en el mismo orden y empleando los mismos términos. // En la [...] *no estructurada o informal* se deja mayor libertad al entrevistador y las personas interrogadas, ya que no hay una estandarización [...] en las preguntas, éstas son abiertas, por lo cual el interrogado puede responder exhaustivamente, con sus propias palabras y de acuerdo con el contexto [...]. Este tipo de entrevista puede adoptar tres modalidades: focalizada, clínica y no dirigida. // La [...] *focalizada* se centra en sondear y esclarecer un problema, sin sujeciones a estructuras rígidas. Amerita del entrevistador gran habilidad, experiencia y tacto [...]. Se emplea [...] para estudiar situaciones problema que serán objeto de acciones y [...] explorar problemáticas poco conocidas. // La [...] *clínica* es semejante [...], diferenciándose en que se dirige a analizar las motivaciones, actitudes y sentimientos de las personas sobre una situación precisa. // Finalmente, en la [...] *no dirigida*, los informantes expresan sus opiniones, comenzando por lo que quieran y estimen más oportuno, libremente, sin [...] consejo alguno por parte del entrevistador, quien debe ocuparse de animar e invitar a las personas a hablar sobre un tema o cuestión planteada⁸⁵¹.

Análoga, aunque no idéntica, es la división que sostiene Pérez en su escrito ya citado, quien también dice basarse en Ander-Egg para diferenciar «dos tipos básicos de entrevistas [...]: la [...] estructurada o cerrada y la no estructurada o abierta»⁸⁵², aclarando que el entrevistador dispone en aquélla de «un instrumento

⁸⁵⁰ *Ibid.*, 264.

⁸⁵¹ Pulido Rodríguez, Ballén Ariza, y Zúñiga López, *Abordaje hermenéutico de la investigación cualitativa. Teorías, procesos, técnicas*, 77.

⁸⁵² Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

con las preguntas previamente redactadas, por lo general cerradas, en tanto que en la segunda [...] realiza su actividad con base en temas mas no en preguntas ya elaboradas, [...] para lo cual se vale de preguntas abiertas»⁸⁵³. Así, de acuerdo a Pérez, la entrevista no estructurada comprendería la «entrevista cualitativa o de investigación, de la cual podemos distinguir dos modalidades: *la profunda y la focalizada*, también llamadas *de profundidad* ('no dirigida', según Ander-Egg [...]) y *enfocada o focal*»⁸⁵⁴: por un lado, aquélla es de «de carácter holístico, en la que el objeto de investigación está constituido por la vida, experiencias, ideas, valores y estructura simbólica del entrevistado aquí y ahora»⁸⁵⁵, de acuerdo a las palabras de Sierra⁸⁵⁶ que cita en su escrito Pérez (quien añade que el «sujeto es explorado en un asunto directamente relacionado con él, y se le estimula para que exprese con absoluta libertad sus sentimientos y opiniones acerca del punto tratado»⁸⁵⁷); por otro, la «entrevista focalizada [...] se concentra sobre [...] puntos muy específicos acerca de los cuales el sujeto es estimulado a hablar libremente, y que el entrevistador ha de ir planteando a lo largo de la situación»⁸⁵⁸ (es decir, aun siendo una entrevista abierta, aquélla «posee un mayor grado de estructuración que la entrevista profunda»⁸⁵⁹). Y dentro de este mismo contexto, agrega también Pérez:

En la entrevista profunda el interés se centra en el sujeto como centro de su propio discurso, mientras que en la focalizada el sujeto es valioso en tanto que individuo participante de una experiencia, por lo que es tomado como medio para llegar a la misma. Tal como afirma Sierra [...], la entrevista profunda es más un arte que una técnica, en tanto que la entrevista focalizada es más una técnica que un arte. En la primera debe poder manejar con soltura el arte de la conversación, del diálogo de modo de poder obtener las informaciones que desea. En el segundo caso debe poseer

⁸⁵³ *Ibid.*

⁸⁵⁴ *Ibid.*

⁸⁵⁵ *Ibid.*

⁸⁵⁶ Vide Sierra Bravo, *Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios*.

⁸⁵⁷ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁸⁵⁸ *Ibid.*

⁸⁵⁹ *Ibidem.*

el notable dominio de la técnica como modalidad racionalizada y elaborada de la conversación⁸⁶⁰.

De manera similar, Pulido Rodríguez, Ballén Ariza y Zúñiga López aseguran que las «entrevistas no estructuradas son las más empleadas en la investigación cualitativa, y se les [*sic*] conoce como entrevistas cualitativas»⁸⁶¹. Se trata de conceptos que se encuentran aún más desarrollados en el texto *La aventura del pensamiento crítico. Herramientas para elaborar tesis e investigaciones socioeducativas*⁸⁶² de Oscar A. Zapata, quien afirma: «Taylor y Bogdan plantean que las entrevistas cualitativas son flexibles y dinámicas, mientras que las entrevistas cualitativas han sido descritas como no directivas, no estructuradas, no estandarizadas y abiertas»⁸⁶³; y añade luego: «Utilizamos la expresión *entrevistas en profundidad* para referirnos a este método de investigación cualitativo»⁸⁶⁴. Sin embargo, al confrontar el referido texto de Zapata con el mencionado escrito de Pulido Rodríguez, Ballén Ariza y Zúñiga López, no parece deducirse con claridad si es posible considerar sinónimas las expresiones ‘entrevistas en profundidad’ y ‘entrevistas cualitativas’ o si aquéllas son, por el contrario, un subtipo de éstas; resulta por ello necesario recurrir a las fuentes originales a las que ambos escritos aluden a fin de descubrir que la denominación completa utilizada por S. J. Taylor y Robert Bogdan (según consta en su texto ‘Introducción a los métodos cualitativos de investigación’, el cual incluye un capítulo íntegro dedicado a este tema) es ‘entrevista cualitativa en profundidad’⁸⁶⁵, definida por dichos autores de la siguiente manera:

⁸⁶⁰ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁸⁶¹ Pulido Rodríguez, Ballén Ariza, y Zúñiga López, *Abordaje hermenéutico de la investigación cualitativa. Teorías, procesos, técnicas*, 77.

⁸⁶² Oscar A. Zapata, *La aventura del pensamiento crítico: herramientas para elaborar tesis e investigaciones socioeducativas* (México: Pax, 2005).

⁸⁶³ *Ibid.*, 152. Se han respetado las itálicas del original.

⁸⁶⁴ *Ibid.*

⁸⁶⁵ Taylor y Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*, 100-132.

Por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras. Las entrevistas en profundidad siguen el modelo de una conversación entre iguales, y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas. Lejos de asemejarse a un robot recolector de datos, el propio investigador es el instrumento de la investigación, y no lo es un protocolo o formulario de entrevista. El rol implica no sólo obtener respuestas, sino también aprender qué preguntas hacer y cómo hacerlas. // [...] Del mismo modo que los observadores, el entrevistador 'avanza lentamente' al principio. Trata de establecer rapport con los informantes, formula inicialmente preguntas no directivas y aprende lo que es importante para los informantes antes de enfocar los intereses de la investigación⁸⁶⁶.

4.1.2.2. La entrevista en profundidad

De cara a esta tesis doctoral conviene examinar dicha cita a la luz de dos textos referidos centrados en una temática análoga: «La entrevista en profundidad como herramienta en proyectos de investigación» de Ángel Olaz y «La entrevista en profundidad individual» de Álvaro Gaínza Veloso. Por un lado, el primero de dichos autores manifiesta que en tal clase de entrevista «el entrevistador cuenta con un guión de aquellas cuestiones sobre las que se quiere profundizar»⁸⁶⁷, aclarando que si bien «estas cuestiones no se encuentran estandarizadas, [...] sí responden a criterios de ordenación»⁸⁶⁸ y añadiendo que este tipo de técnica se suele «utilizar con personas conocedoras de un tema específico y su uso se recomienda cuando se pretende ampliar el conocimiento sobre un problema mínimamente estructurado»⁸⁶⁹; por otro, el segundo autor referido asegura que es posible definir la entrevista en profundidad como una «técnica social que pone en relación de comunicación directa [...] a un investigador/entrevistador y a un individuo entrevistado con el cual se establece una relación peculiar de conocimiento que

⁸⁶⁶ *Ibid.*

⁸⁶⁷ Ángel Olaz, «La entrevista en profundidad como herramienta en proyectos de investigación», *Capital humano. Revista para la integración y desarrollo de los recursos humanos* 11, n.º 116 (1998): 18-32. Publicación carente de números de página.

⁸⁶⁸ *Ibid.*

⁸⁶⁹ *Ibid.*

es dialógica, espontánea, concentrada y de intensidad variable»⁸⁷⁰; de hecho, Gaínza Veloso agrega que la entrevista en profundidad crea «un juego de lenguaje del tipo pregunta-respuesta más cercano a la forma-conversación que a la forma-interrogatorio, aunque es posible también que durante la entrevista surja una tensión entre ambas»⁸⁷¹. Justamente, según dicho autor, la «noción de profundidad [...] introduce la idea según la cual la entrevista de estructuración abierta permite el despliegue de los significados y contenidos simbólicos del entrevistado según sus propias palabras y maneras de pensar y sentir el mundo»⁸⁷². Asimismo, el autor citado se expone sobre la esencia cualitativa inherente a dicha técnica de la siguiente manera (por razones de espacio y pertinencia, se omitirán aquí sus palabras sobre los conceptos chomskyanos de ‘estructura profunda’ y ‘estructura de superficie’ referidos también en una publicación del autor de la presente tesis doctoral⁸⁷³):

La ‘naturaleza’ de la información que se produce en una entrevista en profundidad es de carácter cualitativo debido a que expresa y da curso a las maneras de pensar y sentir de los sujetos entrevistados, incluyendo todos los aspectos de profundidad asociados a sus valoraciones, motivaciones, deseos, creencias y esquemas de interpretación que los propios sujetos bajo estudio portan y actualizan durante la interacción de entrevista (los llamados ‘marcos de referencia del actor; [sic]), así como las coordenadas psíquicas, culturales y de clase de los sujetos investigados. No se busca ‘reducir la información verbal a datos numéricos o cifrables estadísticamente. Más bien se busca la mayor ‘riqueza’ (densidad) en el material lingüístico de las respuestas expresadas libremente por un entrevistado»⁸⁷⁴.

Volviendo a Taylor y Bogdan, dichos autores afirman diferenciar «tres tipos de entrevista en profundidad, estrechamente relacionados entre sí»⁸⁷⁵, describiendo cada uno de éstos a lo largo de una serie de párrafos que han sido para-

⁸⁷⁰ Gaínza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», 219-220.

⁸⁷¹ *Ibid.*, 222.

⁸⁷² *Ibid.*, 236.

⁸⁷³ Vide Abras, «Aproximación a la estética de Penderecki».

⁸⁷⁴ Gaínza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», 221.

⁸⁷⁵ Taylor y Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*, 100-132.

fraseados en los textos ya referidos de Zapata, por un lado, y de Pulido Rodríguez, Ballén Ariza y Zúñiga López, por otro. Debido a ello, en vez de acometer una tercera paráfrasis superflua, se ha optado por reproducir las palabras originales en cuestión y detenerse en el primero de dichos tipos, denominado «*historia de vida* o autobiografía sociológica»⁸⁷⁶ —términos que, dada la ‘cotidianización’ a la que se aludió más arriba, podrían inducir a error—, en la cual «el investigador trata de aprehender las experiencias destacadas de la vida de una persona y las definiciones que esa persona aplica a tales experiencias»⁸⁷⁷; en tal caso se «presenta la visión de su vida que tiene la persona, en sus propias palabras en gran medida como una autobiografía común»⁸⁷⁸, aun cuando «lo que diferencia la historia de vida de las autobiografías populares es el hecho de que el investigador solicita activamente el relato de las experiencias y los modos de ver de la persona, y construye la historia de vida como producto final»⁸⁷⁹. Así, luego de remontarse a los orígenes de la ‘historia de vida’ y remitirnos a algunos autores representativos vinculados a ésta, Taylor y Bogdan se centran en el segundo tipo de entrevistas en profundidad, las cuales «se dirigen al aprendizaje sobre acontecimientos y actividades que no se pueden observar directamente»⁸⁸⁰ y en la cual los «interlocutores son informantes en el más verdadero sentido de la palabra»⁸⁸¹, actuando como ‘observadores del investigador’; de hecho, como verdaderos «informantes, su rol no consiste simplemente en revelar sus propios modos de ver, sino que deben describir lo que sucede y el modo en que otras personas lo perciben»⁸⁸². Posteriormente, tras mencionar una serie de ejemplos ilustrativos, los antedichos autores se centran en el «tipo final de entrevistas cualitativas»⁸⁸³ —concepto aquí usado por ellos mismos como sinónimo de ‘entrevistas cualitativas en profundidad’—, el cual tiene por objetivo «proporcionar un cuadro amplio de una gama

⁸⁷⁶ *Ibid.*

⁸⁷⁷ *Ibid.*

⁸⁷⁸ *Ibid.*

⁸⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ *Ibid.*

⁸⁸² *Ibid.*

⁸⁸³ *Ibid.*

de escenarios, situaciones o personas»⁸⁸⁴, siendo utilizado «para estudiar un número relativamente grande de personas en un lapso relativamente breve si se lo compara con el tiempo que requeriría una investigación mediante observación participante»⁸⁸⁵ (de hecho, según Pulido Rodríguez, Ballén Ariza y Zúñiga López, este tercer y último tipo se «conoce también con el nombre de entrevista de grupo focal»⁸⁸⁶ y se «caracteriza por ser semiestructurada, es decir, que se enriquece y reorienta a medida que avanza el proceso investigativo»⁸⁸⁷); Así, Taylor y Bogdan concluyen su descripción de estos tipos de entrevista, no sin antes brindar los ejemplos consabidos y afirmando al mismo tiempo:

Aunque los investigadores optan por uno u otro de los tipos de entrevistas en profundidad con diferentes propósitos, las técnicas básicas son análogas en los tres tipos. En todos los casos los investigadores establecen *rapport* con los informantes a través de repetidos contactos a lo largo de cierto tiempo, y desarrollan una comprensión detallada de sus experiencias y perspectiva⁸⁸⁸.

4.1.2.3. Tipos de entrevista cualitativa

Versando sobre los ‘antecedentes históricos y orígenes de la entrevista en profundidad’, Gaínza Veloso sostiene que «las entrevistas cualitativas [...] pueden presentarse bajo tres modalidades principales»⁸⁸⁹: la ‘entrevista conversacional informal’ —en la cual «las preguntas surgen en el contexto y en el curso ‘natural’ de las interacciones sociales, pudiendo ser breves [...] pero podrían darse también más extensas»⁸⁹⁰; la ‘entrevista basada en un guión’ —en la cual «se elabora una guía de temas a tratar pero en condiciones de flexibilidad y libertad para ordenar las preguntas y elaborar otras nuevas que surjan del contenido verbal del entrevistado [...], así como da al entrevistado libertad para responderlas en sus

⁸⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁸⁶ Pulido Rodríguez, Ballén Ariza, y Zúñiga López, *Abordaje hermenéutico de la investigación cualitativa. Teorías, procesos, técnicas*, 78.

⁸⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸⁸ Taylor y Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*, 100-132.

⁸⁸⁹ Gaínza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», 230.

⁸⁹⁰ *Ibid.*

[...] términos»⁸⁹¹; y la ‘entrevista estandarizada abierta’ —en la cual «se elabora una pauta de preguntas ordenadas y redactadas por igual para todos los entrevistados, pero de respuesta abierta o libre. También ésta ha recibido como nominación ‘entrevista semi-estructurada’»⁸⁹². Paralelamente, es el mismo autor quien proclama varias clases de entrevistas en profundidad, dado que «pueden distinguirse en varios tipos según se trate de individuos o grupos y cuando la investigación aborda los temas de manera holística o intensiva o se restringe a ciertas experiencias temporal y espacialmente bien delimitadas»⁸⁹³, arrojando las siguientes posibilidades: ‘entrevista en profundidad holística o intensiva’ —«destinada a explorar y profundizar en ciertos temas generales que se van abordando de manera creciente a medida que la información que se recoge exige su profundización»⁸⁹⁴—, ‘entrevista enfocada’ —«destinada a abordar la experiencia de un sujeto expuesto a una situación o acontecimiento temporalmente delimitada»⁸⁹⁵— e ‘historia de vida’ —«destinada a captar la vida y trayectoria biográfica de un individuo (en rigor es un tipo de estudio de caso)»⁸⁹⁶—.

Asimismo, Gaínza Veloso menciona la disparidad de criterios que varios autores mantienen acerca de las relaciones entre la ‘entrevista en profundidad’, la ‘entrevista no estructurada’ y la ‘entrevista etnográfica’ —señalando la posibilidad de que estos tres conceptos sean sinónimos—, denominaciones que en la actualidad coexisten, por ejemplo, con términos como ‘entrevista autográfica narrativa’ presentes en un texto de Michael Appel⁸⁹⁷ al respecto. Así, llegado este punto, habiendo podido constatar en párrafos previos el a veces confuso y contradictorio panorama de tipologías y clasificaciones que se cierne sobre el concepto de ‘entrevista’, resulta prudente preguntarse en qué aspectos concretos de

⁸⁹¹ *Ibid.*

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ *Ibid.*, 254.

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ *Ibid.*

⁸⁹⁶ *Ibid.*

⁸⁹⁷ Michael Appel, «La entrevista autobiográfica narrativa: Fundamentos teóricos y la praxis del análisis mostrada a partir del estudio de caso sobre el cambio cultural de los Otomíes en México», *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 6, n.º 2 (mayo de 2005).

lo cotidiano a los que se aludían arriba se manifiestan, de alguna u otra manera, las entrevistas en profundidad; y en este sentido, resultan ilustrativas las palabras de Gaínza Veloso, quien cree posible «identificar como referentes [...] en el ejercicio de la entrevista en profundidad individual a las formas de conversación social cotidiana [...] así como a los diversos tipos de entrevistas profesionales y sus relaciones con la investigación social»⁸⁹⁸; así lo detalla el autor referido:

Como otro referente de entrevistas cualitativas de investigación se encuentran las experiencias comunes de la vida social con diversas formas de entrevista y consulta instituidas en la sociedad como las consultas médicas, las entrevistas entre apoderados y profesores, las entrevistas periodísticas que abundan en los medios de comunicación (televisión, radio y periódicos) y las entrevistas de selección o promoción en el mercado laboral para los puestos de trabajo o para con textos de planificación, formación y gestión de recursos humanos. Es posible distinguir también aquí formas de asesoramiento (jurídico, financiero, laboral, médico y de imagen) entre profesionales y clientes⁸⁹⁹.

Salta a la vista, entonces, que las mencionadas entrevistas cualitativas de investigación son aquéllas que, dentro del cúmulo de técnicas existentes, demuestran ser las más aptas para aplicarse al objeto de estudio vinculado a esta tesis doctoral, en base a la licitud y conveniencia de emplear «entrevistas en profundidad destinadas a contrastar o profundizar la información obtenida mediante otras técnicas cualitativas [...] o mediante técnicas cuantitativas»⁹⁰⁰, algo que complementaría de forma óptima otros emprendimientos volcados en este trabajo. De hecho, Pulido Rodríguez, Ballén Ariza y Zúñiga, manifiestan que se «aconseja emplear este tipo de entrevistas en [...] situaciones»⁹⁰¹ durante las cuales «*los intereses de la investigación son relativamente claros y están relativamente bien definidos*»⁹⁰² y cuando «*el investigador quiere esclarecer una experiencia humana subjetiva*. Aquí se está haciendo referencia a las historias de vida

⁸⁹⁸ Gaínza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», 231.

⁸⁹⁹ Olaz, «La entrevista en profundidad como herramienta en proyectos de investigación».

⁹⁰⁰ Gaínza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», 243.

⁹⁰¹ Pulido Rodríguez, Ballén Ariza, y Zúñiga López, *Abordaje hermenéutico de la investigación cualitativa. Teorías, procesos, técnicas*, 78.

⁹⁰² *Ibid.*

[...] que nos permiten conocer íntimamente a las personas, ver el mundo a través de sus ojos»⁹⁰³. Sin embargo, antes de hacerlo, conviene recordar que entre los ‘aspectos técnicos de la entrevista’ señalados por Pérez se encuentran, además de los tipos de entrevista arriba referidos y las ventajas implícitas o explícitas que éstos proporcionan, una serie de limitaciones que —según dicho autor— Ander-Egg⁹⁰⁴ establece en tres —a su vez, subdivisibles— y Sierra⁹⁰⁵ fija en siete. Por un lado, aquéllas serían las ‘limitaciones inherentes a la técnica en sí misma’ (‘limitaciones de la expresión verbal’, ‘igual validez concedida a las respuestas’, ‘posible divorcio entre lo que se dice y lo que se hace’, ‘divergencia entre lenguaje, lengua y habla’, ‘carácter estático de la realidad que capta la entrevista’ y ‘falta de secreto en las respuestas’), las ‘limitaciones del entrevistado’ (‘grado de disposición a responder’, ‘posible bloqueo’, ‘nivel de comprensión’, ‘grado de sinceridad’, ‘nivel de adecuación de su discurso’, ‘motivación o interés para responder, y ‘efecto que pueden causar sus respuestas en el entrevistador’) y las ‘limitaciones del entrevistador’ («aspecto personal y comportamiento[,] y demás variables individuales que constituyen la imagen que muestra ante el entrevistado, sus opiniones, y su posible irresponsabilidad en el cumplimiento de su trabajo»⁹⁰⁶); a su vez, las siete limitaciones que Pérez pone en boca de Sierra son las siguientes:

- 1) La entrevista opera según la lógica omnicomprensiva del investigador, quien asume que puede traducir el discurso del entrevistado y obtener la información o el sentido deseado. // 2) La entrevista, así como el grupo de discusión, aunque se abra a dimensiones bien diferenciadas de la realidad social, es en realidad un abordaje parcial y estrecho para acceder a esa realidad social. // 3) La realidad que capta está mediatizada subjetivamente por el discurso del sujeto entrevistado. // 4) Tiende a producir falsificaciones, engaños, alteraciones y fugas temáticas. // 5) No se dan las condiciones para conocer el contexto discursivo, dada la mediación que el discurso hace en la percepción del entrevistador. // 6) Probablemente el entrevistador no comprenda el discurso del entrevistado, al no conocer su contexto vivencial. //7)

⁹⁰³ *Ibid.*

⁹⁰⁴ Vide Ander-Egg, *Técnicas de investigación social*.

⁹⁰⁵ Vide Sierra Bravo, *Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios*.

⁹⁰⁶ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

Puede inducir al entrevistador a creer que lo el entrevistado dice en la entrevista es lo que hace o dice en otras situaciones, dado que la razón siempre está determinada por el contexto⁹⁰⁷.

4.1.2.4. Límites y modelos metodológicos de la entrevista

Gáinza Veloso habla en su texto citado de las ‘desventajas de la entrevista en profundidad individual’⁹⁰⁸, contando entre éstas⁹⁰⁹ el ‘factor tiempo’, la ‘falta de observación directa o participada de la realidad narrada o descrita por el sujeto’, la ‘desventaja de carecer de interacción grupal’ y —recurriendo a Miguel S. Valles⁹¹⁰— «los problemas potenciales de validez (cuando no se cumplen con los procesos adecuados de *rapport* y de control cruzado de rigor)»⁹¹¹. Asimismo, Pulido Rodríguez, Ballén Ariza y Zúñiga proporcionan una lista, basada en otros autores, que incluye cuatro desventajas: «Los datos que se recogen consisten solamente en enunciados verbales o discursivos»⁹¹²; «pueden presentarse engaños, exageraciones y distorsiones que caracterizan el intercambio verbal»⁹¹³; los «relatos verbales pueden aportar comprensión sobre el modo en que piensan acerca del mundo y sobre el modo en que actúan, pero es probable que exista gran discrepancia entre lo que dicen y lo que realmente hacen»⁹¹⁴ (palabras similares a aquéllas contenidas en el ya citado texto de Taylor y Bogdan); y la posibilidad de que «los entrevistadores comprendan mal el lenguaje de los informantes puesto que no tienen la oportunidad de estudiarlo en su uso común, o también

⁹⁰⁷ *Ibid.*

⁹⁰⁸ Gáinza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», 243.

⁹⁰⁹ *Ibid.*

⁹¹⁰ Miguel Valles, *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional* (Madrid: Síntesis, 1997).

⁹¹¹ Gáinza Veloso, «La entrevista en profundidad individual», 243.

⁹¹² Pulido Rodríguez, Ballén Ariza, y Zúñiga López, *Abordaje hermenéutico de la investigación cualitativa. Teorías, procesos, técnicas*, 79.

⁹¹³ *Ibid.*

⁹¹⁴ *Ibid.*

que los informantes no quieran o no puedan expresar muchas cosas importantes»⁹¹⁵. Sin embargo, resulta obvio que, dadas las características del presente objeto de estudio, la mayoría de dichas desventajas parecen carecer del peso necesario para hacer mella en esta tesis doctoral; y además, como señalan los mencionados autores:

A pesar de estas apreciaciones, pocos propugnan por el abandono de las entrevistas como enfoque básico para el estudio de la vida social, arraigados en la creencia de que más bien permiten conocer a la gente lo bastante bien como para comprender lo que quieren decir, y crean una atmósfera en la que se expresen libremente. De esta manera, un hábil entrevistador logra aprender de qué modo los informantes se ven a sí mismos, a su mundo, obteniendo narraciones precisas de acontecimientos pasados y de actividades presentes⁹¹⁶.

Asimismo, la última parte del ya referido texto de Pérez versa sobre la metodología de la entrevista, si bien es posible argumentar que en párrafos precedentes se ha citado el pensamiento de autores que, aun centrándose en aspectos teóricos y técnicos de la ésta, no han excluido ciertos elementos indiscutiblemente vinculados, en mayor o menor medida, al ámbito metodológico. A la labor de dichos autores puede agregarse la inclusión que hace Ángel Olaz, entre los aspectos epistemológicos de su mencionado escrito, de los siguientes ítems⁹¹⁷: ‘finalidades en la formulación de cuestiones’, ‘variables que contribuyen a la modelización de las cuestiones’ (‘lenguaje empleado’, ‘marco de referencia’, ‘clima afectivo’, ‘grado de conocimiento’), ‘esquema en la construcción de cuestiones’ (epígrafe que engloba una serie de consejos de cara a la formulación de preguntas), ‘preguntas abiertas vs. cerradas’, ‘justificación de las preguntas abiertas’ y ‘aproximaciones’ (como complemento de las ‘preguntas abiertas’). Con posterioridad, dicho autor se explaya sobre los aspectos metodológicos de la entrevista, que divide mediante epígrafes⁹¹⁸ y entre los cuales se encuentran ‘preparación de

⁹¹⁵ *Ibid.*

⁹¹⁶ *Ibid.*

⁹¹⁷ Olaz, «La entrevista en profundidad como herramienta en proyectos de investigación».

⁹¹⁸ *Ibid.*

la entrevista en profundidad’, ‘selección del entrevistado’, ‘guión de la entrevista’, ‘algunos nuevos aspectos acerca de las cuestiones’, el ‘contexto y la dimensión espacio-temporal’, las fases de la entrevista en profundidad (‘Fase I: el contacto inicial’, ‘Fase II: la apertura’, ‘Fase III: el desarrollo’ y ‘Fase IV: el cierre’) y ‘análisis de la entrevista’ (al cual se hará referencia más adelante).

Pérez, en cambio, alude a la metodología de la entrevista anunciando un esquema cuatripartito que luego parece truncarse: «Podemos identificar cuatro fases en esta actividad: la fase de preparación, la fase de desarrollo, y la fase del informe final»⁹¹⁹; y con respecto a la primera, dicho autor recurre una vez más a Ander-Egg⁹²⁰, tras referirse brevemente a Sierra⁹²¹ para presentar siete ítems⁹²²: ‘presentación del investigador’, ‘concertar la entrevista por anticipado’, ‘conocimiento previo del campo’, ‘contacto previo con líderes’, ‘selección del lugar’, ‘aspecto personal del entrevistador’ y ‘preparación específica’. Paralelamente, Pérez enumera cuatro elementos⁹²³ —basándose en Sierra⁹²⁴ y dentro del marco que denomina ‘principios orientadores de la entrevista— «que el entrevistador debe conocer de antemano»⁹²⁵: la ‘situación comunicativa que rige el intercambio dialógico’, los ‘usos del lenguaje apropiados para los intercambios con el entrevistado’, el ‘contexto y la relación con el entrevistado’, el ‘juego de ocultamiento y revelación intersubjetiva con el entrevistado’ y los ‘factores cognoscitivos o emocionales implícitos en la entrevista’. Por otra parte, con respecto al ‘inicio y desarrollo de la entrevista’, y tras brindar una serie de consejos dirigidos al entrevistador, dicho autor cree sintetizar siete pautas⁹²⁶ que Sierra⁹²⁷ considera «deben encausar [*sic*] la situación de entrevista»⁹²⁸: creación del ‘clima adecuado’,

⁹¹⁹ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁹²⁰ Vide Ander-Egg, *Técnicas de investigación social*.

⁹²¹ Vide Sierra Bravo, *Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios*.

⁹²² Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ Vide Sierra Bravo, *Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios*.

⁹²⁵ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁹²⁶ *Ibid.*

⁹²⁷ Vide Sierra Bravo, *Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios*.

⁹²⁸ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

preponderancia del ‘flujo de información unidireccional’, acuerdo por el cual el entrevistador «no deberá expresar sus opiniones»⁹²⁹, promoción de ‘relaciones favorables’, convención de que el entrevistador no «deberá interrumpir el discurso del entrevistado»⁹³⁰, captación de ‘deformaciones eventuales y relatos distorsionantes’, y mantenimiento de la «motivación del entrevistado, relacionándose con él como persona y no como fuente de información»⁹³¹. Por último, Pérez también se refiere a la «interesante guía para la formulación de las preguntas»⁹³² proporcionada por Ander-Egg⁹³³, haciéndolo antes de brindar una serie de recomendaciones⁹³⁴ sobre el ‘registro de respuestas’ y la ‘finalización de la entrevista’, epígrafes que preludian el último de éstos, titulado ‘El análisis e informe final’, al que se hará referencia en párrafos sucesivos.

Al mismo tiempo, desde su propia visión, Taylor y Bogdan se adentran en cuestiones similares a las ya reseñadas en los dos párrafos previos, haciéndolo a través de epígrafes que entre otras cosas engloban postulados y preguntas, consejos y recomendaciones, así como citas y ejemplos; de hecho, el texto contenido bajo dichos epígrafes es fácilmente deducible a partir de éstos, a saber: ‘Optando por entrevistar’, ‘La selección de informantes’ (en el cual tales autores optan por centrarse en las ‘historias de vida’), ‘Aproximación a los informantes’, ‘El comienzo de las entrevistas’ (subdividido, a su vez, en: ‘Las preguntas descriptivas’, ‘Relatos solicitados’, ‘La entrevista con cuaderno de bitácora’, ‘Documentos personales’) ‘La guía de la entrevista’, ‘La situación de la entrevista’ (incluyendo: ‘No abrir juicio’, ‘Permitir que la gente hable’, ‘Prestar atención’, ‘Ser sensible’), ‘El sondeo’, ‘Controles cruzados’, ‘Las relaciones con los informantes’, ‘Entrevistas grabadas’ y ‘El diario del entrevistador’. Asimismo, conviene recordar aquí la especial dedicación que en algunas páginas de su mencionado

⁹²⁹ *Ibid.*

⁹³⁰ *Ibid.*

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² *Ibid.*

⁹³³ Vide Ander-Egg, *Técnicas de investigación social*.

⁹³⁴ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

texto Zapata⁹³⁵ brinda al ‘proceso de elaboración de una historia de vida’, haciéndolo bajo el epígrafe titulado ‘Método biográfico: historia de vida e historia oral’, en el cual distingue tres pasos vinculados con la realización de ésta, mencionando al mismo tiempo las cuatro etapas que en relación con aquél legara José Muñoz Pujadas⁹³⁶.

4.1.2.5. *El análisis de la entrevista*

Se llega así al elemento final incluido en las visiones metodológicas de los autores aquí examinados: el análisis de la entrevista en cuestión. Y como de costumbre, Pérez cita a Sierra⁹³⁷ para recordar que «el discurso y la vida son difícilmente reductibles a un mismo patrón significante»⁹³⁸, deduciendo que «la procura de *la verdad* deviene en elemento de poca significancia»⁹³⁹ al tiempo que exhorta al investigador —tras volver nuevamente a Sierra— a «*traducir de manera verosímil lo que los entrevistados expresan y perciben de sí mismos y de su entorno*»⁹⁴⁰. Pérez ve esto como «el significado social atribuido al relato, tomando en cuenta la cultura simbólica del sujeto y el contexto social, por lo que el análisis ha de ser comprensivo e integrador, pero sin afán reduccionista»⁹⁴¹, pues en palabras de Sierra: «El objetivo último del recurso de la entrevista en la investigación social es dar cuenta de los procesos sociales (con-texto) a través del análisis de casos arquetípicos o ejemplificadores [*sic*] desde lo real concreto como totalidad»⁹⁴²; y para ello se vuelve necesario, de acuerdo a Pérez:

1) analizar las verbalizaciones representacionales y expresivas. // 2) tomar en cuenta que el texto que enmarca los discursos del sujeto es resultado de una situación extra-

⁹³⁵ Zapata, *La aventura del pensamiento crítico: herramientas para elaborar tesis e investigaciones socioeducativas*.

⁹³⁶ Juan J. Pujadas, *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992).

⁹³⁷ Vide Sierra Bravo, *Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios*.

⁹³⁸ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁹³⁹ *Ibid.*

⁹⁴⁰ Restituto Sierra Bravo, *apud Ibid.*

⁹⁴¹ *Ibid.*

⁹⁴² Restituto Sierra Bravo, *apud Ibid.*

ordinaria: la entrevista. // 3) adherir los significados del entrevistado y su concatenación. // 4) centrar su atención en la verosimilitud antes que en la verdad. // 5) relacionar por asociación los hechos y los argumentos o razones que defiende el entrevistado; y // 6) realizar un análisis semántico⁹⁴³.

Además, según el autor referido, luego de llevar a cabo los procedimientos enumerados el entrevistador deberá «reconstruir [...] una narración que refleje lo más fielmente posible al entrevistado; habrá de identificar los conceptos que representen el valor esencial del tema investigado identificando los elementos componentes del relato»⁹⁴⁴ para luego «seleccionar las palabras más adecuadas y construir las categorías»⁹⁴⁵ y, mediante un «mapa conceptual, ordenar los tipos de conexión, importancia u oposición que mantienen entre sí»⁹⁴⁶; por tanto, según Pérez, el «*informe final es una interpretación* sobre el discurso del entrevistado, devenido en una narración sobre su narración»⁹⁴⁷. Paralelamente, Olaz se refiere en su texto mencionado a varios tipos de análisis que conviven con otro de índole ‘técnica’ (el cual no es definido por de forma explícita, aunque se repara en cuestiones como transcripción, edición y montaje): se trata del ‘análisis descriptivo’, el ‘análisis temático’ y el ‘análisis simbólico’, los cuales se orientan, según dicho autor, «no a los aspectos técnicos ya empleados sino a la reinterpretación de los contenidos vertidos durante el proceso de realización de la entrevista»⁹⁴⁸, contando «cada uno de ellos con sus propias peculiaridades sin que por ello se trate de señalar las excelencias de uno sobre los otros»⁹⁴⁹. Así, antes de describir cada uno de dichos análisis, declara Olaz: «Para ello [?] se seguirán las indicaciones que [José Luis] Rodríguez⁹⁵⁰ señala»⁹⁵¹ (estrictamente hablando, sin embargo, sus palabras previas no refieren fin alguno, aun cuando el contexto haga pensar en la

⁹⁴³ *Ibid.*

⁹⁴⁴ *Ibid.*

⁹⁴⁵ *Ibid.*

⁹⁴⁶ *Ibid.*

⁹⁴⁷ Olaz, «La entrevista en profundidad como herramienta en proyectos de investigación».

⁹⁴⁸ *Ibid.*

⁹⁴⁹ *Ibid.*

⁹⁵⁰ Vide José Luis Rodríguez, *La entrevista en la empresa* (Madrid, : EUDEMA, 1993), referido erróneamente por Olaz como «*La Entrevista de la Empresa*».

⁹⁵¹ Olaz, «La entrevista en profundidad como herramienta en proyectos de investigación».

realización de un análisis); y hecho esto, se refiere Olaz al ‘análisis descriptivo’ como aquel «más sencillo de realizar, ya que básicamente consiste en resumir sintéticamente lo que el entrevistado ha relatado previamente, buscando la sencillez para que el lector no experto pueda sacar conclusiones sin grandes complicaciones»⁹⁵². El ‘análisis temático’, en cambio, «requiere mayor grado de elaboración, dado que los temas que aparecen durante la entrevista, no se presentan de forma lineal, ni con el mismo nivel de profundidad»⁹⁵³; debido a ello, «el investigador deberá proceder a clasificar las opiniones vertidas por el entrevistado en un conjunto de temas»⁹⁵⁴, ordenamiento que Olaz considera previo a un proceso en el cual «deberá entresacarse lo que dice el entrevistado en cada uno de ellos y bajo qué connotaciones, de modo que el investigador ordene, dentro de cada tema, los aspectos más relevantes y el nivel de profundidad aportados en la comprensión del tema»⁹⁵⁵.

Es precisamente este tipo de procedimiento lo que lleva al autor arriba mencionado a sostener que este «análisis elabora un relato sobre cada tema, ya que ordena y estructura el texto de acuerdo con algún criterio»⁹⁵⁶ antes de que el entrevistador vuelva a «reelaborar un relato donde se concatenan unos temas con otros, estableciendo una coherencia en el discurso producido por el entrevistado»⁹⁵⁷. Por último, así se refiere Olaz al denominado ‘análisis simbólico’:

Este tipo de análisis pretende analizar aquellos aspectos menos literarios o descriptivos de la entrevista, [...] evaluar [...] figuras literarias, dentro de las que deberían destacar en particular la metáfora y la metonimia. Si se tuvieran que analizar las metáforas [...], el análisis resultaría interminable y difícilmente podría aportarse una nueva dimensión al tema que se está investigando. El tipo de análisis simbólico que Rodríguez propone debe hacer referencias al tema objeto de la entrevista y, de acuerdo con la interpretación del investigador, la metáfora condensa la experiencia o los valores del entrevistado acerca del tema en cuestión. Por estas razones, el análisis

⁹⁵² *Ibid.*

⁹⁵³ *Ibid.*

⁹⁵⁴ *Ibid.*

⁹⁵⁵ Olaz, «La entrevista en profundidad como herramienta en proyectos de investigación».

⁹⁵⁶ *Ibid.*

⁹⁵⁷ *Ibid.*

simbólico permite enfocar desde un nuevo prisma los análisis anteriormente realizados, por lo que es momento de volver al inicio para reinterpretar partes de la entrevista que quedaron oscuras o que carecían de sentido al no ser consideradas bajo este tipo de análisis [...] [que] es posiblemente el más complicado, pues además de los aspectos puramente técnicos, existen otros tantos que van directamente asociados a las características del investigador⁹⁵⁸.

Por su parte, en medio del «vivo debate entre los ‘realistas’ y los ‘construccionistas’ en el seno de los especialistas en la investigación biográfica»⁹⁵⁹, Kathy Davis expone —en su texto «La biografía como metodología crítica»— «tres avances en la investigación biográfica de carácter construccionista: 1) la entrevista ‘interactiva’, 2) la importancia de la interpretación en el análisis biográfico, y 3) el uso de la biografía intelectual o de la autobiografía del sociólogo como fuente»⁹⁶⁰. En este sentido, el primero de dichos puntos responde a concebir la entrevista como fenómeno interactivo bajo forma de «coproducción, algo construido conjuntamente con la colaboración de los participantes que tienen su propio, a veces opuesto, conjunto de intereses y su estrategia para tratarlos durante la entrevista»⁹⁶¹, dado que el proceso «involucra las actividades tanto del entrevistador como del entrevistado»⁹⁶²; de hecho, la autora mencionada llega a manifestar que, tras estudiarse la interacción que tiene lugar, es posible sostener que «nuestros entrevistados [...] pueden llevarnos a su terreno. Los estudios de relaciones de poder muestran que no hay una comunicación directa, sino una compleja negociación que involucra relaciones de solidaridad pero también de traición»⁹⁶³.

Paralelamente, según Davis, el segundo de los puntos arriba mencionados «extiende la reflexividad de las entrevistas al proceso de interpretación y análisis de historias de vida»⁹⁶⁴, lo que ha dado como resultado «el conocimiento de que

⁹⁵⁸ *Ibid.*

⁹⁵⁹ Davis, «La biografía como metodología crítica», 155-156.

⁹⁶⁰ *Ibid.*

⁹⁶¹ *Ibid.*, 156.

⁹⁶² *Ibid.*, 159.

⁹⁶³ *Ibid.*

⁹⁶⁴ *Ibid.*, 156.

cualquier historia de vida es complicada, estratificada y suele ofrecer invariablemente una multiplicidad de significados, que incluso pueden ser contradictorios»⁹⁶⁵, motivos por los cuales el entrevistador debe «considerar restricciones narrativas, el desarrollo temático, la dinámica de la conversación y la relación entre la historia y contexto social en que ésta es narrada»⁹⁶⁶. Con respecto, en cambio, al tercero de los ítems arriba referidos —que relaciona la autobiografía del investigador con la biografía del objeto de estudio—, dicha autora argumenta que el «investigador biográfico ha empezado cada vez más a situarse como parte implicada en la empresa de investigación, en lugar de adoptar una posición distante fuera del análisis»⁹⁶⁷, dando lugar a un panorama actualizado dentro del cual la «biografía del investigador ha demostrado ser una herramienta útil no sólo para explicar los procesos analíticos involucrados en la comprensión de [...] la vida del otro, sino [...] de cómo se produce el conocimiento sociológico»⁹⁶⁸. Según Davis, en suma, la acción coaligada del «interés por la entrevista [...], la apreciación del proceso de interpretación y el interés por la relación entre la autobiografía del entrevistador y la biografía del entrevistado hacen que la investigación biográfica sea tan, sino más crítica de lo que ha sido siempre»⁹⁶⁹.

Al mismo tiempo, desde el ámbito estrictamente musical, uno de los textos relacionados en mayor o menor medida con el contexto arriba esbozado y que también merece la pena ser tenido en cuenta a la hora de acometer este trabajo corresponde a «Music, Memory and History»⁹⁷⁰ de Kay Kaufman Shelemay, en el cual ésta aborda la «convergencia entre memoria e historia en el contexto de las entrevistas»⁹⁷¹ vinculadas al ámbito musical. Al margen de los casos y autores concretos en los cuales dicho escrito se centra, la mencionada autora propone

⁹⁶⁵ *Ibid.*, 157.

⁹⁶⁶ *Ibid.*

⁹⁶⁷ *Ibid.*

⁹⁶⁸ *Ibid.*, 157-158.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, 160.

⁹⁷⁰ Kay Kaufman Shelemay, «Music, Memory and History», *Ethnomusicology Forum* 15, n.º 1 (junio de 2006): 17-37.

⁹⁷¹ *Ibid.*, 18 (trad. del autor).

que «en las entrevistas etnográficas, las expresiones de la memoria son transformadas por todos los participantes para construir historia»⁹⁷². Y así, recurriendo a Craig R. Barclay⁹⁷³, Davis llega a manifestar que aun cuando los «recuerdos autobiográficos están [...] basados en ‘contextos afectivos, interpersonales, socio-culturales e históricos’, la remembranza autobiográfica puede ser vista también como un suceso momentáneo, ‘un producto de las actividades recordatorias reconstructivas *improvisatorias*’»⁹⁷⁴, considerando al mismo tiempo —tras recurrir nuevamente a Barclay⁹⁷⁵— que al comprender la «transformación de la memoria en narrativa histórica, debemos reconocer los modos en los cuales las estructuras narrativas son construidas constantemente en el marco de una entrevista[,] así como evaluar las formas en las cuales [...] pueden estar vinculadas a valores culturales y estructuras específicos»⁹⁷⁶.

4.1.3. Aplicación al objeto de estudio: entrevistas cualitativas

4.1.3.1. Indeterminación general vs. modelos determinados

Llegado este punto, es posible afirmar que en los párrafos anteriores se han examinado numerosas visiones relativas al mundo de la entrevista y sus aspectos teóricos, técnicos y metodológicos, en gran medida provenientes de las disciplinas sociológicas, aunque también del ámbito empresarial y etnomusicológico. Y aun así, siguen permaneciendo válidas y útiles aquellas palabras de Sierra⁹⁷⁷ que recoge Pérez: «No existen reglas fijas sobre la forma de realizar una entrevista ni

⁹⁷² Craig R. Barclay, *apud Ibid.*, 20 (trad. del autor).

⁹⁷³ *Vide* Craig R. Barclay, «Autobiographical remembering: Narrative constraints on objectified selves», en *Remembering our past: Studies in autobiographical memory*, de David C. Rubin (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 94-125.

⁹⁷⁴ Kaufman Shelemay, «Music, Memory and History», 20 (trad. del autor).

⁹⁷⁵ *Vide* Barclay, «Autobiographical remembering: Narrative constraints on objectified selves».

⁹⁷⁶ Kaufman Shelemay, «Music, Memory and History», 21 (trad. del autor).

⁹⁷⁷ *Vide* Sierra Bravo, *Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios*.

procedimientos protocolarios que modelen a priori la conducta del entrevistador»⁹⁷⁸, dado que «la metodología no se puede reducir a una contratación de hipótesis»⁹⁷⁹ y «bajo ningún concepto es posible la generalización universalizante tras la elaboración del análisis»⁹⁸⁰; al mismo tiempo, resultan análogas e igualmente útiles las opiniones de Taylor y Bogdan: «Así, ningún método es igualmente adecuado para todos los propósitos. La elección del método de investigación debe estar determinada por los intereses de la investigación, las circunstancias del escenario o de las personas a estudiar, y por las limitaciones prácticas»⁹⁸¹.

¿Y cómo obrar, pues, de cara a la presente tesis doctoral? Dado que, entre otras cosas, Oscar Pablo Di Liscia es un compositor viviente sudamericano de música académica, ¿a qué publicación específica vinculada al acto de entrevistar a tal tipo de creador profesional se puede hoy recurrir con el fin de tomarla como legítimo modelo? Una de las respuestas idóneas se encuentra en el texto emanado de una célebre editorial como Siglo Veintiuno Editores y es fruto de la intensa y continuada labor de Roberto García Bonilla: *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*⁹⁸², un libro que contiene «42 entrevistas en torno a la música de concierto»⁹⁸³ en el cual no sólo compositores, sino también «investigadores y críticos, solistas y directores de orquesta reflexionan, evocan y analizan su disciplina»⁹⁸⁴, aportando un «testimonio sobre la música en México desde los inicios del siglo XX hasta las actuales tendencias de la composición»⁹⁸⁵; se trata de un texto cuyas características permiten apreciar la susceptibilidad que dicha publicación ostenta a la hora de ser tomada como modelo válido, actual y

⁹⁷⁸ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁹⁷⁹ Vide Appel, «La entrevista autobiográfica narrativa: Fundamentos teóricos y la praxis del análisis mostrada a partir del estudio de caso sobre el cambio cultural de los Otomíes en México».

⁹⁸⁰ Pérez, «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos».

⁹⁸¹ Taylor y Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*, 100-132.

⁹⁸² Roberto García Bonilla, *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores* (México: Siglo XXI, 2001).

⁹⁸³ Según consta en la reseña del editor correspondiente a *Ibid.*

⁹⁸⁴ Vide nota anterior.

⁹⁸⁵ Según consta en la reseña del editor correspondiente a García Bonilla, *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*.

aplicable al objeto de estudio de esta tesis doctoral. Con respecto a dicho libro —y al margen del entroncamiento que parte de ésta posee con la mencionada tripartición semiológica de Molino-Nattiez a la que se hará referencia más adelante— no deja de ser oportuno incluir aquí las palabras de Jorge Aguilar Mora, autor del correspondiente prólogo:

No es una casualidad que el concepto de inefabilidad asociado a la llamada música pura —que surge a fines del siglo XVIII— coincida precisamente con el surgimiento de esta concepción romántica del arte. // Desde entonces, la música —como el mismo Liszt trataría de demostrarlo— buscaría ser exclusivamente expresiva, pero expresiva en esas aguas que flotan por encima de lo que no tiene, ni quiere tener significado. // Y en este ámbito radical, de límites infranqueables, el único residuo posible es el diálogo. No el diálogo socrático que ayuda al nacimiento de la conciencia; ni el diálogo de enfrentamiento esencial postulado por Bajtín: el diálogo que permita encontrar un atajo para salir de lo inefable y de la caja encerrada en sí misma; el diálogo del encuentro abierto entre el escucha y el artesano, los restos del espíritu crítico absoluto y del genio ubicuo y omnipotente⁹⁸⁶.

Por otra parte, García Bonilla considera como autor de tal publicación que la «entrevista es uno de los géneros que más lectores y audiencias atrae; el culto a las personalidades ha fomentado la necesidad de saber de su vida y su pensamiento. [...] La entrevista oculta muchos rostros, frente a la singularidad de la voz y la mirada (anónimas o reconocidas)»⁹⁸⁷; y asegura, al mismo tiempo, que «la construcción de este género es una especie de rompecabezas cuyos trozos son las frases que irán bosquejando y trazando, apariencias, personalidades, devociones y aversiones»⁹⁸⁸, sosteniendo que aun cuando exista una «especie de verbalización [...] [que] ha llevado a muchas ocurrencias —aceptadas como análisis e interpretaciones— en las cuales priva un discurso estéril»⁹⁸⁹, también la «veneración a la palabra lleva a algunos oyentes a completar su experiencia auditiva con impresiones, disquisiciones o interpretaciones habladas o escritas; al explicar o

⁹⁸⁶ Jorge Aguilar Mora, «Prólogo», en *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*, de Roberto García Bonilla (México: Siglo XXI, 2001), 9.

⁹⁸⁷ García Bonilla, *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*, 11.

⁹⁸⁸ *Ibid.*

⁹⁸⁹ *Ibid.*

leer [...] en torno a ellas encuentran un asidero satisfactorio»⁹⁹⁰. Y antes de manifestar que la «entrevista es un género que permite un acercamiento a los aficionados no especializados, sin dejar de ahondar en temas significativos para los estudiosos»⁹⁹¹, agrega dicho autor:

Hablar de música más allá de la obviedad es inusual; no son pocos los músicos que se sienten, incluso, imposibilitados para verbalizar sus conocimientos y experiencia como creadores e intérpretes. Es explicable que existan tantos malentendidos al intentar definir la música y su acontecer en un momento específico de la historia. No deja de sorprender la enorme variedad de géneros y productos sonoros a los que estamos expuestos cotidianamente y lo poco que sabemos sobre su gestación y emisión; menos aún sobre la interioridad de los sonidos que al relacionarse con otros, sucesivamente, terminan por integrarse a una partitura⁹⁹².

4.1.3.2. Adopción de técnicas cualitativas y tipos de intervención

A lo largo de los párrafos previos se fue indicando de forma puntual cuáles de los recursos disponibles vinculados a la teoría, técnica y metodología de la entrevista se antojaban más oportunos para ser aplicados a Oscar Pablo Di Liscia como objeto de estudio de esta tesis doctoral, citando con la debida abundancia los autores pertinentes; y ante tal vasto panorama cabe aquí recalcar la decisión de haber recurrido a las entrevistas cualitativas como el medio más idóneo para acercarse a dicho compositor. Por un lado, se consideró que éstas debían contar con la autonomía necesaria para que el lector pudiera adquirir una comprensión lo más cabal posible de la vida del entrevistado sin tener que recurrir para ello a las aportaciones biográficas que también forman parte de esta tesis doctoral; por otro, se tenía claro que éstas debían ser enriquecidas *ex professo* mediante tales entrevistas, las cuales fueron concebidas —al margen del valor implícito en sí mismas— como un medio específico para mover a Oscar Pablo Di Liscia a generar nuevas fuentes autobiográficas —dada la escasez anteriormente aludida—

⁹⁹⁰ *Ibid.*

⁹⁹¹ *Ibid.*, 14.

⁹⁹² *Ibid.*, 11.

que pudieran ser volcadas en este trabajo; y no sólo en las mencionadas aportaciones biográficas, sino también en la catalogación de obras musicales y en las aproximaciones analíticas a la producción sonora del compositor aquí tratado.

Así las cosas, teniendo en mente tanto los aspectos teóricos y prácticos de la entrevista antes citados como el modelo arriba referido, se procedió a identificar en las mencionadas fuentes disponibles sobre Oscar Pablo Di Liscia aquéllos aspectos relativos a su vida y obra que de cara a esta tesis doctoral resultaban faltantes, escasos o pocos claros, elaborando en base a éstos un guión de 40 puntos que luego habría de dar lugar a dos entrevistas cualitativas: una, constituida por 26 pares de pregunta-respuesta y vinculada a su vida en tanto compositor de música académica, así como a sus técnicas y estéticas; la otra, en cambio, formada por 14 pares de pregunta-respuesta y unida a sus actividades como investigador, conferenciante y docente. Ambas se llevaron a cabo durante febrero de 2014 entre Sevilla y Buenos Aires, tomando a Oscar Pablo Di Liscia como informante, tras haber evaluado y superado en la medida de lo posible tanto las ‘limitaciones’ como las ‘desventajas’ de toda entrevista —a las cuales se hizo referencia en párrafos previos—, recurriendo para ello a una variada cantidad de autores, cuyas técnicas y recomendaciones metodológicas arriba detalladas se procedió a emplear cuando fue considerado oportuno, dentro de un marco en el cual se tornó viable hacer uso de las nuevas tecnologías actualmente disponibles, incluyendo las posibilidades brindadas por la videoconferencia, en un clima cordial y distendido. Llegado este punto, conviene destacar el rol preponderante que tuvieron durante el transcurso de éstas algunos de los diversos ‘tipos de intervención’ mencionados con anterioridad, tales como la ‘complementación’, la ‘interrogación’, la ‘insistencia’ y el ‘relanzamiento’.

4.1.3.3. Análisis de las entrevistas: implicitud vs. explicitud y volcado

En párrafos previos que versan sobre los aspectos prácticos de la entrevista se trataron con la debida especificidad aquellas posturas de diversos autores con-

cernientes al denominado ‘análisis de la entrevista’, haciendo referencia a diversas tipologías y definiciones al respecto. Sin embargo, es menester recordar que tanto la aplicación práctica de este concepto como algunos términos antedichos ligados a éste —‘informe final’, ‘análisis descriptivo’, ‘análisis temático’, ‘análisis simbólico’, etc.—, poseen una ligazón directa con disciplinas del mundo sociológico y empresarial, mientras que diversos textos publicados por editoriales de reconocido prestigio no incluyen análisis alguno que suceda a las entrevistas realizadas a compositores de música académica; un ejemplo de ello son publicaciones actuales ya citadas, como *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*⁹⁹³ de Roberto García Bonilla y también otras análogas, entre las cuales se encuentra *CageTalk: Dialogues with and about John Cage*⁹⁹⁴ de Peter Dickinson.

No obstante, a fin de intentar un aprovechamiento de las nuevas fuentes autobiográficas obtenidas a partir de las dos entrevistas cualitativas realizadas a Oscar Pablo Di Liscia, aspirando a hacerlo en el mayor grado posible y con el objeto de satisfacer los objetivos previstos, se procedió a realizar un análisis descriptivo-temático de éstas —sin dejar de tener en mente los conceptos de Olaz anteriormente descritos—, tras haber descartado la opción de llevar a cabo uno de índole simbólica en virtud de la baja proporción de metáforas y metonimias contenidas en las respuestas del compositor aquí tratado, así como de las desventajas ya mencionadas («Si se tuvieran que analizar las metáforas [...], el análisis resultaría interminable y difícilmente podría aportarse una nueva dimensión al tema que se está investigando»⁹⁹⁵). De esta manera, a partir de las acciones arriba descritas, fue posible obtener no sólo un análisis descriptivo y pormenorizado de las 40 respuestas brindadas por Oscar Pablo Di Liscia en calidad de informante, sino también un análisis temático capaz de distinguir 27 temas principales: 19

⁹⁹³ García Bonilla, *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*.

⁹⁹⁴ Peter Dickinson, *CageTalk: Dialogues with and about John Cage* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2006).

⁹⁹⁵ Olaz, «La entrevista en profundidad como herramienta en proyectos de investigación».

presentes en la primera entrevista cualitativa y 8 identificables en la segunda, a los cuales se hará explícita referencia en páginas sucesivas.

A su vez, por las mismas razones aludidas en el párrafo anterior, se optó también por realizar un análisis del léxico contenido en las dos entrevistas cualitativas realizadas a Oscar Pablo Di Liscia para la presente tesis doctoral. En este sentido, conviene recordar que tal tipo de recurso analítico goza de amplia difusión en la actualidad y ha sido recientemente utilizado por algunos periódicos gráficos y digitales de España para analizar, por ejemplo, tanto un discurso del Rey Don Felipe VI (es el caso de *El País*, merced a la labor de Natalia Junquera⁹⁹⁶) como los programas electorales presentados por los principales partidos políticos españoles (mediante la tarea de Mariangela Paone y Nicolás Pérez⁹⁹⁷, realizada para *El Español*). Dicho tipo de análisis permite ‘retratar’⁹⁹⁸ y ‘reflejar’⁹⁹⁹ al autor de un texto determinado, haciéndolo a partir de la gravitación que los vocablos utilizados poseen en éste; y si bien es generalmente aplicable a textos de índole política que no se encuentran ligados de forma directa a preguntas específicas, se antojaba compatible con las respuestas proporcionadas por el informante aquí tratado, las cuales no dejan de constituir, al igual que éstos, un auténtico discurso (especialmente tratándose de una entrevista cualitativa, cuyas características fueron señaladas oportunamente): «Serie de las palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o se siente»¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁶ Vide Natalia Junquera, «Tres discursos contra el desencanto. El Rey insiste en todos sus discursos en la necesidad de recuperar la ilusión. Apela a utilizar la 'conciencia social' para provocar una 'profunda regeneración colectiva'», *El País*, 24 de diciembre de 2014, http://politica.elpais.com/politica/2014/12/24/actualidad/1419430779_365233.html. Accedido 7 de mayo de 2016.

⁹⁹⁷ Vide Mariangela Paone y Nicolás Pérez, «Las palabras que delatan a los partidos: sus ideas en cuatro nubes. El análisis del léxico de los programas retrata a los grupos. Desde el giro hacia el centro del PSOE hasta la poca carga ideológica de Ciudadanos», *El Español*, 9 de diciembre de 2015, http://www.elespanol.com/elecciones/elecciones-generales/20151208/85241497_0.html. Accedido 7 de mayo de 2016.

⁹⁹⁸ Vide *Ibid.*

⁹⁹⁹ Vide Junquera, «Tres discursos contra el desencanto. El Rey insiste en todos sus discursos en la necesidad de recuperar la ilusión. Apela a utilizar la 'conciencia social' para provocar una 'profunda regeneración colectiva'». Accedido 7 de mayo de 2016.

¹⁰⁰⁰ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*.

Así, dentro del contexto arriba citado y mediante la utilización de diversos programas informáticos que serán descritos en párrafos posteriores, se procedió a reunir en un solo texto las 26 respuestas de Oscar Pablo Di Liscia correspondientes a la primera entrevista realizada (excluyendo las preguntas que habían ayudado a generarlas) y a eliminar luego las denominadas ‘palabras comunes’ o ‘palabras vacías’, así como aquéllas empleadas para identificar un mismo concepto y también las no significativas. Seguidamente, tras llevar a cabo una serie de operaciones algorítmicas, fue posible identificar dentro de las respuestas del compositor aquí tratado una determinada cantidad y densidad de palabras clave, que más tarde habría de ser volcada tanto en una tabla con valores totales y porcentajes como a través de una forma de representación gráfica denominada ‘nube de palabras’, recurriendo para ello a diversos tipos de *software* a los cuales se hará referencia en páginas venideras; y hecho esto, se aplicó luego un idéntico procedimiento a la segunda entrevista cualitativa realizada oportunamente a Oscar Pablo Di Liscia.

De esta manera, como resultado de las acciones arriba descritas, se hizo posible obtener de Oscar Pablo de Liscia un total de 40 respuestas constituidas por 4248¹⁰⁰¹ nuevas palabras de índole autobiográfica que fueron capaces —al margen de su valor implícito— de paliar la escasez de fuentes disponibles ya manifestada y, tras un adecuado análisis tripartito de éstas, alimentar al mismo tiempo los otros elementos que también integran esta tesis doctoral: aportaciones biográficas, catalogación de obras musicales y aproximaciones analíticas.

¹⁰⁰¹ Según los datos proporcionados por la herramienta informática *Contador de caracteres*. Vide <http://www.contadordecaracteres.info>. Accedido 7 de mayo de 2016.

4.2. Primera entrevista: el compositor, su vida, técnicas y estéticas¹⁰⁰²

4.2.1. Orígenes, infancia y música en familia

Juan Manuel Abras Contel: Aunque asentados en Argentina, tanto sus antepasados paternos —los Di Liscia— como aquéllos maternos —los Gardella— provienen de Italia. ¿Qué bagaje cultural del Viejo Mundo recibió usted de sus familiares europeos durante los primeros años de vida?

Oscar Pablo Di Liscia: Mi abuelo materno era bancario y pianista aficionado; hasta también compositor. Cuando [yo era] adolescente, pude ver las partituras de dos valsés dedicados a mi abuela. Todas las familias de mi padre y mi madre amaban la música, en especial la música clásica, y escuchaban discos frecuentemente.

J. M. A. C.: En 1955 usted nació en la ciudad de Santa Rosa, hoy Provincia de La Pampa —en aquellos tiempos, Provincia Eva Perón—, y allí transcurrieron su infancia y su adolescencia. ¿A qué influencias musicales —me refiero a todo tipo de música— estuvo usted expuesto durante dichos períodos de su vida merced al entorno familiar, escolar y social?

O. P. D. L.: Sobre todo, a la música clásica. Mi padre era un gran melómano, apasionado por la música y la personalidad de Beethoven especialmente. En general, los grandes clásicos y los románticos eran el repertorio que se escuchaba todo el tiempo en mi casa. En cuanto mi interés creció, mi padre comenzó a comprar con gusto discos para compartir conmigo y mis hermanos. También me gustaba mucho el folclore, cantarlo y acompañarme con la guitarra.

J. M. A. C.: ¿Cómo estaba constituida su familia en aquel entonces? ¿Quiénes, y en qué contexto —formal, no formal, informal—, lo iniciaron a usted en las

¹⁰⁰² Sevilla-Buenos Aires, febrero de 2014.

artes sonoras mientras vivía en Santa Rosa? ¿Y cuándo, y de qué manera, surgió en usted el interés por la música académica, la guitarra clásica y la composición musical?

O. P. D. L.: Nosotros somos 10 hermanos; y a todos, nuestros padres nos ofrecieron estudiar un idioma y música o pintura. Decidí a los 11 años de edad estudiar guitarra y, más tarde, piano por un par de años. Mis profesores de guitarra fueron Orlando Hernández y Aníbal Olié, músicos folclóricos que tenían un conservatorio [de música] y formación clásica, académica. Su referente era Eduardo Falú, quien si bien era folclorista, también poseía una formación [en música] clásica. Todavía sigo admirando a este gran artista que falleció el año pasado. Aproximadamente a los 16 años, por consejo de mi padre, quien me había visto interesado en la composición, comencé a estudiar con Delfino Nemesio, un compositor pampeano con una excelente formación técnica y también muy buen clarinetista: había estudiado armonía, contrapunto y fuga con Julián Bautista, entre otros, en Buenos Aires. Él me enseñó armonía y contrapunto; recuerdo que usábamos los libros de Athos Palma y José Torre Bertucci. Su exigencia me sirvió [de] mucho y considero que me proporcionó una buena base técnica para la composición, a pesar de su enfoque muy escolástico.

4.2.2. Universidad, primeras obras, interpretaciones y premios

J. M. A. C.: ¿Qué lo llevó a usted a dejar la Provincia de la Pampa para trasladarse a la ciudad de Rosario, Provincia de Santa Fe, durante el fin de su adolescencia?

O. P. D. L.: Cuando comencé a estudiar en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, donde me recibí, tenía 18 años, es decir, recién había terminado el [colegio] secundario. La razón de esta elección fue que la familia de mi madre es de Rosario. Mis abuelos maternos y algunos tíos vivían en esa ciudad.

J. M. A. C.: Una vez en Rosario, y casi tan sólo en un lustro, usted actuó como intérprete, trabajó como compositor —logrando su primer estreno y obteniendo su primer galardón— y concluyó sus estudios universitarios, sin dejar de seguir estudiando composición en forma privada. ¿En qué marco y circunstancias tuvo lugar su participación como guitarrista en los escenarios de Rosario, posibilitando así el estreno de obras compuestas por creadores argentinos como Luis Mucillo y Dante Grela?

O. P. D. L.: A pesar de que mi interés era la composición, la interpretación de la guitarra me mantenía en contacto con el quehacer práctico de la música; pero el repertorio guitarrístico no me satisfacía completamente. Es por eso que también me interesé en que compositores cercanos a mí, como Mucillo y Grela compusieran obras. Estudiarlas, tocarlas y asistir a su proceso de generación fue siempre una experiencia muy formativa y agradable para mí.

J. M. A. C.: ¿Por qué eligió usted a Dante Grela como profesor particular de composición? ¿Qué aportes recibió de él —me refiero a técnicas y procedimientos, posturas estéticas, consejos prácticos, contactos laborales, etc.— y a través de qué medios y recursos didácticos?

O. P. D. L.: Tanto Dante Grela como Francisco Kröpfl siempre combinaron felizmente orden y claridad en su pensamiento teórico, sistematicidad en la enseñanza y un oficio musical excelente. Curiosamente, Grela —con quien estudié primero—, está vinculado estéticamente con las corrientes de ruptura de la vanguardia racionalista, la cual deriva del serialismo. Uno de los aspectos de sus enseñanzas que me resultaron muy útiles fue la posibilidad de conceptualización, de manera original y personal, y sin embargo lógica y ordenada.

J. M. A. C.: ¿Qué puede decir usted acerca del proceso creativo vinculado a su obra *Piezas dentro de piezas* —que data de 1976— y del subsiguiente estreno de ésta, que se convertiría en el primero de su carrera como compositor?

O. P. D. L.: *Piezas dentro de piezas* tiene una estructura básica muy simple, que se basa en la reproducción homotética de la estructura formal desde las unidades de orden más alto hasta las más elementales. Esa idea de base fue una especie de contenedor que me sirvió para ‘volcar’ acciones más complejas y afrontar el desafío de luchar contra su esquematismo.

J. M. A. C.: ¿Cómo surgió la idea de presentarse al Concurso de Composición ‘Juan Carlos Paz’, con cuyo Premio se alzaría usted en 1979 merced a su obra *Cuatro haikú*, y de qué modo técnico y estético concibió ésta al componerla?

O. P. D. L.: *Cuatro haikú* ya estaba escrita en 1978; no la escribí para el concurso. En general, es una pieza en la que la relación con el texto y la música se mantienen cerca de la estética expresionista, del atonalismo libre de la primera época de la [Segunda] Escuela de Viena. En esa época yo estaba fascinado con los haikú japoneses y, de alguna manera, me parecía que su concisión y densidad combinaban perfectamente con la estética expresionista. La relación con el texto es de evocación abstracta del sentido, más que de sonoridad o [de] métrica.

J. M. A. C.: ¿Qué recuerdos conserva de sus estudios en la Universidad Nacional de Rosario —incluyendo los programas y planes de estudio, el plantel docente, el ambiente universitario, etc.—, de donde egresaría en 1980 con el título de Profesor Nacional de Música?

O. P. D. L.: De todos los profesores aprendí algo valioso, aunque algunas veces no me haya dado cuenta en el mismo momento. La vida universitaria en la escuela era muy hermosa, porque uno tenía contacto con músicos y estudiantes de las más diversas especialidades y estéticas. Recuerdo muy especialmente a Luis Ángel Machado, con quien estudié armonía y análisis musical; [él] tenía un oficio musical tremendo y conocía el repertorio clásico a la perfección. Y también al pintor y poeta Hugo Padeletti, con quien aprendí mucho a leer poesía y a mirar pintura.

4.2.3. Semiología, guitarra y composición

J. M. A. C.: ¿Y por qué decidió, entonces, dejar Rosario para marcharse a Buenos Aires?

O. P. D. L.: Me mudé de Rosario a Buenos Aires porque quería ampliar mi ambiente musical. Yo ya estaba viajando a Buenos Aires para estudiar guitarra con Miguel Ángel Girollet y tenía algún contacto con Kröpfl. Mi interés en seguir estudiando con ellos también fue una motivación.

J. M. A. C.: ¿Cómo influirían en su futura producción compositiva y académico-científica las enseñanzas que recibió del semiólogo Oscar Steimberg — para quien musicalizaría un programa radial— y del compositor Francisco Kröpfl? ¿Cuáles fueron los motivos que lo movieron a elegirlos como profesores de dichas disciplinas y qué recuerda del modo en que ellos impartían sus clases?

O. P. D. L.: Mis dos maestros de composición, Dante Grela y Francisco Kröpfl, tienen importantes rasgos comunes y otros muy distintivos. Dante tiene algunos años menos que Francisco y estudió con él cierto tiempo. Son compositores contemporáneos con un gran desarrollo teórico y tienen un sistema para la enseñanza de la composición. Como creadores, Kröpfl y Grela son muy distintos, pero los unen rasgos de reflexión y sistematicidad. Kröpfl viene de las tendencias racionalistas musicales contemporáneas, del serialismo y sus derivaciones; Grela, por su parte, está más unido a ‘estéticas de ruptura’ con esa visión de ‘avant-garde racionalista’. Yo digo que hice un ‘recorrido extraño’, ahistórico podríamos decir, dado que estudié primero con Dante Grela y después con Francisco Kröpfl. Respecto de Steimberg, fue una relación completamente distinta, porque estudié con él semiótica en un grupo de estudio particular y no es que no haya aprendido muchísimo con él; pero esa relación que entablamos se fue continuando a través de la posibilidad de encarar juntos diversas maneras de combinar la música y las palabras.

4.2.4. Cargos, becas, comisiones y estrenos internacionales

J. M. A. C.: En 1980 usted se instaló en Buenos Aires y una década después ya había conseguido su primer cargo docente —en la EMBA de Quilmes—, un estreno internacional —en el Goethe Institut de Santiago (Chile)—, trabajo como compositor en residencia —seleccionado por la Secretaría de Cultura de la Nación—, subsidios y becas —de la Fundación Antorchas y el Fondo Nacional de las Artes, respectivamente— y una comisión del Conservatorio Provincial ‘Juan José Castro’ de La Lucila para componer *El convidado de piedra* (1990) —estrenada en el célebre Teatro Colón—, así como estrenos en festivales europeos, como el ‘Synthèse 90’ de Bourges (Francia). Al mismo tiempo, sin abandonar sus presentaciones como guitarrista, llegaría a dictar sus primeros cursos y conferencias, desarrollar su primer *software* y componer la primera de sus obras que incluye medios electroacústicos: *Diálogo con mi anciano* (1990). ¿Cómo explica tan intensa actividad y qué representaron para usted todos estos logros? ¿Qué puede decir usted acerca de estas dos obras suyas mencionadas?

O. P. D. L.: En esa época yo estaba en un período de intensa formación y producción. Por otro lado, comencé entonces mi contacto con la música electroacústica a través de Kröpfl, algo que será decisivo para mi producción posterior. *Diálogo con mi anciano* (1990) es mi primera obra electroacústica —en realidad, para medios mixtos— en la que intento combinar una forma de organización de la parte instrumental basada en *pitch class sets* —que había aprendido también con Kröpfl, aunque desde su enfoque personal— con el timbre y la gestualidad de la música electroacústica. *El convidado de piedra* (1990) no es una obra de la que me sienta personalmente muy satisfecho, pero es una obra al fin. La idea está en el título: una organización serial rigurosa que se va trasladando a distintos parámetros a lo largo de la pieza.

J. M. A. C.: En 1983 usted asistió a un curso dictado por el compositor uruguayo compositor Ariel Martínez en el Laboratorio de investigación y produc-

ción musical del Centro Cultural Recoleta porteño; casi diez años más tarde, usted se había convertido en ‘Compositor Asociado’ de tal institución. ¿Fue dicho curso uno de los puntos de partida para el surgimiento de su interés por la música electroacústica? ¿Qué opciones tenía alguien nacido en los años 50 para estudiar dicho tipo de música en Argentina y cuáles son las que tiene quien quiera hacerlo allí actualmente?

O. P. D. L.: El curso con Ariel Martínez fue muy valioso; yo no conocía a nadie que pudiera enseñar acústica con el nivel que él lo hacía y, a la vez, ser tan buen músico. Pero también tomé cursos en el LIPM con Francisco Kröpfl, José Maranzano, Carmelo Saitta y Jorge Rapp, y asistí a algunas charlas de Fernando von Reichenbach y Walter Gut: cada uno aportaba su mirada desde su especialidad. Mi interés por la música electroacústica surgió de todo ese ambiente y del contacto con otros colegas que asistían a los cursos y producían en el LIPM. Hoy en día, las técnicas electroacústicas están muy desarrolladas y la producción teórica sobre tecnología de sonido y música es enorme. El acceso a la enseñanza y producción es mucho más sencillo, y hay programas de estudio de grado y posgrado dedicados a esa especialidad en muchas universidades del país. En aquella época era el LIPM... o bien irse haciendo un estudio de [música] electroacústica propio, con mucho esfuerzo y dinero.

4.2.5. Entidades, grupos y música electroacústica

J. M. A. C.: Las dos primeras obras de su autoría que se estrenaron en Buenos Aires fueron *El Tony: cuatro piezas* (1982) y *Trívio* (1983), a las cuales se sumarían más tarde *Cordial* (1985), *Abracadabra* (1986), *Que sean dos* (1987) y *Dobles A* (1988). Y las primeras audiciones correspondientes, casi al ritmo de un estreno por año, tuvieron lugar en salas diversas, como la Fundación San Telmo, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Auditorio ‘El Aleph’ del Centro Cultural Recoleta, el Centro Lincoln y el Auditorio de LRA Radio Nacional. ¿Qué recuerda de dicha etapa compositiva y su correspondiente contexto? ¿Qué aspectos estéticos y técnicos puede comentar acerca de este grupo de obras?

O. P. D. L.: Todas esas obras fueron estrenadas en el período aproximado durante el cual yo estuve en la agrupación Otras Músicas. Salvo *Que sean dos*, que tiene un planteo de combinatoria tímbrica con técnicas extendidas que pienso visitar este año, las otras tienen una fuerte influencia de la estética y la técnica que me fue impartida por el maestro Francisco Kröpfl.

J. M. A. C.: De hecho, a lo largo de su trayectoria, usted se ha relacionado en mayor o menor medida con la Agrupación Nueva Música, la agrupación Otras Músicas y la Electronic Music Foundation, siendo miembro fundador de estas dos últimas entidades. ¿Qué peso tuvieron en su carrera dichas instituciones y qué podría decirnos acerca de los fines y medios de éstas?

O. P. D. L.: En Nueva Música estuve poco tiempo. Otras Músicas fue muy importante para mí, por el contacto con colegas de mi generación y más jóvenes también, y por poder hacer con ellos conjunto de manera transversal. La relación con la Electronic Music Foundation fue más bien una cuestión de apoyo institucional que le di a una sociedad que se esforzaba por construir y mantener una especialidad naciente.

J. M. A. C.: Su obra *Alma de las orquestas* (1993) fue editada en CD —incluyéndose en la colección *Panorama de la Música Argentina*— y luego sucedida por la creación de *Diferencias* (1996) —comisionada por la Fundación Antorchas—, *Tiempos magnéticos* (1996) —un encargo de la Fundación Música y Tecnología—, *Prólogos* (2002) y *Sueño de Valentina* (2003) —estrenada en el New Music Miami ISCM Festival de Estados Unidos—. La primera y las dos últimas de dichas composiciones son exclusivamente para sonidos electroacústicos. ¿Podría hablarse de una intensificación por su parte en el empleo de tales medios, o de un retorno a éstos, durante los últimos años de su labor compositiva? ¿Qué aspectos vinculados al mundo de las técnicas y estéticas compositivas destacaría de dichas obras?

O. P. D. L.: Tal como y como manifiesto en mi artículo «Entre la materia y la forma en Alma de las orquestas»¹⁰⁰³, los aspectos principales que exploré en ambas obras electroacústicas fueron la relación entre timbre y altura, la segregación-fusión de estratos sonoros con varios grados de jerarquía, la exploración del timbre global a través de la densidad de la sonoridad electroacústica, la exploración del timbre local a través de la dialéctica entre sonidos provenientes de instrumentos acústicos procesados y la creación de sonidos pseudo-instrumentales por síntesis, y la espacialidad del sonido. Sólo que en *Alma de las orquestas* y *Prólogos* la espacialidad tiene más una función de apoyo al trabajo tímbrico, mientras que en *Sueño de Valentina* el movimiento espacial toma un protagonismo gestual más evidente. En *Tiempos magnéticos* me interesan, sobre todo, las fricciones y tensiones entre los diferentes tiempos de *performance* del medio instrumental y electroacústico, y el desarrollo de una forma que tenga un balance interesante entre ambigüedad y claridad para todo el público, incluso el no especializado.

4.2.6. Espacialización sonora, estéticas y futuro

J. M. A. C.: En 2009, becado por la Fundación Carolina-UNQ, usted se trasladó a en calidad de Académico Post Doctoral a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, luego de haber obtenido el título de Doctor en Humanidades y Artes, Mención Música en la Universidad Nacional de Rosario por su tesis de 2006 titulada «Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música contemporánea». De hecho, usted es un referente argentino e internacional en el tratamiento espacial del sonido aplicado a la composición musical. ¿Por qué encuentra tan atractivo este recurso? ¿Cuáles son las mejores opciones disponibles para su utilización y qué otras posibilidades técnicas y procedimentales del procesamiento digital de audio despiertan su interés en particular?

¹⁰⁰³ Vide Di Liscia, «Entre la materia y la forma en ‘Alma de las orquestas’».

O. P. D. L.: Mi interés por la espacialidad del sonido en la [música] electroacústica comenzó a despertarse porque la electroacústica en su esencia pura carece de ella. Tal como explico en mi tesis doctoral, la electroacústica, conceptualmente, se halla contenida en un soporte magnético y debe pasar por transductores a fin de llegar a transformarse en algo verdaderamente espacial. Pero en sí mismo, esencialmente, el sonido electroacústico no es espacial; es uno quien debe encontrar la forma de difundirlo, de modo tal que pueda pasar al ámbito del espacio y adquirir cualidades espaciales también. Afortunadamente, hoy en día existen poderosísimas herramientas informáticas y dispositivos digitales a disposición de los compositores que quieran trabajar con profundidad ese aspecto. Yo, hasta ahora, he sido partidario del trabajo con la técnica *Ambisonics* y sus ampliaciones, tanto por su resultado sonoro como por su ductilidad y transparencia de formatos. Actualmente estoy investigando la ‘síntesis espacial de sonido’, que consiste, a grandes rasgos, en pensar la síntesis de sonido de manera conjunta con su espacialidad y no como un proceso de post producción de una obra.

J. M. A. C.: Usted ha abordado con la misma soltura obras estrictamente académicas, como *Diez Claroscuros* —para sonido envolvente y luces; un encargo de la Secretaría de Cultura de la Nación—, y composiciones vinculadas parcialmente a la música popular, como *Figuración de Gabino Betinotti*: creación ganadora del Primer Premio del Concurso Régimen de Fomento a la Producción Discográfica de Música de Tango del Fondo Nacional de las Artes y grabada comercialmente por BAU Records, obra merecedora de críticas en los periódicos La Nación y Clarín. ¿Puede decirse que varias líneas compositivas conviven en su producción artística o constituye este último caso una excepción puntual? ¿Qué podría referirnos acerca de dichas obras suyas?

O. P. D. L.: En realidad, *Figuración de Gabino Betinotti* es una obra que armé en 2009 con distintas canciones del libro homónimo de Oscar Steimberg y que fui componiendo desde 1983. Así que es una obra que recorre toda mi vida. Todavía es una ‘obra en progreso’, dado que a la última versión que se presentó el

año pasado le agregué un tango más —compuesto en 2013— y la música incidental para el recitado final. A esta altura estoy convencido de que se trata de otra manera de pensar y hacer la misma música que yo puedo hacer. Y también hay que hablar de las glosas de las canciones, que fueron recitadas y musicalizadas mediante un tipo de ‘electroacústica de más bajo perfil’ que a veces podría denominarse ‘sonorización’. Y suelo decir que esta sonorización fue una especie de ‘banco de pruebas’ y experimentos acerca de cómo influyen en el sentido, o lo amplían, ítems como la ‘multiplicidad o unicidad de emisores’, la ‘sugerencia referencial’ de algunos sonidos, secuencias y texturas, y también la modificación de la ‘cualidad espacial de la voz’. La obra *Diez Claroscuros*, en cambio, está construida a partir de varias ideas entrelazadas. Por un lado, la poesía argentina en su ámbito: la antigua Biblioteca Nacional, con todo lo que significa su tradición y sus características acústicas. Por otro lado, los poemas seleccionados —de diez poetas argentinos— involucran a la noche desde distintas perspectivas, como son el anochecer, el insomnio, la vigilia, los sueños, las pesadillas y el amanecer. Finalmente, la luz, que materializa lo que en la noche está ausente, es escaso, distinto, o misterioso. *Diez Claroscuros* está pensada para que los oyentes circulen en el espacio rodeado por los altoparlantes, o bien permanezcan sentados con cualquier orientación. El título realiza una doble alusión: por un lado, las zonas entre la luz y su ausencia que son generadoras de forma. Por el otro, las múltiples instancias que surgen entre la referencia, la sonoridad y la forma, que son la esencia de la poesía, y que la electroacústica puede recrear con una intensidad y una precisión inédita en el arte sonoro. En esta obra me propuse trabajar intensivamente en la relación música-texto poético, centrándome básicamente en tres aspectos: el sentido, la sonoridad y la forma.

J. M. A. C.: Aun cuando su producción compositiva parece albergar una fluida continuidad en vez de períodos abruptamente contrastantes —según lo que usted me manifestara durante una conversación reciente y al margen de la obvia diferencia que implicó comenzar a incluir en sus piezas medios electroacústicos—, ¿qué similitudes y diferencias de índole técnica y estética encuentra usted entre sus primeras obras y las últimas que ha compuesto hasta el momento?

O. P. D. L.: La búsqueda de algún tipo de organización perceptible e interesante, por un lado, y tratar de conseguir una sonoridad atractiva, cambiante y original, por el otro. Son los dos rasgos que encuentro combinados sabiamente en la música que más me gustan: mis representaciones de lo apolíneo y lo fáustico. No digo que lo logre, sino que lo busco.

J. M. A. C.: ¿Cómo se visualiza a usted mismo dentro del actual panorama compositivo argentino y de qué manera definiría su música? Más allá de sus rasgos distintivos propios, ¿se considera adscrito a alguna tendencia en particular, argentina o internacional, de la música académica?

O. P. D. L.: Prefiero no autodefinirme y lo dejo en manos de los otros, si bien puedan llegar a no gustarme los resultados. Creo que pertenezco a una generación de compositores que está frente a una ‘tierra desconocida’, todavía por explorar, que tiene muchas regiones distintas y fascinantes: la relación de sensores digitales con aplicaciones informáticas e intérpretes en vivo, las artes de la *performance* entrelazadas a través de diversas tecnologías y muchas otras posibilidades. No sé si yo llegaré a conocer y explotar al máximo todo eso; creo que no.

J. M. A. C.: ¿En varias de sus obras existen referencias que nos remiten de una u otra manera a su país natal. ¿Qué elementos característicamente argentinos — musicales o extramusicales— es posible hallar en su producción compositiva? ¿Podrían considerarse éstos un componente nacionalista dentro de su música?

O. P. D. L.: La expresión ‘nacionalismo’ está un poco depreciada. Todo lo que puedo decir es que cada uno vive su pertenencia como puede. Nunca sentí la obligación de hacer nada nacionalista ni nacional; si hay algo de mi país que se escucha en mi música, es lo que yo escucho o siento de la Argentina; pero nunca me preocupó por saber si está o no está.

J. M. A. C.: Si se decidiera incluir en un CD 5 obra de su autoría, ¿cuáles serían éstas?

O. P. D. L.: Si tuviera que elegir 5 obras más, éstas serían *Diálogo con mi anciano* —para guitarra y electrónica—, *Alma de las orquestas* —electrónica sola—, *Tiempos magnéticos* —para flauta, piano y electrónica—, *sueño de Valentina* —electrónica— y algunas partes de *Diez claroscuros* —electrónica—.

J. M. A. C.: ¿Cómo es concebida dentro de su ser una nueva obra musical? ¿Surge primero la idea, el título, algún pasaje? ¿Cuánto hay de inspiración, conocimiento, trabajo y oficio? ¿Es la obra ideal aquella que encuentra un equilibrio entre sentir y pensar?

O. P. D. L.: Muy poco de inspiración, casi todo de trabajo y, de oficio, lo que uno pueda. En general, surge primero una idea borrosa que hay que trabajar mucho hasta que se transforma en un plan que, a su vez, hay que trabajar muchísimo hasta que se convierte en una obra. Sin duda, mi ideal es el balance entre la especulación intelectual y la intuición sonora. ¿Cuánto de cada una? ¡Quien pudiera decirlo!

J. M. A. C.: En algunos de sus textos usted ha manifestado tener en cuenta al público cuando compone, buscando «el equilibrio entre la complejidad que [...] debe asumir la producción musical actual, y la posibilidad de recepción y proceso de ésta por parte de oyentes no-especializados». Y ha intentado hacerlo sin recurrir a la ‘simplificación’, ‘explorando límites’ y ‘navegando entre percepciones’. ¿Cuál es su principal motivación para componer? ¿La curiosidad exploratoria? ¿El placer estético? ¿La búsqueda de la trascendencia? ¿Las obligaciones laborales?

O. P. D. L.: La curiosidad exploratoria y el placer estético. La trascendencia llega si uno la merece, cuando esté vivo o no.

J. M. A. C.: ¿Y lo trascendente, lo Absoluto como creencia —en Dios o en un concepto de deidad—, filosófica y teológicamente hablando?

O. P. D. L.: Supongo que todos tenemos, además, un deseo secreto de seguir viviendo a través de nuestras obras; de lo que le vamos a dejar a los que nos sigan

en el mundo. Yo creo en componer en un estado de felicidad y disfrutando de ese momento de la creación; si logro eso, tal vez pueda dejar algo valioso para el futuro.

J. M. A. C.: ¿Cómo se halla constituida su familia en la actualidad y de qué manera compagina sus múltiples actividades con su vida familiar? ¿Qué planes tiene para el futuro?

O. P. D. L.: Tengo una sola hija, que no vive conmigo y estudia artes en Estados Unidos. Vivo solo, sin grandes obligaciones familiares, si no fuera porque tengo 9 hermanos y, cada tanto, estoy con alguno de ellos o ellas, o con varios. Quisiera en el futuro poder componer más, dado que mis obligaciones académicas [se] me han llevado mucho de mi tiempo.

4.3. Segunda entrevista: el investigador, conferenciante y docente¹⁰⁰⁴

4.3.1. Una combinación de múltiples facetas

J. M. A. C.: Desde hace décadas, su intensa actividad laboral se ha visto plasmada a través de múltiples facetas: compositor, docente y conferenciante, evaluador —de concursos de cátedra, tesis académicas, concursos de arte, actividades científicas y técnicas—, investigador —teniendo en su haber más de 15 investigaciones—, gestor —en calidad de consejero y director de carreras universitarias—, autor, traductor, editor y director de publicaciones académicas —como ‘Música y Ciencia’, editada por la UNQ—, desarrollador tecnológico de *software* para análisis y composición musical, formador de recursos humanos —como director de doctorandos y becarios—, miembro de comisiones asesoras, integrante de sociedades artísticas y científicas, participante en más de 20 reuniones científicas e incluso divulgador. Aunque usted se autodefina en su sitio web oficial¹⁰⁰⁵ como compositor e investigador, ¿cuál de dichas facetas ha tenido más peso en su vida y cuál le ha deparado hasta ahora mayores satisfacciones?

O. P. D. L.: No una sola, sino la combinación efectiva de docencia, investigación y producción musical y académica. Cualquiera de ellas por separado me hubiera dejado insatisfecho y con curiosidad sobre qué podría haber hecho en la otra.

J. M. A. C.: Desde 1985 hasta la actualidad usted ha ocupado cuatro cargos distintos como docente universitario y terciario en dos instituciones quilmeñas —la Escuela Municipal de Bellas Artes ‘Carlos Morel’ y la Universidad Nacional de Quilmes— y una porteña —el Instituto Universitario Nacional del Arte—, dictando asignaturas asociadas con la composición acústica y electroacústica, la

¹⁰⁰⁴ Sevilla-Buenos Aires, febrero de 2014.

¹⁰⁰⁵ Di Liscia, «Oscar Pablo Di Liscia», s. f.

informática musical y la música de cámara. ¿Qué balance hace de sus casi treinta años de experiencia como profesor titular, adjunto e interino vinculado a tales instituciones, teniendo en cuenta el devenir histórico de la educación musical académica en Argentina?

O. P. D. L.: Lo primero que pienso es en agradecer a mis estudiantes todo lo que me han hecho trabajar y reflexionar a causa de sus preguntas, dudas y curiosidad. Otra reflexión que haría es que enseñar es una actividad apasionante, pero que en un momento llegué a hacer en exceso debido a necesidades económicas. Me gusta tener espacios en los que no enseño ni aprendo: la composición es el principal de ellos.

J. M. A. C.: Entre 1986 y 2013 usted ha dado más de 30 conferencias y clases magistrales, cerca de una docena de cursos y casi media de seminarios de posgrado, haciéndolo en más de 10 universidades argentinas y uruguayas, alrededor de 10 universidades estadounidenses —como la Universidad de Stanford— y otras instituciones latinoamericanas y europeas como la Universitat Pompeu Fabra y el célebre IRCAM de París. ¿Cómo nació su actividad como conferenciante y qué valoración hace de casi tres décadas de clases, cursos y seminarios impartidos? ¿Cuáles son las principales diferencias que usted ha percibido, en cuanto a las instituciones anfitrionas y al público asistente, entre Argentina y el exterior?

O. P. D. L.: Uno se hace conferenciante cuando comienza a tener una producción artística y académica que se difunde y valora. Sobre todo, la producción académica y tecnológica es lo que me ha llevado a visitar centros de investigación y producción artística; y en esos entornos se da naturalmente que uno haga charlas o conferencias sobre lo que hace. En realidad, conferenciar no es difícil si uno se remite a hablar de lo que ha hecho y no pretende que se vea como más de lo que realmente es. En general no he percibido gran diferencia entre las instituciones del país y el exterior, y mis experiencias han sido siempre muy buenas.

J. M. A. C.: Entre 1990 y 2009 usted ha desarrollado —individual o conjuntamente— casi una decena de programas informáticos destinados a la composición

y análisis musical: *PCSOS*, *AUDI*, *DSPA*, *UNQCSSH*, *RTSPA*, *WDSPA*, *ATSH*, *PCSLIB*, *Gpcs* y *Gtkonvolve*. ¿De qué manera y en qué aspectos facilitan la tarea al compositor y al analista de música dichos programas? ¿Cómo adquirió usted las habilidades y conocimientos de programación necesarios para desarrollar tal *software*?

O. P. D. L.: Comencé a programar porque me interesaba saber cómo funcionaban realmente las computadoras; después me di cuenta de que también me servía para pensar en la organización musical. Aprendí a programar solo, programando y analizando el código de otros programadores y compartiendo proyectos con colegas tales como Juan Pampín y Pablo Cetta. Las aplicaciones informáticas son sólo herramientas para lograr lo que uno necesita. Pero a veces no sólo es necesario saber lo que uno quiere, sino también conocer cómo funciona la herramienta adecuada. Por ejemplo, yo aprendí sobre reverberadores digitales programando, porque en la época en que lo hice no tenía programas que me dieran reverberación de la calidad que estaba buscando.

4.3.2. Música mixta, electroacústica y *Musical Set Theory*

J. M. A. C.: Si distinguiéramos entre música no electroacústica, aquella puramente electroacústica y la concebida para medios mixtos, ¿cuáles serían para usted las virtudes y defectos de cada una de éstas desde la teoría, la poiesis y la praxis? Y con respecto a las obras mixtas, ¿aporta el procesamiento de sonido en tiempo real más soluciones que problemas con respecto a las ya tradicionales secuencias electroacústicas fijas?

O. P. D. L.: Sin duda, la falta de ‘interpretación’ es uno de los problemas más mencionados de la electroacústica. A mí me resulta más atractiva la combinación de electroacústica con instrumentos acústicos; pienso que se potencian los dos distintos ‘tiempos de *performance*’ de cada medio. El procesamiento en tiempo real no es un problema, sino una cuestión que debe resolver cada compositor en el ámbito particular de cada obra. A mí nunca me interesó mucho, excepto ahora

que los sensores de movimiento se están desarrollando tanto: ese recurso me atrae sobre todo para combinarlo con danza y teatro.

J. M. A. C.: Usted es un experto mundial en la aplicación de los *pitch class sets* al análisis y composición musical: no sólo utiliza éstos en muchas de sus obras, sino que incluso ha desarrollado para ello *software* específico que goza de reconocimiento mundial y publicado libros al respecto, como *Elementos de contrapunto atonal*, escrito junto con Pablo Cetta y publicado por EDUCA. ¿Qué ventajas y desventajas ofrece la *Musical Set Theory* para el analista y el compositor de música académica actual? Y, al margen de sus destacados logros en esta materia, ¿cómo evalúa usted la recepción que tuvo dicha teoría a lo largo del tiempo en Estados Unidos, Europa y Argentina?

O. P. D. L.: La *Set Theory* dominó gran parte de la música de Estados Unidos y gran parte de la música de otros países. Hay que diferenciar, sin embargo, a los compositores como Milton Babbitt o Robert Morris, que la tienen como eje principal de su producción, de aquellos que la usan como un elemento más en sus construcciones musicales. Sin pretender tener ni la relevancia teórica, ni artística de estos, yo adscribiría a esta última tendencia. La combinatoria en la música es usada desde que existe, el problema es confinarla solo a clases de alturas y no reconocer su enorme posibilidad y potencia. Generalmente esto ocurre cuando hay un desconocimiento de todas las posibilidades de esta teoría. Hoy en día, ésta no goza de mucho prestigio ni aceptación entre los compositores y prefiero no preguntarme sobre las razones de ello. Creo que deberá integrarse a otras formas de pensamiento musical y sonoro para seguir existiendo de manera fructífera. Usada o existente o no en la composición, puede, sin embargo, ser un efectivo sistema de análisis de ciertos rasgos de obras que fueron hechas sobre su base.

J. M. A. C.: ¿Cuáles serían, en concreto, esos compositores de hoy a los que usted se refiere? Y, al margen de los Estados Unidos, ¿cómo fue la recepción de la *Musical Set Theory* en Europa y Argentina?

O. P. D. L.: Yo me refería a los compositores actuales de la generación joven en la argentina. Los europeos han sido más reacios a la *Set Theory*, aunque esta provenga, netamente, de la música de ellos. Tal vez les moleste que los estadounidenses hayan sido mejores y más prolijos en el desarrollo de la teoría. Sin embargo, hace relativamente poco —en 2003— se realizó en el IRCAM un Simposio que se llamó ‘Around Set Theory’, dedicado a David Lewin; y hay una publicación con el mismo título que documenta la participación de muchos teóricos-compositores americanos como Robert Morris, John Rahn y otros franceses —hasta de generaciones jóvenes— como Moreno Andreatta.

4.3.3. Música académica argentina e internacional

J. M. A. C.: Desde 1962 hasta 1970 —merced al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella y la gestión del compositor argentino de origen catalán Alberto Ginastera— los creadores académicos argentinos pudieron entrar en contacto directo con compositores célebres y representativos de las verdaderas vanguardias europeas, así como de otras manifestaciones musicales estadounidenses y latinoamericanas. Sin embargo, yo sostengo —a título personal— que el cierre de dicha institución durante un gobierno de facto contribuyó al aislamiento de los creadores locales con respecto al resto del mundo: décadas más tarde, algunos de éstos permanecerían anclados en aquello que habían podido asimilar en el pasado —creyéndose aún vanguardistas—, mientras que otros —algunos más jóvenes, como en su caso— se actualizarían de acuerdo a los nuevos rumbos que a nivel mundial habrían de dejar atrás a la vanguardia europea histórica. ¿Percibe usted esta dicotomía en la música académica argentina?

O. P. D. L.: La percibo, pero no como algo negativo. Me parece un rasgo más de la tremenda diversidad de estéticas, posturas y orientaciones que deben convivir.

J. M. A. C.: Desde 1955 —el año de su nacimiento— hasta el presente, Argentina ha sido regida por gobiernos tanto de facto como democráticos. Al margen de sus convicciones personales, ¿llegaron a afectar los vaivenes políticos argentinos sus actividades laborales vinculadas al ámbito musical de forma directa o notoria?

O. P. D. L.: Yo cursé mi carrera en la Universidad Nacional de Rosario durante el gobierno militar y el ambiente era opresivo y siniestro; ver a un militar o a un policía nos producía miedo y también la sensación de que, por ser estudiantes, siempre éramos sospechosos. Con todo, yo tuve bastante suerte de no vivir situaciones difíciles. Mis actividades laborales no fueron afectadas en lo más mínimo, creo, porque durante la dictadura militar yo solo trabajaba dando clases de guitarra particular y luego con un cargo de ‘Ayudante’ en la Escuela de Música de la UNR.

J. M. A. C.: ¿Qué cree usted ha tenido más peso en la música académica argentina de los siglos XX y XXI: la Escuela de Darmstadt, la Escuela de Nueva York o manifestaciones posteriores como el Espectralismo francés, entre otras? ¿Y qué diferencia a dicha música de la que se ha compuesto en el resto del mundo?

O. P. D. L.: Las tres tendencias han sido significativas en la música argentina; depende de los autores, pero el espectralismo ha venido a tener interés más recientemente. Es difícil hablar de una diferencia o rasgo particular de la música argentina, en tanto los compositores adscriben a estéticas muy variadas. Difícil es encontrar un rasgo común entre todos nosotros que, además, sea diferente de la producción actual mundial, con toda su variedad también.

J. M. A. C.: Si se tuvieran que incluir en un CD las obras musicales de 5 compositores indispensables para la música académica del siglo XX, ¿cuáles serían éstas, quiénes serían dichos compositores y debido a qué razones?

O. P. D. L.: Me quedo con tres: *Doble Concierto* para Flauta y Oboe de György Ligeti, *Kontakte* de Karlheinz Stockhausen y la *Sinfonía* de Luciano Berio. Mejor dicho, con cuatro; añadido al principio *Éclat/Múltiples* de Pierre Boulez. Y cada una de ellas por su originalidad, factura técnica y pasión.

4.3.4. Presente y futuro de los compositores

J. M. A. C.: ¿Cuáles son las facilidades y dificultades que afronta hoy como profesional un compositor argentino de música académica, tanto en general como en su caso particular? ¿Y qué sucede, dentro del mismo marco, con respecto a los estudiantes de composición?

O. P. D. L.: Las mismas dificultades que parecen haber enfrentado todos los compositores a lo largo de la historia: el sabio balance entre componer lo que a uno le parece y lo que al público le guste. Aunque se trate del público altamente especializado de la música actual, y por pequeña que sea la audiencia, uno siempre quiere que lo escuchen y que se emocionen. Los estudiantes de composición, hoy en día, tienen a su disposición enormes recursos tecnológicos y expertos en producción teórica y artística de los más diversos aspectos reunidos en distintos ámbitos académicos. Creo que para ellos la situación hoy es muy buena.

J. M. A. C.: ¿Y con respecto a las facilidades y dificultades para mantenerse económicamente viviendo de la composición en el caso de los compositores profesionales?

O. P. D. L.: Respecto de vivir de la composición, nunca me lo he planteado; dado que he visto a mis maestros y otros compositores y colegas tener que recurrir a otras actividades para sustentarse y comprobar que, si obtienen algún dinero de la composición (premios, comisiones, etc.), éste no es suficiente. Yo suelo decir: vivir de la composición no es imposible; lo que es difícil es vivir de la composición y componer lo que uno quiere.

J. M. A. C.: ¿Cómo ve el porvenir de la música académica argentina e internacional?

O. P. D. L.: El futuro de la música académica, en general, es muy promisorio; cada vez hay mejores universidades, estudiantes, profesores y centros de producción. Sería lógico esperar que hubiera cada vez mejor música. Eso espero y veo, ya, en muchos de mis estudiantes y ex discípulos.

4.4. Análisis de las entrevistas cualitativas

4.4.1. Análisis descriptivo-temático de la primera entrevista

4.4.1.1. *Respuestas 1-3*

En base a los conceptos de Olaz anteriormente citados, es posible llevar a cabo un análisis descriptivo de la primera entrevista realizada a Oscar Pablo Di Liscia para la presente tesis doctoral. Dentro de este contexto, en las respuestas 1-3 dicho compositor refiere una infancia transcurrida en el seno de una familia de origen italiano, tanto por vía paterna como materna, asentada en las actuales provincias argentinas de La Pampa y Santa Fe. A su vez, el informante describe un ambiente familiar en el cual los adultos supieron transmitir sus aficiones musicales —incluyendo la ejecución pianística y la composición— a una decena de jóvenes descendientes que fueron empapándose de la tradición del arte sonoro europeo a través de la música clásica y romántica con Beethoven a la cabeza. Al mismo tiempo, según Di Liscia, dicho proceso se vio incrementado mediante la audición de numerosos registros sonoros adquiridos a tal efecto, complementándose en su caso con el gusto por el folclore, la iniciación al piano y los estudios de guitarra que emprendió durante el principio de su adolescencia bajo la guía de dos folcloristas locales de formación clásica: Orlando Hernández y Aníbal Olié.

Asimismo, el informante refiere haber iniciado sus primeros estudios vinculados a la composición tras finalizar su pubertad y alentado por su padre, haciéndolo con el compositor y clarinetista pampeano Delfino Nemesio, a quien asocia con la adquisición de una adecuada base técnica dentro de una enseñanza de índole escolástica y unida al uso de una bibliografía de tradición ítalo-argentina. Por otra parte, a través del previamente referido análisis temático descrito por Olaz, se pueden vislumbrar tres temas principales contenidos en las respuestas 1-3 del compositor argentino aquí tratado: orígenes, infancia y música en familia.

4.4.1.2. Respuestas 4-9

Volviendo al análisis descriptivo resulta factible afirmar que en las respuestas 4-9 Oscar Pablo Di Liscia relaciona su traslado a la ciudad de Rosario, donde ingresaría a la escuela de música de la universidad local tras haber concluido su enseñanza secundaria, tanto con el nacimiento de su madre en dicha urbe mesopotámica como con la presencia de familiares suyos en ésta. A su vez, el informante refiere haber satisfecho parte de su interés en la composición musical a través de su actividad como guitarrista, vinculada al estreno de obras contemporáneas de compositores allegados como los rosarinos Luis Mucillo y Dante Grela —artista a quien asocia con términos como ‘conceptualización’, ‘lógica’, ‘orden’, ‘originalidad’ y ‘ruptura’—, con el cual habría de estudiar composición antes de hacerlo con Francisco Kröpfl.

Asimismo, Di Liscia describe sus primeras obras estrenadas y premiadas uniéndolas a conceptos como ‘lucha’, ‘formalidad’ y ‘esquematismo’, así como al expresionismo característico de la Segunda Escuela de Viena y a un gusto juvenil por la poesía japonesa. Por otra parte, el informante sostiene tener gratos recuerdos de su vida universitaria en Rosario, de la cual destaca la posibilidad de estar en contacto con un sinnúmero de disciplinas y senderos estéticos, recordando docentes que contribuyeron a su formación en armonía y análisis musical, como Luis Ángel Machado, y en artes plásticas y poesía, como Hugo Padeletti. Paralelamente, al recurrir a un análisis temático se torna viable diferenciar cuatro temas centrales presentes en las respuestas 4-9 del compositor tomado como objeto de estudio de esta tesis doctoral: estudios universitarios, primeras obras, primeras interpretaciones y primeros premios.

4.4.1.3. Respuestas 10-15

Acudiendo nuevamente al análisis descriptivo es posible advertir que en las respuestas 10-15, cuando fundamenta su mudanza a la ciudad de Buenos Aires durante la penúltima década del siglo pasado, Oscar Pablo Di Liscia aduce una búsqueda de nuevos horizontes musicales que le posibilitaran seguir estudiando

guitarra con el porteño Miguel Ángel Girollet y profundizar su contacto con el ya mencionado Francisco Kröpfl, artista que lo introduciría tanto en el mundo de la música electroacústica como en el de los *pitch class sets* —aunque desde una visión propia y no directamente vinculada a aquélla de Allen Forte— y de quien el informante destaca su vinculación con el serialismo, asociándolo también a conceptos como ‘reflexión’ y ‘sistematicidad’. Asimismo, Di Liscia refiere su continuada relación estudiantil y laboral con el semiólogo porteño Oscar Steimberg, sin dejar de mencionar otros docentes y ponentes que, desde espacios didácticos como el Laboratorio de investigación y producción musical del porteño Centro Cultural Recoleta, contribuyeron de forma paralela a su formación; es el caso de Ariel Martínez, José Maranzano, Carmelo Saitta, Jorge Rapp, Fernando von Reichenbach y Walter Gut.

Al mismo tiempo, el informante se refiere a sus primeras obras estrenadas en diversas salas de la ciudad de Buenos Aires, asociando aquéllas con un período de pertenencia a agrupaciones como Otras Músicas —a la cual destaca de entre otras análogas— y admitiendo una marcada influencia general de las enseñanzas impartidas por Francisco Kröpfl capaz de sumarse a procedimientos de origen serialista, así como al empleo de técnicas extendidas de ejecución. Por otra parte, al recurrir al análisis temático se pueden advertir tres temas centrales manifestados en las respuestas 10-15 del compositor argentino aquí tratado, a saber: estudios de semiología, estudios de guitarra y estudios de composición.

4.4.1.4. Respuestas 16-19

Retornando al análisis descriptivo resulta factible comprobar que en las respuestas 16-19, al explayarse sobre las obras por él creadas entre la última década del siglo pasado y el comienzo del nuevo milenio, Oscar Pablo Di Liscia manifiesta un renovado interés por sus piezas mixtas y electroacústicas, a las cuales caracteriza por implicar un abordaje a relaciones específicas que define a través de elementos pareados y generalmente —aunque no siempre— antagónicos, como timbre-altura, segregación-fusión, ambigüedad-claridad, luz-oscuridad,

amanecer-anochece, multiplicidad-unicidad, etc. A su vez, el informante refiere que éstas fueron concebidas dentro de un marco en el cual conviven conceptos como ‘fricción’ y ‘tensión’, tendiente a explorar el parámetro del timbre tanto a través de los sonidos generados de forma electrónica como mediante la interacción de éstos con los instrumentos acústicos.

Asimismo, Di Liscia declara aprovechar las posibilidades brindadas actualmente por las nuevas tecnologías, que incluyen la espacialización sonora mediante la técnica Ambisonics y la síntesis espacial de sonido, haciéndolo a través de una producción compositiva académica que en ocasiones no desdeña incorporar elementos de la música popular argentina y la poesía rioplatense para acercarse a diversos aspectos como ‘sentido’, ‘sonoridad’ y ‘forma’. Por otra parte, el informante confiesa su búsqueda de una combinación de lo ‘apolíneo’ y lo ‘fáustico’, plasmada sonoramente a través de una confrontación entre conceptos como ‘organización’, ‘perceptible’ e ‘interesante’, por un lado, y ‘atractivo’, ‘cambiante’ y ‘original’, por otro. Así, tras recurrir nuevamente al análisis temático, se torna viable identificar cuatro temas centrales en las respuestas 16-19 del compositor ligado a esta tesis doctoral: cargos docentes, becas, comisiones y estrenos internacionales.

4.4.1.5. Respuestas 20-23

Volviendo al análisis descriptivo es posible afirmar que, en las respuestas 20-23, Oscar Pablo Di Liscia evita a toda costa llegar a autodefinirse o enmarcarse dentro de una tendencia compositiva determinada, aunque dice pertenecer a un grupo generacional que explora una *terra incognita* con áreas rebosantes de fascinación y diferencias materializadas en las nuevas tecnologías unidas a la música académica, incluyendo la interacción de los intérpretes con éstas en tiempo real. Asimismo, el informante considera un tanto ‘depreciada’ la expresión ‘nacionalismo’ que se halla históricamente unida a ciertas tendencias musicales, confesando no haberse sentido jamás obligado a componer obra alguna asociada a éstas

y permanecer despreocupado con respecto al hecho de saber si es perceptible o no un componente argentino dentro de su producción sonora.

Por otra parte, tras mencionar algunas de sus piezas propias preferidas, Di Liscia considera que una obra musical es fruto de muy poca inspiración, mucho trabajo y una cantidad indeterminada de oficio. Asimismo, el informante concibe la génesis de tal tipo de pieza como un proceso de transformación que consta de tres fases, alcanzables sólo mediante una gran cantidad de trabajo y un equilibrio entre ‘especulación’ e ‘intuición’, que podrían denominarse de la siguiente manera: idea-plan-obra. Por otra parte, un análisis temático de las respuestas 20-23 del compositor argentino aquí tratado permite deducir dos temas principales: entidades y grupos sociales, y música electroacústica.

4.4.1.6. Respuestas 24-26

Retornando al análisis descriptivo resulta factible afirmar que, en las respuestas 24-26, Oscar Pablo Di Liscia asocia el concepto de ‘trascendencia’ con un resultado o consecuencia (es decir, con aquella acepción que permite hablar, por ejemplo, de un artista trascendente), considerando aquélla susceptible de ser obtenida —en vida o no— sólo en virtud del mérito, y no asociable a cualquier otro significado de índole filosófica o religiosa. Asimismo, el informante cree que los artistas sonoros albergan un anhelo de perpetuarse mediante sus obras, afirmando creer posible componer música en el marco de un estado de felicidad y gozo, entendiendo esto como un ideal alcanzable que podría llegar a permitir legar algo valioso para la posteridad.

Por otra parte, Di Liscia refiere vivir solo, tener una hija en los Estados Unidos que es estudiante de artes y acompañar ocasionalmente a sus numerosos hermanos, manifestando su deseo de dedicar más de su tiempo disponible para componer, en virtud de hallarse éste mermado por las obligaciones académicas contraídas. Paralelamente, a partir de un análisis temático de las respuestas 24-26 proporcionadas por el compositor tomado como objeto de estudio de esta tesis

doctoral, se pueden diferenciar tres temas centrales: especialización sonora, estéticas de la música erudita y futuro de la producción compositiva académica.

4.4.2. Análisis del léxico de la primera entrevista

Asimismo, de acuerdo a los conceptos referidos con anterioridad, también es posible realizar un análisis del léxico contenido en las respuestas correspondientes a la primera entrevista realizada a Oscar Pablo Di Liscia para esta tesis doctoral, lo cual permite retratar al informante en virtud del ‘peso’¹⁰⁰⁶ que los vocablos utilizados poseen en éstas. Obrando de esta manera, una vez suprimidas tanto las denominadas ‘palabras comunes’ como también aquéllas empleadas para identificar un mismo concepto (el nombre ‘Dante’ y el apellido ‘Grela’, por ejemplo, remiten a una sola persona), así como las no significativas, es posible advertir (*vide* Tabla 1) la siguiente cantidad y densidad de palabras clave contenidas en las respuestas del compositor en cuestión (según *Contador de caracteres*¹⁰⁰⁷, una herramienta informática «para contar caracteres de un texto y cantidad de palabras [(en este caso, 2958)], [que] calcula también la densidad de palabras claves quitando las stop words», o ‘palabras vacías’):

Música: 23 (6%)	Electroacústica: 11 (3%)
Obra: 11 (3%)	Kröpfl: 10 (3%)
Relación: 8 (2%)	Grela: 7 (2%)
Forma: 7 (2%)	Guitarra: 6 (2%)
Contacto: 6 (2%)	Sonido: 6 (2%)
Trabajar: 6 (2%)	Interés: 5 (1%)
Estudiar: 5 (1%)	Años: 5 (1%)
Composición: 5 (1%)	Manera: 5 (1%)

Tabla 1. Primera entrevista. Cantidad y densidad de palabras clave.

Así, tras haber examinado el contexto de forma adecuada, de las cantidades y porcentajes de palabras arriba vertidos se puede deducir que, en las respuestas

¹⁰⁰⁶ *Vide* Paone y Pérez, «Las palabras que delatan a los partidos: sus ideas en cuatro nubes. El análisis del léxico de los programas retrata a los grupos. Desde el giro hacia el centro del PSOE hasta la poca carga ideológica de Ciudadanos»..

¹⁰⁰⁷ Según consta en <http://www.contadordecaracteres.info>. Accedido 7 de mayo de 2016.

todas estas afirmaciones gráficamente a través de un tipo de representación denominada ‘nube de palabras’, recurriendo para ello a la aplicación informática *Wordle*¹⁰⁰⁸, mediante la cual fue posible generar el resultado visual plasmado en la Ilustración 2.

4.4.3. Análisis descriptivo-temático de la segunda entrevista

4.4.3.1. Respuestas 1-4

A partir de las concepciones sostenidas por Olaz, anteriormente referidas, también es posible llevar adelante un análisis descriptivo de la segunda entrevista realizada a Oscar Pablo Di Liscia de cara a esta tesis doctoral. Así, a través de las respuestas 1-4 es posible advertir cómo éste afirma que sólo la combinación de sus actividades profesionales como docente, investigador, compositor y académico ha llegado a satisfacerlo, saciando así su curiosidad. Asimismo, el informante refiere sentirse agradecido para con sus estudiantes, en virtud de haberlo movido a trabajar y reflexionar, considerando la enseñanza como algo apasionante que puede tornarse excesivo si se imparte debido a necesidades financieras y afirmando disfrutar de actividades como la composición, a través de la cual asegura no enseñar ni aprender.

Por otra parte, Di Liscia vincula la actividad propia de un conferenciante con poseer una producción académica difundida, declarando haber tenido muy buenas experiencias al cumplir dicho rol y no haber encontrado grandes diferencias entre las instituciones argentinas donde ha dictado sus ponencias y aquéllas del exterior. A su vez, el informante considera necesario conocer el funcionamiento de las aplicaciones informáticas, definiéndose como un programador autodidacta que logró satisfacer su interés por comprender cómo trabajan los ordenadores y manifestando que ello le ha resultado útil para reflexionar acerca de la organización musical en sí misma. Paralelamente, a través del antedicho análisis temático

¹⁰⁰⁸ *Vide* <http://www.wordle.net>. Accedido 7 de mayo de 2016.

referido por Olaz, se puede distinguir un tema principal contenido en las respuestas 1-4 del compositor argentino objeto de esta tesis doctoral: la combinación de múltiples facetas profesionales.

4.4.3.2. Respuestas 5-7

Acudiendo nuevamente al análisis descriptivo resulta factible observar que en las respuestas 5-7, al explayarse sobre las obras mixtas, Oscar Pablo Di Liscia confiesa encontrar éstas más atractivas que aquéllas puramente electroacústicas, manifestando un reciente interés por el procesamiento digital de audio en tiempo real debido a la novedosa aplicación de sensores de movimiento y su posibilidad de aplicación al ámbito coreográfico y teatral. A su vez, el informante refiere que la *Musical Set Theory* es uno de los varios elementos que coexisten en sus obras y no necesariamente su eje central, confesando que dicha teoría puede resultar un recurso analítico efectivo para piezas basadas en ésta. Paralelamente, Di Liscia considera que tal concepción teórica carece de aceptación y prestigio entre los jóvenes compositores argentinos, corriendo el riesgo de extinguirse en caso de no lograr establecer una simbiosis con otras maneras de pensamiento musical.

Por otra parte, el informante afirma que los compositores del Viejo Mundo se han mostrado en general más renuentes a la *Musical Set Theory*, quizás molestos por aquella ‘prolijidad’ con la cual sus pares estadounidenses han logrado desarrollarla mejor, si bien destaca que célebres instituciones europeas como el IRCAM de París han realizado simposios sobre tal teoría, contando para ello con la participación de jóvenes artistas e investigadores internacionales. Al mismo tiempo, empleando un análisis temático se torna viable diferenciar tres temas centrales en las respuestas 5-7 del compositor pampeano aquí tratado: música mixta, música electroacústica y *Musical Set Theory*.

4.4.3.3. Respuestas 8-10

Recurriendo de nuevo al análisis descriptivo es posible vislumbrar cómo en las respuestas 8-14, tras haber sido interrogado acerca de una hipotética dicotomía entre vanguardistas anacrónicos y jóvenes renovadores en el marco de la música académica argentina, Oscar Pablo Di Liscia confiesa percibir tal polarización sin considerarla algo negativo, viendo ésta como una característica propia de una plural convivencia de estéticas. Por otra parte, el informante asocia el último gobierno de facto argentino con un ambiente ‘opresivo’ y ‘siniestro’, confesando haber pasado miedo frente a las fuerzas militares y policiales, así como haberse sentido sospechoso por el mero hecho de ser estudiante. Sin embargo, Di Liscia se dice afortunado en virtud de no haber vivido situaciones dificultosas durante dicho proceso, considerando que su vida laboral como docente no llegó a verse afectada durante tal dictadura.

Asimismo, Oscar Pablo Di Liscia estima que la Escuela de Darmstadt, la Escuela de Nueva York y el espectralismo francés llegaron a convertirse en tres tendencias significativas para la música académica argentina, afirmando que los compositores enmarcados en ésta se hallan hoy unidos a una variada gama de estéticas y no exhiben rasco común alguno que resulte fácil de identificar o los diferencie de la producción compositiva internacional. Asimismo, mediante la utilización de un análisis temático se pueden distinguir dos temas centrales presentes en las respuestas 8-10 del compositor tomado como objeto de estudio de esta tesis doctoral: música académica argentina y música académica internacional.

4.4.3.4. Respuestas 11-14

A partir del análisis descriptivo resulta factible advertir que en las respuestas 11-14, tras haber sido instado a mencionar algunas de sus obras preferidas compuestas durante el siglo pasado, Oscar Pablo Di Liscia se decanta por aquéllas de Boulez, Ligeti, Stockhausen y Berio, haciéndolo en virtud de conceptos como ‘originalidad’, ‘factura técnica’ y ‘pasión’. Por otra parte, el informante refiere

que los compositores argentinos actuales continúan enfrentando la histórica y universal dificultad de hallar un equilibrio entre el propio gusto y aquél del público, confesando un deseo de ser escuchado y también de emocionar al oyente. Asimismo, Di Liscia ve con buenos ojos que los compositores en formación cuenten con crecientes recursos humanos y tecnológicos reunidos en diversas casas de estudio.

A su vez, el informante manifiesta no haber considerado nunca viable la posibilidad de vivir únicamente de la composición, tras haber constatado cómo sus profesores y colegas debieron recurrir a otras actividades laborales para mantenerse, en virtud de no ser suficientes a tal efecto ni los premios ni las comisiones recibidas. Paralelamente, Di Liscia cree en un futuro promisorio para la música académica, asegurando que ello se encuentra vinculado a una mejoría en las casas de estudio, el alumnado, el personal docente y los centros de producción, lo cual habría necesariamente de repercutir en una música mejor, algo que el informante dice poder comprobar a través de sus alumnos actuales y pretéritos. Por otra parte, a través de un análisis temático se torna viable hallar dos temas principales en las respuestas 11-14 del compositor argentino aquí tratado: el presente de los compositores y el futuro de los artistas sonoros.

4.4.4. Análisis del léxico de la segunda entrevista

Al mismo tiempo, en base a los conceptos señalados con anterioridad, también resulta factible llevar a cabo un análisis del léxico contenido en las respuestas correspondientes a la segunda entrevista realizada a Oscar Pablo Di Liscia para esta tesis doctoral; esto permite representar al informante, según se expresó en párrafos anteriores, basándose en la diferente gravitación¹⁰⁰⁹ que las palabras utilizadas alcanzan en dichas respuestas. Así, tras suprimir tanto los vocablos utili-

¹⁰⁰⁹ *Vide* Paone y Pérez, «Las palabras que delatan a los partidos: sus ideas en cuatro nubes. El análisis del léxico de los programas retrata a los grupos. Desde el giro hacia el centro del PSOE hasta la poca carga ideológica de Ciudadanos».

zados para designar un mismo concepto como las denominadas ‘palabras comunes’, y hacer lo propio con aquéllas no significativas, se torna viable distinguir (*vide* Tabla 2) la siguiente cantidad y densidad de vocablos contenidos en las respuestas del compositor argentino aquí tratado (de acuerdo a la herramienta informática *Contador de caracteres*, empleada «para contar caracteres de un texto y cantidad de palabras [(en este caso, 1290)], [la cual] calcula también la densidad de palabras claves quitando las stop words»¹⁰¹⁰, o ‘palabras vacías’):

Música: 10 (5%)	Producción: 8 (4%)
Composición: 7 (4%)	Compositores: 7 (4%)
Estudiantes: 5 (3%)	Académica: 4 (2%)
Artística: 4 (2%)	Difícil: 4 (2%)
Vivir: 4 (2%)	<i>Set</i> [conjunto]: 3 (2%)

Tabla 2. Segunda entrevista. Cantidad y densidad de palabras clave.

De esta manera, luego de haber procedido a examinar adecuadamente el contexto, partiendo de las cantidades y porcentajes de vocablos arriba indicados es factible sostener que, en las respuestas correspondientes a la segunda entrevista realizada a Oscar Pablo Di Liscia para esta tesis doctoral, hay una previsible preponderancia del concepto de ‘música’, seguido en orden decreciente por la presencia del concepto de ‘producción’ —asociado tanto a las actividades académicas como a aquéllas compositivas— y de aquél de ‘composición’. Seguidamente, tienen cabida los compositores de música erudita, los estudiantes de artes sonoras y el concepto de ‘académico’, utilizado para designar las actividades unidas tanto al ámbito universitario como a la música erudita.

Aparece luego el concepto de ‘artístico’ como sinónimo de ésta, así como el concepto de ‘difícil’ unido al intento de encontrar rasgos que permitan distinguir a los actuales compositores académicos argentinos de sus pares extranjeros, por un lado, y a la posibilidad de vivir únicamente de la composición, por otro. Finalmente, estos elementos dan paso al concepto de ‘*set*’ que se halla entroncado con la ya referida *Musical Set Theory*. Asimismo, resulta posible plasmar todas

¹⁰¹⁰ Según consta en: <http://www.contadordecaracteres.info>. Accedido 7 de mayo de 2016.

5. Catalogación de obras

5.1. Consideraciones previas

A fin de confeccionar la presente catalogación de obras musicales de Oscar Pablo Di Liscia se partió de las fuentes primarias recopiladas ya referidas en el primer punto de esta tesis doctoral; y ante la mencionada escasez de éstas, se solicitó una lista de obras a Oscar Pablo Di Liscia, quien gentilmente envió un nuevo documento en el cual figuran, junto con algunas omisiones que pueden ser consideradas erratas, únicamente el título y la fecha de composición de aquellas obras no descatalogadas por su creador, careciendo tal texto de elementos como fechas y lugares de estrenos, intérprete(s) y ciclos vinculados a éstos, galardones, comisiones, grabaciones, datos genésicos, etc. Justamente, sólo fue posible obtener varios de dichos elementos tras haber movido al compositor pampeano aquí tratado a generar nuevas fuentes autobiográficas (mediante las entrevistas cualitativas realizadas para este trabajo, incluidas en su cuarto punto) y luego contrastar éstas con aquéllas recopiladas con anterioridad y arriba referidas, procedimiento que más tarde permitió volcar los resultados obtenidos debajo de estas líneas bajo forma de catálogo vertido en una tabla.

El formato de catálogo adoptado ordena las obras de Oscar Pablo Di Liscia alfabéticamente, siguiendo los estándares internacionales utilizados por célebres editoriales especializadas en música académica contemporánea, como Universal Edition (Austria) y Boosey & Hawkes (Reino Unido), y emplea al mismo tiempo abreviaturas, términos y criterios de puntuación contenidos en las bases de datos del Centro de Documentación de Música y Danza de España sobre estrenos musicales¹⁰¹²; de todas maneras, se ha incluido también una versión ordenada cronológicamente del catálogo realizado, a fin de ampliar la practicidad frente a futuras consultas de éste. Dicho catálogo alberga cuatro columnas que contienen datos

¹⁰¹² Según consta en: http://musicadanza.es/_es/021es_estrenos_de_musica.html

relativos a las obras en cuestión: ‘título(s)’, ‘plantilla’¹⁰¹³, ‘fecha(s)’ (de composición) y ‘notas’ (que incluyen datos genésicos, grabaciones —se excluyen aquellas venales—, comisiones, galardones, fechas y lugares de estrenos, intérprete(s) y ciclos vinculados a éstos, etc.); y en virtud de la escasez de fuentes disponibles referida en el primer punto de esta tesis doctoral, se estima que tal catalogación cumple en tiempo y forma con los objetivos explicitados en aquél.

Si esta tesis doctoral respondiera a otros objetivos, también se habría evaluado la posibilidad de ceñirse a formatos nacionales o internacionales diferentes. En el primero de los casos, uno de los modelos propicios sería aquél utilizados por Carlos Villar-Taboada de *Catálogos de compositores españoles*, publicación de la Sociedad General de Autores y Editores - SGAE, al cual podrían sumarse textos emanados de instituciones internacionales análogas como las siguientes: Sociedad Argentina de Autores y Compositores - SADAIC, Staatlich genehmigte Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger - AKM (Austria), Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique - SACEM (Francia), Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte - GEMA (Alemania), etc.; sin embargo, en la mayoría de estos casos se lidia con producciones vinculadas a sociedades recaudadoras ajenas al ámbito estrictamente académico. Por otra parte, en el caso de adoptar un modelo internacional, convendría recordar las palabras del autor antedicho: «Señala Goicoa [...] que en la elaboración del catálogo [de Partituras del Archivo Musical de Galicia] se han seguido las Reglas de catalogación II. Materiales especiales, versión española de las ISBD (NBM) [*sic*]»¹⁰¹⁴. Empero, al margen de ceñirse a la inespecífica norma ISBD(NBM) (Non-Book Materials [Materiales no libros]), podría también optarse por utilizar aquélla concebida específicamente para par-

¹⁰¹³ Se ha empleado el término ‘plantilla’ en virtud de la utilización que de éste hace el Centro de Documentación de Música y Danza de España (*vide* http://musicadanza.es/_es/021es_estrenos_de_musica.html). Sin embargo, ninguna de las 10 acepciones del vocablo ‘plantilla’ que recoge la Real Academia Española guarda relación directa con el ámbito musical (*vide* Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*).

¹⁰¹⁴ Villar-Taboada, «Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas», 124.

tituras: ISBD(PM): International Standard Bibliographic Description for Printed Music [Descripción Bibliográfica Internacional Estándar para Música Impresa]. Por último, conviene recordar que en puntos previos y sucesivos de esta tesis doctoral se ha hecho y se hará referencia, en mayor o menor medida, a muchas de las obras compuestas por Oscar Pablo Di Liscia contenidas en el presente catálogo.

5.2. Catálogo de obras (1976-2013)

5.2.1. Ordenamiento alfabético

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE OSCAR PABLO DI LISCIA (1995) 1976-2013 (ORDEN ALFABÉTICO)			
TÍTULO	PLANTILLA	FECHA	NOTAS
<i>Abracadabra</i>	Trompa, trompeta y piano	1986	Estreno: 26-11-86 [?]. LRA Radio Nacional. Auditorio (Buenos Aires). Ciclo Cosas Nuestras
<i>Alma de las orquestas</i>	Sonidos electroacústicos	1993	Estreno: 21-10-93. Centro Cultural Recoleta. Auditorio 'El Aleph' (Buenos Aires). 9. ^a Semana de la Música Electroacústica
			Grabación: CD DDD. <i>Panorama de la Música Argentina: 1953-1956</i> . Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes/IRCO VIDEO SRL, IRCO 315, s. f. Obra electroacústica
			Inicialmente concebida como <i>TSTT</i>
<i>Cordial</i>	Violín, viola y violonchelo	1985	Estreno: 29-11-85. Centro Lincoln (Buenos Aires)
<i>Cuatro haikú</i>	Soprano y orquesta de cámara (1.1.1.1 - 1.1.0.0 - perc - pf - cuerda)	1978	Galardón: Premio 'Juan Carlos Paz' 1979, Fondo Nacional de las Artes (Argentina)
<i>Diálogo con mi anciano</i>	Guitarra y sonidos electroacústicos	1989 Rev. 1990	Estreno: 16-06-90. Theatre Jacques Coeur (Bourges, Francia). Festival international des musiques et créations électroniques « Synthèse »
<i>Diez claroscuros</i>	Sonidos electroacústicos envolventes y luces	2011	Estreno: 07-11-2011. Centro Nacional de la Música. Sala 'Carlos Guastavino' (Buenos Aires). Ciclo de Obras Multimedia
			Comisión: Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación (Argentina)
<i>Diferencias</i>	Flauta, trompa y violonchelo	1996	Estreno: 29-07-96. Centro Cultural Recoleta. Auditorio 'El Aleph' (Buenos Aires)

Catalogación de obras

			Comisión: Fundación Antorchas (Argentina)
<i>Dobles A</i>	Guitarra	1988	Estreno: 19-10-88 [?]. Centro Cultural Recoleta. Auditorio 'El Aleph (Buenos Aires). Ciclo Doce Creadores de la Música Argentina Contemporánea
<i>El convidado de piedra</i>	Clarinete, piano y violonchelo	1990	Estreno: 27-07-90. Teatro Colón. Salón Dorado (Buenos Aires)
			Comisión: Conservatorio Provincial 'Juan José Castro', La Lucila (Argentina)
<i>El Tony: cuatro piezas</i>	Flauta	1982	Estreno: 05-08-83. Fundación San Telmo (Buenos Aires)
<i>Figuración de Gabino Betinotti</i>	Flauta, guitarra, piano, voz recitante, cantante, bandoneón, contrabajo y sonidos electroacústicos	2008 Rev. 2013	Estreno: 07-06-99. La Trastienda (Buenos Aires)
			Galardón: Primer premio, Concurso Régimen de Fomento a la Producción Discográfica de Música de Tango 2009, Fondo Nacional de las Artes (Argentina)
			Grabación: CD DDD. <i>Figuración de Gabino Betinotti</i> . Buenos Aires: BAU Records, 2010. Brian Chamboleyron (voz y recitado), Santiago Segret (bandoneón), Diego Schissi (piano), Juan Pablo Navarro (contrabajo), Mirta Wymerszberg (flauta). Buenos Aires: BAU Records, 2010
			Definida como 'obra en progreso' por su creador, incorpora materiales anteriores que se remontan a 1983
<i>Piezas dentro de piezas</i>	2 guitarras y percusión	1976	Estreno: 20-11-76. Biblioteca Argentina (Rosario). Ciclo Obras de Jóvenes Compositores
<i>Prólogos</i>	Sonidos electroacústicos	2002	Estreno: 30-09-02. Centro Cultural Recoleta. Laboratorio de investigación y producción musical (Buenos Aires)
			Inicialmente concebida para prologar <i>Teoría Sagrada del Espacio Acústico</i> de Oscar Edelstein

<i>Que sean dos</i>	Flauta y guitarra	1987	Estreno: 22-04-87. Fundación San Telmo (Buenos Aires). Ciclo Otras Músicas en Concierto. Félix Renggli (flauta), Dolores Costoyas (guitarra)
<i>Sueño de Valentina</i>	Sonidos electroacústicos	2003	Estreno: 12-04-03. The Wolfsonian-Florida International University (Miami, Estados Unidos). New Music Miami ISCM Festival Inicialmente concebida como <i>Música de carroussel</i>
<i>Tiempos magnéticos</i>	Flauta, piano y sonidos electroacústicos	1996 Rev. 1998	Estreno: 01-11-96. Centro Cultural Recoleta. Auditorio 'El Aleph' (Buenos Aires). Patricia Da Dalt (flauta), Manuel Massone (piano) Comisión: Fundación Música y Tecnología (Argentina) Galardón: Finalista, Concours international de musique électroacoustique 1998, Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges (Francia)
<i>Tres interludios</i>	[?]	1983	Citada en: Lambertini, Marta. «Pablo Di Liscia, Oscar». Editado por Emilio Casares Rodicio. <i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i> . Madrid: SGAE, 1999-2002, 464 Descatalogada por su creador
<i>Trívio</i>	Flauta, oboe y clarinete bajo	1983	Estreno: 15-11-83. Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires). Ciclo Agrupación Nueva Música
<i>TSTT</i>	Sonidos electroacústicos	c 1992-1993	Descatalogada por su creador

Tabla 3. Catálogo de obras. 1976-2013 (orden alfabético).

5.2.2. Ordenamiento cronológico

CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE OSCAR PABLO DI LISCIA (1955) 1976-2013 (ORDEN CRONOLÓGICO)			
FECHA	TÍTULO	PLANTILLA	NOTAS
1976	<i>Piezas dentro de piezas</i>	2 guitarras y percusión	Estreno: 20-11-76. Biblioteca Argentina (Rosario). Ciclo Obras de Jóvenes Compositores
1978	<i>Cuatro haikú</i>	Soprano y orquesta de cámara (1.1.1.1 - 1.1.0.0 - perc - pf - cuerda)	Galardón: Premio 'Juan Carlos Paz' 1979, Fondo Nacional de las Artes (Argentina)
1982	<i>El Tony: cuatro piezas</i>	Flauta	Estreno: 05-08-83. Fundación San Telmo (Buenos Aires)
1983	<i>Tres interludios</i>	[?]	Citada en: Lambertini, Marta. «Pablo Di Liscia, Oscar». Editado por Emilio Casares Rodicio. <i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i> . Madrid: SGAE, 1999-2002, 464
			Descatalogada por su creador
1983	<i>Trivio</i>	Flauta, oboe y clarinete bajo	Estreno: 15-11-83. Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires). Ciclo Agrupación Nueva Música
1985	<i>Cordial</i>	Violín, viola y violonchelo	Estreno: 29-11-85. Centro Lincoln (Buenos Aires)
1986	<i>Abracadabra</i>	Trompeta, trompa y piano	Estreno: 26-11-86 [?]. LRA Radio Nacional. Auditorio (Buenos Aires). Ciclo Cosas Nuestras
1987	<i>Que sean dos</i>	Flauta y guitarra	Estreno: 22-04-87. Fundación San Telmo (Buenos Aires). Ciclo Otras Músicas en Concierto. Félix Renggli (flauta), Dolores Costoyas (guitarra)
1988	<i>Dobles A</i>	Guitarra	Estreno: 19-10-88 [?]. Centro Cultural Recoleta. Auditorio 'El Aleph (Buenos Aires). Ciclo Doce Creadores de la Música Argentina Contemporánea
1989 Rev. 1990	<i>Diálogo con mi anciano</i>	Guitarra y sonidos electroacústicos	Estreno: 16-06-90. Theatre Jacques Coeur (Bourges, Francia). Festival international des musiques et créations électroniques « Synthèse »

1990	<i>El convidado de piedra</i>	Clarinete, piano y violonchelo	Estreno: 27-07-90. Teatro Colón. Salón Dorado (Buenos Aires)
			Comisión: Conservatorio Provincial 'Juan José Castro', La Lucila (Argentina)
c 1992-1993	<i>TSTT</i>	Sonidos electroacústicos	Descatalogada por su creador
1993	<i>Alma de las orquestas</i>	Sonidos electroacústicos	Estreno: 21-10-93. Centro Cultural Recoleta. Auditorio 'El Aleph' (Buenos Aires). 9. ^a Semana de la Música Electroacústica
			Grabación: CD DDD. <i>Panorama de la Música Argentina: 1953-1956</i> . Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes/IRCO VIDEO SRL, IRCO 315, s. f. Obra electroacústica
			Inicialmente concebida como <i>TSTT</i>
1996	<i>Diferencias</i>	Flauta, trompa y violonchelo	Estreno: 29-07-96. Centro Cultural Recoleta. Auditorio 'El Aleph' (Buenos Aires)
			Comisión: Fundación Antorchas (Argentina)
1996 Rev. 1998	<i>Tiempos magnéticos</i>	Flauta, piano y sonidos electroacústicos	Estreno: 01-11-96. Centro Cultural Recoleta. Auditorio 'El Aleph' (Buenos Aires). Patricia Da Dalt (flauta), Manuel Massone (piano)
			Comisión: Fundación Música y Tecnología (Argentina)
			Galardón: Finalista, Concours international de musique électroacoustique 1998, Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges (Francia)
2002	<i>Prólogos</i>	Sonidos electroacústicos	Estreno: 30-09-02. Centro Cultural Recoleta. Laboratorio de investigación y producción musical (Buenos Aires)
			Inicialmente concebida para prologar <i>Teoría Sagrada del Espacio Acústico</i> de Oscar Edelstein
2003	<i>Sueño de Valentina</i>	Sonidos electroacústicos	Estreno: 12-04-03. The Wolfsonian-Florida International University (Miami, Estados Unidos). New Music Miami ISCM Festival
			Inicialmente concebida como <i>Música de carroussel</i>

Catalogación de obras

2008 Rev. 2013	<i>Figuración de Gabino Betinotti</i>	Bandoneón, piano, contrabajo, guitarra, flauta, cantante, recitante y sonidos electroacústicos	Estreno: 07-06-99. La Trastienda (Buenos Aires)
			Galardón: Primer premio, Concurso Régimen de Fomento a la Producción Discográfica de Música de Tango 2009, Fondo Nacional de las Artes (Argentina)
			Grabación: CD DDD. <i>Figuración de Gabino Betinotti</i> . Buenos Aires: BAU Records, 2010. Brian Chambouleyron (voz y recitado), Santiago Segret (bandoneón), Diego Schissi (piano), Juan Pablo Navarro (contrabajo), Mirta Wymerszberg (flauta). Buenos Aires: BAU Records, 2010
			Definida como 'obra en progreso' por su creador, incorpora materiales anteriores que se remontan a 1983
2011	<i>Diez claroscuros</i>	Sonidos electroacústicos envolventes y luces	Estreno: 07-11-2011. Centro Nacional de la Música. Sala 'Carlos Guastavino' (Buenos Aires). Ciclo de Obras Multimedia
			Comisión: Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación (Argentina)

Tabla 4. Catálogo de obras. 1976-2013 (orden cronológico).

6. Aproximaciones analíticas

6.1. Cavilaciones teórico-metodológicas

6.1.1. Recursos analíticos actuales

Al menos a primera vista, el hecho de elaborar una catalogación de obras vinculada al objeto de estudio de la presente tesis doctoral y realizar unas aproximaciones analíticas a éste, no parece implicar actividad alguna que pueda considerarse ajena al quehacer cotidiano del autor de este trabajo¹⁰¹⁵. Conviene siempre, empero, pasar revista a todos aquellos escritos —tanto nuevos como perdurables— cuya lectura pueda contribuir a una mejor consecución de esta tarea, entre los cuales se halla la casi media decena de textos que, en tan sólo una década y en mayor o menor grado, han resumido sucesivamente el cúmulo de posibilidades analíticas recogidas por la musicología a través de los años, tales como «Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes»¹⁰¹⁶ del argentino Omar Corrado, «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica»¹⁰¹⁷ de la española María Nagore Ferrer, «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías»¹⁰¹⁸ del español Ramón Sobrino y «Analizando el análisis»¹⁰¹⁹ del argentino Juan María Solare; a éstos títulos ha de sumarse la reciente publicación del texto «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal»¹⁰²⁰ del español Carlos Villar-Taboada. Así, más allá de los juegos de palabras y similitudes mutuas que parecen entrecruzarse del primero al último de estos títulos, la mayoría de sus autores plasman en las páginas correspondientes una multiplicidad de posibilidades disponibles a la hora

¹⁰¹⁵ Como se expresó anteriormente, siguiendo las sugerencias de la directora de la presente tesis doctoral, se ha evitado mencionar en ésta la formación acreditada de su autor, volcándola sólo en el *currículum vitae* adjunto.

¹⁰¹⁶ Omar Corrado, «Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes», *Revista Musical Chilena* 49, n.º 184 (1995): 47-63.

¹⁰¹⁷ María Nagore, «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica», *Músicas al Sur*, n.º 1 (2004), <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>. Accedido 13 de julio de 2013.

¹⁰¹⁸ Ramón Sobrino, «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», *Revista de Musicología* XXVIII, n.º 1 (2005).

¹⁰¹⁹ Juan María Solare, «Analizando el análisis», *Doce Notas Preliminares*, n.º 19-20 (2007): 36-47.

¹⁰²⁰ Villar-Taboada, «Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas».

de realizar un análisis, citando definiciones y conceptos extraídos de textos referenciales escritos por autores como Bent, Cook, Deliége, Meeús, Molino, Nattiez y Sadaï. Por lo tanto, lejos de resumir las síntesis mencionadas, se remite al lector a los textos originales en cuestión, con el fin de tratar aquí sólo aquello que resulte pertinente para con el objeto de estudio de la presente tesis doctoral, discutiendo de lo general a lo específico.

Así, como señala Sobrino, dada «la gran diversidad de metodologías de análisis musical, el problema que se plantea [...] es saber cómo elegir el método más adecuado a sus necesidades [...]. Surge una nueva posibilidad [...]: la comparación entre las diversas metodologías de análisis»¹⁰²¹; y siendo lícito preguntarse cuáles son éstas, resulta útil citar las que dicho autor considera preponderantes: «métodos tradicionales, análisis schenkeriano, análisis motivico, análisis rítmico, teoría de conjuntos, análisis semiótico, análisis generativo y psicológico»¹⁰²²; de esta manera, es posible apreciar que el «análisis musical se vale, además, de aportaciones de metodologías de otras disciplinas como la lingüística, la acústica, la psicología cognitiva, la filosofía o la matemática de conjuntos»¹⁰²³. Y ello se debe, en parte, a lo que Nagore Ferrer describe en su epígrafe «Diversidad del objeto del análisis musical: del ‘texto’ al ‘contexto’»¹⁰²⁴, haciéndolo de la siguiente manera:

Si consideramos el trabajo analítico desde una perspectiva amplia [...], el principal problema que encontramos es la indeterminación de su propio objeto: la ‘música’ o la ‘obra musical’, concepto problemático, ambiguo y hoy en entredicho. La multiplicidad de puntos de vista respecto a este concepto provoca una multiplicidad de planteamientos analíticos. Algunos de ellos podrían ser los siguientes:

1. Una obra musical puede ser concebida como algo autónomo, como ‘artefacto’ o ‘texto’, habitualmente fijado en la partitura [...]. Esta es la concepción de algunos planteamientos formalistas y estructuralistas. El trabajo analítico que deriva de esta

¹⁰²¹ Sobrino, «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», 673.

¹⁰²² *Ibid.*, 667.

¹⁰²³ *Ibid.*, 669.

¹⁰²⁴ Nagore, «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica».

concepción es la determinación y explicación de los elementos formales y estructurales que componen esa obra, sus combinaciones y funciones. Los procedimientos habituales empleados son de tipo empírico y sistemático, como la segmentación, recuento de elementos recurrentes y variantes, reducción, combinación... Aquí encuadraríamos los diversos tipos de análisis formal y funcional, el schenkeriano, la set-theory o teoría de conjuntos aplicada al análisis musical, el análisis paradigmático y otros tipos de análisis semiológico, así como de análisis del estilo musical. El 'significado' de la obra derivaría de la coherencia interna de sus componentes, y el trabajo analítico consistiría en desvelar esa coherencia. Esta concepción ha sido predominante en el siglo XX y todavía hoy continúa teniendo mucha fuerza.

2. La obra musical puede ser concebida, por el contrario, como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la performance [*sic*] que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. La obra no es, desde esta perspectiva (o no es únicamente) 'artefacto' o 'texto', sino 'proceso' y 'ente histórico'. El análisis se abre a los aspectos cambiantes de la obra musical: interpretación, recepción y entorno contextual. En esta línea se encuadrarían la teoría y análisis de la recepción, así como el análisis practicado por otras corrientes de tipo hermenéutico —como la new musicology— o los diversos análisis de la interpretación. El significado de la obra derivaría de la materialización histórica de su devenir, que la 'construye' de alguna manera. Mientras esté viva a través de la interpretación y la recepción no está totalmente completa, y el trabajo analítico consistiría en desvelar su significado, que es una suma de los significados sucesivos de su devenir, o simplemente una 'práctica cultural'.

3. La obra musical puede ser también contemplada como algo que existe a través de la percepción, cuyo significado por lo tanto reside, más que en la obra misma (que no existe si no 'suena') en el modo como es percibida: a través, por tanto, de los mecanismos psicológicos de la percepción o escucha, que son el objeto del análisis. En esta línea estarían los análisis encuadrados en los estudios cognitivos o el análisis fenomenológico¹⁰²⁵.

Además, Nagore Ferrer aclara que dichas «concepciones, sin embargo, no son excluyentes sino complementarias. Aunque sigan aplicándose hoy día métodos

¹⁰²⁵ *Ibid.*

analíticos rigurosos y formalizados, [...] nadie puede prescindir ya de otros aspectos inherentes a la obra musical»¹⁰²⁶. Por su parte, Solare enuncia la posibilidad de que un análisis musical sea normativo o descriptivo, afirmando luego: «dudosamente defiende alguien, a comienzos del siglo XXI, un análisis normativo que determine qué es lo que debe o debió hacerse. Pues para poder hacerlo habría que estar en la posición de quien ‘sabe más’ que el propio compositor qué es lo que éste debió haber compuesto»¹⁰²⁷; asimismo, dicho autor menciona un curioso tipo de análisis musical: «el [h]áptico o táctil, el realizado con los dedos del instrumentista. Se trata, en el fondo, de una lógica asociativa. Hay al menos dos posibilidades, acaso más»¹⁰²⁸; así lo ejemplifica Solare:

La primera posibilidad se aplica sin más a la música tradicional. Pongamos un ejemplo elemental: imaginemos una textura de acompañamiento del Clasicismo como el famoso *bajo de Alberti* [...] Comparemos esta textura con el acompañamiento típico de un nocturno de Chopin o un estudio de Scriabin. Se trata en el fondo del mismo tipo de movimiento de los dedos, pero con otras notas. La posición de la mano es comparable, los movimientos que tiene que realizar son similares. La comparación de ‘tipos de estructura de la mano’ puede ser, entonces, una manera de análisis musical (que de hecho es empleada, razonada o espontáneamente, por los instrumentistas atentos) [...].

Un segundo tipo de ‘análisis táctil’ se ilustra así: imaginemos una obra para violín solo, cuyos movimientos de arco y sus digitaciones sigan las de algún estudio de Paganini, aunque cambiando las notas y otros factores hasta que Paganini sea irreconocible. Hemos compuesto así una segunda obra (Salvatore Sciarrino usa a veces métodos similares). Para analizar esta obra, la perspectiva ideal sería la [h]áptica o táctil, por cuanto nos proporciona un acceso directo a su estructura de gestación, a su ‘cantus firmus’ por así decir.

La pregunta clave es si un análisis [h]áptico puede conducir a resultados *independientes*, a conclusiones que no se puedan obtener de otra manera (ni auditiva visual); o si al menos puede llegar *antes* a tales conclusiones. Este criterio de análisis es una puerta abierta, puede investigarse aún mucho en esta dirección. Un planteo típico:

¹⁰²⁶ *Ibid.*

¹⁰²⁷ Solare, «Analizando el análisis», 41.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, 44.

¿nos ayudaría tener en cuenta las sensaciones de la laringe para el análisis melódico (o dramático) de las óperas de Verdi?¹⁰²⁹

Así las cosas, Nagore Ferrer afirma que «numerosos trabajos analíticos utilizan métodos y procedimientos diversificados para abordar el estudio de una obra o un corpus musical con vistas a comprenderlos desde distintos ángulos»¹⁰³⁰. Paralelamente, Solare añade «que no existe una manera única de analizar un trozo musical. [...] y que un criterio de análisis no anula al otro. [...] Es como observar un mismo pasaje musical desde diferentes lugares. Un análisis estéreo, si se quiere, o cuadrafónico»¹⁰³¹. Por tanto, este pianista y compositor argentino asegura intentar «analizar cualquier obra desde al menos dos o tres puntos de vista»¹⁰³², llegando incluso a «utilizar dos o tres criterios distintos para analizar una misma dimensión musical: la armonía, el ritmo o lo que fuera»¹⁰³³ con el fin de «evitar un conocido fenómeno: observar la realidad con un solo ojo»¹⁰³⁴.

6.1.2. Finalidad y objeto del análisis

Es posible apreciar, entonces, que las posibilidades existentes a la hora de analizar son múltiples y también, como señala Sobrino, que los «análisis musicales pueden ser divergentes según su finalidad, según el objeto [...] y según los métodos, que aumentan de forma importante gracias a la profesionalización del análisis»¹⁰³⁵; a éstos ya se ha hecho referencia previamente mientras que aquél, en el caso de la presente tesis doctoral, se halla oportunamente delimitado, algo que llega a deducirse, incluso, del título de la presente tesis doctoral. Más aún, a través de los párrafos anteriores se ha podido comprobar que las distintas maneras aptas para llevar a cabo un análisis musical se hallan ligadas, a la hora de ser

¹⁰²⁹ *Ibid.*, 44-45.

¹⁰³⁰ Nagore, «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica».

¹⁰³¹ Solare, «Analizando el análisis», 36.

¹⁰³² *Ibid.*

¹⁰³³ *Ibid.*, 37.

¹⁰³⁴ *Ibid.*

¹⁰³⁵ Sobrino, «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», 669.

eficaces y funcionales, tanto a la naturaleza del objeto de estudio como a la finalidad que persigue quien encarna el rol de analista, labor que en ocasiones ha querido sobrevalorarse *ad absurdum* —se omiten aquí referencias a las posturas de Schenker y Sadaï al respecto, derribadas oportunamente por Meeüs¹⁰³⁶— como si de una sobrecompensación se tratara; y es que, en verdad, aunque pueda presentarse enmascarado, el fin de quien analiza deja una marca indeleble en las páginas legadas por su puño. Siguiendo a Nagore Ferrer, es posible analizar una composición «con la finalidad de demostrar su coherencia, su genialidad, o simplemente conocerla, pero siempre hay detrás unos fines que desbordan el propio análisis: la investigación histórica, la aproximación estética, la necesidad por parte de un compositor de ‘explicar’ su obra»¹⁰³⁷. Sobrino, por su parte, afirma: «se analizaba para aprender a escuchar mejor, a interpretar mejor y, sobre todo, para aprender a componer»¹⁰³⁸; y es Corrado quien profundiza estos conceptos:

En líneas generales, en la clase de composición se decortica la obra con el propósito de descubrir cómo está hecha, las técnicas constructivas puestas en juego, la selección y el tratamiento de los materiales, su distribución temporal, su adecuación a los medios instrumentales seleccionados, con el objeto de, al observar cómo otros compositores hicieron, adquirir herramientas para el propio hacer. El intérprete analizará, en cambio, el mapa de tensiones creado por la dinámica de las configuraciones que pondrá en movimiento, el tejido textural del que decidirá jerarquizar o fundir determinados planos, la digitalidad [*sic*] propia de una obra, autor o periodo, el modelo sonoro y expresivo en el que enmarcará su acción. El historiador, por su parte, se interesará en el modo en que la obra singular se coloca en la serie, manifiesta las cualidades técnicas y estilísticas propias de una época, resuelve problemas pendientes o anticipa futuros desarrollos. El propósito puede también ser de orden pedagógico,

¹⁰³⁶ Según Nicolas Meeüs, *apud Ibid.*, 671: «el análisis es una ciencia, y en ningún caso un arte. No creo que el análisis sea un arte, o en todo caso, este arte debe tomar la forma de una ciencia. Es una ciencia a propósito de un arte [...] El análisis no es un arte porque sus producciones no pueden tener el carácter acabado y definitivo de la obra de arte; debe ser una ciencia porque sus producciones, como toda obra científica, deben quedar en todo momento abiertas a la refutación, a la ‘falsificación’. Esto no excluye en absoluto que el análisis (como cualquier otra ciencia, en principio) repose ampliamente sobre la intuición y la sensibilidad».

¹⁰³⁷ Nagore, «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica».

¹⁰³⁸ Sobrino, «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», 668.

como una manera de facilitar a los oyentes la comprensión de aspectos específicos de una pieza¹⁰³⁹.

De manera análoga, Solare se pregunta: «Entonces, ¿quién analiza música y con qué finalidad?»; y él mismo responde, haciéndolo con asociaciones que vinculan los diversos fines posibles del análisis con los distintos actores presentes en el ámbito musical, entre las cuales se halla la que corresponde al «musicólogo, [quien analiza] buscando ver qué posición tiene determinada obra en el contexto de las demás obras del autor»¹⁰⁴⁰, por un lado, y «en su contexto sociocultural o histórico; rastreando su influencia [...], estableciendo en qué se parece y en qué se diferencia de otras obras de su tiempo»¹⁰⁴¹, por otro. Y también se encuentra aquélla que atañe al «compositor, interesado en la *factura* de una obra, en el artesanado, y para hacer algo con los resultados de su análisis»¹⁰⁴². De esta manera, es posible apreciar que tanto Sobrino como Solare coinciden en que es al compositor a quien le interesa «cómo está hecha»¹⁰⁴³ una pieza musical o cuál es «la *factura* de una obra»¹⁰⁴⁴ y no al musicólogo y/o al historiador, quienes se hallan asociados —siempre según los textos transcritos y más allá de cualquier opinión al respecto— a fines analíticos diferentes, a menos que éstos caigan, verbigracia, en una desviación de la meta y lleguen a incurrir, por ejemplo, en lo que Solare denomina «analizar para crear»¹⁰⁴⁵, concepto que el pianista y compositor argentino explica risueñamente de esta manera:

Para finalizar quiero enunciar una idea con el enorme atractivo de toda provocación: analizar para crear, o el análisis como fuente de inspiración. Sostengo que es posible realizar un análisis musical cuya finalidad central no sea conocer la obra estudiada,

¹⁰³⁹ Corrado, «Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes», 49.

¹⁰⁴⁰ Solare, «Analizando el análisis», 40.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*

¹⁰⁴² *Ibid.*, 40.

¹⁰⁴³ Sobrino, «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», 691.

¹⁰⁴⁴ Solare, «Analizando el análisis», 40.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, 46.

sino derivar mecanismos que nos conduzcan a componer nuestra propia obra. Es decir, a este tipo de análisis no le interesa un camino conocer la obra que tiene delante, sino hallar en ella sustancias estimulantes para componer otra cosa.

Tomemos como ejemplo el análisis de Laura [Delavanso] de *La Consagración de la Primavera* que mencioné al principio. Analicemos la obra en función de ‘acentos que ocurren a intervalos siempre distintos’. Hagamos ahora algo con este análisis: otra obra. Para que no sea demasiado parecida, la sucesión de distancias entre acentos será distinta, los silencios durarán 4, 3, 2, 5 y 1 (los mismos números, por movimiento retrógrado). Otra diferencia es que no habrá un latir constante de corcheas, sino una nota larga, tenida, con otro timbre como ‘sombreado’. El acorde no será el mismo que en Stravinsky, ni en el registro grave, digamos que serán bicordes (díadas) en el registro agudo, una quinta justa. Y el fragmento no será para orquesta sino para dúo de piano y cello. Ah, y no será *fortissimo*, sino *mezzopiano*. Después de tantos cambios, la obra que sirvió de punto de partida resulta totalmente irreconocible; titulemos al resultado *Le Masacre*.

El análisis me ha servido entonces aquí para sintetizar otra criatura a partir de sus pedazos, otra Ave Fénix totalmente distinta. Ha servido para generar ideas propias tomando como disparador una composición preexistente: el objetivo real no era llegar a conocer tal composición. Este caso extremo de análisis musical es una de las muchas formas del *malentendido creativo*¹⁰⁴⁶.

Para Solare, de hecho, «analizamos porque nos fascina analizar, no como mal necesario para alcanzar otro fin [...]. Nos da placer desarmar una obra para ver cómo es por adentro, un impulso no tan diferente al del niño que despanzurra un juguete para ver qué hay dentro»¹⁰⁴⁷; y añade luego dicho autor: «Este ‘ver qué hay dentro’, una forma sana del voyeurismo, es ya la primera motivación intrínseca». Sin embargo, dentro de este contexto —y al margen de la conducta parafilica descrita por Solare— es prudente recordar las afirmaciones de Nagore: «Quizá algunos de los mayores avances que se han dado en los últimos años en

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, 40.

el ámbito del análisis musical deriven precisamente de ese carácter interdisciplinar, de no considerarlo un fin en sí mismo, sino una herramienta de acercamiento»¹⁰⁴⁸.

Al mismo tiempo, otro de los riesgos que enfrenta el analista en la actualidad es señalado por Sobrino, quien afirma que el «análisis es una disciplina cada vez más sistemática, aunque también más abstracta, con el peligro de la aparición de especialistas que puedan perder la relación directa con la obra musical»¹⁰⁴⁹. Solare, por su parte, advierte sobre otro peligro potencial, aludiendo a los serios «problemas [que] enfrentaríamos si pretendemos usar el análisis musical para establecer criterios de calidad estética»¹⁰⁵⁰. Así, tras señalar la «dificultad para establecer baremos»¹⁰⁵¹, el creador argentino asegura que «nos llevaríamos graves sorpresas si alguna obra de un autor menor satisface más criterios que la de un consagrado. Deberíamos entonces apelar a argumentos socioculturales acerca de la confección del canon y el acceso al Olimpo»¹⁰⁵². En definitiva, siguiendo las palabras manifestadas por Nagore Ferrer:

[...] la cuestión básica que cualquier investigador debe plantearse es qué finalidad tiene su análisis, qué pretende, hacia dónde quiere llegar: ‘comprender’ la obra, explicar cómo funciona, interpretarla, intentar dar razón de qué experimenta cuando la escucha, cómo la ha concebido el compositor, etc. De estas preguntas debería deducir el método¹⁰⁵³.

6.1.3. La tripartición semiológica de Molino-Nattiez

Pasando específicamente al objeto de estudio de la presente tesis doctoral, y en base a lo expresado en párrafos anteriores, existen —como señala Sobrino— «seis situaciones del análisis musical descritas por Molino y Nattiez [que] ayudan a determinar el alcance real de un análisis dado, esto es, su pertinencia, así como

¹⁰⁴⁸ Nagore, «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica».

¹⁰⁴⁹ Sobrino, «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», 668.

¹⁰⁵⁰ Solare, «Analizando el análisis», 40.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*

¹⁰⁵² *Ibid.*

¹⁰⁵³ Nagore, «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica».

el tipo de análisis más conveniente a realizar entre las posibilidades existentes»¹⁰⁵⁴. Y tanto debido a las circunstancias personales que unen al autor de este trabajo con Oscar Pablo Di Liscia como a las fuentes primarias involucradas en aquél, saltaba a la vista hallarse frente a la tercera situación posible: un análisis, al decir de Sobrino, «que parte del nivel poyético¹⁰⁵⁵ para obtener conclusiones sobre el nivel neutro. El musicólogo, a partir de documentos poyéticos, como cartas, declaraciones de intenciones, ensayos o borradores, analiza la obra a la luz de esta información»¹⁰⁵⁶. Justamente, Corrado también se explaya acerca de esta situación específica, haciéndolo de la siguiente manera:

El funcionamiento del modelo de la tripartición propuesta por Molino y desarrollada por Nattiez [...] requiere, en el terreno que aquí tratamos, algunas observaciones. El nivel poético o de la producción tiene la particularidad de que por lo general el autor vive y continúa componiendo, lo que trae algunas consecuencias para el analista. Este puede acceder a información de primera mano sobre los procesos creativos particulares que contará en su elaboración conceptual. Con frecuencia, al utilizar el compositor procedimientos únicos de estructuración, considerablemente crípticos, el analista que pretende descifrarlos, reconstruir las estrategias empleadas, lo hace casi invariablemente a partir de datos confiados por el autor, más aún cuando éste se encarga de borrar las pistas. Ferneyhough compone su *Segundo cuarteto* de cuerdas (1980) en base al reservorio de materiales presente en los dos primeros compases, los que son eliminados en la versión definitiva, la única dada a conocer, de la obra [...]. El problema se agrava en el caso de las músicas electroacústicas: sin información del compositor resulta imposible, por lo general, reconocer los procesos de generación de las configuraciones sonoras utilizadas¹⁰⁵⁷.

En lo relativo al polo de recepción o nivel estésico, nos enfrentamos con las dificultades derivadas de las ejecuciones y grabaciones raras o inexistentes y de la habitualmente escasa circulación social de la obra, con lo que disminuyen las posibilidades de recabar información a partir del examen de las distintas interpretaciones [...], del efecto producido en los diversos públicos [...] o en otros compositores [...], o incluso de las aplicaciones de métodos experimentales, en especial semánticos [...], puesto que la nueva obra difícilmente convoque fantasmáticas compartidas en el

¹⁰⁵⁴ Sobrino, «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», 674.

¹⁰⁵⁵ Ni 'poiético' ni 'poyético' constan en: Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*.

¹⁰⁵⁶ Sobrino, «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», 674.

¹⁰⁵⁷ Corrado, «Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes», 51.

campo de la cultura, para lo cual se requieren procesos prolongados de sedimentación¹⁰⁵⁸.

Así, es posible apreciar que el primero de los párrafos de Corrado arriba reproducidos alude a la música electroacústica, presente de manera pura o mixta en la producción de Oscar Pablo Di Liscia, y a la imposibilidad general —según el texto citado— de identificar sus procesos generativos correspondientes. En este sentido, conviene recordar las palabras de Solare, quien afirma que «sí existen partituras de música electroacústica, [pero] lo que ocurre es que cambia la noción misma de partitura»¹⁰⁵⁹, distinguiendo tres tipos representados por la «*partitura de realización*», la que nos serviría para reconstruir la obra si se llegara a perder la grabación (ejemplo: *Studie II* de Karlheinz Stockhausen, 1954, con gráficos y números; o *Essay* de Gottfried Michael Koenig, 1957)¹⁰⁶⁰; la «*partitura para la audición (Hörpartitur)*», que nos permite seguir la obra con los ojos mientras la escuchamos (ejemplo: *Artikulation*, de Ligeti, cuya colorida partitura fue realizada a posteriori por Rainer Wehinger)¹⁰⁶¹; y una tercera clase de representación gráfica que el pianista y compositor argentino explica de la siguiente manera:

Hay casos (como *Kontakte*, de Stockhausen, 1958-60) en que existen ambas: una partitura de realización y otra —totalmente distinta— para la audición. Esta última es aquí casi imprescindible, por cuanto junto con los sonidos electrónicos deben tocar instrumentos en vivo: piano y percusión. En este caso podemos hablar de un tercer tipo: *partitura para la ejecución*¹⁰⁶².

Sin embargo, desde un punto de vista estadístico, es necesario admitir que la mayoría de las obras electroacústicas no cuentan —y suele haber claras razones para que así sea— con partitura correspondiente alguna. Empero, como señala el propio Solare, «que una obra carezca de partitura no es impedimento para po-

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, 52.

¹⁰⁵⁹ Solare, «Analizando el análisis», 43.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, 43-44.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*

¹⁰⁶² *Ibid.*

der seguirla, porque [...] somos músicos y tenemos oídos entrenados. Una grabación es algo tan ‘objetivo’ como la partitura»¹⁰⁶³; además, añade, el artista argentino, «en [el] caso de la música electroacústica ocurre algo muy particular: puesto que se identifican compositor e intérprete (=realizador), también se identifican de algún modo partitura y ejecución»¹⁰⁶⁴. Por otra parte, en su interesante texto «Música e inteligibilidad»¹⁰⁶⁵, el brasileño Edson Zampronha sostiene que «eliminar la partitura no es suficiente porque es posible que el pensamiento musical, aunque sin la partitura, esté habituado a pensar la música a partir de este referente. Aunque no la escribamos pensamos a través de ella»¹⁰⁶⁶.

Al margen de lo arriba referido, en los últimos años han hecho su aparición una serie de textos relativos a las posibilidades analíticas que tienen por objeto la música electroacústica, tales como *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*¹⁰⁶⁷ de Thomas Licata, «El análisis de la música electroacústica. Prolegómenos...»¹⁰⁶⁸ de Miguel Álvarez Fernández, «Propuestas metodológicas para el análisis de la música electroacústica»¹⁰⁶⁹ de Rodrigo F. Cádiz, «Sobre el análisis de música electroacústica: Menú del día, análisis»¹⁰⁷⁰ de Eduardo Polonio, *Las estructuras formales en la música electroacústica*¹⁰⁷¹ de Elsa Justel y «Time-frequency Analysis of Musical Rhythm»¹⁰⁷² de Cheng Xiaowen. Al mismo tiempo,

¹⁰⁶³ *Ibid.*, 44.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

¹⁰⁶⁵ Vide Edson S. Zampronha, «Música e inteligibilidad», ed. Thomas Schmitt, *Brocar: Cuadernos de investigación histórica* 37 (2013): 247-62.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, 251.

¹⁰⁶⁷ Thomas Licata, *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives* (Westport, CT: Greenwood, 2002).

¹⁰⁶⁸ Miguel Álvarez Fernández, «El análisis de la música electroacústica. Prolegómenos...», *Doce Notas Preliminares*, n.º 19-20 (2007): 138-54.

¹⁰⁶⁹ Rodrigo F. Cádiz, «Propuestas metodológicas para el análisis de la música electroacústica», *Resonancias*, n.º 23 (2008): 69-85.

¹⁰⁷⁰ Eduardo Polonio, «Sobre el análisis de música electroacústica: Menú del día, análisis», *Quodlibet: Revista de especialización musical*, n.º 34 (2006): 36-45.

¹⁰⁷¹ Elsa Justel, «Las estructuras formales en la música electroacústica» (Tesis doctoral, Universidad de París 8, 2000).

¹⁰⁷² Xiaowen Cheng, «Time-frequency Analysis of Musical Rhythm», *Notices of the AMS* 56, n.º 3 (2009): 356-72.

por cierto, algunas técnicas de análisis espectral provenientes del ámbito electroacústico han sido aplicadas por Robert Cogan, autor de *New Images of Musical Sound*¹⁰⁷³, a un corpus de obras concebidas para ser llevadas a la práctica mediante instrumentos analógicos, obteniendo interesantes resultados para la comunidad científica internacional.

Con respecto, en cambio, al segundo párrafo de Corrado arriba transcrito, las palabras de dicho autor describen una situación análoga a la que, en mayor o menor medida, se erige como medio de inserción para las obras de Oscar Pablo Di Liscia, hecho que sumado a la naturaleza de esta tesis doctoral tornaba difícil, a primera vista, la posibilidad de entroncar el objeto de estudio de la presente tesis doctoral con las situaciones quinta («Análisis que parte de una información recogida a través de la audición para intentar saber cómo se ha percibido la obra. Este tipo de análisis es el utilizado por la psicología experimental de la música y las ciencias cognitivas»¹⁰⁷⁴) y sexta («Análisis que intenta ser pertinente tanto a nivel neutro como poyético y estésico»¹⁰⁷⁵) descritas por Sobrino, vinculadas a la tripartición semiológica de Molino-Nattiez. Dentro de esta óptica, por lo tanto, las opciones se adscriben a la tercera situación y, paralelamente, a la primera («Estudio de la obra inmanente: análisis del nivel neutro. A partir de una metodología explícita o implícita, se ocupa sólo de la configuración inmanente de la obra musical. A esta categoría pertenecen los análisis de Pierre Boulez o la *set-theory* de Allen Forte»¹⁰⁷⁶), a partir de las cuales podría ser posible, quizás, llegar a acercarse a las situaciones segunda («Análisis que parte del nivel neutro para obtener conclusiones sobre el poyético»¹⁰⁷⁷) —con los riesgos que ésta implica— y cuarta («Análisis que parte del nivel neutro para obtener conclusiones sobre el estésico’, es decir: «El estésico inductivo es el otro caso analí-

¹⁰⁷³ Robert Cogan, *New Images of Musical Sound* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984).

¹⁰⁷⁴ Sobrino, «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», 674.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, 673.

¹⁰⁷⁷ Solare, «Analizando el análisis», 674.

tico más frecuente, pues en la mayor parte de los análisis en que se busca la pertinencia de la percepción, el musicólogo se erige en consciente colectivo de los oyentes, y decreta qué es lo que se oye»¹⁰⁷⁸). De hecho, como señala Nagore Ferrer:

Lo que no podemos admitir es la imposibilidad de acceder a un conocimiento válido de la obra musical, la negación de un cierto estatus autónomo de la música como objeto, lo que anularía totalmente cualquier esfuerzo de explicación, análisis e interpretación, que constituyen la base tanto de la enseñanza como de la investigación. [...] // Al conllevar el análisis la ‘comprensión’ y ‘explicación’ de una obra musical, o de un conjunto de obras, la práctica analítica no puede prescindir de los aspectos formales y estructurales, que siempre formarán parte del análisis, siquiera en una fase inicial. Sin embargo, no podemos ya prescindir de la noción de ‘obra musical’ como algo que se desarrolla en el tiempo, y por tanto cambia, que existe además en cuanto es percibida, ya que la música es un arte sonoro y temporal. No podemos olvidar, en suma, el aspecto perceptivo, la dimensión espacio-temporal o las cuestiones interpretativas¹⁰⁷⁹.

6.1.4. Análisis formales, estructurales y funcionales

Así las cosas, lo que Nagore Ferrer considera inadmisibile parecía también conllevar, al menos en el caso de esta tesis doctoral, la necesaria implementación de un análisis referido a la forma y/o estructura del presente objeto de estudio, términos que comparten idéntica raíz con algunas palabras de dicha autora anteriormente citadas que —valga la oportuna redundancia— se vuelven a traer a colación: «Una obra musical puede ser concebida como algo autónomo, como ‘artefacto’ o ‘texto’, habitualmente fijado en la partitura»¹⁰⁸⁰; por ello, el «trabajo analítico que deriva de esta concepción es la determinación y explicación de los elementos formales y estructurales que componen esa obra, sus combinaciones y funciones»¹⁰⁸¹. Y de ‘función’, precisamente, habla Villar-Taboada hasta el punto de llegar a hacer de ésta el eje central de su discurso analítico cuando se explaya

¹⁰⁷⁸ Sobrino, «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», 674.

¹⁰⁷⁹ Nagore, «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica».

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*

¹⁰⁸¹ *Ibidem.*

sobre la «estrategia compositiva»¹⁰⁸² que utiliza un compositor de cara a ejercer su profesión:

Para valorar el comportamiento de las estrategias compositivas es forzoso acotar unos marcos de examen, definir cómo se estipulan las tendencias. Reconociendo que impongo a priori una cierta categorización —mal menor imprescindible—, escojo como eje vertebrador principal de la organización musical el concepto de función. Aun asumiendo la posibilidad de no ser exhaustivo, considero que tomar la función como elemento axial del estudio analítico facilita la búsqueda de analogías entre repertorios elaborados con base en técnicas distintas y el hallazgo de paralelismos y divergencias entre las diferentes prácticas musicales. Y, sobre todo: este punto de anclaje hace posible explicar la causa por que se aplican las estrategias compositivas y confrontar lo musical con su contexto. Consecuentemente, propongo la siguiente definición: el análisis musical es aquella parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música misma y que tiene como objetivo relacionar la música con su contexto cultural, a partir de la explicación de las estrategias compositivas que determinan el funcionamiento de los elementos que rigen su estructura¹⁰⁸³.

Dentro de este contexto, conviene recordar las palabras de Corrado acerca de lo que él denomina «análisis ‘duros’»¹⁰⁸⁴, los cuales «aíslan la obra o alguno de sus elementos de sus contextos y proceden a descomposiciones sistemáticas y rigurosas del *continuum* sonoro»¹⁰⁸⁵. ¿Con qué finalidad? Aquélla de llevar a cabo «el establecimiento de funciones, la simplificación conducente a formular las leyes que explican el objeto y admiten su extensión a otros objetos de la serie determinada»¹⁰⁸⁶, conviviendo con «procedimientos inversos, más formalizados, efectuando [ambos], de manera hipotético-deductiva, el trayecto del código al hecho individual»¹⁰⁸⁷; dice el autor referido al respecto:

¹⁰⁸² Villar-Taboada, «Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas», 24 y ss.

¹⁰⁸³ Carlos Villar-Taboada, *De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal* (s. l.: s. e., 2013), 54.

¹⁰⁸⁴ Corrado, «Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes», 53.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, 53. Se han respetado las itálicas del original.

¹⁰⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁸⁷ Corrado, «Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes», 54.

La producción analítica representativa de estas corrientes tiene sus canales de comunicación en revistas como [...] *In Theory only*, *The Journal of Music Theory*, *Music Theory Spectrum* o, con frecuencia, *Perspectives of New Music*. En general, los análisis de esta naturaleza que logran obtener construcciones más satisfactorias y elegantes son los que trabajan aislando del complejo sonoro el campo de la altura, y más aún el de la escritura de la altura, como es el caso de las técnicas utilizadas por Forte (1973) a partir de los *pitch class sets* introducidos por Babbitt, de las perspectivas distribucionales o paradigmáticas de Ruwet (1972), de los diversos recuentos estadísticos o las técnicas computarizadas de Mesnage y Riotte (1989). La manipulación de estructuras se ve facilitada por la opción en favor de la notación —en coincidencia con la manifestación del nivel neutro privilegiado por la semiología— la que establece ya por sí misma una primera y fuerte discretización [*sic*] y atribución de pertinencias, un filtro de considerable grado de abstracción, un nada desdeñable confort operativo y una protección cierta en el momento de la verificación, puesto que la estabilidad de lo visual favorece su mensurabilidad y aprehensión con los métodos tradicionales de la ciencia. Por otra parte, los éxitos son más completos cuando la altura obedece a una sistematización previa —la modalidad, la tonalidad, el dodecafonismo—, región de lo ya codificado donde las estructuras y sus relaciones parecieran estar disponibles, esperando ser descubiertas por el analista, con lo que se cierra un círculo de inocultable optimismo positivista en el conocimiento¹⁰⁸⁸.

En este sentido, Corrado es el único de los autores antedichos que se aventura lo necesario como para detallar en su texto referido cuáles son los inconvenientes específicos que en más de una oportunidad presentan los mencionados «análisis ‘duros’»¹⁰⁸⁹ a la hora de abordar algunas obras contemporáneas, aun cuando éstos se nutran, a veces, de elementos diseñados específicamente para tal fin, surgidos en ocasiones durante la segunda mitad del siglo XX. Así, el autor argentino no deja pasar por alto el hecho de que en «el corpus de las músicas recientes, estos métodos enfrentan algunas dificultades o restricciones»¹⁰⁹⁰, refiriéndose a éstas de una manera tan detallada y específica que amerita la transcripción íntegra de los párrafos en cuestión, sin omitir los ejemplos representativos que Corrado así refiere:

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, 54.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, 53.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, 54.

a) La ruptura de los códigos compartidos obstaculiza la construcción de un sistema de reglas que exceda el caso individual. No es casual que las últimas grandes teorizaciones hayan sido las del serialismo (*Propositions* de Boulez; *Wie die Zeit vergeht* de Stockhausen), último intento por construir un sustituto gramatical de alcance supraindividual, por extensión de la mensurabilidad de las alturas y las relaciones interválicas a otros parámetros. Tampoco puede explicarse la obra como campo de aplicación de un sistema. Las tentativas de conceptualizar este espacio tan anárquico se ven obligadas a hacerlo en un grado de generalidad tal, que su conexión con la obra no aparece como particularmente significativa.

b) El desplazamiento, en buena parte de la producción actual, de la nota al sonido y las texturas como puntos de partida compositivos, enturbia la antigua división en parámetros, procedimiento de abstracción excesivamente sumario a la luz de las investigaciones actuales sobre el sonido. En los casos en que existe aún la partitura, las relaciones entre los signos allí escritos, más que nunca, son altamente deficitarias para el propósito analítico, el que se ve obligado a trasladarse de la esfera del parámetro a otras, como la de la fenomenología, cuyos soportes empíricos pueden resultar escandalosos al analista 'duro', sin que éste pueda proporcionar por el momento —hasta donde sabemos— una teoría satisfactoria de fenómenos tan esquivos como el timbre o complejo como las texturas, menos aún en las producciones contemporáneas.

c) La amplificación de la variable espacial introduce una nueva región de ardua conceptualización, ya que la obra no puede ser aprehendida en abstracto, se re-compone permanentemente en el espacio de ejecución parcelado, resistente a toda clasificación, que acentúa la irrepitibilidad [*sic*] de cada ejecución y la arbitrariedad de su grabación y reproducción. El análisis de las estructuras en obras como *Répons* (1981) de Boulez o *No hay caminos, hay que caminar... Andrei Tarkovskij* (1987) de Nono, proporcionará por cierto datos importantes, pero para dar cuenta de la dimensión espacial, fundamental en ambas, difícilmente encontraremos recursos que no impliquen la descripción del dispositivo o los efectos de audición, en escala de poco prestigio lógico. El problema se acrecienta en las obras que apelan a otros medios además de los sonoros —textuales, gestuales, visuales—: el teatro musical contemporáneo, los eventos multimediales de Cage.

d) El debilitamiento de los presupuestos estéticos formalistas que trabajan internamente estos análisis: el valor se funda, como en la estética tradicional, en la riqueza, armonía, equilibrio de relaciones entre los elementos y el todo, en épocas en que se jerarquiza precisamente lo contrario: lo fragmentario, irregular, desmesurado, ecléctico.

e) En relación con lo anterior, la desactivación del terrorismo vanguardista centrado en la pureza de la estructura global unificada y la renovación incesante y vectorial del lenguaje, otorgan un nuevo y provocativo espacio al pasado, que reingresa contaminando la obra en la que se instala. Su aparición fractura la homogeneidad del lenguaje e impulsa al análisis a recurrir a impurezas metodológicas para investigar esta apertura de la obra al ‘exterior’, como acontece, por ejemplo, cuando se incluyen citas. Aun en los casos en que éstas no sean textuales o manifiestas, el simple recurso en obras recientes a encadenamientos más o menos convencionales en la tonalidad extendida de fines del siglo pasado —como en *Inner Cities* (1994), de Alvin Curran— carga consigo significaciones que superan lo estructural, ya que no es necesario desplegar demasiada sofisticación en el análisis para reconocer el horizonte histórico de estas armonías, las que resultan enigmáticas precisamente por su anacronismo a la luz de una concepción vanguardista del progreso.

f) La extensión de los registros de complejidad hacia totalidades hipernotadas en las que el ejecutante, desbordado, elige paradójicamente, lo que puede ser tocado, o hacia disminuciones drásticas de la materia sonora, suelen constituir índices, por exceso o por falta, que fundamentan la decisión de interpretar, es decir, de cambiar de perspectiva para abordar el discurso musical.

g) La ausencia de soporte sensible estable en propuestas que desmaterializan la obra-objeto, la abren a innumerables versiones o la convierten en modelo conceptual generativo de infinitos hechos sonoros posibles, e impiden al analista desarrollar técnicas que presuponen la existencia de un corpus con entidad más definida.

h) Los modelos más atentos a las cuestiones estilísticas y a la actividad del oyente en la definición de las estructuras, como el de implicación-realización de Narmour (1977), inspirado en Meyer, requieren una familiaridad con el código que permita prever los comportamientos probables del discurso en cada instancia, y proyectar expectativas que la realidad del flujo sonoro se encargará de confirmar o negar. En la mayor parte de la producción contemporánea, esta anticipación no puede ejercerse, por la pluralidad de lenguajes y las características de los mismos. La audición frecuente de obras de un autor o de una tendencia permitirían [*sic*] reconocer rasgos estilísticamente pertinentes, pero la teoría, por el momento, no permite su conceptualización rigurosa, pues se ha desarrollado casi exclusivamente en el campo de las estructuras melódicas¹⁰⁹¹.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, 56.

6.1.5. La semiótica musical y las ‘culturas híbridas’

Habiendo recurrido en párrafos anteriores a la semiología musical para versar sobre su potencial analítico, conviene ahora volver a detenerse en ésta de cara a un doble cometido: tener en mente las aportaciones de algunos de sus autores más activos de las últimas décadas —como Eero Tarasti¹⁰⁹², Robert S. Hatten¹⁰⁹³, Raymond Monelle¹⁰⁹⁴, Leonard Ratner¹⁰⁹⁵, Wye J. Allanbrook¹⁰⁹⁶, Victor Kofi Agawu¹⁰⁹⁷, Danuta Mirka¹⁰⁹⁸, etc.— y aproximarse a la música sudamericana en la cual se halla inserto el objeto de estudio correspondiente a esta tesis doctoral. El texto idóneo para satisfacer este anhelo dual viene de la mano del argentino Julio Ogas bajo el título de «Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX», publicación que conjuga el bagaje legado por los analistas del significado musical durante los últimos años con la visión del también argentino Néstor García Canclini respecto de lo que éste denomina ‘culturas híbridas’¹⁰⁹⁹. Así, Ogas se lanza a la búsqueda de ‘unidades significantes’, en tanto «expresión sonora de la apropiación de valores culturales de diferentes procedencias [...] que se dan en el seno de la música culta latinoamericana del siglo XX»¹¹⁰⁰, con el fin de lograr una

¹⁰⁹² Vide Eero Tarasti, *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us* (Boston: De Gruyter, 2012).

¹⁰⁹³ Vide Robert S. Hatten, *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, s. f.).

¹⁰⁹⁴ Vide Raymond Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

¹⁰⁹⁵ Vide Leonard G. Ratner, *The Musical Experience: Sound, Movement, and Arrival* (New York: W.H. Freeman, 1983).

¹⁰⁹⁶ Vide Wye J. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

¹⁰⁹⁷ Vide Victor Kofi Agawu, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012).

¹⁰⁹⁸ Vide Danuta Mirka y Victor Kofi Agawu, *Communication in Eighteenth-century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

¹⁰⁹⁹ Vide Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Buenos Aires: Paidós, 2001).

¹¹⁰⁰ Julio Ogas, «Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX», *Revista de Musicología* 28, n.º 1 (2005): 809.

«visión policéntrica de las construcciones identitarias generadas desde los diversos núcleos culturales»¹¹⁰¹. Dentro de un esquema de pensamiento que entiende a las culturas híbridas como generadoras de códigos plasmados sonoramente en un ‘repertorio de símbolos’ propio de la música latinoamericana, dicho autor esboza una metodología tendiente a «analizar la forma en que el material simbólico es introducido y tratado en las partituras [...] y su relación con el contexto y las circunstancias»¹¹⁰².

Versando sobre hibridación y significado, Ogas parte de una comparación analítica que abraza la ‘producción simbólica’ de diversas manifestaciones vinculadas al arte y entiende que ésta se halla ligada a la construcción de identidades nacionales, recurriendo a García Canclini para afirmar que la inserción en el contexto cultural de dicho repertorio se halla entroncada con la acción de élites que persiguen un proyecto global y sectores responsables de generar en sus respectivas sociedades un ‘intento de renovación’, un ‘proyecto de modernización’ susceptible de ser plasmado a través del lenguaje musical, especialmente a partir de la segunda década del siglo XX (postulados cuya discusión escapa a la pertinencia de la presente tesis doctoral). Por lo general, según Ogas, «esta renovación, pasa por la conjugación de las tradiciones indígenas, negras o afro, hispánicas y lusas, criollas, europeas (no ibéricas), estadounidenses, de la creación musical latinoamericana del XIX y de las influencias de corrientes europeas del XX»¹¹⁰³; en este sentido, así fundamenta su praxis el autor antedicho:

El análisis de las características y el grado de participación de cada uno de estos elementos culturales en el discurso musical de los compositores, nos permite establecer los disímiles proyectos renovadores o ‘diversos sectores’ en los que se fragmentan los ámbitos de la creación musical de cada país. A su vez, esos componentes del lenguaje musical se constituyen en el repertorio de símbolos que dan origen a nuestro análisis semiótico¹¹⁰⁴.

¹¹⁰¹ *Ibid.*

¹¹⁰² *Ibid.*, 808.

¹¹⁰³ *Ibid.*, 810.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*

Posteriormente, Ogas aborda una ‘descripción de esas unidades mínimas dotadas de significado’, incorporando a su texto antedicho diversos ejemplos que sirven para ilustrar las diferentes combinaciones de aquellos elementos conjugables antes descritos —reducibles a tres ítems: tradiciones locales, música latinoamericana decimonónica y corrientes europeas del siglo pasado—, provenientes de obras legadas por compositores como el peruano Celso Garrido Lecca, los argentinos Alberto Ginastera, Juan José Castro, Marlos Nobre y Juan Carlos Paz, el venezolano Antonio Estévez, el brasileño Mozart Camargo Guarnieri, el hispano-argentino José Martí Llorca, el mexicano Silvestre Revueltas, el cubano Alejandro García Caturula y el hispano-mexicano Rodolfo Halffter. A continuación, el autor mencionado manifiesta oponerse a las concepciones del británico Perry Anderson, llegando así a sostener que una «lectura de los diferentes componentes del discurso musical modernista de Latinoamérica como material simbólico, nos permite acercarnos a una valoración opuesta a aquellas que consideran todas estas tendencias como ‘un eco diferido y deficiente de los países centrales’»¹¹⁰⁵; de hecho, de acuerdo a Ogas:

Dado que al constatar esta hibridez o falta de pureza como, prácticamente, una constante de la modernización musical de la región, debemos replantearnos los principios axiológicos con los cuales se realiza el acercamiento a este material, los cuales mayoritariamente parten de la relación entre estas tendencias y las producidas en Europa o desde la supuesta esencia nacional, léase material folclórico, que contienen¹¹⁰⁶.

Es a partir de las reflexiones arriba citadas que Ogas propone «establecer las relaciones de los diferentes componentes del discurso musical, dentro del eje axiológico formado por la oposición complementaria tradición-modernidad»¹¹⁰⁷, lo cual conduce, a su vez, a «establecer relaciones con los modos de modernización presentes en el amplio espectro cultural de América Latina»¹¹⁰⁸; y en dicha

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, 818-819.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, 819.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

¹¹⁰⁸ *Ibid.*

labor, justamente, Ogas basa la estructura del análisis por él propuesto tras recurrir a la tripartita división en niveles planteada por Umberto Eco¹¹⁰⁹ —quien distingue texto, contexto y circunstancias— y afirmar que dicho acto analítico «considera a la pragmática como punto de llegada de la investigación semiológica»¹¹¹⁰; así, antes de poner en relación cada uno de dichos niveles con su propuesta aquí tratada, Ogas sintetiza su análisis de la siguiente manera:

En lo textual nos centramos [en] las relaciones dentro de la obra, entre las unidades de sentido formadas por los símbolos antes mencionados. En la contextualización, se trata de ubicar esas relaciones dentro de las tendencias musicales modernistas del país o región donde se concibe la misma. Por último, en el plano de las circunstancias, se busca relacionar esa manera de entender la modernización con la forma en la que lo hacen otros ámbitos socio-culturales¹¹¹¹.

La primera de la dos fases analíticas que Ogas describe dentro del nivel textual se halla ligada a la simultaneidad y tiende a «observar lo que sucede dentro mínimas dotadas de sentido [...] en las cuales se conjugan diferentes materiales simbólicos»¹¹¹², considerando a éstas sintagmas y apartándose, sin embargo, de una labor analítica de índole estructuralista en pos de aquéllos que constituyen un «aporte significativo al contenido ideológico»¹¹¹³ de las obras musicales en cuestión. Así, Ogas advierte que su empleo del término ‘sintagma’ responde a la búsqueda de una objetividad capaz de abarcar tanto las unidades que poseen material simbólico de diversas fuentes como aquéllas desprovistas de éste, entendiendo tal planteamiento como algo imposible de llevar a cabo «con denominaciones como los semas que utiliza, entre otros, Eero Tarasti¹¹¹⁴ o los tópicos tal y

¹¹⁰⁹ Vide Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (Barcelona: Lumen, 1990).

¹¹¹⁰ Ogas, «Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX», 819.

¹¹¹¹ *Ibid.*

¹¹¹² *Ibid.*

¹¹¹³ *Ibid.*, 820.

¹¹¹⁴ Vide Eero Tarasti, *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially That of Wagner, Sibelius and Stravinsky* (The Hague: Mouton, 1979).

como los concibe Raymond Monelle¹¹¹⁵, ya que la diversidad de material [...] obligaría a cambios de denominación y justificaciones»¹¹¹⁶.

Dentro del modelo propuesto por Ogas aquí tratado, la segunda fase analítica se entronca con la continuidad y las relaciones intersintagmáticas presentes en una determinada obra, capaces de hallarse configuradas de múltiples maneras y ofrecer panoramas diversos: «Así nos encontramos con obras que presentan una concordancia absoluta, entre los componentes de sus diferentes sintagmas, o que combinan elementos similares tanto en su simultaneidad como en su continuidad»¹¹¹⁷; y empero, al mismo tiempo, «muchas obras, especialmente aquellas de gran aliento, nos ofrecen relaciones de complementación y oposición entre fuentes diversas»¹¹¹⁸. Frente a la situación descrita, el autor antedicho opta por recurrir a «principios tradicionales del análisis musical [...] que nos permita[n] vislumbrar cual [*sic*] es el protagonismo del material temático dentro del discurso parcial, sección o movimiento, y el total de la obra»¹¹¹⁹; y en base a esto «otorgamos un valor semántico a las partes, que nos conduzca a la isotopía fundamental de la composición»¹¹²⁰. Asimismo, concluyendo la faceta de su análisis vinculada al nivel textual identificado por Eco, Ogas recurre a la segunda sonata para piano de Alberto Ginastera con el objeto de ejemplificar la aplicación de su modelo analítico y, como si de una técnica mixta se tratara, logra reunir en una misma escena la isotopía a la cual se refiere Algirdas Julius Greimas¹¹²¹, los tres modos de existencia de lo narrativo en música diferenciados por Márta Grabócz¹¹²², la

¹¹¹⁵ Vide Raymond Monelle, *The Sense of Music* (Princeton University Press, 2000).

¹¹¹⁶ Ogas, «Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX», 820.

¹¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹¹⁸ *Ibid.*, 820-821.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, 821.

¹¹²⁰ *Ibid.*

¹¹²¹ Vide Algirdas Julius Greimas y Joseph Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid: Gredos, 1990).

¹¹²² Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification* (Paris: L'Harmattan, 2009).

dimensión secuencial que invoca Paul Ricoeur¹¹²³ y las 31 funciones distinguidas por Vladimir Propp¹¹²⁴, a fin de declarar al respecto:

Esto nos permite determinar la isotopía fundamental sobre la que se articulan todas las conexiones hipo/hipertácticas de coordinación/subordinación de una obra. En este caso la podemos expresar como El [sic] modernismo como consecuencia de la *Confluencia racial Latinoamericana* [sic], teniendo como centro el componente indígena¹¹²⁵.

Con relación al nivel contextual de su análisis, vinculado a «otras expresiones pertenecientes al mismo sistema de signos»¹¹²⁶, Ogas comienza por disponer la obra a estudiar en el ‘eje tradición-modernidad’ mediante una serie de comparaciones que, por un lado, ponen en relación distintas piezas de un mismo compositor y, por otro, la producción de éste con aquéllas de otros creadores. A su vez, dicho autor se lanza a buscar diferencias y similitudes presentes en el repertorio simbólico analizable, así como en el tratamiento que éste recibe, observando los «diferentes tipos y grados de modernidad propuesto[s] en el discurso del compositor, en función de: la/s tendencia/s europea/s que traduce al ambiente latinoamericano»¹¹²⁷; y al mismo tiempo, con respecto al compositor, Ogas examina «los diferentes componentes de tradición que menciona; y el grado de participación que da a cada uno de esto[s] elementos»¹¹²⁸.

Asimismo, retomando los postulados anteriormente referidos, Ogas se adentra en las manifestaciones artísticas que conviven con la música a fin de «observar como [sic] funcionan estos proyectos de modernización dentro de las circunstancias en las que se generaron»¹¹²⁹, asegurando que el hecho de insertar ésta en sus

¹¹²³ Vide Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003).

¹¹²⁴ Vide Vladimir Propp, *Morfología del cuento* (Madrid: Akal, 1998).

¹¹²⁵ Ogas, «Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX», 823. Se han respetado las itálicas del original.

¹¹²⁶ *Ibid.*

¹¹²⁷ *Ibid.*

¹¹²⁸ *Ibid.*

¹¹²⁹ Ogas, «Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX», 824.

correspondientes ámbitos culturales —valiéndose para ello del «repertorio de símbolos y su construcción de propuestas ideales de modernización»¹¹³⁰—, es lo que posibilita vislumbrar cómo el arte sonoro «participa activamente en la función de construir las diferentes características identitarias que esos grupos propugnan»¹¹³¹. Seguidamente, dicho autor introduce los conceptos de ‘neomitologismo’ y ‘policentrismo’, empleados respectivamente por Yuri Lotman¹¹³² y Johann Baptist Metz¹¹³³, considerando aquéllos como aspectos constitutivos y relevantes de su propio análisis; así lo explica Ogas:

Hablamos de neomitologismo, de acuerdo a la concepción de Lotman, dado que esa construcción de identidades responde a programas explícitos o implícitos que buscan dar respuesta al origen y futuro del ser latinoamericano. De allí nacen los diferentes seres arquetípicos, que guardan el saber de la tierra pero han asimilado el grado necesario de modernidad como para representar al hombre de este espacio geográfico. Cada ámbito cultural genera sus propios mitos, a partir de esos símbolos que maneja, por lo tanto, más allá de que algunos tomen el papel hegemónico en determinado momento histórico, deben compartir con otras construcciones mitológicas el espacio cultural de un país o región. Esto nos lleva a visualizar el policentrismo, según lo sugiere Metz, en el cual la música, como parte de esos grupos, participa generando respuestas identitarias ideales, que van desde aquella que toma todas las cualidades de la tierra con escasas pinceladas de un modernismo moderado, hasta la que es capaz de absorber todas las nuevas tendencias europeas y destilarlas en una nueva música, poseedora de todas las virtudes que el compositor decide retener¹¹³⁴.

En suma, Ogas concibe su metodología analítica aquí tratada como una herramienta capaz de adentrarse en los distintos procesos de recepción y transformación que serían propios de las ‘culturas híbridas’ descritas por García Canclini, brindando así una alternativa a la célebre dicotomía que enfrenta a nacionalistas

¹¹³⁰ *Ibid.*

¹¹³¹ *Ibid.*

¹¹³² Vide Yuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996).

¹¹³³ Vide Johann Baptist Metz, *Por una cultura de la memoria* (Rubí: Anthropos, 1999).

¹¹³⁴ Ogas, «Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX», 824-825.

con universalistas con el objeto de avanzar hacia una ‘visión policéntrica de la música latinoamericana’; y a modo de reflexión final, afirma el autor citado:

Esta metodología de análisis nos permite reconocer los espacios de la cultura de cada nación en los que se insertan los discursos musicales de los diferentes creadores. Espacios, marcados por la necesidad de entender y dar una respuesta coherente a una compleja realidad socio-cultural, caracterizada por la convergencia de diferentes tradiciones y propuestas de modernización. Para ello, el compositor latinoamericano al igual que otros actores culturales, recurre a la elaboración y manipulación del repertorio simbólico latente en la sociedad. La participación de estos símbolos en los diferentes programas estéticos, promueve la conformación de mitos culturales que tienden a normalizar el discurso intelectual, a partir de una minuciosa reconstrucción del pasado y la sublimación de lo moderno¹¹³⁵.

Sin embargo, las particularidades de la producción sonora vinculada al objeto de estudio de la presente tesis doctoral no parecen ser susceptibles de acoger, al menos plenamente, la interesante propuesta de Ogas: por un lado, dicho autor sostiene no haber concebido ésta con el ánimo de aplicarla a manifestaciones propias de la posmodernidad (pues declara, al referirse a *Nazarethiana* de Marlos Nobre: «De allí que esta obra se pueda considerar una expresión posmodernista y, por lo tanto, quizás más allá del eje que nos hemos planteado»¹¹³⁶); por otro, aquella ‘conjugación’ mencionada en párrafos previos de la cual parte Ogas se halla unida inexorablemente a una presencia de tradiciones (indígenas, africanas, hispano-lusas, criollas, europeas no ibéricas o estadounidenses) que no parecen ser claramente identificables ni tampoco constituir un eje fundamental en la totalidad de la producción artística de Oscar Pablo Di Liscia, quien ha llegado a afirmar (según se expresó en el cuarto punto de este trabajo): «La expresión ‘nacionalismo’ está un poco depreciada. [...] Nunca sentí la obligación de hacer nada nacionalista ni nacional»¹¹³⁷.

¹¹³⁵ *Ibid.*, 825.

¹¹³⁶ *Ibid.*, 824.

¹¹³⁷ Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.2).

6.1.6. Aplicación al objeto de estudio: aproximaciones analíticas

6.1.6.1. Modelos globales vs. modelos singulares

Dicho esto, y habiendo recurrido asiduamente a la bibliografía arriba citada, se ha cumplido en referir, hasta aquí, cuáles se antojaban las posibilidades analíticas más propicias para el objeto de estudio de la presente tesis doctoral, consiguando al mismo tiempo los riesgos y contrapartidas que éstas podían implicar. Sin embargo en un ámbito donde conviven manuales —tales como *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*¹¹³⁸ de Joel Lester—, libros —entre otros, *Philosophy and the Analysis of Music. Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*¹¹³⁹ de Lawrence Ferrara (quien propone un ‘análisis ecléctico’)—, artículos académicos —como «Método para el análisis de la música contemporánea»¹¹⁴⁰ de Hans Mersmann— y tesis doctorales —entre las cuales se encuentra la citada «Las músicas contemporáneas en Galicia: entorno cultural y estrategias compositivas (1975-2000)»¹¹⁴¹ de Carlos Villar-Taboada—, no dejaba de ser lícito y útil recurrir también a tales publicaciones para orientar la tarea pertinente, ya que al tratarse de obras producidas en la actualidad, como destaca Sobrino, «en algunos campos de la composición musical, como la música electrónica o gran parte de la música contemporánea, muchos de los trabajos de análisis que se emplean suelen basarse en metodologías empíricas, no generalizables, válidas para casos singulares»¹¹⁴²; y en este sentido, añade a su vez dicho autor: «También en los estudios de tipo histórico, en los que se busca la comparación entre obras de la misma época o del mismo autor, los problemas metodológicos se consideran secundarios, dado que la elección de los rasgos a comparar nace, en cada caso, de las

¹¹³⁸ Joel Lester, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* (Tres Cantos: Akal, 2005).

¹¹³⁹ Lawrence Ferrara, *Philosophy and the Analysis of Music. Bridges to Musical Sound, Form, and Reference* (New York: Greenwood Press, s. f.).

¹¹⁴⁰ Hans Mersmann, «Método para el análisis de la música contemporánea», *Revista Musical Chilena* 17, n.º 83 (1963): 37-54.

¹¹⁴¹ Villar-Taboada, «Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas».

¹¹⁴² Sobrino, «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», 670.

propias obras»¹¹⁴³. Dentro de este contexto, precisamente, Nagore Ferrer llega a citar las palabras de Cook, quien señala:

[Un] análisis musical debe ser leído, informal e imaginativamente, como sucede con una partitura musical; se determina la validez de un análisis en tanto que la lectura de la música analizada resulte satisfactoria. Muy a menudo sucede que interpretaciones analíticas diametralmente opuestas son igualmente valiosas. En tales circunstancias, lo que hace bueno o malo a un análisis no son, obviamente, sus conclusiones como tales, sino el modo en que los detalles musicales sostienen estas conclusiones, y hasta qué punto estas conclusiones clarifican o arrojan luz sobre aquéllos¹¹⁴⁴.

Paralelamente, Sobrino se plantea «hacia dónde camina el análisis musical»¹¹⁴⁵, afirmando: «Creemos que [...] no a intentar encontrar un método de análisis único y global, que pudiese servir para el análisis de cualquier tipo de obra [...]»¹¹⁴⁶; y agrega luego: «Será preciso buscar, en el análisis, la distinción entre lo significativo y lo que no lo es, siguiendo los planteamientos de Sadaï, para que esa ‘intuición analítica’ nos ayude a ver los elementos específicos de cada obra a analizar»¹¹⁴⁷. Por su parte, Solare añade: «Acaso sea la finalidad de un análisis (una finalidad común a todos los tipos de destinatario) su potencial de disparar nuevas preguntas, estimular la curiosidad y sobre todo abrir la posibilidad a oír la misma obra de otras maneras —y [*sic*]a analizarla de diferentes modos»¹¹⁴⁸.

Así las cosas, siguiendo las directrices de la mayoría de los autores citados en párrafos previos, se optó por realizar un análisis *ad hoc* que estuviera específicamente concebido para abordar el objeto de estudio de la presente tesis doctoral, haciéndolo sin dejar de tener en cuenta sus características particulares. Y en este sentido, dadas las fuentes disponibles unidas a este trabajo —tanto recopiladas como generadas a través de las entrevistas cualitativas presentes en su cuarto punto—, se consideró propicio discurrir de lo heurístico a lo hermenéutico y,

¹¹⁴³ *Ibid.*

¹¹⁴⁴ Nicholas Cook, *apud*: Nagore, «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica».

¹¹⁴⁵ Sobrino, «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», 695.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, 5.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*

¹¹⁴⁸ Solare, «Analizando el análisis», 41.

asimismo, enmarcar dicho análisis en la tripartición semiológica de Molino-Nattiez a la cual se hizo expresa referencia en párrafos anteriores, ya que existía la posibilidad de confrontar el nivel neutro con el poiético, aun cuando la mencionada escasez de tales fuentes limitara las tentativas de aproximarse al nivel estético (algo quizás posible, sin embargo, a través de las futuras investigaciones esbozadas en el séptimo punto de esta tesis doctoral).

Dentro del contexto arriba expresado, tras esbozar el marco genésico unido a las obras analizables y referirse las primeras interpretaciones de éstas, resultó conveniente recurrir a las fuentes correspondientes para centrarse en aspectos como caracteres extrínsecos —desde un enfoque diplomático—, tipos de notación musical empleada, rangos paramétricos (altura, duración e intensidad), relaciones espacio-temporales (densidades cronométricas), organización de alturas (relaciones interválicas y *pitch class sets*) —desde la *Musical Set Theory*—, dimensiones agógico-estructurales, estructuras y elementos funcionales —desde perspectivas etiológicas—, etc. Asimismo, programas informáticos mediante, se realizó una transcripción de dichas partituras y se volcaron los resultados correspondientes en una serie de ilustraciones originales que incluyen nuevos sistemas y pentagramas, así como gráficos de columnas agrupadas.

Asimismo, con respecto al marco constituido por la *Musical Set Theory* arriba referida, conviene aclarar que en esta tesis doctoral se ha optado por mantener la expresión original inglesa ‘*pitch class sets*’, término que es preferible traducir por ‘conjuntos de clases de alturas’ (‘sonoras’, cabría agregar) —siguiendo a Brotons Muñoz y Gómez Schneekloth¹¹⁴⁹— sin perjuicio de respetar la traducción ‘conjuntos de grados cromáticos’ legada oportunamente por Oscar Pablo Di Liscia y Pablo Cetta, dos de los mayores expertos argentinos en el tema y autores de novedosas publicaciones específicas al respecto, como *Elementos de contrapunto atonal*¹¹⁵⁰, al cual ya se ha hecho referencia; en este sentido, por razones de espacio y pertinencia, se omitirán los párrafos que podrían aquí escribirse acerca de

¹¹⁴⁹ Traductores de: Lester, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*.

¹¹⁵⁰ Cetta y Di Liscia, *Elementos de contrapunto atonal*.

las aplicaciones analíticas y compositivas correspondientes a dicho concepto, así como sobre las disputas en torno a su cuestionable validez mantenidas a lo largo de las últimas décadas, incluso manifestadas por el propio Di Liscia en el cuarto punto de este trabajo.

6.1.6.2. Delimitación del corpus analizable

Habiéndose decidido discurrir desde lo heurístico hacia lo hermenéutico y operar mayoritariamente con relación a los niveles neutro y poiético de la ya referida tripartición semiológica de Molino-Nattiez (como se expresó en párrafos previos, el nivel estésico de ésta se hallaba indisolublemente ligado, en el caso de la presente tesis doctoral, a la referida escasez de fuentes disponibles sobre el compositor en cuestión), se volvía necesario proceder a delimitar el corpus analizable que llegaría a ser objeto de las aproximaciones analíticas a la producción sonora de Oscar Pablo Di Liscia aquí tratadas. En este sentido, dentro de la problemática carencia descrita con detalle en el primer punto de este trabajo, se consideró propicio centrarse en la obra *Que sean dos* (1987) —para flauta y guitarra— y en la pieza *Tiempos magnéticos* (1996) —para flauta, piano y sonidos electrónicos generados por ordenador—, composiciones dotadas de unas características que las tornaban más aptas (frente a las contadas piezas del compositor que se tenían a disposición, mencionadas en el primer punto de este trabajo) para la naturaleza de la presente tesis doctoral; la causa de ello se encuentra tanto en la representatividad de tales obras —dilucidable a partir de una mirada analítica y también de las palabras del propio Di Liscia¹¹⁵¹— como en su carácter parcialmente contrastante, volcado en aspectos tales como fecha de creación —una pertenece a la ‘etapa porteño-quilmeña’ (de desarrollo) y la otra, a la ‘primera etapa argentino-internacional’ (de consolidación)—, estructura, duración, notación, fuerzas instrumentales —la primera es acústica y la segunda, mixta—, técnicas de ejecución empleadas y «estrategias compositivas»¹¹⁵², así como problemáticas

¹¹⁵¹ Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.2).

¹¹⁵² Villar-Taboada, «Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas», 21.

y planteamientos implícitos. A todos estos ítems, que serán analizados en párrafos venideros, debe sumarse una serie de factores de índole diversa entre los cuales se halla el carácter de estreno internacional que alcanzó la primera de dichas obras durante el 2.º Encuentro de Música Contemporánea ‘Anacrusa 87’ (desarrollado en el chileno Goethe-Institut de Santiago) y la «Nominación en el Concurso Internacional de Composición con Medios Electroacústicos *Synthese98* [sic] del Instituto de Música Electroacústica de Bourges (Francia)»¹¹⁵³ que recibió la segunda; además, como se verá en el séptimo punto de este trabajo, *Tiempos magnéticos* es una de las pocas obras de Oscar Pablo Di Liscia asociada de forma simultánea a dos de las cuatro categorías tipológicas establecidas en esta investigación (por otra parte, con respecto a lo expresado en el primer punto de esta tesis doctoral trabajo, cabe recordar que se carecía de la partitura de *Figuración de Gabino Betinotti* y que, tanto *Alma de las orquestas* como *Diálogo con mi anciano* ya habían sido analizadas asiduamente por el propio compositor en los textos ya referidos, lo cual habría mermado la originalidad de cualquier análisis posterior).

6.1.6.3. Procedimientos analíticos utilizados

Desde el marco provisto por la ya referida tripartición semiológica de Molino-Nattiez y discurriendo de lo heurístico a lo hermenéutico, se comenzó por realizar una pormenorizada descripción de los soportes que contienen las partituras correspondientes a las obras arriba referidas para centrarse luego en sus respectivas notaciones —que en este caso divergen—, duraciones totales, estructuras formales, valores máximos y mínimos de altura (registro instrumental), duración (incluyendo ornamentaciones y grupos de valores irregulares) e intensidad (rango dinámico), así como en las características y distribución de las densidades cronométricas, articulaciones y técnicas de ejecución —convencionales y extendidas— halladas, pasando también revista a la presencia de diversas indicaciones metronómicas, técnicas, expresivas, dinámicas, de fraseo, carácter, etc. Hecho

¹¹⁵³ Di Liscia, *Oscar Pablo Di Liscia: Curriculum vitae*.

esto, se procedió a transcribir y/o ‘vectorizar’ dichas obras mediante *software* específico —como *Sibelius* de Avid Technology y *Adobe Illustrator*—, examinando luego con detenimiento las clases de alturas, intervalos melódicos y relaciones interválicas armónicas contenidos en éstas, antes de volcar los resultados pertinentes a través de una serie de ilustraciones originales que van desde nuevos pentagramas y sistemas¹¹⁵⁴ hasta gráficos de columnas agrupadas, elementos útiles para establecer comparaciones de valores entre categorías.

Más tarde, no se dejaron de escudriñar las distintas relaciones existentes entre las clases de alturas halladas, sometiéndolas a la luz de la *Musical Set Theory* con el objeto de identificar la presencia de determinados *pitch class sets*: un abordaje que evidenció una fructífera serie de concordancias y discrepancias entre los resultados apreciables desde los niveles neutro y poiético arriba aludidos; ello tuvo lugar mediante la confrontación de los resultados obtenidos a través de estas aproximaciones analíticas con los textos elaborados previamente por el propio compositor acerca de *Que sean dos* y *Tiempos magnéticos*, así como con las entrevistas cualitativas que integran el cuarto punto de este trabajo. Al mismo tiempo, fue también posible adentrarse en las relaciones que subyacen entre los componentes estructurales de dichas obras —por lo general, secciones y subsecciones— y van articulando éstas a lo largo del tiempo, ejemplificándolas de forma gráfica tanto mediante diagramas funcionales como a través de espectrogramas generados mediante el programa informático *Acousmographie*, desarrollado por el gallo Institut national de l’audiovisuel. Por último, sin dejar de interactuar con los mencionados niveles de la tripartición semiológica de Molino-Nattiez arriba citada, fue también posible aproximarse a cuestiones etiológicas e intencionales que, según podrá verse en párrafos sucesivos, subyacen en el verdadero núcleo estético de índole artístico-científica inherente a cada una de dichas composiciones de Oscar Pablo Di Liscia, dado lo polifacético de su personalidad.

¹¹⁵⁴ Entendiendo ‘sistema’ como un conjunto de dos o más pentagramas dispuestos paralelamente unos sobre otros y unidos por su respectivo lado izquierdo mediante una línea vertical; tal acepción de dicho vocablo no ha sido aún contemplada por la Real Academia Española.

6.2. Acerca de *Que sean dos* (1987)

6.2.1. Contexto genésico y primeras ejecuciones

Compuesta en un período durante el cual Oscar Pablo Di Liscia se hallaba asociado a la agrupación Otras Músicas (entidad de la cual éste fuera miembro fundador y a la que se hizo referencia en los puntos tercero y cuarto de esta tesis doctoral), *Que sean dos* fue estrenada en la Fundación San Telmo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires el mismo año de su creación, 1987¹¹⁵⁵, por el flautista Félix Renggli (nacido en Basilea, Suiza¹¹⁵⁶) y la guitarrista Dolores Costoyas (quien también toca la guitarra barroca y la tiorba, siendo oriunda de Buenos Aires¹¹⁵⁷). Dicho estreno tuvo lugar dentro del ‘Ciclo Otras Músicas en Concierto’ y fue sucedido por ejecuciones como aquéllas realizadas en el Goethe-Institut de Santiago (Chile) —durante el 2.º Encuentro de Música Contemporánea ‘Anacrusa 87’—, el Auditorio ‘El Aleph’ del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires y —una vez más— la Fundación San Telmo, esta vez con ocasión del ‘Ciclo Taller de Música Contemporánea’ del Goethe-Institut de la Ciudad de Buenos Aires¹¹⁵⁸. Recientemente, por cierto, el compositor ha expresado su deseo de llevar a cabo una rescritura de la pieza bajo forma de notación más convencional, así como aquél de añadir a la obra un segundo movimiento, cuando el tiempo del que dispone se lo permita¹¹⁵⁹.

¹¹⁵⁵ En Di Liscia, '*Que sean dos*' (*para flauta y guitarra*): *Comentario del autor*, se indica erróneamente «1990» como fecha de creación de dicha obra. Tras la pertinente consulta, el compositor ha confirmado la suposición de que se trataba de una errata.

¹¹⁵⁶ Vide Felix Renggli, «Curriculum», *Felix Renggli - Official Website*.

<http://www.felixrenggli.com/?p=curriculum>. Accedido 13 de febrero de 2014.

¹¹⁵⁷ Vide María Josefina Bertossi, «Dolores Costoyas (tiorba, guitarra barroca)», *Entre Notas. La música clásica en Rosario*, 1 de noviembre de 2009:

<http://www.entrenotas.com.ar/program.php?name=Articulos&file=article&sid=1695>. Accedido 13 de marzo de 2014.

¹¹⁵⁸ Di Liscia, *Oscar Pablo Di Liscia: Curriculum vitae*.

¹¹⁵⁹ Oscar Pablo Di Liscia, mensaje de correo electrónico a Juan Manuel Abras Contel, 6 de febrero de 2014.

6.2.2. Aspectos diplomáticos: caracteres extrínsecos

Avanzando desde el nivel neutro hacia el nivel poiético de la tripartición semiológica de Molino-Nattiez (la escasez de fuentes disponibles referida impide realizar un análisis desde el nivel estésico), de la generalidad a la especificidad y desde la heurística hasta la hermenéutica, salta a la vista el modo a través de la cual *Que sean dos* se desarrolla en un único movimiento, cobijando éste una serie de intervenciones casi constantes de la flauta y la guitarra a lo largo de una duración aproximada de 5 minutos. Gracias a la gentileza de Oscar Pablo Di Liscia se pudo acceder a una partitura de dicha obra y, desde una perspectiva diplomática¹¹⁶⁰, es posible afirmar que se trata de un manuscrito musical con inclusiones mecanografiadas que, tras haber sido escaneado o fotografiado, se presenta ahora bajo forma de un único archivo informático en formato PDF titulado ‘QSD’, conteniendo 6 páginas tamaño DIN 476/ISO 216 A4. Las cinco primeras corresponden a la partitura propiamente dicha, mientras que la última de éstas se halla constituida por una serie de instrucciones en español —divididas mediante epígrafes en ‘indicaciones generales’ (5 ítems), ‘indicaciones para la flauta’ (10 ítems) e ‘indicaciones para la guitarra’ (11 ítems)— cuyos caracteres impresos parecen coincidir con los tipos propios de una máquina de escribir mecánica y se acompañan de diversos símbolos musicales manuscritos.

La apariencia amarillenta del papel parece indicar un cierto grado de deterioro y es posible observar entre los sistemas contenidos en las primeras cinco páginas del manuscrito —4 de éstos en la primera y 5 en las cuatro restantes—, una serie de franjas horizontales constituidas por un estrato blanquecino opaco y de superficie irregular (cuya dimensión vertical es igual o superior a aquélla de los pentagramas utilizados), aparentemente aplicado mediante pinceladas y compatible con un corrector líquido, algunos de cuyos rastros se evidencian también en la sexta página del documento, así como en más de uno de los folios que lo

¹¹⁶⁰ Vide Ángel Riesco Terrero, *Introducción a la paleografía y la diplomática general* (Madrid: Síntesis, 1999).

componen, cuando aquéllos se hallan debajo de la tinta negra empleada para notar la obra en cuestión. La ausencia de una portada se suma a aquélla de cualquier otro dato habitual (nombre del compositor, fecha de composición, etc.) que no sea el título —subrayado y escrito a mano en negrita, con mayúsculas y entre comillas—, las fuerzas instrumentales para las que la obra fue compuesta —referidas debajo del título, también en forma manuscrita, con mayúsculas y entre paréntesis— y los correspondientes nombres de los instrumentos, escritos mediante abreviaturas y sin que la totalidad de éstas llegue a ser legible.

6.2.3. Tipos de notación musical empleada

Confrontando los niveles neutro y poético es posible apreciar que, si bien el manuscrito musical de *Que sean dos* aquí analizado incorpora elementos propios de la denominada ‘práctica común’ (pentagramas, claves, indicaciones técnicas, dinámicas y metronómicas, así como de articulación, fraseo, carácter, etc.), la «partitura está escrita en notación analógica»¹¹⁶¹, como señala el propio compositor; se trata de lo que Stone denomina ‘notación espacial (o proporcional)’¹¹⁶² —en su texto *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*—, en la cual todas las «duraciones están indicadas a través del espaciado horizontal de sonidos y silencios. Los compases (de haberlos) representan unidades de tiempo (usualmente uno o más segundos[,]) o un cierto número de clics de metrónomo), pero no métricas¹¹⁶³»; y en este sentido, como afirma Di Liscia en el manuscrito de *Que sean dos* analizado:

[Los] espacios delimitados por pequeñas rayas verticales y las correspondientes indicaciones metronómicas son una guía para que los intérpretes [*sic*] se aproximen a las velocidades globales pero, de ninguna manera, [*sic*] indican una pulsación a la que

¹¹⁶¹ Oscar Pablo Di Liscia, *Que sean dos*, Partitura. (s.l.: Mss. escan./ed. impr. no venal del compositor, 1987), 6.

¹¹⁶² Kurt Stone, *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook* (New York: W.W. Norton, 1980), 96 (trad. del autor).

¹¹⁶³ Se ha usado ‘métricas’ como sustantivo plural, si bien la Real Academia Española no contempla aún tal posibilidad.

tengan que sujetarse estrictamente». [...] [Excepto en aquellos] «casos en que(por [sic] razones de precisión) están indicadas determinadas subdivisiones¹¹⁶⁴.

Refiriéndose también a este tipo de marco ‘notacional’, Stone agrega que las «cabezas de las notas están dispuestas en las ubicaciones horizontales aproximadas dentro de un ‘compás’ en las cuales deben ser ejecutadas»¹¹⁶⁵, mientras que los «sonidos mantenidos tienen ‘extensores’ ‘duracionales’ para mostrar cuánto [tiempo] deben ser sostenidos»¹¹⁶⁶, aclarando también: «Los extensores son líneas horizontales gruesas que suceden a las cabezas de las notas (sin plecas¹¹⁶⁷) en el mismo nivel vertical, o bien están representados por plecas —usualmente individuales— extendidas»¹¹⁶⁸. Paralelamente, la partitura de la obra aquí tratada incluye símbolos específicos para notar determinadas técnicas de ejecución —muchas de tipo extendido—, cuyo significado se detalla en las indicaciones contenidas en la sexta página del manuscrito y que en más de una ocasión se ajustan, en mayor o menor medida, a las convenciones y estándares editoriales internacionales de la época en que la obra fue escrita, todavía vigentes en ciertos casos (es por ello que se omite su reproducción gráfica, dadas las razones aludidas).

6.2.4. Rangos paramétricos y relaciones espacio-temporales

6.2.4.1. Secciones primera y segunda

Al menos con fines analíticos, desde el nivel neutro se antoja prudente —y quizás no menos obvio— distinguir 9 secciones distintas en *Que sean dos*, inaugurándose cada una de éstas mediante su propia indicación metronómica. Así, la

¹¹⁶⁴ Di Liscia, *Que sean dos*, 6.

¹¹⁶⁵ Stone, *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*, 96 (trad. del autor). Se han añadido las comillas simples.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*

¹¹⁶⁷ ‘Pleca’ —«Filete pequeño y de una sola raya»— es el término correcto a utilizar aquí, según: Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Pues, de acuerdo a esta fuente, una ‘plica’ es un sobre «cerrado y sellado en que se reserva algún documento o noticia que no debe publicarse hasta fecha u ocasión determinada», o bien una enfermedad «que consiste en aglomerarse y pegarse el pelo de modo que no se puede desenredar ni cortar sin que la sangre brote».

¹¹⁶⁸ Stone, *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*, 96 (trad. del autor).

primera sección de dicha obra dura aproximadamente 50 segundos, ocupa 24 espacios (no se trata de compases) y su indicación metronómica es «[mm60]»¹¹⁶⁹ [60 ppm]. El rango dinámico va desde un *pianissísimo* sucedido por un regulador decreciente (espacio 5, etc.) hasta el *fortissísimo* (espacio 18). El mi² (82,41 Hz) —espacio 10— es la nota más baja del registro utilizado (y también la más baja posible en la guitarra), que hacia el agudo llega a alcanzar el re^{#6} (1244,51 Hz)¹¹⁷⁰ —espacio 6, etc.—. Las notas mantenidas llegan a ocupar un máximo de 8 espacios (11-17) a través de los extensores antes referidos, mientras que aquellas más breves —al margen de las *acciaccature* y las figuras unidas mediante *feathered beams*¹¹⁷¹— están escritas bajo forma de corcheas con corchete recto¹¹⁷² (más allá del ángulo de éste con relación a su correspondiente pleca), en tanto los grupos de valoración especial (de ‘valores irregulares’) hallados corresponden al seisillo (sextillo) —espacio 3— y el cinquillo (quintillo) —espacio 4—.

La mayor parte de las notas con acento que aparecen están acompañadas por la abreviatura de *sforzando* y las articulaciones se encuentran asociadas principalmente al *non legato* y a veces al *legato*, mientras que las técnicas de ejecución de la flauta —al margen del *modo ordinario*— incluyen *frullato*, «‘Slap’ (sobre el sonido indicado)»¹¹⁷³, sonidos armónicos y «sonido largo con aire»; por otra parte, aquellas de la guitarra comprenden sonidos armónicos, «Pisar sobre [*sic*] el traste (sonido apagado)», «sonido ‘raspado’ con la uña (dedos de M.D. casi paralelos a las cuerdas)», *pizzicato* Bártok, «(SP) Cerca del puente», «Percutido con dedos de M.I.(debe escucharse el chasquido) [*sic*]» y trémolo sobre una misma nota. Varias abreviaturas de *ritardando* y [*a*] *tempo* se hallan presentes en

¹¹⁶⁹ Di Liscia, *Que sean dos*, 1.

¹¹⁷⁰ Para evitar las usuales confusiones de nomenclatura relativas a descripciones de este tipo, se opta aquí por ceñirse aquí al índice acústico internacional/científico establecido por la Scientific pitch notation Acoustical Society of America, indicando las frecuencias en Hz.

¹¹⁷¹ Curiosamente, en ciertos países de habla hispana no parece haberse popularizado aún una expresión equivalente al vocablo inglés ‘*beam*’; y menos todavía, alguna relativa al término ‘*feathered beams*’.

¹¹⁷² Tipo de corchete que algunos neófitos asocian únicamente con Pierre Boulez o Luciano Berio; en verdad, tal clase de signo corresponde a las convenciones utilizadas por la editorial vienesa Universal Edition.

¹¹⁷³ De aquí en adelante y a menos que se indique lo contrario, todo texto entrecomillado constituye una cita textual tomada de: Di Liscia, *Que sean dos*, 1-6. Se han respetado las mayúsculas y subrayados del original.

esta sección, así como notas unidas mediante *feathered beams* decrecientes que el compositor utiliza para indicar su deseo de «Disminuir la velocidad progresivamente». Los eventos sonoros tienden a agruparse tanto al inicio como al final de la sección, distinguiéndose entre éstos una zona intermedia de baja densidad cronométrica —caracterizada por la presencia de notas largas tanto en la flauta como en la guitarra— que se ve casi precedida y sucedida por un calderón «breve» y otro «medio», respectivamente. Y todo esto sucede a lo largo de un discurso que comienza en el registro medio de la flauta, para luego saltar de forma periódica hacia la sección aguda de éste, al tiempo que la guitarra desciende desde los agudos sonidos armónicos que marcan su intervención hasta su nota más baja posible, sin escatimar para ello en saltos que van ascendiendo escalonadamente hacia el fin del espacio 24 de la obra.

También desde el nivel neutro se advierte que 25 segundos corresponden a la duración aproximada de la segunda sección de *Que sean dos*, la cual abarca 13 espacios (25-37) bajo una indicación metronómica de «[mm40]» [40 ppm], siendo el *pianississimo* (espacio 25) el matiz de intensidad más débil que se encuentra aquí y el *mezzoforte* (espacio 26), en cambio, aquél más fuerte. La nota más baja de dicha sección corresponde a un sol² (98,00 Hz) —espacio 34—, mientras que un fa⁶ (1396,91 Hz) —espacio 35— llega a ser la más alta, en tanto los sonidos mantenidos de mayor longitud llegan a ocupar 6 espacios (25-30) y corresponden a aquéllos tocados por la flauta, los cuales descienden y ascienden consecutivamente un semitono —*glissandi* mediante— hasta convertirse en un trino que se prolonga durante un espacio más (31), recurso que también se emplea con fines de prolongación sonora (espacios 25-27). Al igual que en la sección anterior, los sonidos más breves —sin incluir las *acciacature* ni las figuras agrupadas bajo *feathered beams*— utilizan la grafía propia de las corcheas, aunque con corchete recto, y en esta segunda parte de la obra no se presentan grupos de valores irregulares (de ‘valoración especial’).

Como sucedía en la primera sección de *Que sean dos*, la mayor parte de las notas portando sobre sí el signo utilizado para indicar acentuación también se

acompañan de la abreviatura de *sforzando*, mientras que las ligaduras sólo aparecen en agrupaciones notadas como *acciacature* y, dentro de un ámbito general asociable al *non legato*, son menos las notas a ejecutarse *staccato* que aquéllas marcadas *tenuto*. Además de los trinos (que aparecen en ambos instrumentos) y los *glissandi* (propios de la flauta) ya mencionados, las técnicas de ejecución a cargo de la guitarra comprenden —más allá del *modo ordinario*— «Fluctuación en la afinación producida estirando la cuerda con dedos de M.I.», «(SP) Cerca del puente», sonidos armónicos —que también utiliza la flauta— y «Percutido con dedos de M.I.(debe escucharse el chasquido) [*sic*]». Asimismo, una indicación de *accel[erando]* rematada por otra de *t[em]po* conviven con un conjunto de notas agrupadas bajo *feathered beams* decrecientes, mientras la sección aquí tratada, desprovista de calderones, adopta casi una estructura bipartita: en su primera parte, los referidos eventos sonoros de larga duración son coronados por diadas que se mantienen vibrando tras los ataques de la guitarra que las produce; en la segunda parte, junto con algunas triadas, aquéllas arrojan verticalmente las notas breves que tiene a su cargo la flauta, generando un panorama que presenta una densidad cronométrica bastante uniforme y una permanencia mayoritaria en el registro medio que conforman los respectivos ámbitos de alturas poseídos por ambos instrumentos.

6.2.4.2. Secciones tercera y cuarta

Desde el nivel neutro es posible apreciar que la tercera sección de la obra aquí tratada ostenta una duración cercana a los 15 segundos y se extiende a lo largo de otros 13 espacios (38-50), siendo su indicación metronómica «[mm80]» [80 ppm]. El rango dinámico comienza en un *pp poss.* (espacio 41) y llega hasta el *fortississimo* (espacio 45), iniciándose el registro empleado en un *mi*² (82,41 Hz) —espacio 38— y se extiende hasta llegar al *la*⁶ (1760,00 Hz) —espacio 50—, hallándose aquí prácticamente ausentes los sonidos mantenidos durante varios compases, a diferencia de lo que ocurría en secciones anteriores. Una vez más, los sonidos de menor duración —omitiendo las *acciacature*— son escritas como corcheas con corchete recto, presentándose en esta sección de la obra grupos de

valoración especial (de ‘valores irregulares’) como el tresillo y el cuartillo (cuatrillo). Nuevamente, la mayoría de las notas acentuadas se indican con la abreviatura de *sforzando*, mientras que las ligaduras suelen emplearse en *acciacatura* y también para indicar *lasciar vibrare*, en tanto varias notas a ser ejecutadas *tenuto* conviven con una similar cantidad indicadas con el punto de *staccato*.

Las técnicas de ejecución abarcan —al margen del *modo ordinario*— sonidos armónicos para ambos instrumentos, *glissando*, *frullato* y «‘Slap’ (sobre el sonido indicado)» en la flauta, así como «Fluctuación en la afinación producida estirando la cuerda con dedos de M.I.» y «Pisar sobre [*sic*] el traste (sonido apagado)» en la guitarra. Dos indicaciones, una de *poco rit[enuto/ardando]* y otra de *t[em]po* dan cierre a esta sección, que no incluye el uso de *feathered beams* —ni tampoco de calderones— y en la cual ambos instrumentos intervienen casi paralelamente, con excepción de tres pasajes —distantes entre sí— únicamente a cargo de la guitarra, indicaciones que podrían considerarse vinculadas a subáreas incipientes de la sección aquí tratada que no llegan a incidir en el carácter continuo de ésta, algo que también se refleja en una densidad cronométrica de índole uniforme y dentro de un marco que contempla varios movimientos ascendentes en el registro que, habiendo sido encomendados a la guitarra, se extienden durante uno o más espacios.

La cuarta de las secciones en que puede dividirse desde el nivel neutro *Que sean dos* dura cerca de 20 segundos, extendiéndose a lo largo de 22 espacios (51-72) que comparten una indicación metronómica de «[mm120]» [120 ppm]. Los valores mínimo y máximo del rango dinámico están representados por un *pianissimo* y un *fortississimo* que aparecen en el espacio 55 en la flauta y la guitarra, respectivamente, siendo el *mi*₂ (82,41 Hz) —espacio 70— la nota más baja del registro empleado y el *mi*₆ (1760,00 Hz) —espacio 71— aquella más alta. Las notas mantenidas llegan a ocupar una extensión de 4 espacios (desde la primera mitad del 55 hasta la segunda del 59), haciéndolo mediante tres *glissandi* descendentes y uno ascendente que debe ejecutar la guitarra; aquéllas más breves —si se exceptúa una *acciacatura* de la guitarra en el espacio 65— adoptan la forma

de corcheas con corchete recto que en su totalidad —a diferencia de lo que ocurre en anteriores secciones de la obra— son agrupadas mediante una serie de plecas, siendo uno de éstos de tipo *feathered*. Los grupos de ‘valores irregulares’ (de ‘valoración especial’) corresponden al cuatrillo (cuartillo), el cinquillo (quintillo) y el seisillo (sextillo), los cuales aparecen y van alternándose al final de esta sección.

A diferencia de lo que ocurría en las anteriores secciones de *Que sean dos*, no aparece esta vez nota alguna que porte el signo de acento y tanto la flauta como la guitarra inician su discurso con la indicación *legato*, ya sea en su forma completa o abreviada, hecho que coincide con la inclusión de algunas ligaduras; al mismo tiempo, sin embargo, algunas notas de dicho aerófono llevan sobre sus cabezas el punto correspondiente al *staccato* y una sola, aparentemente, el guión que corresponde al *tenuto* (espacio 60). Las técnicas de ejecución empleadas por la flauta comprenden —más allá del *modo ordinario*— «sonido largo con aire» y *frullato*, mientras que la guitarra recurre tanto al *tremolo* como al «sonido ‘raspado’ con la uña (dedos de M.D. casi paralelos a las cuerdas)», combinándose ambos en ciertas oportunidades. Si bien no aparecen en esta sección calderones ni indicaciones que modifiquen el *tempo*, alrededor de la mitad de ésta se halla un grupo de notas unidas a través de *feathered beams* que tienden a crecer, casi como si éste llegara a marcar un eje central en esta cuarta parte de la obra, que es de aspecto claramente bipartito: en sus tres primeros cuartos (17 espacios), la guitarra comienza sola su discurso desde el registro grave a lo largo de casi cuatro espacios, pasando éste al registro medio de la flauta mientras aquélla arropa a dicho aerófono mediante los *glissandi* referidos con anterioridad; se trata de un proceso que —recordando en ciertos aspectos un contrapunto trocado— vuelve a repetirse antes de ser coronado por un gesto descendente en la guitarra unido a los *feathered beams* arriba referidos.

Por su parte, el último cuarto de esta sección se erige como uno de los pasajes más significativos de *Que sean dos*, pues es el único momento de toda la obra durante el cual la flauta y la guitarra abordan un discurso de índole homofónica

a través de una suerte de contrapunto de primera especie, en el que ambos instrumentos suenan simultáneamente, nota contra nota, creando un pasaje homorrítmico cuyo fin sobreviene antes de ser sucedido por el calderón «breve» con el cual se inicia la siguiente parte de la pieza. Sin embargo, todos los eventos descritos se articulan de una manera que garantiza una estabilidad de la densidad cronométrica —quizás la mayor de la obra, junto con aquella que se encuentra en el inicio de la siguiente sección— desde el comienzo hasta el final de esta parte de la pieza y a través de un discurso mayormente distribuido entre el grave y el agudo de forma bastante uniforme.

6.2.4.3. Secciones quinta y sexta

Una aproximación realizada desde el nivel neutro torna posible apreciar los 15 segundos que corresponden, aproximadamente, al tiempo que dura la quinta sección de *Que sean dos*, ocupando 12 espacios (73-84) regidos por una indicación metronómica de «[mm80]» [80 ppm] y alcanzando un rango dinámico que se mueve desde el *pianissimo* —espacio 83— hasta el *forte* —espacio 74—, modificado de forma progresiva e inversa mediante dos indicaciones extendidas durante 5 espacios (76-80), rezando *diminuendo* y *crescendo* sobre la flauta y la guitarra, respectivamente. Por su parte, el registro se extiende del fa₂ (87,31 Hz) —espacio 77— al mib (622,25 Hz) —espacio 76—, mientras que las notas breves escritas bajo forma de corchea con corchete recto son las que priman —sin existir aquí *acciaccature* o figuras agrupadas mediante *feathered beams*— y aquéllas mantenidas se hallan prácticamente ausentes, excepto por algunas que la flauta tiene a su cargo poco antes de finalizar esta sección y se encuentran superpuestas a otras ejecutadas contemporáneamente por dicho aerófono y con el fin de crear, si se quiere, una cierta especie de pseudopolifonía (espacios 82-83).

Los grupos de ‘valoración especial’ (de ‘valores irregulares’) corresponden al cuartillo (cuatrillo), el quintillo (cinquillo) y el sextillo (seisillo), los cuales predominan en más de la mitad de esta sección y con los cuales se inician sus eventos sonoros tras el calderón «breve» que la inaugura. Algunas de las notas acentuadas

portan la abreviatura de *sforzando* y, más allá de algunas ligaduras presentes, la articulación que prima es el *staccato*, en tanto las técnicas de ejecución empleadas por la flauta incluyen —al margen del *modo ordinario*— «Ataque con aire», «‘Slap’ (sobre el sonido indicado)» y «golpe de llave solo»; aquéllas de la guitarra, en cambio, incluyen «Ligado de M.I», «Percutido con dedos de M.I.(debe escucharse el chasquido) [*sic*]», un glissando (espacio 79) y sonidos armónicos. El *tempo* de esta sección se ve afectado por la indicación de *ral[entando]* que aparece sobre los últimos tres espacios de aquélla, en la cual no se hallan incluidos esta vez notas vinculadas a través de *feathered beams*, aunque sí dos calderones ‘breves’. Los eventos sonoros se hallan distribuidos equitativamente a lo largo de toda la sección, llegando a disminuir ligeramente su densidad cronométrica —quizás la máxima de la obra, junto con aquélla contenida en la sección anterior— hacia el final de la parte de la pieza aquí tratada, mientras la flauta tiende a mantenerse en el registro medio y la guitarra, en cambio, oscila entre el ámbito grave y el agudo, recurriendo para ello a más de un salto.

La sexta de las secciones en la cuales —desde el nivel neutro— fue dividida *Que sean dos* alcanza una duración aproximada de 1 min 20 s, distribuyéndose aquélla a lo largo de 34 espacios (85-118) bajo una indicación metronómica de «[mm40]» [40 ppm]. El *pianississimo* —espacio 85— y el *fortississimo* —espacio 116— constituyen, respectivamente, los valores mínimo y máximo de esta parte de la obra, cuyo registro empleado oscila entre el mi² (82,41 Hz) —espacio 111— y el sol^{#6} (1661,22 Hz) —espacio 101—. Las notas mantenidas vuelven a ocupar aquí un lugar predominante, si bien no se extienden más allá de cuatro espacios (137-140), conviviendo con figuras breves bajo forma de corcheas con corchete recto, abundantes *acciaccature* y numerosas notas agrupadas mediante *feathered beams*, tanto crecientes (espacios 113-116) como decrecientes (espacios 108-109 y 110). Los grupos de ‘valores irregulares’ (de ‘valoración especial’) no tienen aquí cabida y algunas notas acentuadas se acompañan de las abreviaturas *sfz* y *sffz* (espacio 95), en tanto las articulaciones comprenden el *staccato* y, por lo general, una escritura asociable al *non legato*. Las técnicas de ejecución empleadas por la flauta abarcan —más allá del *modo ordinario*— el *glissando*,

«‘Slap’ (sobre el sonido indicado)», sonidos armónicos, «vibrato-non vibrato» — a veces combinándose estas dos últimas—, *frullato* y «Ataque con aire»; aquéllas de la guitarra incluyen sonidos armónicos, «Percutido con dedos de M.I.(debe escucharse el chasquido) [*sic*]», «Fluctuación en la afinación producida estirando la cuerda con dedos de M.I.», «Pisar sobre [*sic*] el traste (sonido apagado)», trinos, «(SP) Cerca del puente», «(ST) Cerca de la boca(de la guitarra!!) [*sic*]» y «Ligado de M.I. [*sic*]».

Son varias las indicaciones que modifican el *tempo* en esta sección —que cuenta con un par de calderones ‘breves’ y otro de ‘medios’—, tales como *accel[erando]*, *t[em]po*, «libre» y «rápido», en tanto la densidad cronométrica de la primera quincena de compases es una de las más bajas de la obra —merced a las mencionadas notas largas a cargo de la flauta, ocasionalmente acompañadas por la guitarra—, aunque luego comienza a incrementarse, alcanzando su punto álgido en los espacios 113-116 gracias a la guitarra, instrumento que actúa como solista desprovisto de todo tipo de acompañamiento durante los espacios 109-115; y para lograrlo la flauta ha de recurrir a su registro medio-agudo, en tanto la guitarra debe utilizar todo su ámbito de alturas disponible.

6.2.4.4. Secciones séptima y octava

Desde el nivel neutro es posible advertir que la duración aproximada correspondiente a la séptima sección de la obra es de 5 segundos, ocupando ésta sólo 6 espacios (119-124) —siendo la parte más breve de *Que sean dos*— ceñidos a una indicación metronómica de «[mm90]» [90 ppm]. El rango dinámico se halla comprendido entre el *pppp* del espacio 124 y el *fortissimo* del espacio 121, utilizándose un registro que va desde el sol \sharp 2 (103,83 Hz) —espacio 121— hasta el fa \sharp 6 (1479,98 Hz) —espacio 122—. Las notas mantenidas se encuentran ausentes, al igual que las *acciacature* y aquéllas unidas gracias a *feathered beams*, prevaleciendo sin duda las figuras breves notadas mediante la figura que corresponde a una corchea con corchete recto. La sección se halla construida enteramente por grupos de ‘valoración especial’ (de ‘valores irregulares’) representados por el

tresillo, cuatrillo (cuartillo), el cinquillo (quintillo) y el seisillo (sextillo), que aparecen de forma alternada y con frecuencia contienen silencios en vez de notas.

Las notas acentuadas que portan la abreviatura de *sforzando* se reducen a un par que preludia la sección, siendo el *staccato* y el *tenuto* las únicas articulaciones empleadas. Las técnicas de ejecución a utilizar por la flauta incluyen —al margen del *modo ordinario*— «‘Slap’ (sobre el sonido indicado)», «Ataque con aire», «golpe de llave solo» y sonidos armónicos; entre aquéllas que emplea la guitarra, en cambio, se cuentan «Pisar sobre [*sic*] el traste (sonido apagado)», sonidos armónicos, pizzicato Bártok, «Percutido con dedos de M.I. (debe escucharse el chasquido) [*sic*]», «Fluctuación en la afinación producida estirando la cuerda con dedos de M.I.» y «sonido ‘raspado’ con la uña (dedos de M.D. casi paralelos a las cuerdas)». No hay calderones ni tampoco indicación alguna que modifique el *tempo* en esta parte de la obra y la densidad cronométrica permanece en aquélla casi constante merced a un procedimiento que recuerda al *hoquetus*: dentro del marco de una escritura homorrítmica a dos voces, cuando en la flauta aparece uno de los silencios antes referidos, en la guitarra hace su aparición una nota y viceversa; y esto es logrado mediante el recurso al registro medio-alto de ambos instrumentos, con ocasionales apariciones de notas bajas a cargo de la guitarra.

También desde el nivel neutro es factible corroborar que la octava sección de *Que sean dos* dura cerca de 50 segundos, se extiende durante 36 espacios (125-160) y es la más larga de toda la obra, hallándose afectada por una indicación metronómica de «[mm70]» [70 ppm]. El *pppp* y el *ff* del espacio 127 constituyen los valores mínimo y máximo del rango dinámico que ostenta dicha sección, mientras que su registro se proyecta desde el mi² (82,41 Hz) —espacio 127— hasta el si⁶ (1760,00 Hz) —espacio 136—. Las notas mantenidas vuelven a aparecer ahora, alcanzando una duración de hasta cuatro espacios (137-140), en tanto las figuras más breves corresponden una vez más a aquéllas notadas como corcheas con corchete recto que conviven con *acciacature* y grupos de notas reunidas a través de *feathered beams*. La sección prescinde por completo de grupos de ‘valores irregulares’ (de ‘valoración especial), las notas acentuadas exhibiendo la

abreviatura de *sforzando* son reducidas a un mínimo y las articulaciones incluyen *staccato*, *tenuto* y también notas asociables al *non legato*, en un marco no exento de algunas ligaduras.

Las técnicas de ejecución empleadas por la flauta comprenden —más allá del *modo ordinario*— «Ataque con aire», «‘Slap’ (sobre el sonido indicado)», sonidos armónicos, *frullato* y trinos; entre aquéllas de la guitarra, por su parte, se cuentan «Pisar sobre [*sic*] el traste (sonido apagado)», *pizzicato* Bartók, sonidos armónicos, «Percutido con dedos de M.I.(debe escucharse el chasquido) [*sic*]», «(SP) Cerca del puente», «sonido ‘raspado’ con la uña (dedos de M.D. casi paralelos a las cuerdas)» y «Ligado de M.I. [*sic*]». Paralelamente, las indicaciones destinadas a incidir sobre el *tempo* se hallan ausentes y resulta posible dividir esta sección en tres partes, manteniéndose estable la densidad cronométrica de la primera de éstas —que ocupa una docena de espacios— merced a las intervenciones repartidas casi de forma alternada entre la flauta y la guitarra mediante saltos que alcanzan gran parte de sus correspondientes registros. Una segunda subsección llega a diferenciarse mediante las notas largas antes referidas encomendadas al primero de dichos instrumentos, por debajo de las cuales la guitarra aporta una serie de eventos sonoros cuya densidad cronométrica aumenta a lo largo de media docena de espacios, para luego disminuir y dar lugar a un pasaje presentado por la flauta sin acompañamiento alguno, la cual desciende desde el agudo hasta su registro medio antes de fundirse en un trino que se extiende durante dos espacios divididos por un calderón «medio». La tercera y última subsección presenta una densidad cronométrica menor, generada a través de un discurso dialogado que va pasando de la guitarra —que emplea ‘figuraciones’ arpegiadas— a la flauta repetidamente hasta alcanzar el calderón «breve» que cierra esta parte de la pieza.

6.2.4.5. Sección novena

Es posible referir, desde el nivel neutro, que la novena y última sección de *Que sean dos* llega a alcanzar los 40 segundos de duración, se estructura a través

de 8 espacios (161-168) regidos por una indicación metronómica de «[mm40]» [40 ppm] y su rango dinámico va desde el *pianississimo* —espacio 163— hasta el *pianissimo* —espacio 161—, extendiéndose el registro empleado desde el la₂ (110,00 Hz) hasta el la₄ (466,16 Hz). Las notas mantenidas juegan un papel preponderante durante los dos primeros tercios de la sección y por primera vez en la obra las notas más breves no se hallan notadas mediante la figura correspondiente a la corchea con corchete recto, sino a través de redondas ennegrecidas y en un marco que prescinde de otros elementos que solían poblar las secciones anteriores de la pieza (como *acciaccature*, notas unidas mediante *feathered beams*, grupos de ‘valores irregulares’ o de ‘valoración especial’, notas acentuadas exhibiendo la abreviatura de *sforzando*, etc.).

Las únicas articulaciones aquí presentes pertenecen al *tenuto* y las técnicas de ejecución de la flauta —al margen del *modo ordinario*— se limitan al «sonido largo con aire», en tanto la guitarra emplea un *tremolo* sobre dos cuerdas. El *tempo* de esta sección se ve afectado por una indicación de «lentamente» ubicada sobre el antepenúltimo espacio de la obra y la densidad cronométrica es una de las más bajas que se encuentran en ésta (merced a las notas largas ya referidas), dentro del marco de unos eventos sonoros que se inician en el registro medio-grave de la guitarra, al cual se superpone la flauta en un ámbito de alturas similar: regulador decreciente mediante, ambos instrumentos concluyen su discurso frente al advenimiento de un calderón «breve» que sólo es sucedido por las cinco últimas notas de la obra, ejecutadas por la guitarra en sentido ascendente, antes de dejar paso a un calderón «medio» final.

6.2.5. Organización de alturas: relaciones interválicas y *pitch class sets*

6.2.5.1. Relaciones interválicas preponderantes (espacios 1-9)

Así, tras haber examinado en los párrafos anteriores —una por una y desde el nivel neutro— las 9 secciones en que se ha dividido con fines analíticos la obra *Que sean dos* de Oscar Pablo Di Liscia, y sin dejar de tener en cuenta las cavilaciones expresadas previamente, resulta oportuno centrarse ahora en la manera de

tratar el parámetro de la altura que tal compositor ha logrado conferir a dicha pieza suya. En este sentido, conviene también aclarar que, en su texto ‘*Que sean dos*’ (para flauta y guitarra): *Comentario del autor*, el artista aquí tratado no hace ningún tipo de referencia al tratamiento que le da a las alturas en la obra en cuestión, discurrendo en cambio sobre otros temas a través de un único párrafo desprovisto de ilustraciones (se manifiesta, por tanto, que todas aquéllas incluidas a continuación son fruto exclusivo de estrategias analíticas propias del autor de esta tesis doctoral).

Illustration 4 shows two staves of music. The top staff (flute) has notes with intervals [9], [9], [8], $\sharp[3]$, [8], and $\sharp[3]$ above them. The bottom staff (guitar) has notes with intervals [9], [8], $\sharp[3]$ δ^{oct} , [8], $\sharp[3]$ δ^{oct} , and [8] above them. Below the staves, the intervals are labeled: P1, m2, P5 (P4), P5 (P4), P5 (P4), P5 (P4).

Ilustración 4. *Que sean dos* (espacios 1-9). Intervalos armónicos.

Illustration 5 shows a single staff of music with notes and intervals P1, m2, P5 (P4), P5 (P4), P5 (P4), and P5 (P4) below them. Above the staff, there are some notes with accidentals and stems.

Ilustración 5. *Que sean dos* (espacios 1-9). Intervalos armónicos.

De esta manera, resultaba entonces lógico proceder a examinar, desde el nivel neutro, tanto las clases de alturas como los intervalos melódicos y armónicos contenidos en los primeros 9 espacios de *Que sean dos*, volcándolos luego en un sistema integrado por los pentagramas correspondientes a la flauta y la guitarra, de forma respectiva (*vide* Ilustración 4 e Ilustración 5), tras haber omitido aquellas repeticiones consecutivas de notas que durante dicho pasaje se dan en ambos instrumentos a la vez, habiendo también hecho caso omiso de las diferencias de

octava y convertido los intervalos compuestos en simples, invirtiéndolos también para lograr un ámbito que abarcara de la segunda menor a la cuarta aumentada. Hecho esto —empleando para ello el *software* de edición de partituras *Sibelius* de Avid Technology—, parecía ya posible descartar, al menos *prima facie*, una organización de alturas asociada tanto a la esfera de las tradiciones tonales y modales como al ámbito serial dodecafónico y sus herederos más inmediatos: la ausencia de suficientes notas vinculadas a los principales grados funcionales de aquéllas habría tornado poco probable la conexión de *Que sean dos* con dicha esfera, mientras que la repetición reiterada de notas antes de alcanzar el fin de una serie determinada habría contradicho uno de los principios básicos del ámbito mencionado.

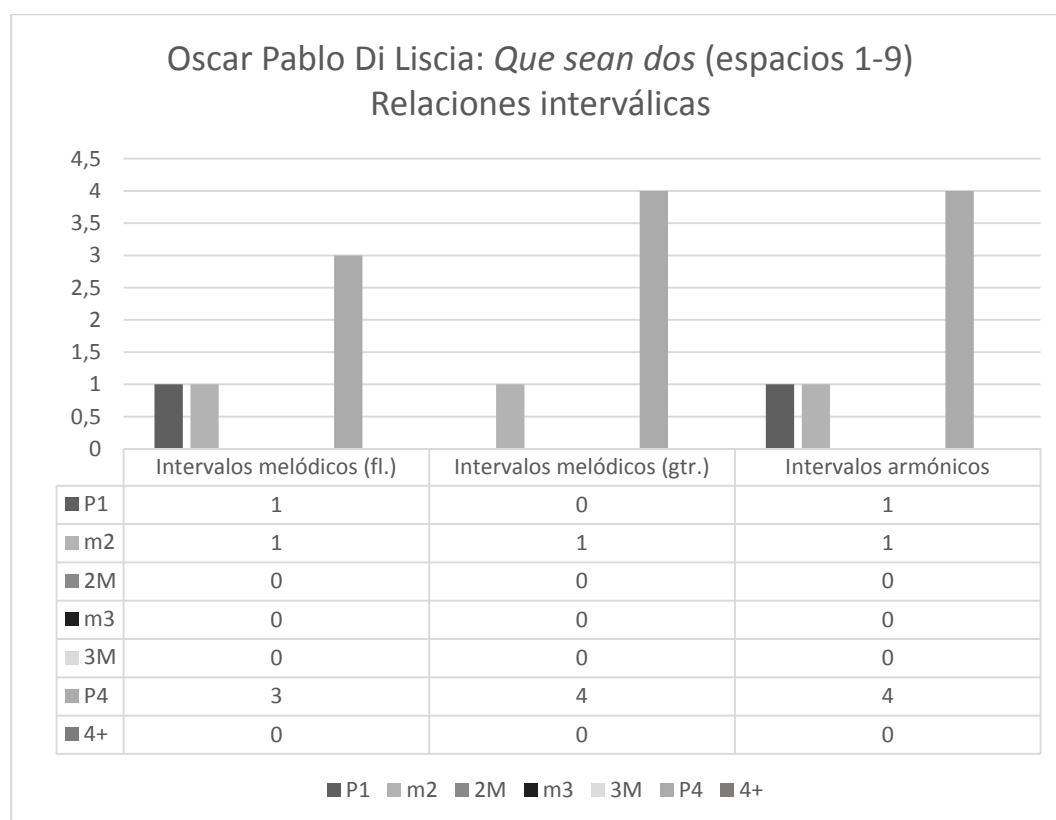


Ilustración 6. *Que sean dos* (espacios 1-9). Relaciones interválicas.

Así las cosas, se tornó entonces posible verter los resultados obtenidos en un gráfico de columna agrupada (*vide* Ilustración 6), donde se observa en la flauta una predominancia del intervalo de cuarta justa (3), seguido de la segunda menor (1) y el unísono (1); en la guitarra, tales proporciones son similares (4, 1, 0) y en el caso de los intervalos armónicos (4, 1, 1) la cantidad de éstos es idéntica a la de dicho cordófono, salvo por el lógico intervalo extra: es algo que responde a una consecuencia de índole contrapuntística, pues si bien algunos podrían llegar a pensar que dicha concordancia casi total entre las mencionadas relaciones armónicas verticales y aquéllas horizontales de la guitarra es el resultado de una aplicación intencional de cierto procedimiento compositivo *ad hoc*, el hecho en cuestión es en verdad producto de casi cualquier imitación estricta al unísono que se produzca entre dos partes reales si aquélla que entra en segundo lugar lo hace junto con la segunda nota de la primera. Así, la esencia contenida en los primeros 9 espacios de *Que sean dos* —develada mediante las operaciones que se realizaron arriba descritas— semeja una suerte de canon de alturas al unísono cuidadosamente planeado (*vide* Ilustración 7 e Ilustración 8).

6.2.5.2. *Pitch class sets: nivel poiético vs. nivel neutro (espacios 1-24)*

Con el convencimiento de que las conclusiones manifestadas en el párrafo anterior no agotaban aun la totalidad de explicaciones posibles relativas al ordenamiento de las alturas presentes en *Que sean Dos*, se resolvió entonces evaluar la posibilidad de poner éstas en relación con la *Musical Set Theory* (a la cual se hizo referencia con anterioridad). Sin embargo, desde un punto de vista estrictamente centrado en el nivel poiético, se debía partir del siguiente hecho significativo: tras ser consultado de forma específica acerca de la organización básica de las alturas en *Que sean dos*, así como sobre un hipotético trabajo puntual con *pitch class sets* en ésta, Oscar Pablo Di Liscia había sido meridianamente claro al afirmar: «No en este caso. [...] Las alturas que se usan, sobre todo en la guitarra, surgen más bien del efecto particular de los instrumentos y del registro para los

objetivos mencionados»¹¹⁷⁴ (a los cuales se hará referencia en páginas sucesivas); y ante tal declaración, por tanto, bien podrían haberse detenido en aquel punto estas aproximaciones analíticas.

Ilustración 7. *Que sean dos* (espacios 1-24). Relación *pitch class sets*-espacios.

Sin embargo, se decidió confrontar el nivel poético con el neutro y seguir adelante para examinar de nuevo la primera sección (espacios 1-24) de *Que sean dos*, esta vez en su totalidad, volcando en un pentagrama todas las clases de alturas contenidas en dicha parte de la pieza a fin de advertir cada una de las coincidencias verticales que existen entre la flauta y la guitarra a lo largo de los mencionados espacios, una vez dispuestas aquéllas dentro del ámbito de una octava (*vide* Ilustración 7). Hecho esto, y recorriendo el velo impuesto por las diversas notas repetidas, fue posible llegar a advertir cómo iba apareciendo, de forma acumulativa y aglutinante, una clara preeminencia del tricordio 3-5 de la nomenclatura de Allen Forte —cuya forma prima es (016): do, do#, fa# y su vector interválico $\langle 1, 0, 0, 0, 1, 1 \rangle$ — a lo largo de los 24 espacios que conforman la primera sección en que se ha dividido *Que sean dos*.

6.2.5.3. Relaciones interválicas preponderantes (espacios 68-72)

Pensando desde el nivel neutro que el hecho arriba referido podría quizás deberse a operaciones inconscientes realizadas por el compositor, o bien al fruto concomitante de una serie de casualidades convergentes en un mismo tiempo y lugar significativo —como es el comienzo de toda obra musical—, se procedió luego a examinar otro de los puntos álgidos de *Que sean dos*, tanto por tratarse

¹¹⁷⁴ Oscar Pablo Di Liscia, mensaje de correo electrónico a Juan Manuel Abras Contel, 6 de febrero de 2014.

de un pasaje que se halla muy cercano al eje central de dicha obra como por ser la única zona de ésta en la cual, como ya se expresó, ambos instrumentos llegan a adoptar una escritura estrictamente homorrítmica, además de concentrarse allí una de las mayores densidades cronométricas de la pieza aquí tratada: los espacios 68-72.

Illustration 8 shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various intervals and pitch class sets. The intervals for the top staff are: +4, M3, °6, m2, P5, m2, P4, m7, +4, M2, P5, M2, +4, P5, m3, P4, +5, m2, +4, +4, P4. The intervals for the bottom staff are: M3, +1, m2, #3, #2, m6, #6, +5, m7, °8, °4, m2, M2, m2, m3, m2, m2, m3, m2, #°3. The pitch class sets for the top staff are: [8] [2] [6] b[1] [0] [5] [4] [11] [9] [3] [5] [10] [0] [6] # [1] [4] [11] [3] [2] [8] [2] [9]. The pitch class sets for the bottom staff are: [9] [1] [0] [11] [8] [6] [2] [5] [1] [2] [4] [3] [11] [0] [2] [3] [0] [1] [0] [9] [10] [8].

Ilustración 8. *Que sean dos* (espacios 68-72). Pitch class sets e intervalos melódicos.

Illustration 9 shows a single staff of musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various intervals and pitch class sets. The intervals are: M7, m2, +4, °3, #°4, #°8, M2, #4, m6, m2, #2, P5, m2, +4, M7, +8, M7, M2, M2, M7, M3, #m2. The pitch class sets are: (m2), (M2)(M3)(P1), (M3), m2, m2, (P4), (m2)(P1)(m2), (2m).

Ilustración 9. *Que sean dos* (espacios 68-72). Intervalos armónicos.

De esta manera, obrando en un modo similar al empleado con anterioridad para analizar pasajes previos, se examinaron tanto las clases de alturas como los intervalos melódicos y armónicos comprendidos en dichos espacios, para volcarlos luego en un sistema que reúne los pentagramas del par de instrumentos a cargo de la pieza aquí tratada (*vide* Ilustración 8 e Ilustración 9), habiendo para ello omitido las diferencias de octava, transformado los intervalos compuestos en simples y también invertido algunos a fin de mantenerlos dentro de la extensión de una octava. Seguidamente, fue de nuevo posible descartar, a primera vista, una vinculación de tal pasaje con los mundos tonal y modal o el ámbito

serial de índole dodecafónica: tanto debido a la aparente escasez de grados funcionales propios de tales mundos, como a las repeticiones de notas ajenas a éste.

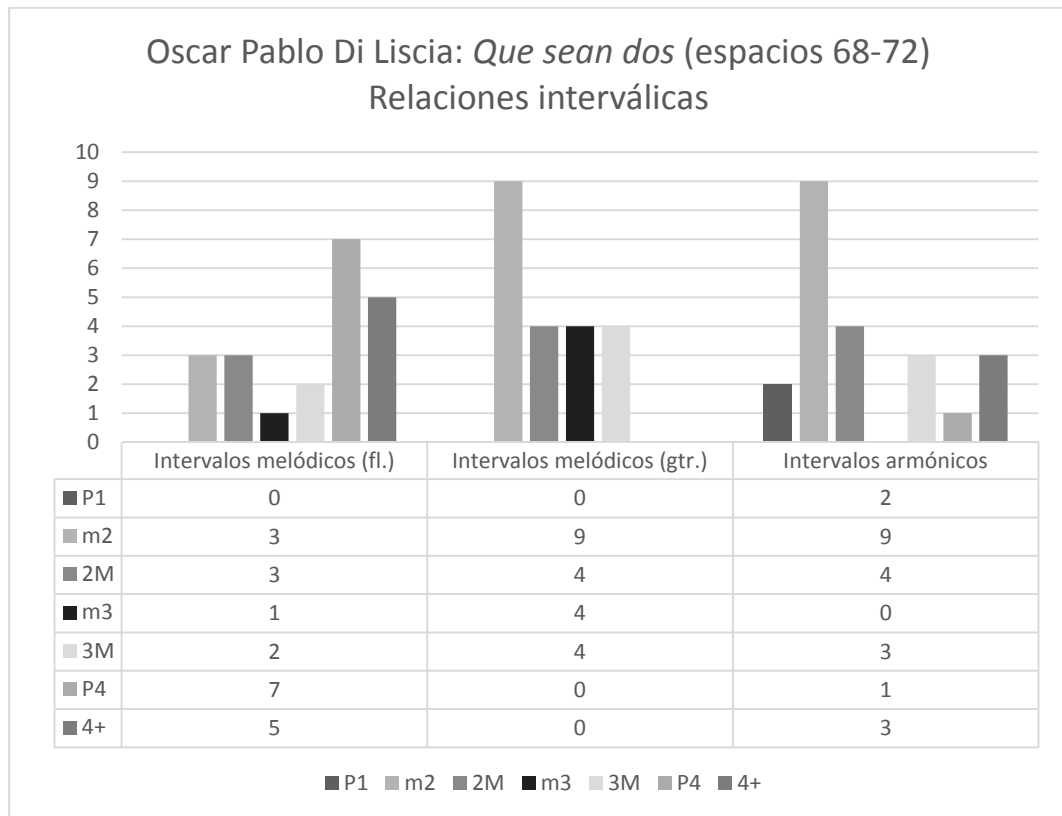


Ilustración 10. *Que sean dos* (espacios 68-72). Relaciones interválicas.

Hecho esto, volvió a tornarse posible desde el nivel neutro verter los resultados conseguidos en un gráfico de columna agrupada (*vide* Ilustración 10), a través del cual puede distinguirse en la flauta una preeminencia del intervalo de cuarta justa (7), seguido de la cuarta aumentada (5), las segundas menores (3) y mayores (3), la tercera mayor (2) y la tercera menor (1); en la guitarra, contrariamente, el intervalo predominante es la segunda menor (9), frente a una presencia minoritaria que comparten de igual manera la segunda mayor (4), la tercera menor (4) y la tercera mayor (4). Al mismo tiempo, los intervalos armónicos —de los cuales, por lógica, existe uno más— presentados en orden decreciente corresponden a la segunda menor (9), la segunda mayor (4) —en estos dos casos,

hay coincidencias con la guitarra—, la tercera mayor (3) y la cuarta aumentada (3), y finalmente el unísono (2).

6.2.5.4. *Pitch class sets: nivel poiético vs. nivel neutro (espacios 68-72)*

Empero, por los motivos aludidos con anterioridad y desde el nivel neutro, se resolvió nuevamente seguir adelante y volver a examinar los espacios 68-72 de *Que sean dos*, esta vez a la luz de la *Musical Set Theory*; y dada la configuración estrictamente homofónica del pasaje aquí tratado, no resultó necesaria operación previa alguna para poder apreciar las coincidencias verticales entre la flauta y la guitarra. Fue entonces cuando volvió a surgir durante este análisis la aparición del ya descrito tricordio 3-5 correspondiente a la nomenclatura de Allen Forte, en este caso acompañado del tricordio 3-7, cuya forma prima es (025): do, re, fa y su vector interválico $\langle 0, 1, 1, 0, 1, 0 \rangle$. Y es que, además, la forma específica en que dicha aparición de tricordios llega a manifestarse gráficamente no es sino un grupo de cinco triángulos escalenos cuidadosamente dispuestos —según veremos—, cuyos dos primeros pares adoptan una disposición espacial que los enfrenta por sus lados medianos, hallándose cada uno de aquéllos constituido por dos triángulos enfrentados, a su vez, por sus lados mayores.

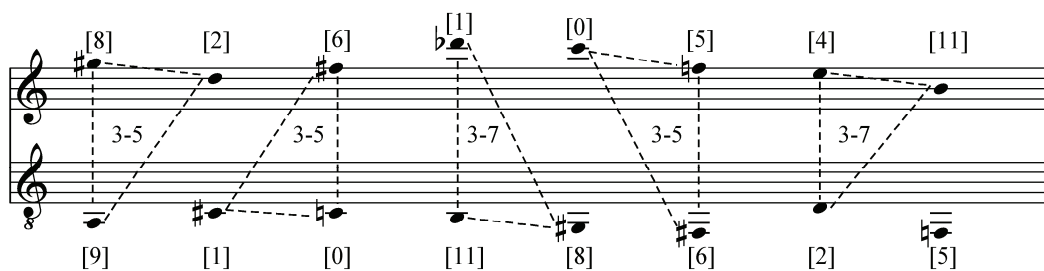


Ilustración 11. *Que sean dos* (espacios 68-72). *Pitch class sets*.

Así, los cuatro primeros triángulos semejan parte de dos rectángulos que han sido seccionados diagonalmente de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda en el primer caso, y de izquierda a derecha en el segundo (o bien de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha en el primer caso, y de derecha a izquierda en el segundo), estableciéndose así en el pasaje en cuestión una simetría reflectiva

cuyo eje se sitúa, justamente, entre dichos pares. Y al mismo tiempo, cada uno de los dos primeros triángulos, al igual que el cuarto de éstos, se compone del tricordio 3-5; por su parte, en cambio, los triángulos tercero y quinto —el cual no se halla pareado— hacen cada uno lo propio con el tricordio 3-7 (*vide* ilustración 11).

6.2.5.5. *Pitch class sets: nivel poiético vs. nivel neutro (espacios 52-55)*

Así las cosas, desde el nivel neutro cobraba cada vez menos fuerza aquella posibilidad arriba aludida de una convergencia de casualidades, aunque no por ello se dejó de buscar un tercer pasaje de *Que sean dos* susceptible, en base a sus características propias, de ser lo suficientemente significativo como para servir a los fines analíticos aquí propuestos con el objeto de poder ratificar o rectificar los resultados conseguidos hasta el momento: se halló en el solo de guitarra presente en los espacios 52-55, uno de los escasos pasajes que dicha obra deja a cargo de un único instrumento sin que el otro llegue a acompañarlo de alguna u otra manera; además, dada la textura monódica del pasaje en concreto, debían tornarse aún más claras las relaciones de alturas a escudriñar y poner en relación con los resultados obtenidos anteriormente.

The musical notation shows a sequence of notes on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). Above the staff, brackets group the notes into five sets: [2] [8] [3], [4] [9] [10], [4] [2] [7], [8] [1] [10], and [3] [9] [2]. Below the staff, intervals are labeled: #°5 (+4), P5 (P4), m2, P4, M7 (m2), +4, M2, P5 (P4), #+1 (m2), P4, +2 (m3), +3 (P4), and °5 (+4).

Ilustración 12. *Que sean dos* (espacios 52-55). *Pitch class sets* e intervalos melódicos.

Por tanto, volviendo a proceder de forma análoga a aquella descrita en párrafos anteriores, se examinaron tanto las clases de alturas como los intervalos melódicos presentes en los espacios de *Que sean dos* arriba referidos, volcándolos luego en un solo pentagrama. Fue así que, una vez más, se pudo advertir un aparente alejamiento de dicho pasaje con respecto a organizaciones tonales, modales y seriales de corte dodecafónico (dada la presunta ausencia de grados funcionales

característicos, por un lado, y la reiterada repetición de notas, por otro). Y entonces, por tercera vez, tras observar el pasaje en cuestión desde la óptica proporcionada por la *Musical Set Theory*, llegó a manifestarse la persistente y clara preeminencia de los tricordios 3-5 y 3-7 ya descritos en los pasajes analizados con anterioridad, esta vez dispuestos de manera sucesiva y en este orden específico: 3-5, 3-5, 3-7, 3-7 y 3-5 (*vide* Ilustración 12).

6.2.6. Aspectos agógico-estructurales: nivel neutro vs. nivel poiético

Ante la serie de curiosas y significativas discrepancias que, en párrafos anteriores y con respecto a *Que sean dos*, se había logrado hacer aflorar desde los niveles poiético y neutro de la tripartición semiológica de Molino-Nattiez —mediante la confrontación de las palabras de Oscar Pablo Di Liscia acerca de dicha obra, por un lado, y el análisis realizado de ésta, por otro—, cabía entonces preguntarse si no era posible la existencia de más divergencias de dicha índole a la espera de ser descubiertas; y fue en ese instante cuando se reparó en que, así como dicho artista había omitido en su mencionado texto '*Que sean dos*' (*para flauta y guitarra*): *Comentario del autor* cualquier tipo de referencia a la organización de las alturas en tal obra, afirmado también luego la ausencia de un trabajo puntual con *pitch class sets*—frente a lo cual se tuvo oportunidad de demostrar la notoria presencia de los tricordios 3-5 y 3-7 de la nomenclatura de Allen Forte—, también podría el compositor haber hecho lo propio con relación al modo en que las 9 secciones de *Que sean dos* ya mencionadas se ordenan y relacionan entre sí para ir articulando ésta a través del tiempo.

A decir verdad, no sólo cualquier palabra al respecto brillaba también por su ausencia en el texto arriba referido, sino que habiendo sido consultado específicamente acerca de la posibilidad de que los distintos *tempi* hallados en *Que sean dos* estuvieran unidos por relaciones que llegaran a estructurar la obra, Di Liscia había respondido: «No hay relación estructural de *tempi* sino que estos [*sic*] responden a una aproximación al 'gesto' que deben lograr los intérpretes en cada

unidad expresiva»¹¹⁷⁵. ¿Sería entonces posible, una vez más, que casualidades convergentes u operaciones inconscientes del compositor parecieran contradecir tales argumentos? Para dilucidar esto se comenzó por enumerar las 9 indicaciones metronómicas que aparecen en *Que sean dos*, a saber: 60, 40, 80, 120, 80, 40, 90, 70, 40; y se pudo ver así que de este orden surgía un evidente hecho lógico y natural: la quinta cifra (80) se erigía como obvio eje simétrico de tal serie numérica, teniendo cuatro números a su izquierda (60, 40, 80, 120) y cuatro a su derecha (40, 90, 70, 40).

Sin embargo, al centrarse desde el nivel neutro en la cifra más alta de las arriba mencionadas (120) —que justamente coincide con la sección más rápida de *Que sean dos* y contiene, además, el único pasaje de ésta escrito en su totalidad de forma homorrítmica, así como una de sus mayores densidades cronométricas— se pudo advertir que dicha cifra constituía un segundo eje simétrico paralelo al referido y que era intersectado horizontalmente por la sucesión de cinco de dichas cifras (40, 80, 120, 80, 40), siendo además su simetría de tipo especular: podía leerse: 40, 80, 120 tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda. Y esto ya no parecía ser algo lógico y natural, ni tampoco producto alguno de una visión interpretativa alguna, sino una circunstancia fáctica a la cual se añadía, incluso, el hecho de que la suma de la primera de dichas cinco cifras (40) con la segunda de éstas (80) —y de la cuarta (80) con la quinta (40), lógicamente— daba como resultado el valor numérico de la tercera (120), la cual constituía el mencionado segundo eje: $40 + 80 = 120$ y $80 + 40 = 120$.

Yendo aún más lejos, dado que la mencionada sucesión horizontal de cinco cifras —dividida simétricamente por el segundo eje referido— excluía a la primera de las nueve cifras totales (60), se decidió también omitir ésta antes de volver al eje primario (central) de la totalidad de dichos números (80) para advertir así que todas las cifras ubicadas a la izquierda de éste (40, 80, 120) —omitiendo el 60 por las razones ya aludidas— sumaban lo mismo (240) que todas las cifras

¹¹⁷⁵ Oscar Pablo Di Liscia, mensaje de correo electrónico a Juan Manuel Abras Contel, 6 de febrero de 2014.

nuevamente desde el nivel neutro en su totalidad, pudiendo así adquirir una perspectiva más amplia desde la cual fuera posible vislumbrar dos aspectos que se antojan esenciales en esta composición: por un lado, una direccionalidad divergente —en concreto, con tendencia a bifurcarse— y vinculada al parámetro del timbre, susceptible de jugar con la percepción del oyente durante el transcurso de la obra en lo que respecta a las dos fuerzas instrumentales empleadas; por otro, una polarización de la densidad cronométrica en torno a un eje central (*vide* Ilustración 14) capaz de condensar ésta de manera eficaz, así como el espesor textural de la pieza, con el fin de incidir de manera efectiva sobre el parámetro de la duración.



Ilustración 14. *Que sean dos* (espacios 78-84). Partitura 'vectorizada'.

Movidos a ejemplificar gráficamente aquí tales aseveraciones se prescindió tanto de reproducir, sin más, el manuscrito ya escaneado o fotografiado por el propio compositor como de transcribir aquél con el referido programa informático *Sibelius*, optando en cambio por transformar algunas de las imágenes de mapas de bits que contiene dicho manuscrito en gráficos vectoriales —mediante el software *Adobe Illustrator*—, a fin de poder editar la información subyacente en las zonas deterioradas ya aludidas sin sufrir pérdida de calidad alguna al ampliar éstas con fines de restauración y, al mismo tiempo, de preservación de la grafía original del compositor, digna de ser contemplada en este tipo de obra musical, dada su notación característica ya descrita.

De esta manera, confrontando el nivel neutro con el poiético, fue posible apreciar cómo en el inicio de la obra (*vide* Ilustración 15) los eventos sonoros parecen

a veces provenir de una única fuente instrumental hasta llegar más tarde a manifestarse —paulatinamente y a lo largo de la totalidad de la pieza— la inequívoca presencia del par de instrumentos acústicos en verdad empleados (*vide* Ilustración 16), que interactúan entre sí a través del tiempo y de diversos modos; es lo que Di Liscia define como «planteo de amalgama-separación tímbrica entre los dos instrumentos»¹¹⁷⁷. ¿Pero a qué medio idóneo había llegado a recurrir en gran medida el compositor para llevar a cabo tan concreto fin? Precisamente, a las técnicas extendidas de ejecución que habían sido mencionadas en detalle con anterioridad; de hecho, en el ya referido texto '*Que sean dos*' (*para flauta y guitarra*): *Comentario del autor*, señala el propio Di Liscia:

La idea principal de la obra es mencionada en su título, [*sic*] desde el comienzo se usan técnicas extendidas en ambos instrumentos con el objetivo de producir una unión de ambos en una especie de 'instrumento complejo' en el que ambos participan y es difícil percibir a uno y otro como una individualidad. Los tipos de acciones usados, pensados [...] de manera estadística (trémolos, trinos, iteraciones [*sic*] varias, acciaturas, notas largas con diversas evoluciones de su cualidad de superficie a través de vibratos [*sic*], trémolos, frullatos, armónicos, resonancias de la guitarra, ruidos) colaboran para el objetivo a la vez que producen diversas configuraciones que van apareciendo de forma siempre variada y combinada a lo largo de toda la obra. En la medida en que la obra se desarrolla, cada instrumento va cambiando en sus acciones y en su rol sutilmente, dirigiéndose hacia su arquetipo, por así decirlo, es decir, la flauta hacia el desarrollo melódico y la guitarra hacia el acompañamiento acórdico de tipo arpegiado, que aparecen esbozados al final¹¹⁷⁸.

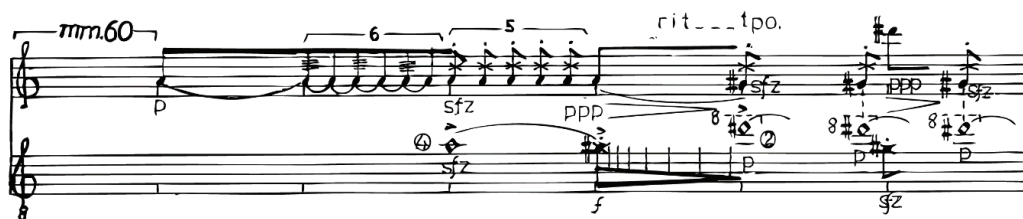


Ilustración 15. *Que sean dos* (espacios 1-9). Partitura 'vectorizada'.

¹¹⁷⁷ Oscar Pablo Di Liscia, «Mensaje de correo electrónico a Juan Manuel Abras Contel», 6 de febrero de 2014.

¹¹⁷⁸ Di Liscia, '*Que sean dos*' (*para flauta y guitarra*): *Comentario del autor*.

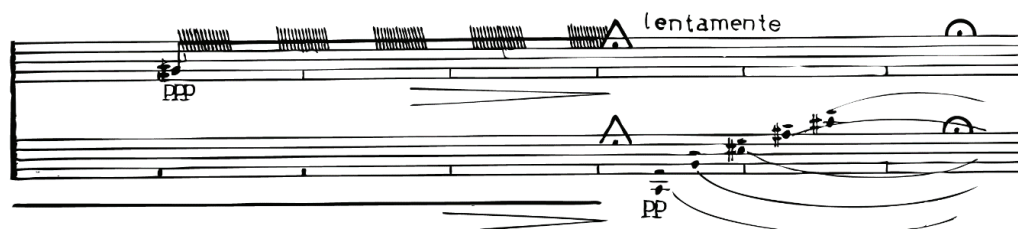


Ilustración 16. *Que sean dos* (espacios 162-168). Partitura ‘vectorizada’.

Llegado este punto, a las palabras del compositor arriba citadas sobre la obra aquí tratada sería justo sumar, por un lado, aquéllas que él también utilizara para definir ésta de la siguiente forma cuando declaró: se trata de una pieza «que tiene un planteo de combinatoria tímbrica con técnicas extendidas»¹¹⁷⁹; por otro, tal vez, añadir la asociación que acaso entrañaría el título *Que sean dos*, no sólo con respecto a los hipotéticos cánones referidos, sino también —juego de palabras mediante— con cierta báquica expresión popular, una de cuyas formas reza: «Para el catarro, un jarro; y si es con tos, que sean dos»¹¹⁸⁰.

¹¹⁷⁹ Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.2).

¹¹⁸⁰ Margarita Baca de Gutiérrez, «Para todo mal, mezcal y para todo bien... también», *La Prensa*, 16 de diciembre de 2009.

6.3. En torno a *Tiempos magnéticos* (1996)

6.3.1. Marco gestacional y primeras interpretaciones

Concebida merced a un encargo proveniente de la Fundación Música y Tecnología, la obra *Tiempos magnéticos* (para flauta, piano y sonidos electrónicos generados por computadora [ordenador]) de Oscar Pablo Di Liscia fue compuesta en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante 1996 (año en la vida de dicho artista al cual se hizo referencia en el tercer punto de esta tesis doctoral), siendo estrenada por la flautista Patricia Da Dalt y el pianista Manuel Massone en el Auditorio ‘El Aleph’ de dicha capital argentina; en 1998 vio la luz una versión ampliada, objeto del presente texto analítico, que contiene una sección electroacústica adicional. Los sonidos electroacústicos de la pieza fueron generados en el estudio personal del compositor, quien recurrió tanto al *software* denominado *Csound* («a sound design, audio synthesis, and signal processing system, providing facilities for music composition and performance on all major operating systems and platforms»¹¹⁸¹ desarrollado por Barry Vercoe en el Massachusetts Institute of Technology a mediados de la década de los ochenta¹¹⁸²) como a otros programas informáticos de su propia creación que se hallan vinculados al procesamiento de señales digitales de audio.

Discurriendo de lo heurístico a lo hermenéutico, desde lo general hacia lo específico, y del nivel neutro al nivel poiético de la tripartición semiológica de Molino-Nattiez (la mencionada escasez de fuentes disponibles impide llevar a cabo un análisis desde el nivel estésico), es posible afirmar que *Tiempos magnéticos* se halla constituida por siete secciones que han de ejecutarse ininterrumpidamente y en parte se distinguen entre sí tanto por las fuerzas instrumentales que emplean, y las combinaciones de éstas, como por sus respectivas duraciones —a

¹¹⁸¹ Según consta en: <http://www.csounds.com>; un «sistema de diseño de sonido, de síntesis de audio, y de procesamiento de señal, que provee facilidades para la composición y ejecución musical en todos los principales sistemas operativos y plataformas» (trad. del autor). Accedido 13 de julio de 2013.

¹¹⁸² Vide <http://www.boulangierlabs.com/about>. Accedido 13 de julio de 2013.

saber: I: *c* 60 s, II: *c* 37 s, III: *c* 42 s, IV: *c* 85 s, V: *c* 103 s, VI: *c* 85 s y VII: *c* 110 s—, las cuales suman un total de 8 min 7 s. Así, las tres primeras partes de la obra utilizan flauta, sonidos electrónicos y piano, respectivamente, mientras la cuarta hace uso de la combinación de estos tres medios sonoros; por otra parte, la quinta sección está escrita para piano y sonidos electrónicos, la sexta es electroacústica en su totalidad y la séptima combina éstos con la flauta.

6.3.2. Caracteres extrínsecos y tipos de notación empleada

Desde un enfoque diplomático¹¹⁸³, la partitura de *Tiempos magnéticos*, a la cual se ha tenido acceso gracias a la gentileza del compositor, exhibe una grafía que parece haber sido generada a través de un programa de notación musical ('editor de partituras') u otro *software* con prestaciones análogas y se presenta bajo forma de 10 archivos informáticos en formato PDF —conteniendo de 1 a 7 páginas tamaño DIN 476/ISO 216 A4 cada uno— titulados de la siguiente manera: tm-1, tm-2, tm-3, tm-4, tm-5, tm-6, tm-7, tmag-cara, TMPLAY-english y TMPLAY-spanish. Los siete primeros ficheros digitales corresponden a la partitura propiamente dicha (en el segundo y el sexto de éstos, correspondientes a las partes puramente electroacústicas, aparece una línea horizontal encerrada entre barras verticales —continuas/segmentadas/dobles— y sobre ésta puede leerse el texto «Electronic solo 37.5 seconds»¹¹⁸⁴ y «Electronic solo 85 seconds»¹¹⁸⁵, respectivamente, leyenda acompañada por indicaciones que aluden al momento en que debe iniciarse/detenerse la pista a reproducir); los últimos tres, a una portada —que contiene los nombres y el apellido del compositor, el título de la obra, la fecha de composición y las fuerzas instrumentales que aquélla emplea, datos que no aparecen en ninguno de los otros archivos informáticos— y unas notas para los intérpretes en inglés y español, respectivamente.

¹¹⁸³ Vide Riesco Terrero, *Introducción a la paleografía y la diplomática general*.

¹¹⁸⁴ Oscar Pablo Di Liscia, *tiempos magnéticos*, Partitura. (s.l.: Ed. impr. no venal del compositor, 1996).

¹¹⁸⁵ *Ibid.*

En mayor medida, la notación se ajusta a las convenciones legadas por el período de la ‘práctica común’, utilizando pentagramas, claves, figuras y signos y/o indicaciones metronómicas, dinámicas y técnicas (generalmente en inglés, idioma en el cual también se indica el nombre de los instrumentos), así como de compás, carácter, fraseo, articulación, etc. En este sentido, cabe destacar que en las secciones mixtas (aquéllas a cargo, conjuntamente, de instrumentos analógicos y electrónicos) la parte electroacústica ha sido transcrita de igual manera, aun cuando sus duraciones correspondientes sean a veces aproximadas y sus alturas semejen notar de forma exclusiva las frecuencias fundamentales de los sonidos electrónicos que representan; si se recurre al nivel poiético de la tripartición semiológica de Molino-Nattiez, se verá que señala el compositor al respecto: «Esto es así porque éste [*sic*] tipo de notación es la que ayuda más a los intérpretes a sincronizar con la parte electroacústica»¹¹⁸⁶.

6.3.3. Rangos paramétricos y relaciones espacio-temporales

6.3.3.1. Secciones I y II

Desde el nivel neutro es posible advertir que los 60 segundos de música a ejecutar por la flauta durante la sección I de *Tiempos magnéticos* corresponden a 30 compases de 4/8 —cuya indicación metronómica es corchea = *c* 120 ppm— que albergan un rango dinámico comprendido entre un *pianissimo* seguido de un regulador decreciente (compás 30) y el *fortississimo* (compás 15), así como un registro que va del do₄ (261,63 Hz) —compás 14— al do₇ (2217,46 Hz)¹¹⁸⁷ —compás 17—. Asimismo, las figuras empleadas se hallan comprendidas entre la blanca (compás 4, etc.) y la semifusa (compás 13), siendo los grupos de valores irregulares (de ‘valoración especial’) utilizados el tresillo (compás 3, etc.), el quintillo (cinquillo) y el sextillo (seisillo). La mayoría de las notas acentuadas llevan, además, la abreviatura de *sforzando* y ocasionalmente se indica el uso de

¹¹⁸⁶ Di Liscia, «El tiempo de performance en 'tiempos magnéticos'».

¹¹⁸⁷ Como se dijo con anterioridad, a fin de evitar las confusiones habituales de nomenclatura vinculadas a descripciones de esta clase, se utilizará aquí el índice acústico internacional/científico establecido por la Scientific pitch notation Acoustical Society of America, indicando las frecuencias en Hz.

la técnica *frullato* (compases 20, 22 y 26). Por su parte, el ámbito de las articulaciones incluye *legato*, *staccato*, *tenuto* y notas mantenidas asociables, quizás, al *non legato*. Así, confrontando el nivel neutro con el poiético, es posible advertir que la estructura de esta primera sección de la obra parece haber sido esbozada en torno a un eje céntrico sobre el cual se aglutinan los eventos sonoros más ricos; según el propio compositor:

[Existe] un *crescendo* de densidad cronométrica y de escalamiento progresivo de registro desde la zona central (considerando el registro específico de la flauta) hacia el grave y el agudo, seguido de una sección estática. En todo momento son usados giros binarios en los que la misma flauta resuelve la expectativa de ‘respuesta’ del piano o la electroacústica —o ambos— que crea. Pregunta y contesta ella misma¹¹⁸⁸.

La pista con los sonidos electrónicos que, durante *c* 37 segundos, tejen la sección II de *Tiempos magnéticos* debe iniciarse en el instante correspondiente al último tiempo de la sección anterior (un silencio de corchea), de cuya nota más alta y como referencia parten descendentemente, en esta segunda parte de la obra, una serie de eventos sonoros que darán paso a aquéllos que, manteniéndose en el tiempo, habrán de preludiar las secciones venideras, no sólo por su mera precedencia temporal, sino también por haber sido elaborados a partir de pasajes tomados de éstas; recurriendo al nivel poiético, según palabras del propio Di Liscia:

La primera parte de la sección electroacústica que sigue es una gran respuesta a toda la sección de flauta sola. El rápido descenso desde el registro agudo hasta el grave con que se inicia, toma como punto de partida el ‘si’ inmediatamente inferior al ‘do#’ sobreagudo que fue la nota más aguda en la parte de flauta. Debe ser reproducida luego de un lapso muy breve de silencio a partir de que termina la sección de flauta (prácticamente seguida). Esta sección electroacústica está construida, salvo un par de excepciones, en base al ensamble de fragmentos de partes electroacústicas de las siguientes secciones (así como la sección electroacústica VI está construida con grabaciones procesadas de secuencias instrumentales de las otras piezas). El descenso en registro inicial del que hablé se encuentra en la Sección V [...]. // La masa de sonidos largos que forman el continuum básico que sigue está construida en base a los

¹¹⁸⁸ Di Liscia, «El tiempo de performance en 'tiempos magnéticos'».

sonidos largos de eco que aparecen en la Sec. VII (Flauta sola) superpuestos de diferente manera. El crescendo final de la Sec. II, que conduce a la entrada del piano en la Sec. III está usado en la Sec. V¹¹⁸⁹.

6.3.3.2. Secciones III y IV

Es factible constatar, desde el nivel neutro, que el piano encargado de ejecutar la sección III de *Tiempos magnéticos* lo hace durante 15 compases de 4/8 a un *tempo* de negra = 55 ppm, requiriendo para ello cerca de 42 segundos. La amplitud dinámica contenida en aquéllos se extiende desde el *pianississimo* (compás 6, etc.) hasta el *forte* (compás 1), abarcando su registro del la1 (55,00 Hz) —compases 3 y 4— al sol#6 (1661,22 Hz) —compás 7—. Asimismo, las figuras utilizadas van desde la blanca hasta la fusa, mientras los grupos de valoración especial (‘valores irregulares’) están representados por el tresillo y el cinquillo (quintillo). Al mismo tiempo, hay una preponderancia de notas carentes de signos de articulación (asimilables, en cierto sentido, a la práctica del *non legato*) que contrastan con aquéllas que han de ejecutarse *legato* (pocas) y *staccato* (escasas), conviviendo con indicaciones técnicas que aluden al asiduo empleo del pedal de resonancia, así como con una ausencia de acentos indicados por signos gráficos específicos. Aparentemente basada en un núcleo motivico generador de carácter binario que cambia de registro, la densidad de los eventos sonoros parecería agruparse en torno a un eje central (compás 7), de manera semejante a lo que —según se vio en párrafos previos— ocurre en la sección anterior de esta pieza; desde el nivel poiético, de acuerdo al propio compositor:

El comienzo de la sección III (Piano solo) está ligeramente solapado con el final de la sección anterior (sólo la resonancia). Esta sección constituye la ‘segunda respuesta’ a lo ya planteado por la flauta. Es, en general, más estática que las anteriores y el descenso rápido de registro se encuentra en su mitad [...]. Esta pieza se construye en base a una estructura motivica básica muy sencilla (yo le [*sic*] llamo, cariñosamente,

¹¹⁸⁹ *Ibid.*

‘homenaje al un-pa’) basada en la alternancia de una nota grave y un acorde superior, de manera similar a los esquemas ‘de acompañamiento’ más comunes¹¹⁹⁰.

Según se refirió anteriormente, y desde el nivel neutro, la sección IV de *Tiempos magnéticos* es la única que combina la totalidad de las fuerzas instrumentales que emplea esta obra (flauta, piano y sonidos electrónicos), haciéndolo durante 85 segundos a través de 40 compases de 4/8 cuya indicación metronómica es «corchea [figura] = 120, preciso»¹¹⁹¹. Excluyendo su parte electroacústica —la pista correspondiente debe comenzar a reproducirse entre el último tiempo del compás 1 y el primero del compás 2 para ser detenida más tarde, tras el último tiempo del compás 40—, mientras la intensidad máxima de esta parte de la pieza se alcanza con un *fortissimo* seguido de un regulador creciente (compás 6, etc.), la mínima en cuestión corresponde a un *pianississimo* (compás 31) que se inserta en un marco donde las figuras empleadas oscilan entre las blancas y las fusas, en tanto los grupos de valores irregulares (de ‘valoración especial’) se hacen presentes bajo forma de tresillos y quintillos (cinquillos).

Al mismo tiempo, el registro de la flauta va desde un do⁴ (261,63 Hz) —compás 35, etc.— a un mi⁶ (1318,51 Hz) —compás 1, etc.— y aquél del piano oscila entre un re² (73,42 Hz) —compás 8— y un sib⁶ (1864,66 Hz) —compás 22—. Algunas de las notas acentuadas llevan, asimismo, la abreviatura *sffz* y las técnicas de ejecución incorporan *tremoli* en la parte del piano, sumados al *frullato* que se halla a cargo de la flauta —recurso ya empleado en la primera parte de la obra—. Las articulaciones de esta cuarta sección de la pieza van del *legato* al *staccato*, pasando por el *tenuto* y el *non legato* al que podrían vincularse algunas notas mantenidas. Parcialmente asociada al concepto de ‘síntesis granular’¹¹⁹², esta parte de *Tiempos magnéticos* guarda relaciones temáticas que habrán de ser

¹¹⁹⁰ *Ibid.*

¹¹⁹¹ Di Liscia, *tiempos magnéticos*.

¹¹⁹² Vide Iannis Xenakis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition* (Stuyvesant: Pendragon, 1992).

palsmadas dos secciones más tarde; desde el nivel poiético, señala al respecto Di Liscia:

En ésta [*sic*] sección (IV) es relevante el trabajo sobre la repetición en sus múltiples aspectos: sonidos, intervalos, repetición mediata e inmediata y transformación de la repetición de eventos en un sólo evento granulado (a través de recursos como el trémolo y sus diversas modulaciones). Este tipo de trabajo establece, a su vez, un lazo temático fuerte con la sección VI¹¹⁹³.

6.3.3.3. Secciones V y VI

Desde el nivel neutro es posible advertir que la sección V de *Tiempos magnéticos* se desarrolla a lo largo de 103 segundos y abarca 45 compases de 4/8, a un *tempo* de corchea = 100, encomendados tanto al piano como a los sonidos electrónicos, cuya pista debe iniciarse entre el último tiempo del compás 4 y el primero del 5, deteniéndose luego tras el último tiempo del compás 45. El rango dinámico de esta parte de la obra se mueve del *pppp* (compás 5) al *fortississimo* (compás 10, etc.), utilizándose figuras que van de la blanca a la fusa, grupos de valoración especial ('valores irregulares') correspondientes al tresillo y al cinco (quintillo), y notas con acento (también marcadas, a veces, *sforzando* y *sffz*). El registro empleado comprende desde el do1 (32,70 Hz) —compás 32— hasta el si6 (1975,53 Hz) —compás 11— y las articulaciones en uso incluyen *legato*, *tenuto* y *staccato*, así como notas compatibles con el *non legato*.

Asimismo, al contrario de lo que sucede en la sección III, esta parte de *Tiempos magnéticos* carece de indicaciones relativas a la utilización del pedal de resonancia y alterna convenientemente las intervenciones de los sonidos electrónicos con aquéllas a cargo del piano, alcanzando éstas algunas de sus máximas densidades cronométricas en torno a las zonas correspondientes a los compases 10-13 y 38-41, los cuales contrastan con áreas en las que el piano se abstiene de producir sonidos (compases 6-9, 29-30, etc.); desde el nivel poiético, según el propio compositor:

¹¹⁹³ Di Liscia, «El tiempo de performance en 'tiempos magnéticos'».

La sección V, planteada en sí misma como un diálogo entre piano y electroacústica, ‘desacelera’ la sección anterior, pero, a su vez, es la que pone en evidencia más fuertemente éste aspecto. En ésta pieza trabajo con la yuxtaposición de secciones de piano y electroacústica de diferente duración y con diferente movimiento interno. A su vez, la parte electroacústica dialoga ‘con ella misma’ al desdoblarse constantemente en sonidos de origen claramente electroacústico y sonidos de origen acústico procesados (pseudo instrumentales [*síc*])¹¹⁹⁴.

Desde el nivel neutro, en cambio, resulta claramente bipartita la sección VI de *Tiempos magnéticos*, cuyas fuerzas instrumentales se ciñen de forma exclusiva a los sonidos electrónicos que van desenvolviéndose a través de los 85 segundos ostentados por dicha parte de la obra. Aquéllos se hallan constituidos a partir de muestras (*samples*) provenientes de instrumentos analógicos —un piano y una flauta— que, tras haber sido procesadas digitalmente mediante el *software* oportuno, el compositor utiliza para urdir una transformación sonora acumulativa susceptible de alcanzar su clímax en un evento acústico de tipo granular —a través del cual es posible vincular esta parte de la obra con la sección IV antedicha —que da cierre a la primera mitad de esta sexta parte de la pieza. Subsecuentemente, se construye lo que resta de ésta tras haber recurrido, como material sonoro, tanto a la sección I a cargo de la flauta (ahora, facetada, retrogradada y espacializada, etc.) como a la parte III (en este caso, maquetada y fragmentada parcialmente) escrita para piano, a las cuales se ha hecho referencia con anterioridad; desde el nivel poiético, en palabras de Di Liscia:

La sección VI se divide, claramente, en dos partes. La primera de ellas trabaja con sonidos de piano y flauta fuertemente procesados (a pesar de ello, es todavía posible reconocer su origen) y realiza un crescendo en la densidad crométrica que se resuelve en un sonido granulado y continuo (aquí está la relación ya mencionada con la pieza IV). La segunda se realiza a través de: 1)[]La retrogradación de la pieza inicial de flauta, con dos variantes: a)[]No es una mera retrogradación de pase en reversa de la grabación, sino que la pieza es seccionada en frases y éstas son reproducidas desde la última hasta la primera (por lo tanto, NO aparecen sonidos de flauta ‘al revés’) y b)[]Varios sonidos y/o secuencias son superpuestas y espacializadas de manera tal que parecen estar tocados por más de una flauta. 2)[]Superpuesto a los

¹¹⁹⁴ *Ibid.*

sonidos de flauta se presenta una especie de ostinato variado realizado a partir del montaje de pequeños fragmentos de la sección III, para piano sólo¹¹⁹⁵.

6.3.3.4. Sección VII

Es posible apreciar, desde el nivel neutro, cómo la sección VII de *Tiempos magnéticos*, que brinda cierre a la obra, se extiende durante 53 compases de 2/4 —a diferencia de las partes anteriores, todas escritas en compás de 4/8— y alcanza una duración total de 110 segundos, siendo su indicación metronómica negra = 60 ppm. La pista conteniendo los sonidos electrónicos que integran parte de sus fuerzas instrumentales debe reproducirse antes del primer tiempo del compás 1 para luego ser detenida en el instante mismo que corresponde al final de la pieza. La flauta, por su parte, se mueve en un registro que va del do4 (261,63 Hz) —compás 15— al fa#6 (1479,98 Hz) —compás 8—, haciéndolo dentro de un rango dinámico que oscila entre un *pianissísimo* seguido de un regulador decreciente (compás 15) y el *fortísimo* (compás 31).

Los grupos de valores irregulares de esta sección de la obra (‘de valoración especial’) se ciñen al tresillo y al quintillo (cinquillo), y las figuras empleadas van de la blanca a la fusa, mientras que las articulaciones en uso son las siguientes: *legatissimo* [*sic*], *legato*, *staccato*, *tenuto* y *non legato*, en caso de asociar este concepto a las notas mantenidas que carecen de signos de articulación. La nota acentuada que aparece en esta parte (compás 47) se indica, también, *sforzando* y no se recurre al *frullato* —contrariamente a lo que ocurre en las secciones I y IV— u otro tipo de técnicas que no sean las ya descritas. La flauta interviene casi de forma ininterrumpida, alcanzando con periodicidad zonas de mayor densidad cronométrica (compases 24-32, 43, 47, 52-53, etc.); y todo esto acontece en un marco tejido por una suerte de discurso ecoico entre dicho instrumento y los sonidos electrónicos que se extiende hasta la mitad de la obra, aproximadamente, para luego ser reemplazado por un diálogo a cargo de ambas fuerzas instrumentales, no exento de ciertas analogías con la sección V, a la cual ya se ha hecho

¹¹⁹⁵ *Ibid.*

referencia con anterioridad; desde el nivel poiético, según las palabras del compositor:

La última sección (VII, Flauta y Electroacústica) plantea un juego de eco entre flauta y electroacústica. En un primer momento, la electroacústica realiza el eco de la flauta pero, a partir del compás 27, éste rol se invierte y es ésta última la que anticipa sonidos de la flauta. Este juego resulta interrumpido a partir del compás 40, en el que se inicia una estructura de tipo dialogado (similar a la de la pieza V, Piano y Electroacústica) en la que la electroacústica desaparece gradualmente, y que constituye el final de la obra¹¹⁹⁶.

6.3.4. Organización de alturas y la *Musical Set Theory*

6.3.4.1. Terminología y programas informáticos empleados

Sin perder de vista aquellas cavilaciones que fueron manifestadas anteriormente, se ha de tener en cuenta, entre otros aspectos, el tratamiento que el compositor da en *Tiempos magnéticos* al parámetro de la altura, unido en este caso al este caso a la utilización de los *pitch class sets*. Por otra parte, es menester aclarar que el texto *El tiempo de performance en 'tiempos [sic] magnéticos'*, escrito por Di Liscia, contiene cuatro breves ejemplos gráficos que sólo reproducen fragmentos de la partitura aquí tratada —sin incluir otro tipo de representación gráfica— y no proveen por sí mismos información alguna sobre empleo que el compositor hace de los conjuntos de clases de alturas, al cual éste se refiere en los textos que se citarán seguidamente.

Así las cosas, se ha evitado incorporar a esta tesis doctoral dichas ejemplificaciones ajenas, a fin de insertar aquí sólo ejemplos de autoría propia, fruto de las estrategias analíticas que se han llevado adelante, vinculadas en parte al uso de los *pitch class sets*, así como a la utilización de espectrogramas generados mediante *software* especializado. Asimismo, se ha prescindido de reproducir gráficamente la partitura original de Di Liscia a la hora de ilustrar los ejemplos elegidos, habiendo optado —en cambio— por transcribir ésta fielmente mediante el

¹¹⁹⁶ *Ibid.*

ya referido programa informático *Sibelius*, aun cuando en ocasiones haya sido necesario corregir algunas erratas y adaptar ciertos aspectos menores de su notación a los estándares editoriales internacionales actualmente vigentes.

6.3.4.2. Secciones I, IV y VII

Dentro del contexto arriba mencionado, y volviendo a *Tiempos magnéticos* desde el nivel poiético, el propio Di Liscia afirma que «cada una de las secciones posee [...] una organización de alturas diferente»¹¹⁹⁷, proporcionando datos que permiten inferir la implementación de ésta a través de las partes constitutivas de dicha obra. Así, las «secciones I y VII trabajan con una mayor variedad interválica y estructural. Básicamente en ambas secciones se alternan dos campos interválicos contrastantes»¹¹⁹⁸; por su parte, la tercera sección «está construida en base al tricordio 3-4 [cuya forma prima es (015) —do, do#, fa— y su vector interválico <1, 0, 0, 1, 1, 0>] (de la nomenclatura de Allen Forte)»¹¹⁹⁹ y así la describe el compositor argentino: «Es la más uniforme de todas, y la elección de ése tricordio como base está motivada en que es el que prácticamente no usé en las demás secciones»¹²⁰⁰. Paralelamente, la sección IV «está construida [*sic*] en base a los tricordios 3-3 [(014) —do, do#, mi—; <1, 0, 1, 1, 0, 0>], 3-2 [(013) —do, do#, re#—; <1, 1, 1, 0, 0, 0>] y 3-5 [(016) —do, do#, fa#—; <1, 0, 0, 0, 1, 1>]»¹²⁰¹; así, en ésta se «plantea una estructura de repeticiones asociada a intervalos que es trasladada a diferentes estructuras interválicas. De ésta manera, prevalece una serie de ‘tipos de repetición’ en vez de la repetición de notas en sí mismas»¹²⁰². Por último, «la sección IV [*sic*; por V] está construida [*sic*] en base a una estructura en base al tricordio 3-3 (siempre a cargo del piano) y la redistribución de ésta [*sic*] estructura de manera de poner en evidencia otros tricordios

¹¹⁹⁷ *Ibid.*

¹¹⁹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹⁹ *Ibid.*

¹²⁰⁰ *Ibid.*

¹²⁰¹ *Ibid.*

¹²⁰² *Ibid.*

(siempre a cargo de la parte electrónica)¹²⁰³. Al mismo tiempo, «también se trabaja sobre ‘grados de variedad’ de las estructuras, a través del control de las repeticiones de grados cromáticos»¹²⁰⁴.

The image shows a musical score for Flute in 8/8 time, measures 1 through 9. The tempo is marked as ca. 120. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-3) starts with a dynamic of *p* (piano) and includes fingerings 11, 10, 4, 3, and 9. It features a crescendo leading to *sfz* (sforzando) and a decrescendo leading to *p sub.* (piano subito). The second system (measures 4-9) starts with a dynamic of *p* and includes fingerings 6, 5, 0, 2, 1, and 7. It features a crescendo leading to *mf* (mezzo-forte), a decrescendo leading to *p*, and a final dynamic of *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustración 17. *Tiempos magnéticos* (Sección I, cc. 1-9). *Pitch classes*.

Más allá de lo arriba expuesto, una mirada analítica desde el nivel neutro a la Sección I de *Tiempos magnéticos* permitió advertir, entre otras cosas, que aquella melodía con la cual comienza la parte de la flauta —compás 1— va pasando, invariablemente, por cada una de las notas del sistema temperado, aunque sin volver a hacer escuchar las notas oídas con anterioridad (excluyendo las reiteraciones del sol \sharp que aparecen en el compás 3) antes de llegar a agotar el total cromático —compás 9—: si, sib, mi, mib, la, sol \sharp , fa \sharp , fa, do, re, do \sharp y sol; sin embargo, esta distribución de las alturas vinculada al dodecafonismo (que se ha volcado en la Ilustración 17) tomará luego otros rumbos durante el transcurso de esta sección, ajustándose a los recursos descritos en el párrafo anterior. Al mismo tiempo, un examen similar aplicado a la Sección VII de dicha obra —en la cual intervienen la flauta y los sonidos electrónicos— fue necesaria para corroborar que, en aquélla, el compositor procedió de manera prácticamente análoga, pues son sus primeras notas: la, do, lab, mi, fa \sharp , mi \sharp , do \sharp , sol, do \sharp —que podría considerarse una bordadura—, si, la \sharp , re \sharp —el cual se escucha dos veces— y re; en este sentido, cabe destacar que la parte electroacústica no hace sino duplicar a la

¹²⁰³ *Ibid.*

¹²⁰⁴ *Ibid.*

flauta parcialmente, lo cual no provoca cambios significativos en la situación arriba descrita (vide Ilustración 18).

The musical score for 'Tiempos magnéticos' (Sección VII, cc. 1-12) is presented in three systems. The first system includes the Flute and Electronics parts. The Flute part is in 2/4 time with a tempo of 60. It is marked 'legatissimo' and includes dynamic markings of *mf*, *f*, *p*, *pp*, and *f*. The Electronics part starts with 'start track 5'. The second system includes the Flute and Piano parts. The Flute part is marked 'legatissimo' and includes dynamic markings of *p sub.*, *p*, *f*, and *mp < mf >*. The Piano part includes dynamic markings of *p sub.*, *p*, *f*, and *mp < mf >*. Fingerings and articulations are indicated throughout the score.

Ilustración 18. *Tiempos magnéticos* (Sección VII, cc. 1-12). *Pitch classes*.

6.3.4.3. Secciones II, V y VI

En lo que respecta a las secciones II, V y VI de *Tiempos magnéticos*, se consideró oportuno desde el nivel neutro recurrir al programa informático *Acousmographie* —«una herramienta de análisis y representación de las músicas electroacústicas, y por extensión de todo fenómeno sonoro grabado»¹²⁰⁵—, desarrollado por el Institut national de l'audiovisuel [Instituto nacional audiovisual] de Francia con el apoyo del Ministère de l'Éducation nationale [Ministerio de Educación nacional] de dicho país, con el objeto de realizar tres espectrogramas

¹²⁰⁵ Vide INA - GRM, «Présentation de l'Acousmographie», *Acousmographie* / INA - GRM, accedido 13 de julio de 2013, <http://www.inagrm.com/accueil/outils/acousmographie>. Accedido 26 de diciembre de 2014.

que permitieran, en base al marco teórico y a la metodología oportunamente referidos, aproximarse de forma analítica a dichas partes de la obra aquí tratada.

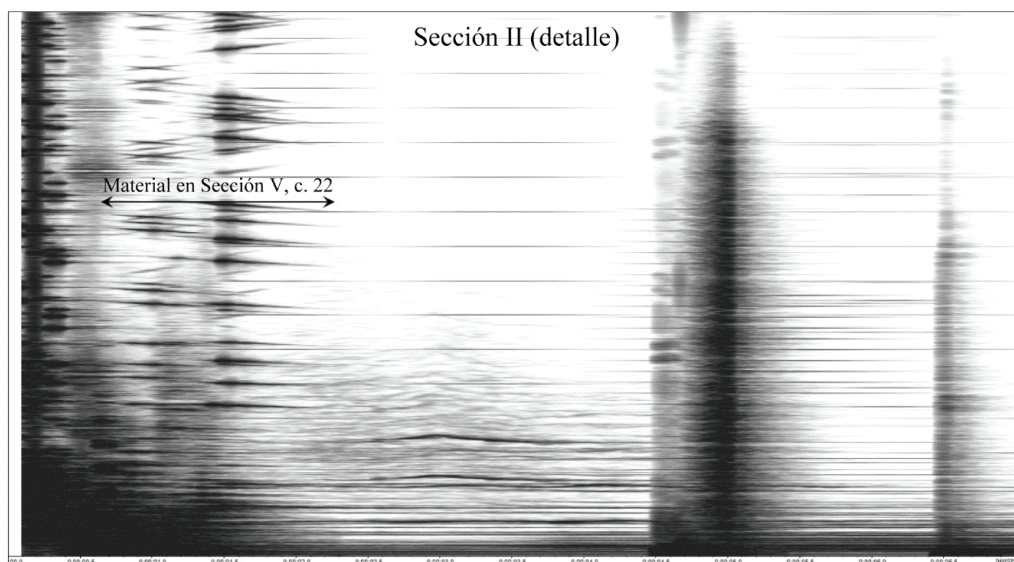


Ilustración 19. *Tiempos magnéticos* (Sección II, cc. 1-2 y ss.). Espectrograma.

De esta manera, en directa concordancia con las afirmaciones antes vertidas, se pudo comprobar que el inicio de la segunda sección alberga un cierto tipo de material sonoro también presente en la Sección V —audible en simultaneidad con el compás 22 de ésta—, evento que va moviéndose del agudo al grave en un lapso cercano al segundo y medio (*vide* Ilustración 19 e Ilustración 20). Asimismo, con respecto a la Sección VII de dicha pieza, fue posible visualizar con claridad los aspectos referidos oportunamente, identificando las dos partes que la componen y, así como la tripartición casi equitativa de la primera de éstas, responsable de albergar los sonidos de flauta y piano procesados, el *crescendo* en la densidad cronométrica y el sonido granular a los que ya se aludió. Paralelamente, la observación de la segunda mitad relativa a esta sexta parte de la pieza tornó evidente la presencia de dos elementos ya mencionados: la Sección I pseudoretrogradada y una suerte de ‘*ostinato variado*’ que va acompañándola a lo largo de su desarrollo en el tiempo (*vide* Ilustración 21).

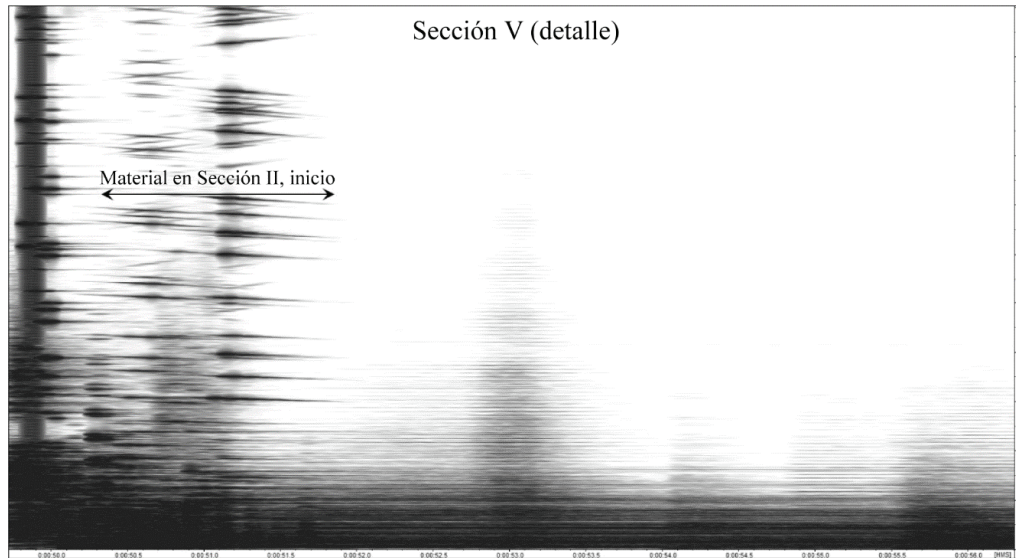


Ilustración 20. *Tiempos magnéticos* (Sección V, cc. 21-22 y ss.). Espectrograma.

6.3.4.4. Sección III

Desde el nivel neutro se procedió a aplicar un proceso de ‘segmentación’ a las notas incluidas en la Sección III de *Tiempos magnéticos* con el fin de conseguir identificar las ‘formas normales’ en que se hallan dispuestos sus conjuntos de clases de alturas sonoras, lo cual permitió llevar a cabo la serie de operaciones necesarias para obtener las correspondientes ‘formas primas’, asociando luego éstas a sus respectivos ‘números de Forte’. Esto dio por resultado la confirmación del evidente predominio que ejerce en esta parte de la obra el conjunto 3-4, distribuido por Di Liscia tanto vertical como horizontalmente a través de los compases, ya sea en cada uno de los dos pentagramas o entre ambos (de manera inclusiva).

Así, por ejemplo, entre los compases 9 y 12 aparecen las siguientes sucesiones de la forma prima (015), que se ha plasmado en la Ilustración 22: [11, 0, 4], [1, 2, 6], [3, 7, 8], [5, 9, 10], [0, 4, 5], [6, 7, 11], [0, 4, 5], [8, 9, 1] y [10, 2, 3] (o [10, 2, 3] y [8, 9, 1]). Se obró luego de manera análoga con la Sección IV de *Tiempos mag-*

néticos, parte de la pieza que exhibe una asidua utilización del conjunto 3-3, convenientemente acompañado por el *set* 3-5 desde el segundo compás de dicha parte de la obra, disposición de alturas que más tarde adoptará el ordenamiento referido en su momento. Sus dos primeros compases, por ejemplo, se estructuran en base a una sucesión de la formas primas (014) y (016), manifestada en las siguientes formas normales, tanto melódica como armónicamente: [0, 1, 4], [0, 3, 4] —3-3—, [4, 9, 10] —3-5—, [1, 2, 5] y [0, 1, 4] —3-3— (*vide* Ilustración 23).

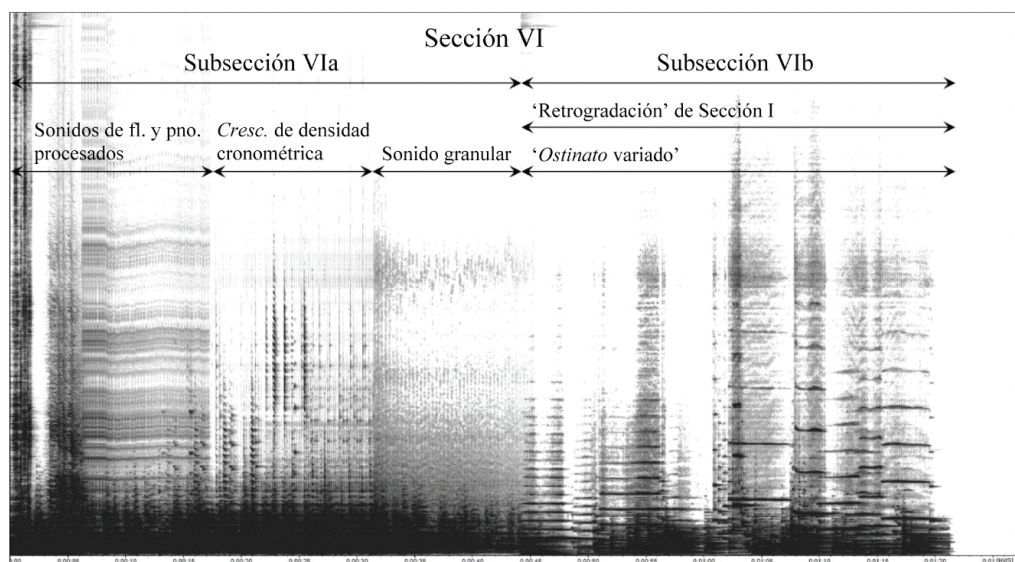


Ilustración 21. *Tiempos magnéticos* (Sección VI). Espectrograma.

6.3.5. Dimensiones agógico-estructurales

Así, tras haber hecho referencia en los párrafos inmediatamente anteriores a cada una de las siete secciones que conforman *Tiempos magnéticos*, resulta ahora oportuno confronta el nivel poético con el neutro para aproximarse a los vínculos subyacentes entre dichas partes, «que se deben tocar sin interrupciones»¹²⁰⁶ —tal y como señala Di Liscia en sus *Notas para los intérpretes* incluidas en la partitura tratada—, comenzado por poner de manifiesto las diferencias y similitudes que aquéllas presentan. En este sentido, dentro del ámbito de la duración,

¹²⁰⁶ Di Liscia, *tiempos magnéticos*.

es el propio compositor quien admite una «tendencia —general, pero no lineal— al progresivo alargamiento de éstas [secciones de la obra] (las tres primeras son las más cortas, las cuatro últimas las más largas)»¹²⁰⁷. Paralelamente, otro de los aspectos a través del cual se diferencian entre sí las partes que componen *Tiempos magnéticos* se halla ligado al modo de ejecución que deben utilizar los instrumentistas; de hecho, en las referidas *Notas para los intérpretes*, el compositor establece:

4-La sección de flauta sólo [*sic*] (sección a [por I]), como así también la de piano sólo (sección c [por III]), pueden ser interpretadas más libremente, sólo se necesita sincronizar con el comienzo y el final de la parte electroacústica que está entre ellas. En éstas secciones sugiero tocar ligeramente más lentos los pasajes con duraciones largas, y ligeramente más rápidos los pasajes con duraciones breves.

5-La sección e [por V] (Piano y Electrónica) es un diálogo entre el piano y la electrónica (no hay casi superposiciones, salvo algunos leves solapamientos). Si el/la pianista se siente suficientemente seguro, puede usar acelerandos muy discretos, provisto del hecho de que luego debe compensarlos con *rittardandos* [*sic*] para alcanzar el tempo que le permita sincronizar con la parte electroacústica.

6-El/la flautista puede hacer algo similar en la última sección. Las envolventes lentas que se usan en la parte electroacústica permiten cierta flexibilidad en el fraseo.

7-La sección d [por VI] (Flauta, Piano, y Electroacústica) necesita una ejecución muy precisa (casi mecánica). Se debe ser también muy incisivo en los acentos y en las envolventes de amplitud¹²⁰⁸.

Por lo tanto, de lo arriba expuesto se desprende que, si bien las dos partes de *Tiempos magnéticos* escritas para instrumento analógico solo —sección I, para flauta, y sección III, para piano— comparten con el resto de la obra aquella notación tradicional antes referida, la inherente y esperada exactitud métrica que ésta conlleva a la hora de realizar una ejecución —avalada, en este caso, por la carencia de las habituales indicaciones para flexibilizar el *tempo* según la voluntad del ejecutante (y al margen, por tanto, del *a tempo* que aparece aisladamente

¹²⁰⁷ Di Liscia, «El tiempo de performance en 'tiempos magnéticos'».

¹²⁰⁸ *Ibid.*

en el tercer y noveno compás de la sección III), como *a piacere*, *a capriccio*, *ad libitum*, *rubato*, etc.— parece contraponerse a las directrices requeridas por el compositor para con dichas zonas de la pieza: «se debe, por así decirlo, ‘seguir la tendencia natural de la densidad cronométrica’ en los tempi»¹²⁰⁹.

The image shows a musical score for piano, measures 9 through 12. The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, *mf*, and *pp*. Above the staff, there are annotations for pitch class sets in 3-4 time, including [1, 2, 6], [5, 9, 10], [6, 7, 11], [8, 9, 1], [3, 7, 8], [0, 4, 5], [10, 2, 3], and [11, 0, 4]. The score also features a *rit.* marking and a *Ped.* (pedal) marking. The notation includes triplets and various rhythmic values.

Ilustración 22. *Tiempos magnéticos* (Sección III, cc. 9-12). *Pitch class sets*.

Paralelamente, las partes de dicha pieza escritas para sonidos electrónicos e instrumento analógico solo —piano en la sección V y flauta en la VII— gozan de un menor grado de libertad con respecto a la estrictez métrica antes referida, que en caso de ser abandonada momentáneamente debe compensarse luego, con el fin de no perder la sincronización necesaria; para la cuarta parte de la obra, en cambio, tanto una precisión rítmica como un carácter incisivo se tornan imprescindibles a la hora de llevar a cabo una correcta ejecución de *Tiempos magnéticos*. Como se verá más adelante, estas tres posibilidades de ejecución que oscilan entre la exactitud metronómica y la flexibilidad métrica forman parte esencial de los conceptos implícitos en dicha pieza; de acuerdo al propio compositor:

El único punto real de coincidencia de los tres medios se produce en la sección IV, que debe tocarse muy precisamente, casi de manera mecánica. Esa es la única sección

¹²⁰⁹ *Ibid.*

decirlo, está obligado a escuchar la cinta y realizar un trabajo de sincronización más ‘tímbrico’ que temporal. En el caso de ésta pieza, tocar todas las notas exactamente a tempo y no realizar las envolventes correctamente produciría un resultado desastroso, mientras que tocar con mayor flexibilidad temporal el comienzo y final de cada nota, y manejar con mayor precisión el tiempo y la dinámica de las envolventes sería lo más apropiado. Los dos tipos de relación mencionados coinciden, además, con la naturaleza de los instrumentos usados. Por un lado, el piano, en el que la información más importante se concentra en el ataque y lo que sigue es extinción que el intérprete puede sólo acortar, o modificar sutilmente. Por el otro lado la flauta, que tiene control efectivo sobre todas las fases de la envolvente dinámica¹²¹⁰.

6.3.6. Combinatoria y estructura: acústica vs. electroacústica

Acerca de las relaciones que vinculan entre así a las partes constituyentes de *Tiempos magnéticos* resulta oportuno reparar tanto en el orden a través del cual éstas se hallan presentadas como en las consecuencias que de éste y otros factores se derivan, haciéndolo mediante la confrontación del nivel poético con el neutro. Di Liscia afirma que las «tres primeras secciones [...] están combinadas de manera tal que dan la impresión de una sólo [*sic*] pieza articulada en tres partes»¹²¹¹, argumentando que:

[Esto se debe] por un lado, a la naturaleza de las mismas y, por el otro lado a su forma de articulación. Desde el punto de vista de los tiempos de performance, éstas [*sic*] tres secciones plantean su exploración de manera sucesiva. Los intérpretes no están sujetos a la electroacústica, pero lo que tocan está, justamente, en contraste con la electroacústica (Sec. II) que se ubica ‘entre’ ellos¹²¹².

En el contexto arriba señalado, el hecho de que la primera parte de la obra en cuestión —considerada por Di Liscia un «comienzo obligado»¹²¹³— esté a cargo de la flauta no hace sino implicar una intencionalidad manifestada por el propio compositor, quien afirma que «un instrumento monódico tocando sólo, crea inmediatamente la expectativa —si es que se sabe que hay otros medios en la

¹²¹⁰ *Ibid.*

¹²¹¹ *Ibid.*

¹²¹² *Ibid.*

¹²¹³ *Ibid.*

obra— de que aparezcan otros recursos, sobre todo también por el registro (medio/agudo) en el que se encuentra [...]»¹²¹⁴. Paralelamente, «la estructura misma de la Sección I crea expectativa de continuidad y/o participación de otros medios»¹²¹⁵; asimismo, tanto con respecto a esta sección de *Tiempos magnéticos* como con relación a sus partes subsiguientes, Di Liscia llega a afirmar:

Las secciones I, II y III, están ligadas más fuertemente entre sí que las que siguen. A la vez, se escuchan como un diálogo de los tres medios. Esto es lo que permite que la sección siguiente (Flauta, Piano y Electroacústica) se pueda interpretar como una súbita aceleración de ése diálogo. De hecho, los dos primeros compases de ésta sección muestran la entrada rápida de los tres medios en la misma sucesión que las tres secciones anteriores (Flauta-Electroacústica-Piano), y la entrada del piano está constituida, justamente, por un representante de la estructura motivica anterior.

Las secciones siguientes se presentan como piezas independientes en las que su ‘tendencia a la individualidad’ compite con los fuertes lazos motivicos, formales y materiales que se establecen con las anteriores¹²¹⁶.

Al mismo tiempo, respecto del ámbito propio de la combinatoria y las posibilidades de incorporar ésta a la obra, salta a la vista —al confrontar el nivel poiético con el neutro— que las siete secciones de *Tiempos magnéticos* exploran casi todas las maneras disponibles de unir las fuerzas instrumentales que la integran, aunque sin agotar aquéllas —no hay en ésta parte alguna escrita para piano y flauta que prescindiera de la inclusión de sonidos electrónicos— y repitiendo una de las opciones disponibles, pues las secciones I y VI son puramente electroacústicas. En este sentido, y también con respecto a las diferencias existentes entre la primera (1996) y la segunda (1998) versión de la pieza aquí tratada, el propio compositor aclara que ésta carecía originalmente de aquella sexta parte que ostenta en la actualidad:

¹²¹⁴ *Ibid.*

¹²¹⁵ *Ibid.*

¹²¹⁶ *Ibid.*

[...] la «combinación de flauta y piano había sido evitada para quebrar la resolución, justamente, de la expectativa que creaba. Luego encontré una solución que me pareció mejor. Esta [sic] consistió en incluir la sección VI, enteramente electroacústica, pero construida, sin embargo, a partir de grabaciones procesadas de Piano y Flauta [...]. La combinación de flauta y piano se hace presente al fin, pero su tiempo de performance queda ‘atrapado’ en el de la electroacústica fija. // También es evidente la estructura ‘en espejo’ a ambos lados de la pieza central (IV) en la que participan los tres medios: // -Flauta-Electroacústica-Piano // -Todos (Sección IV) // -Piano y Electroacústica - Electroacústica - Flauta y Electroacústica // En principio, el manejo de todas éstas combinaciones posibilita la exploración del contraste de tiempos de performance¹²¹⁷.

6.3.7. Estructura y enfoques etiológicos

Habiendo hecho referencia a cada una de las partes constitutivas de *Tiempos magnéticos* y a las relaciones mediante las cuales éstas se vinculan entre sí, cabe preguntarse por la naturaleza multiseccionada de dicha obra, acaso desde una perspectiva etiológica y confrontando el nivel poiético con el neutro: un abordaje que podría correr el riesgo, en caso de no contar con las fuentes apropiadas, de enfrentar los peligros a los que ya se había aludido. No es este el caso, afortunadamente, ya que es el propio compositor quien manifiesta de forma explícita sus intenciones:

Otro de los objetivos que tuve muy presente, es explorar —como ya lo hice en otras obras— los límites entre una obra en varias secciones, y la reunión de diferentes piezas conectadas. Esto se combina también con la estructura dialogada de ésta [sic] obra¹²¹⁸. [...] «Intenté navegar en el continuo [sic] entre la percepción de una serie de piezas breves, y la percepción de una pieza completa en varias secciones¹²¹⁹.

De modo paralelo, este anhelo de Di Liscia por ‘explorar-entre’ dos opciones posibles también se hace presente en *Tiempos magnéticos* con respecto al «equilibrio entre la complejidad que [...] debe asumir la producción musical actual, y

¹²¹⁷ *Ibid.*

¹²¹⁸ *Ibid.*

¹²¹⁹ *Ibid.*

la posibilidad de recepción y proceso de ésta por parte de oyentes no-especializados»¹²²⁰, dando entonces lugar a la siguiente fundamentación del compositor, apreciable desde el nivel poiético:

La discusión de éste [*sic*] problema dentro del contexto de la inserción social del arte contemporáneo me llevaría más allá de los límites de esta exposición. La solución que asumí es el trabajo en diferentes niveles de estructuración. Tampoco esto es nuevo, más aun, creo que es un rasgo saliente de toda la buena música. Si se basa, por ejemplo, el planteo formal en una estructura de alturas muy compleja y no-tonal, no se puede pretender que un oyente que no posea un alto grado de adiestramiento sea capaz de seguirla y/o entenderla. Pero este problema no necesariamente tiene que resolverse con la simplificación: otra posibilidad de trabajo consiste en retener la complejidad, y combinarla con organizaciones más simples, ostensibles al oyente común (...?). En otras palabras, ofrecer *posibilidades de entrada* a la obra para diferentes clases de oyentes [...]. // Pero en Tiempos magnéticos, ése enfoque me ofrecía, a la vez, la ventaja de coincidir con mi planteo inicial acerca de los tiempos de performance de los medios. Entonces recurrí, como una de las bases de organización de la macro forma, a un factor tradicional: la diferente alternancia y combinación de los medios¹²²¹.

De las palabras de Di Liscia arriba citadas parece desprenderse, desde un punto de vista etiológico, que la séptuple multiplicidad de secciones infundida a *Tiempos magnéticos* y las relaciones mutuas que éstas revisten, así como el carácter dialogado de la obra y la combinación alternada de sus fuerzas instrumentales —ítems a los cuales se ha hecho referencia en párrafos precedentes— no son sino la puesta en obra de aquellas soluciones-respuestas ideadas por el compositor para satisfacer sus propios problemas-preguntas frente a dos planteamientos concretos. Sin embargo, se expresó ya que la pieza de este ‘artista-explorador’ aquí tratada también aborda diferentes modos de ejecución íntimamente unidos a un graduado antagonismo entre exactitud y flexibilidad métrica; un abordaje que, en palabras del compositor, constituye una «exploración del contraste de tiempos de performance entre la interpretación de instrumentos

¹²²⁰ *Ibid.*

¹²²¹ *Ibid.*

acústicos y los medios electroacústicos fijos»¹²²². Y sumando este tercer objeto de indagación a los anteriores, sin dejar de basarse en las propias palabras de Di Liscia, es posible afirmar que *Tiempos magnéticos* se erige como una obra que pretende ‘explorar-entre’ pares de opciones antagónicas —aun cuando pudieran serlo de forma relativa— a través de procedimientos y estrategias cuya génesis se halla fuertemente ligada a disquisiciones racionales acerca de cuya originalidad parece lícito inquirir: y Di Liscia responde y también pregunta, haciéndolo con los interrogantes que parecen haber encendido la chispa de esta creación suya, así como con aquellas respuestas que su obra —afirma— lleva a la práctica:

El flujo temporal ‘implacable’ de una cinta (o un CD...) parece constituir un serio impedimento para muchos intérpretes, que alegan sentirse forzados y/o limitados en sus posibilidades expresivas. ¿Se puede, sin embargo, construir sobre ésa limitación...? // Sin duda, y no soy ni el primero, ni probablemente seré el último en hacerlo. // El planteo compositivo de *Tiempos magnéticos* asume directamente el molde de los diferentes tiempos de performance emergentes de los medios [...]. // Cualquiera podría decirme: ‘*mire, esto es cierto, pero banal, dado que cualquier obra que combine instrumentos acústicos tocados en vivo con secuencias electroacústicas fijas pone esta cuestión en evidencia*’. Certo, pero sin embargo mi problema era: ¿De qué manera pongo a los intérpretes en la situación de trabajar en la cuestión y logro que esto aparezca *en obra*...?»¹²²³.

Y si lo dramático es aquello «perteneciente o relativo al drama»¹²²⁴, entendiendo éste como un «suceso de la vida real, capaz de interesar y conmover vivamente»¹²²⁵, Di Liscia afirma no haberlo dejado de lado en esta obra de su producción compositiva aquí tratada, al tiempo que parece invocar, de cara a compositores e intérpretes, un profundo sentido del deber que se torna evidente desde el nivel poético:

He escuchado, hasta ahora, cuatro versiones ‘en vivo’ de *Tiempos magnéticos*, tres de ellas con diferentes intérpretes. En todas ellas, a pesar de la austeridad de su planteo, se ha puesto en evidencia una singular riqueza dramática, producida —en mi

¹²²² *Ibid.*

¹²²³ *Ibid.*

¹²²⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Accedido 13 de julio de 2013.

¹²²⁵ *Ibid.*

opinión— por la fricción estructurada entre electroacústica fija y medios instrumentales acústicos. Creo que ésta característica puede surgir sólo si se asume la naturaleza de éstos medios completamente, y que esto [*sic*] constituye un desafío intrigante en el que intérpretes y compositores tenemos todavía mucho más por hacer¹²²⁶.

A estas palabras de Oscar Pablo Di Liscia solo se antoja oportuno añadir, recurriendo a la paremia popular: «Tiempo ni hora, no se ata con sogá»¹²²⁷.

¹²²⁶ Di Liscia, «El tiempo de performance en 'tiempos magnéticos'».

¹²²⁷ Instituto Cervantes, «CVC. Refranero Multilingüe. Ficha: El tiempo perdido no se recupera», *Centro Virtual Cervantes*, 2014 de 1997, <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58697&Lng=0>. Accedido 7 de mayo de 2016.

7. Conclusiones y proyecciones

7.1. Conclusiones

7.1.1. Oscar Pablo Di Liscia: un compositor multifacético

Dentro del ámbito de la música académica contemporánea, el argentino Oscar Pablo Di Liscia (Santa Rosa, La Pampa, 1955), Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, se erige hoy en día como una figura de referencia en la actividad compositiva, investigadora y docente de su país natal, proyectándose internacionalmente desde Europa hasta los Estados Unidos. Sus composiciones musicales (estrenadas y premiadas tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo), invenciones tecnológicas (incluyendo *software* de avanzada para la composición y análisis musical) y textos académicos (publicados y difundidos en numerosas ponencias sobre técnicas y estéticas contemporáneas) se han ganado un lugar de mérito en algunos de los centros de investigación más prestigiosos del panorama mundial (como el IRCAM de París y el CCRMA de la Universidad Stanford), así como entre las casas de estudio universitarias más reconocidas de la República Argentina. Asimismo, su actividad laboral tripartita como compositor, investigador y docente (en su país es catedrático universitario en el IUNA y la UNQ, cuya carrera de Composición con Medios Electroacústicos llegó a dirigir) se manifiesta de forma incesante a través de una variada gama de actividades desarrollada en Argentina y en el exterior que comprende, al mismo tiempo, tareas de evaluación, gestión, asesoramiento, formación de recursos humanos y divulgación.

El conocimiento histórico de la música académica argentina contemporánea constituye un grande y aún incompleto mosaico, susceptible de seguir construyéndose con las teselas que representan cada una de las investigaciones pormenorizadas sobre sus pertinentes objetos de estudio; sólo aproximándose a éstos primero, mediante contribuciones particulares y parciales, será luego posible contemplar, al alejarse, el panorama general en su totalidad: aspirar a ser una de tales teselas subyace en la esencia de este trabajo.

7.1.2. Aspectos biográficos: génesis

La génesis de la sólida trayectoria descrita en los párrafos anteriores ha de buscarse en la primera etapa de la vida de Oscar Pablo Di Liscia, que se ha definido como ‘etapa santarroseña’ y no constaba en ninguna de las fuentes primarias o secundarias publicadas hasta el momento referidas en el primer punto de este trabajo, siendo aquello que se expone en este párrafo fruto de las indagaciones que se tuvo oportunidad de llevar a cabo mediante las entrevistas cualitativas realizadas al compositor unido al objeto de estudio de esta tesis doctoral. Y es que, descendiente de italianos afincados en Argentina, tanto por vía paterna (los Di Liscia) como materna (los Gardella), el artista santarroseño llegaría a criarse en su ciudad natal dentro de un entorno familiar que cultivaba la música clásica de forma aficionada, fomentando en el núcleo hogareño la escucha del repertorio clásico-romántico mediante grabaciones y brindándoles a sus miembros más jóvenes —una decena de hermanos/as— la posibilidad de estudiar artes sonoras o visuales: un ámbito de crianza donde la música académica convivía también con las influencias de aquel folclore cantado por un pequeño Oscar Pablo Di Liscia que solía acompañarse por una guitarra, cuyo aprendizaje comenzaría a los 11 años de la mano de Orlando Hernández y Aníbal Olié (músicos folclóricos de formación clásica); más tarde aprendería también piano y una vez cumplidos los 16 años, incentivado por un padre que había advertido el interés de su hijo por la composición, se iniciaría en el arte de la armonía y el contrapunto con el compositor pampeano Delfino Nemesio.

7.1.3. Aspectos biográficos: desarrollo

El siguiente período de la vida de Oscar Pablo Di Liscia, que se ha denominado ‘etapa rosarina’, tendría comienzo durante los inicios de los años 70 una vez que éste se mudara a la ciudad más poblada de la provincia argentina de Santa Fe, donde residían algunos de sus familiares (dato inédito que fue posible averiguar de la forma mencionada; y en el lapso de una década el artista pampeano lograría allí sus primeros estrenos, premios y grados académicos al completar sus

estudios en la Universidad Nacional de Rosario, donde habría de entrar en contacto con el músico Luis Ángel Machado y el pintor y poeta Hugo Padeletti (datos también inéditos), así como con compositores locales tales como Luis Mucillo y Dante Grella, quien llegaría a convertirse en el primer profesor de composición, estrictamente hablando, del joven Di Liscia: quien fuera, por cierto, uno de los testigos directos —en su caso, indemne¹²²⁸— de los numerosos gobiernos de facto sufridos hasta el momento por la República Argentina a lo largo de su bicentennial historia. Seguidamente, la vida del artista pampeano atravesaría lo que se ha definido como ‘etapa porteño-quilmeña’, pues éste acabaría optando por trasladarse a la ciudad de Buenos Aires comenzados los años 80 con el fin de ampliar sus perspectivas, seguir estudiando guitarra con Miguel Ángel Girollet y comenzar sus estudios con el semiólogo porteño Oscar Steimberg y el compositor de origen rumano Francisco Kröpfl.

Durante la prolífica época arriba mencionada, con el correr de los años Di Liscia se haría también con su primer cargo docente en la ciudad bonaerense de Quilmes, consiguiendo al mismo tiempo sus primeros estrenos internacionales, comisiones, subsidios, becas y trabajos como compositor en residencia: logros que sabría compaginar con el surgimiento de sus primeras actividades como conferenciante y desarrollador de *software*, aprendiendo programación informática de forma autodidacta. Durante dicha época el creador pampeano también entraría en contacto con el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) del porteño Centro Cultural Recoleta (donde habría de trabar relación con docentes y colegas que a lo largo de los años llegarían a influir en su vida y obra), así como con varias fundaciones, casas de estudio, centros de investigación y grupos de compositores tales como Nueva Música y ‘Otras Músicas’, entidad de la cual sería miembro fundador.

¹²²⁸ Vide punto 4.3.

7.1.4. Aspectos biográficos: consolidación

Un período sucesivo de la vida de Oscar Pablo Di Liscia que se ha definido como ‘primera etapa argentino-internacional’ se iniciaría a principios de los años 90, brindándole al artista pampeano sus primeros cargos y labores como asesor, investigador, traductor y evaluador, junto con algunas de sus primeras participaciones en el extranjero dentro del marco de encuentros científicos internacionales y también en calidad de académico visitante; se trata de un período —casi tan prolífico como el anterior— en el cual el creador santarroseño llegaría a convertirse en miembro fundador de la Electronic Music Foundation, consiguiendo al mismo tiempo la primera inclusión en un CD comercial de una de sus obras.

Finalmente, la ‘segunda etapa argentino-internacional’ que se ha distinguido en la vida de Di Liscia se inauguraría en 2006, con su acceso al título de Doctor arriba mencionado y en virtud de su tesis «Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música contemporánea», la cual habría de vincularse más tarde con una serie de labores realizadas por el artista pampeano en el Music Technology Group perteneciente a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona como académico postdoctoral; pocos meses después, una segunda obra del creador santarroseño sería grabada en CD y lanzada al mercado comercial —el cual también acogería por esas fechas la publicación de un libro suyo escrito junto con el compositor e investigador argentino Pablo Cetta—, logrando ser objeto de algunas críticas musicales escritas por sudamericanos en los dos periódicos argentinos de mayor tirada. Dicha etapa, que continúa desarrollándose en la actualidad, sumada a las anteriores ya reseñadas, le ha brindado al mundo a través de Di Liscia un conjunto de interesantes obras musicales, más de una treintena de conferencias y clases magistrales, alrededor de una docena de cursos y casi media de seminarios de posgrado, así como una decena de programas informáticos de índole musical.

7.1.5. Producción sonora: tipología de obras musicales

Al detenerse en la producción sonora de Oscar Pablo Di Liscia es posible apreciar un conjunto de obras que *prima facie*, según declara también el propio compositor, no parecen representar períodos marcadamente contrastantes sino una continuidad y fluidez a través del tiempo; así, de acuerdo a las palabras de aquél ya citadas, ello se plasmaría en la «búsqueda de algún tipo de organización perceptible e interesante, por un lado, y tratar de conseguir una sonoridad atractiva, cambiante y original, por el otro»¹²²⁹: anhelos que el creador pampeano encuentra ligados a sus «representaciones de lo apolíneo y lo fáustico»¹²³⁰. Sin embargo, salta a la vista que una de las primeras y obvias distinciones que es posible llevar a cabo dentro de dicha producción es el recurso o no, por parte del artista santarroseño, a los medios electroacústicos; y a su vez, al margen de las características cronológicas, técnicas y estéticas que dichas piezas comparten en ocasiones —y aun absteniéndose de recluir éstas en compartimentos estancos—, en base a las fuentes disponibles analizadas en párrafos anteriores se torna posible diferenciar cuatro categorías tipológicas de obras en la producción sonora de Oscar Pablo Di Liscia:

- a) Obras de juventud ligadas a influencias pedagógicas como *Piezas dentro de piezas* (1976) y *Cuatro haikú* (1978), vinculadas en mayor o menor grado y respectivamente a la rama matemática de la geometría y al expresionismo musical vienés.
- b) Piezas asociadas al vínculo que el compositor mantuvo con la agrupación ‘Otras Músicas’ y denotan la influencia del conjunto de enseñanzas técnicas y estéticas recibidas por éste de la mano de Francisco Kröpfl, tales como *El Tony: cuatro piezas* (1982), *Trivio* (1983), *Cordial* (1985), *Abracadabra* (1986) y *Dobles A* (1988).

¹²²⁹ Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.2).

¹²³⁰ *Ibid.*

- c) Composiciones que incluyen medios electroacústicos —la primera en hacerlo fue *Diálogo con mi anciano* (1989)— y abordan diversos aspectos musicales citados con anterioridad (entre los que pueden encontrarse la relación entre timbre y altura, «la segregación-fusión de estratos sonoros, la exploración del timbre local a través de la dialéctica entre sonidos [...] de instrumentos acústicos procesados y la creación de sonidos pseudo-instrumentales por síntesis, y la espacialidad del sonido»¹²³¹), ya sea buscando una preponderancia de lo tímbrico sobre lo espacial —como en el caso de *Alma de las orquestas* (1993) y *Prólogos* (2002)—, o bien un protagonismo de la espacialidad del sonido por sobre el parámetro del timbre, situación plasmada con claridad en *Sueño de Valentina* (2003).
- d) Obras que, pudiendo compartir rasgos (cronológicos, estéticos, técnicos, etc.) comunes con aquéllas mencionadas anteriormente, exploran problemáticas específicas como *Que sean dos* (1987) —vinculada al empleo de técnicas extendidas de ejecución con fines puntuales—, *Tiempos magnéticos* (1996) —concebida para explorar las ya citadas «fricciones y tensiones entre los diferentes tiempos de *performance* del medio instrumental y electroacústico»¹²³², *Figuración de Gabino Betinotti* (2008) —una pieza que, inspirándose en la música popular del Río de la Plata, llega a plasmarse bajo forma de tangos combinados con ‘sonorizaciones’ electroacústicas—, o *Diez Claroscuros* (2011), «construida a partir de varias ideas entrelazadas»¹²³³ que se embarcan a la búsqueda del «sentido, la sonoridad y la forma»¹²³⁴ y en la cual confluyen textos de una decena de poetas argentinos, según manifestara oportunamente el compositor.

Dentro de este contexto, es posible establecer una serie de relaciones entre las cinco etapas identificadas en la vida de Oscar Pablo Di Liscia (anteriormente

¹²³¹ Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.2).

¹²³² *Ibid.*

¹²³³ *Ibid.*

¹²³⁴ *Ibid.*

referidas) y esta cuatripartita tipología arriba esbozada, mediante la cual se han agrupado las obras correspondientes a la producción sonora de dicho compositor entre 1976 y 2013. En este sentido, si bien ninguna obra de Di Liscia se encuentra asociada a la ‘etapa santarroseña’ (1955-*c* 1975), la ‘etapa rosarina’ (*c* 1975-1980) comprende dos composiciones: *Cuatro haikú* (1978) y *Piezas dentro de piezas* (1976), ambas unidas a una única categoría tipológica representada por obras de juventud ligadas a influencias pedagógicas.

La prolífica ‘etapa porteño-quilmeña’ (1980-1991), en cambio, alberga nueve obras del artista pampeano: *Abracadabra* (1986), *Cordial* (1985), *Diálogo con mi anciano* (1989), *Dobles A* (1988), *El convidado de piedra* (1990), *El Tony: cuatro piezas* (1982), *Que sean dos* (1978), *Tres interludios* (1983) y *Trivio* (1983). De todas éstas, cinco se corresponden con la categoría tipológica de obras asociadas a influencias kröpflianas e institucionales (*Abracadabra*, *Cordial*, *Dobles A*, *El Tony: cuatro piezas* y *Trivio*), una hace lo propio con relación a la categoría de obras que utilizan medios electroacústicos (*Diálogo con mi anciano*) y otra se vincula a aquélla que engloba obras que exploran problemáticas específicas (*Que sean dos*); asimismo, debido a la escasez de fuentes antedicha, no resulta viable asociar *Tres interludios* con ninguna de las referidas categorías tipológicas.

Por su parte, la ‘primera etapa argentino-internacional’ (1992-2005) —casi tan prolífica como la anterior— contiene seis obras de Oscar Pablo Di Liscia: *Alma de las orquestas* (1993), *Diferencias* (1996), *Prólogos* (2002), *Sueño de Valentina* (2003), *Tiempos magnéticos* (1996) y *TSTT* (*c* 1992-1993). Y si bien las fuentes disponibles no permiten vincular a *Diferencias* con ninguna de las categorías tipológicas arriba establecidas, es posible constatar la relación que cinco de dichas composiciones poseen con la categoría usada para reunir aquéllas obras que utilizan medios electroacústicos: se trata de *Alma de las orquestas*, *Prólogos*, *Sueño de Valentina*, *Tiempos magnéticos* y *TSTT*.

Por último, la ‘segunda etapa argentino-internacional’ (2006-2013) alberga, hasta el momento, dos composiciones del artista pampeano: *Diez claroscuros*

(2011) y *Figuración de Gabino Betinotti* (2008); y ambas se hallan ligadas a la categoría tipológica de obras que exploran problemáticas específicas. En vista de lo arriba expuesto, ha sido posible verter todos los conceptos antedichos de forma gráfica y con fines ilustrativos (*vide* Ilustración 24).

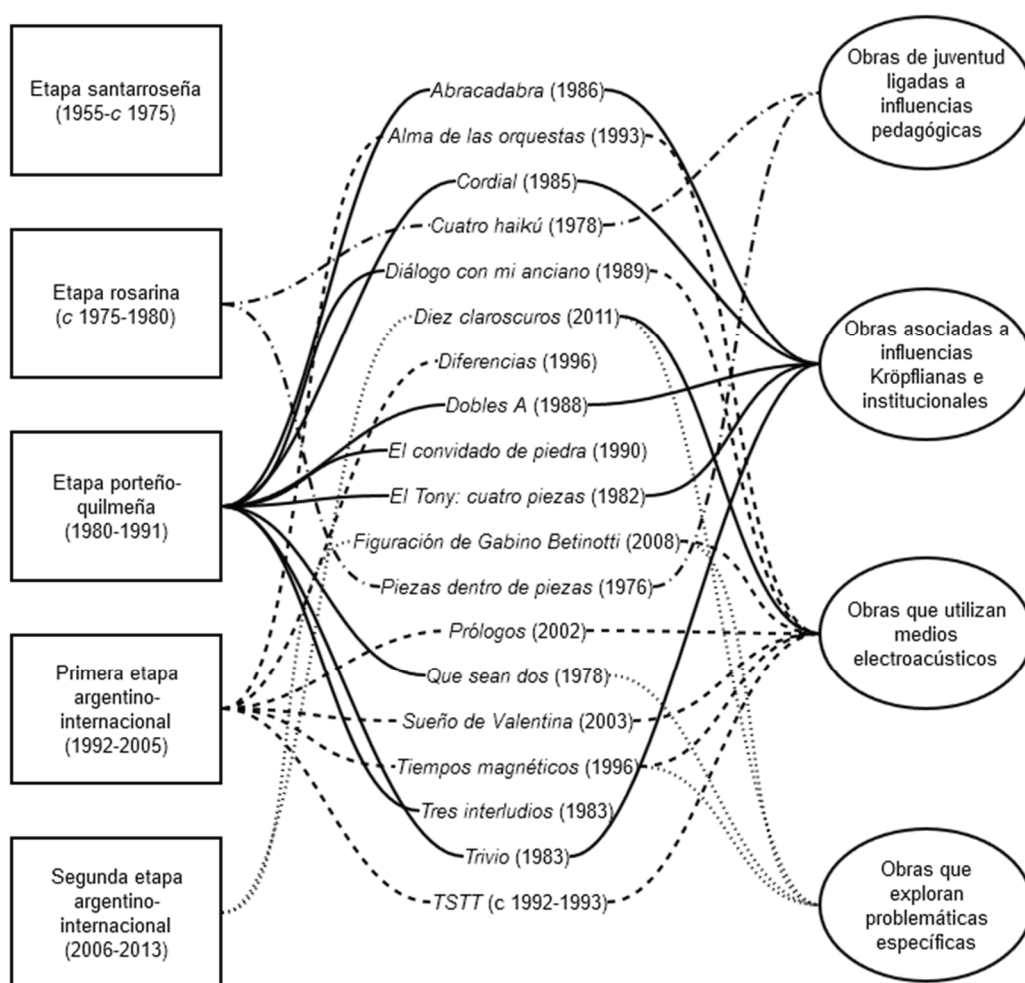


Ilustración 24. Relaciones entre etapas y categorías tipológicas.

7.1.6. Producción sonora: estéticas y estrategias compositivas

Por otra parte, tras las aproximaciones analíticas a las obras *Que sean dos* (1987) y *Tiempos magnéticos* (1990) que se realizaron para la presente tesis doctoral, se desprende que Oscar Pablo Di Liscia ha sabido conjugar de modo eficaz

el sólido conocimiento que posee del bagaje técnico y estético asociado a la Segunda Escuela de Viena y sus derivaciones seriales con el legado actual de la *Musical Set Theory*, dominándola hasta el punto de haber desarrollado *software* específico —reconocido mundialmente en los citados lugares de privilegio— para el análisis y la composición musical mediante el empleo de *pitch-class sets*, al que han de sumarse sus programas informáticos concebidos para el procesamiento digital de audio —orientados, principalmente, a la espacialización y análisis espectral de sonido—, la música por ordenador y la composición electroacústica. Etiológicamente, sus piezas parecen emerger de un crisol que amalgama la investigación científica —mediante la ‘puesta en obra’ de soluciones-respuestas a problemas-preguntas— y el hecho artístico cargado de dramatismo —en ocasiones inducido al combinar fuerzas analógicas y electroacústicas—, buscando ‘explorar-entre’ los límites hallables en pares antagónicos de opciones y en pos de un ideal «equilibrio entre la complejidad [...] que debe asumir la producción musical actual y la posibilidad de recepción y proceso de ésta por parte de oyentes no especializados»¹²³⁵ —afirma este ‘artista-explorador’—, a lo largo de un recorrido capaz de acercarse con solvencia, incluso, a la música popular urbana mediante musicalizaciones que a veces —según Federico Monjeau— logran «un punto perfecto: son tangos, pero con un suplemento armónico e instrumental que no siempre está en el tango»¹²³⁶.

Es probable que la situación arriba descrita se deba, entre otras cosas, a los referidos intentos de Di Liscia por buscar un «balance entre la especulación intelectual y la intuición sonora», guiado igualmente por la «curiosidad exploratoria y el placer estético»¹²³⁷, haciendo uso de «muy poco de inspiración, casi todo de trabajo y, de oficio, lo que uno pueda»¹²³⁸, mientras conserva una visión que se antoja optimista: lejos del hastío causado por la previsible reiteración de una

¹²³⁵ Di Liscia, «El tiempo de performance en 'Tiempos Magnéticos!».

¹²³⁶ Monjeau, «Contra sorda y seguidora».

¹²³⁷ Oscar Pablo Di Liscia, entrevistado por Juan Manuel Abras Contel (*vide* punto 4.2).

¹²³⁸ *Ibid.*

insípida argamasa de recursos que algunos perciben en la creación contemporánea actual, el creador pampeano cree pertenecer a «una generación de compositores que está frente a una ‘tierra desconocida’, todavía por explorar, que tiene muchas regiones distintas y fascinantes»¹²³⁹.

¹²³⁹ *Ibid.*

7.2. Proyecciones

7.2.1. Nueva recopilación y generación de fuentes

Así, tras haber establecido un primer acercamiento a Oscar Pablo Di Liscia en tanto compositor, confeccionado un marco de referencia oportuno, elaborado unas aportaciones biográficas propicias, realizado unas entrevistas cualitativas pertinentes, elaborado una adecuada catalogación de obras, llevado a cabo dos aproximaciones analíticas concretas, sentado puntos de partida para ulteriores investigaciones y generado nuevos textos de índole teórico-metodológica, se han cumplido todos y cada uno de los objetivos contenidos en el primer punto de esta tesis doctoral, esperando haber podido así contribuir al conocimiento de la historia de la música académica argentina e hispanoamericana —en particular, aquélla originada en la segunda mitad de la pasada centuria—, así como a la difusión del repertorio musical disponible.

Sin embargo, toda investigación suele ser susceptible de ser continuada a través de futuras proyecciones; y en este sentido, merece la pena señalar aquí algunas de las varias posibilidades que parecerían antojarse más oportunas en este caso. De hecho, como se señaló repetidas veces, uno de los principales obstáculos vinculados al objeto de estudio de la presente tesis doctoral se halla constituido por la escasez de fuentes primarias y secundarias disponibles, frente a la cual —al margen de poder seguir trabajando a partir de éstas— parecería posible distinguir dos opciones relativamente viables: por un lado, intentar localizar y recopilar aún más fuentes; por otro, seguir generándolas y/o contribuir a su generación. Y al margen de contar con algunas fuentes nuevas que quizás podría facilitar el propio compositor, sería factible llevar a cabo la primera de dichas opciones, por ejemplo, mediante una investigación *in situ* a desarrollarse en las ciudades argentinas de Santa Rosa, Rosario y Buenos Aires con la finalidad de poder acceder allí a documentos como programas de mano y publicaciones hemerográficas que, en caso de existir, podrían no haber sido objeto de digitalización y en algunos casos contarían con más de medio siglo de antigüedad (lógicamente,

para ello se tornaría indispensable contar con una financiación adecuada que, además de cubrir el coste del viaje transoceánico desde España hasta Argentina, hiciera lo propio con respecto a traslados, alojamientos, comidas, seguros, etc.).

Por otra parte, la segunda opción arriba aludida podría llevarse a cabo a través de una estrategia que incluyera, por ejemplo, las siguientes acciones: a) Seleccionar un número determinado de obras compuestas por Oscar Pablo Di Liscia; b) Solicitarle a dicho compositor la redacción de un comentario correspondiente a cada una de dichas piezas; c) Realizarle a tal creador una serie de entrevistas cualitativas en las cuales se explye sobre aquéllas; d) transcribir/editar las partituras correspondientes a dichas obras de acuerdo a los estándares internacionales vigentes y lanzarlas al mercado; e) Ejecutar dichas composiciones en el marco de un ciclo de conciertos organizado *ad hoc*. f) Grabar (en audio y/o video), mezclar, editar, ‘masterizar’, duplicar, imprimir, lanzar y distribuir el material (audio)visual correspondiente a dicho evento en formato CD/DVD/Blu-Ray. g) Organizar un ciclo de actividades académicas (cursos, seminarios, clases magistrales, conferencias, etc.) sobre el compositor aquí tratado e invitarlo a tomar parte en éstas, ya sea directamente, o bien a través de convenios interuniversitarios o emprendimientos similares; h) Acompañar las acciones descritas en los puntos anteriores mediante una adecuada campaña de prensa y difusión; i) Exhortar a la comunidad científica a la generación de textos sobre el creador en cuestión; j) Realizar los correspondientes estudios de recepción, etc.

7.2.2. El recurso a la etnomusicología

De esta manera, si las dos opciones antedichas pudieran llegar a cumplirse de forma eficaz, efectiva y eficiente, sería entonces posible contar con más fuentes —tanto recopiladas como generadas— susceptibles de potenciar en gran medida las posibilidades de abordar nuevamente la vida y obra de Oscar Pablo Di Liscia desde los ya referidos niveles de la tripartición propuesta por Molino, desarrollada por Nattiez (poiético, neutro y estésico) y ampliada por Padilla. Asimismo,

podría entonces no resultar ilícito llegar a recurrir a la etnomusicología —aunque a primera vista pareciera vulnerarse la debida pertinencia disciplinaria— para llevar a cabo una tercera opción: aplicar al objeto de estudio abordajes tales como aquél planteado por Timothy Rice¹²⁴⁰ en su propuesta de un imaginario e heurístico ‘espacio tridimensional de la experiencia musical’ integrado por una dimensión ‘tempohistórica’, otra ‘sociogeográfica’ y, por último, una dimensión ‘ideocomportamental’, también denominadas respectivamente ‘tiempo’, ‘localización’ y ‘metáfora’ (ésta consistiría en «metáforas en la forma de declaraciones de verdad sobre la naturaleza de la música y de las estrategias de comportamiento, interpretación y discurso que ponen esas creencias en práctica»¹²⁴¹).

Sin embargo, habría que evaluar la relación riesgo-beneficio que podría entrañar la extrapolación de la propuesta arriba referida al área pertinente, dado que los ejemplos utilizados por Rice para ilustrar dicho modelo se encuentran insertos en un espacio inexorablemente euclídeo, dentro del cual los individuos jamás parecen hallarse separados de los agentes de socialización. ¿Y no sería acaso aventurado, entonces, aplicar tal tipo de propuesta a un objeto de estudio individual cuando, por razones de pertinencia y escasez de fuentes disponibles, no se han estudiado previamente, o al menos de forma conjunta, los agentes de socialización vinculados a éste? De hecho, como señala Rice, su propuesta «traslada al primer plano al sujeto social y autorreflexivo, pero el encuentro del yo con el trasfondo social [...] está presente siempre e inevitablemente»¹²⁴².

Para llevar adelante la tercera opción arriba referida, así como el último punto de la segunda antedicha, no sólo podría recurrirse a todos aquellos recursos contenidos en el marco teórico-metodológico vinculado al primer punto de esta tesis doctoral, sino también al trabajo de campo —*lato sensu*— propio de la etnomusicología a partir de textos clásicos y recientes entre los cuales se encuentran

¹²⁴⁰ Vide Timothy Rice, «Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía», en *Los últimos diez años de la investigación musical: Cursos de Invierno 2002. «Los últimos diez años»*, ed. Carlos Villar Taboada y Jesús Martín Galán, trad. Carlos Villar Taboada, 2004, 91-126.

¹²⁴¹ *Ibid.*, 98.

¹²⁴² *Ibid.*, 101.

*Come fare ricerca sul campo. Esempi di inchiesta sulla cultura subalterna in Sardegna*¹²⁴³ de Enrica Delitala, *Field Manual for Ethnomusicology*¹²⁴⁴ de Marcia Herndon y Norma McLeod, «(Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives»¹²⁴⁵ de Michelle Kisliuk, *Ethnomusicology*¹²⁴⁶ de Helen Myers, *Ethnomusicología*¹²⁴⁷ de Enrique Cámara de Landa, etc.

Dentro del contexto arriba mencionado, por ejemplo, sería posible elaborar tres cuestionarios dirigidos a diferentes informantes: uno vinculado a Oscar Pablo Di Liscia que, en el caso de realizarse por el autor de esta tesis doctoral, no dejaría de tener en cuenta el recurso a la ‘observación participante’ en tanto técnica de observación, permitiéndole a aquél posicionarse al mismo tiempo como ‘outsider’ —en tanto musicólogo que investiga su objeto de estudio— e ‘insider’ —en tanto ex alumno del compositor en cuestión—, estrategia ya evidenciada en textos clásicos como *Number Our Days: A Triumph of Continuity and Culture Among Jewish Old People in an Urban Ghetto*¹²⁴⁸ de Barbara Myerhoff, así como en el ya citado libro de Myers. Paralelamente, un segundo cuestionario estaría destinado a colegas compositores de Oscar Pablo Di Liscia, mientras que un tercero se dirigiría a aquellos informantes vinculados a dicho creador a través de distintos tipos de relaciones interpersonales, abarcando tanto la pertenencia a un grupo social (es decir, pertenencia familiar, organizacional, comunitaria, a grupos de pares, etc.) como las relaciones íntimas y profesionales, lo cual incluiría en calidad de informantes a un sinnúmero de académicos, alumnos, autoridades públicas y privadas, comerciantes, compañeros, consultores de negocios, crí-

¹²⁴³ Enrica Delitala, *Come fare ricerca sul campo: esempi di inchiesta sulla cultura subalterna in Sardegna* (Cagliari: Editrice democratica sarda, 1978).

¹²⁴⁴ Marcia Herndon y Norma McLeod, *Field Manual for Ethnomusicology* (Norwood: Norwood Editions, 1983).

¹²⁴⁵ Michelle Kisliuk, «(Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives», en *Shadows in the Field. New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz y Timothy Cooley (New York: Oxford University Press, s. f.), 23-44.

¹²⁴⁶ Helen Myers, ed., *Ethnomusicology* (New York: W. W. Norton, 1992).

¹²⁴⁷ Enrique Cámara de Landa, *Ethnomusicología* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003).

¹²⁴⁸ Barbara G. Myerhoff, *Number our days. A Triumph of Continuity and Culture Among Jewish Old People in an Urban Ghetto* (New York: Dutton, 1978).

ticos musicales, distribuidores, docentes, editores, gestores culturales, ingenieros de sonido, intérpretes, investigadores, productores, público general y especializado, etc.

7.2.3. Enfoques interdisciplinarios

Yendo más lejos, también podrían aplicarse iniciativas semejantes, por ejemplo, apelando a una cuarta opción: tomar la vida y obra del creador pampeano como objeto de estudio; pero no ya en tanto compositor, sino en calidad de investigador, docente, desarrollador tecnológico, etc. Empero, podría uno toparse en tal caso con dos impedimentos dignos de ser resueltos: por un lado, la consabida escasez de fuentes disponibles relativa a algunas de dichas facetas; por otro, la imperiosa necesidad de recurrir a un equipo de investigadores integrado *sine qua non* por expertos en diversas áreas capacitados para emprender un enfoque interdisciplinario común; de lo contrario, no se considera que pudiera obrarse de manera profesional, pues baste preguntar lo siguiente a modo de ejemplo: ¿Acaso podría necesariamente apreciar un experto en musicología histórica, o en análisis musical, la transcendencia y el impacto de un programa informático desarrollado por Oscar Pablo Di Liscia y Esteban Calcagno como *Gtkonvolve*? En la mayor parte de los casos, probablemente no; ni tampoco habría de esperarse que lo hiciera debido a su formación. Y algo similar sucedería, por ejemplo, si se quisiera abordar al Di Liscia docente: ¿No habría que recurrir, acaso, a expertos en el ámbito de las Ciencias de la Educación, incluyendo la pedagogía y la didáctica? La lógica y el rigor científico parecen indicar que sí.

Y yendo más lejos aún, por ejemplo, a través de una quinta opción podrían aplicarse las iniciativas descritas en los párrafos previos a muchos otros compositores (e investigadores, docentes, desarrolladores tecnológicos, etc. que se hallen vinculados al ámbito musical) oriundos de Argentina y el resto de Hispanoamérica, así como de España, con el objeto de realizar las investigaciones necesarias para llegar a determinar, a través del estudio de casos individuales, una hipotética serie de similitudes y diferencias que, siendo extrapolables o no a la generalidad,

pudieran también contribuir al conocimiento de la historia de la música académica vinculada a tales grupos humanos, así como a la difusión de ésta: algo que sólo puede lograrse empapándose primero en el inhóspito —o plácido— mar de investigaciones que al respecto debe existir en la actualidad, mucho antes de pretender generar corrientes nuevas y propias. Pero las playas del conocimiento se construyen con diminutos e imprescindibles granos de arena; y esta tesis doctoral aspira a ser sólo uno de tantos otros.



Ilustración 25. Oscar Pablo Di Liscia con Juan Manuel Abras y otros alumnos.

8. Fuentes y bibliografía

8.1. Fuentes primarias

8.1.1. Partituras

Di Liscia, Oscar Pablo (1989). *Diálogo con mi anciano*. Partitura. Ed. impr. no venal del compositor (Archivo particular de Oscar Pablo Di Liscia).

Di Liscia, Oscar Pablo (1987). *Que sean dos*. Partitura. Mss. escan./Ed. impr. no venal del compositor (Archivo particular de Oscar Pablo Di Liscia).

Di Liscia, Oscar Pablo (1996). *Tiempos magnéticos*. Partitura. Ed. impr. no venal del compositor (Archivo particular de Oscar Pablo Di Liscia).

8.1.2. Registros sonoros

Di Liscia, Oscar Pablo. *Alma de las orquestas*. Grabación. CD DDD. *Panorama de la Música Argentina: 1953-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes/IRCO VIDEO SRL, IRCO 315, s. f. Obra electroacústica.

Di Liscia, Oscar Pablo. *Diálogo con mi anciano*. Grabación. Ed. no venal del compositor [archivo WAV]. Sin datos sobre intérpretes/ lugar/ fecha de ejecución. (Archivo particular de Oscar Pablo Di Liscia).

Di Liscia, Oscar Pablo. *Diez claroscuros*. Grabación. Ed. no venal del compositor [archivo WAV]. Obra electroacústica. (Archivo particular de Oscar Pablo Di Liscia).

Di Liscia, Oscar Pablo. *Figuración de Gabino Betinotti*. [Letras y glosas de Oscar Steimberg; *Vals de la Glosa* compuesto por Darío Steimberg]. Grabación. CD DDD. *Figuración de Gabino Betinotti*. Buenos Aires: BAU Records, 2010. Brian Chambouleyron (voz y recitado), Santiago Segret (bandoneón), Diego Schissi (piano), Juan Pablo Navarro (contrabajo), Mirta Wymerszberg (flauta). Buenos Aires: BAU Records, 2010.

Di Liscia, Oscar Pablo. *Que sean dos*. Grabación. Ed. no venal del compositor [archivo WAV]. Sin datos sobre intérpretes/ lugar/ fecha de ejecución. (Archivo particular de Oscar Pablo Di Liscia).

Di Liscia, Oscar Pablo. *Tiempos magnéticos*. Grabación. Ed. no venal del compositor [archivo WAV]. Patricia Da Dalt (flauta) y Manuel Massone (piano). Sin datos sobre lugar/ fecha de ejecución. (Archivo particular de Oscar Pablo Di Liscia).

8.1.3. Textos del compositor

Cetta, Pablo, y Oscar Pablo Di Liscia. «Desarrollo de aplicaciones informáticas para la organización de la altura temperada en la composición y el análisis musical». *IUNA :: Artes Multimediales*. Accedido 13 de julio de 2013. http://multimedia.iuna.edu.ar/sitio_analisis.

———. *Elementos de contrapunto atonal*. Buenos Aires: EDUCA, 2010.

Cetta, Pablo y Oscar Pablo Di Liscia. «El programa PCSOS». *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* n.º 2 (1991).

Di Liscia, Oscar Pablo. «A Pure Data Toolkit for Real-Time Synthesis of ATS Spectral Data». Presentado en Linux Audio Conference 2013, Graz, 5 de noviembre de 2013. <http://lac.linuxaudio.org/2013/papers/26.pdf>. Accedido 13 de julio de 2013.

———. «Análisis espectral de señales digitales». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/audiog-re2.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

———. «Diez claroscuros»: *Descripción sintética de las ideas de Espacialidad usadas*. s. l. Ed. no venal del autor, s. f.

———. «El Espacio de la imaginación». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, 1993. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/espacio.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

———. «El tiempo de performance en ‘Tiempos magnéticos’». Presentado en Forum de Composición del Departamento de Teoría y Composición de la Escuela de Música de la Universidad de Miami, Miami, FL, 18 de febrero de 2000. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/tmag-spanish.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

- . «Entre la materia y la forma en ‘Alma de las orquestas’». En *Altura-Timbre-Espacio: Cuaderno de estudio N[.]º 5*, editado por Pablo Cetta. Buenos Aires: EDUCA, 2004.
- . «Fórmulas usuales para conversión de valores en música y sonido». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/formus-re.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . *Generación y procesamiento de sonido y música a través del programa Csound*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- . «Introducción al audio digital». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/audig-re1.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Introducción al Protocolo MIDI». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/midi-re.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Morfología de la música tonal». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, 3 de octubre de 1995. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/morfo.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Operaciones de variación motivica». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/variaciones.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Oscar Pablo Di Liscia». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/variaciones.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Oscar Pablo Di Liscia». *PD Community Site*, s. f. <http://puredata.info/author/pdiliscia>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . *Oscar Pablo Di Liscia Curriculum Vitae (abstract)*. s. l. Ed. no venal del autor, s. f.
- . *Oscar Pablo Di Liscia: Curriculum vitae*. s. l. Ed. no venal del autor, s. f.

- . *Plan de organización de la altura de la parte de guitarra de la obra 'Diálogo con mi anciano' (1989, para guitarra y electrónica)*. s. l. Ed. no venal del autor, s. f.
- . *'Que sean dos' (para flauta y guitarra): Comentario del autor*. s. l. Ed. no venal del autor, s. f.
- . «Síntesis de sonido por FM». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/fm-re.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Sound spatialisation using Ambisonic[s]». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/SBCM-2001.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Spatial Listening and its Computer Simulation on Electronic Music». En *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*. Forum of the Theory and Composition Department of the School of Music at Miami University. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/spatial-listening.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Synthesis and transformation of sound with comb filters in Common Lisp Music». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/kombie.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- Samaruga, Lucas, y Oscar Pablo Di Liscia. «Pitch-class Set design in SuperCollider». Presentado en Linux Audio Conference 2013, Graz, 5 de noviembre de 2013. <http://lac.linuxaudio.org/2013/papers/38.pdf>. Accedido 13 de julio de 2013.

8.2. Fuentes secundarias¹²⁴⁹

Abraham, Gerald. *Historia universal de la música*. Madrid: Taurus, 1987.

———. «Musical Scholarship in the 20th Century». *Studies in Music* n.º 1 (1967): 1-10.

Abras Contel, Juan Manuel. «Aproximación a la vida y obra de Oscar Pablo Di Liscia: un referente actual de la actividad compositiva contemporánea en Argentina». Trabajo [de] Fin de Máster [Tesina], Universidad de Valladolid, 2013.

———. «Un americano en Viena, un vienés en América: John Cage y Kurt Schwertsik». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* XXVI, n.º 26 (2012): 17-34.

Abras, Juan Manuel. «Aproximación a la estética de Penderecki». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* XV, n.º 25 (2011): 17-82.

Academia Nacional de Bellas Artes. «Historia General del Arte en la Argentina». *ANBA / Academia Nacional de Bellas Artes*. Accedido 13 de marzo de 2014. <http://www.anba.org.ar/publicaciones/historia-general-del-arte-en-la-argentina.html>.

Acton, Edward. «La biografía y el estudio de la identidad». En *El otro, el mismo: biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, editado por J. Colín Davis e Isabel Burdiel, 31-48. València: Universitat de València, 2005.

Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton, 2002.

Adorno, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.

¹²⁴⁹ Se ha evitado, *ex professo*, subdividir las fuentes que se detallan seguidamente, con el objeto de evitar la repetición de textos que, dada su naturaleza, habrían tenido que ser incluidos en más de un grupo temático al mismo tiempo; sin embargo, constan aquí las fuentes que son, simultáneamente, tanto primarias como secundarias. Por otra parte, se deja expresa constancia de que las fuentes secundarias aquí incluidas son tanto de índole citada como consultada y ampliatoria/sugerida.

- Advis Vitaglic, Luis. «Aplicación de los símbolos lógicos al Análisis Musical» 14, n.º 72 (1960): 53-64.
- Agawu, Victor Kofi. *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Agon, Carlos. *The OM Composer's Book*. Paris: Delatour/IRCAM, 2006.
- Aguilar Mora, Jorge. «Prólogo». En *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*, de Roberto García Bonilla, 9-10. México: Siglo XXI, 2001.
- Aharonián, Coriún. «El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales: en búsqueda de una documentación escamoteada». *Revista del Instituto Superior de Música* n.º 5 (1996): 97-101.
- . «La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos». *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* 3 (1992): 52-61.
- Allanbrook, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Taylor & Francis, 2000.
- Alonso, Luis Enrique. «Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa». En *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, de Juan Manuel Delgado y Juan Gutiérrez. Madrid: Síntesis, 1994.
- Amores Carredano, Juan Bosco. «La biografía histórica en la historiografía americanista de los últimos veinticinco años». *Chronica nova. Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, n.º 32 (2006): 95-120.
- Ander-Egg, Ezequiel. *Técnicas de investigación social*. México: El Ateneo, 1987.
- Anhalt, Istvan. «Music: Context, Text, Counter-Text». *Contemporary Music Review* n.º 5 (1989): 101-135.
- Appel, Michael. «La entrevista autobiográfica narrativa: Fundamentos teóricos y la praxis del análisis mostrada a partir del estudio de caso sobre el cambio cultural de los Otomíes en México». *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 6, n.º 2 (mayo de 2005).
- Aretz, Isabel. *América Latina en su música*. Paris: Unesco, 1977.

- Arizaga, Rodolfo. *Enciclopedia de la música argentina*. Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- Arizaga, Rodolfo, y Pompeyo Camps. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1990.
- Arom, Simha. «En busca del tiempo perdido: La métrica y el ritmo en la música». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 16 (2000): 3-14.
- Aróstegui, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Artaza Fano, Javier y Luis Ángel de Benito. *Aplicación metodológica del análisis musical: guía práctica*. Murcia: Infides, 2004.
- Asociación Española de Normalización y Certificación, ed. *Norma española UNE 50-104-94: Referencias bibliográficas: contenido, forma y estructura*. Madrid: Asociación Española de Normalización y Certificación, 1994.
- Asuar, José Vicente. «Música electrónica: poética musical de nuestros días». *Revista Musical Chilena* 17, n.º 86 (1963): 12-21.
- Aulestia, Gotzon. *Técnicas compositivas del siglo XX*. Madrid: Alpuerto, 1998.
- Aurell i Cardona, Jaume. «Autobiographical Texts as Historiographical Sources: Rereading Fernand Braudel and Annie Kriegel». *Biography* 29, n.º 3 (Summer 2006): 425-445.
- Austin, William W. *Music in the 20th Century: from Debussy through Stravinsky*. Madrid: Taurus, 1984.
- Ayrey, Craig, y Mark Everist. *Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth-Century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Baca de Gutiérrez, Margarita. «Para todo mal, mezcal y para todo bien... también». *La Prensa*. 16 de diciembre de 2009.
- Ballora, Mark. «Expanding Frames of Reference: Teaching the History of Electro-Acoustic Music». *College Music Symposium* 46 (2006): 1-16.

- Barclay, Craig R. «Autobiographical remembering: Narrative constraints on objectified selves». En *Remembering our past: Studies in autobiographical memory*, de David C. Rubin, 94-125. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Barrière, Jean-Baptiste. *Le Timbre: métaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgois, 1991.
- Bartolozzi, Bruno. *New Sounds for Woodwind*. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- Bas, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1997.
- Basso, Alberto, ed. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*. Milano: UTET, 1983.
- Basso, Gustavo. *Análisis Espectral: La Transformada de Fourier en la música*. La Plata: EDULP, 1999.
- . *Música y espacio: Ciencia, tecnología y estética. Quilmes*. Bernal: EUNQ, 2009.
- . *Percepción Auditiva*. Bernal: EUNQ, 2006.
- Beach, David. «Pitch Structure and the Analytic Process in Atonal Music: An Interpretation of the Theory of Sets». *Music Theory Spectrum* n.º 1 (1979): 7-22.
- Beach, David (ed.). *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Beard, David y Kenneth Gloag. *Musicology: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005.
- Béhague, Gerard. «Argentina: I. Art Music». Editado por Stanley Sadie y John Tyrrell. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 2001.
- . *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1979.
- Beltramino, Fabián. «La difusión radial de música académica en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires», 2001.

- . *La relación del público con la música electroacústica: Documentos de jóvenes investigadores N[.º] 3*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones «Gino Germani», Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2003.
- . «Música electroacústica en Buenos Aires: un estudio de recepción». *ZER - Revista de estudios de comunicación* 8, n.º 15 (2003): 175-189.
- Beltramino, Fabián y Raúl Minsburg. «La cita en la música electroacústica». *Revista Argentina de Musicología* n.º 5-6 (2004): 45-60.
- Benito Ruano, Eloy, y Manuel Espadas Burgos, eds. *[17(º) Congreso Internacional de Ciencias Históricas]. Section chronologique. Section méthodologie. La biographie historique*. Vol. II. Madrid: Comité International des Sciences Historiques, 1992.
- Bent, Ian D. «Analysis». Editado por Stanley Sadie y John Tyrrell. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 2001.
- Bent, Ian y William Drabkin. *Analisi musicale*. Torino: EDT, 1980.
- Bercovich, G. «Francisco Kröpfl y la música electroacústica». *Clásica* (enero de 1999): 11-15.
- Berenguer, José. *Introducción a la música electroacústica*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- Bergeron, Katherine, y Philip V. Bohlman. *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Berlioz, Hector. *Grande traité de instrumentatione e d'orchestrazione*. Milano: Ricordi, 1912.
- Berry, Wallace. «La articulación rítmica en la música». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 10 (1998): 44-79.
- . «Metric and Rhythmic Articulation in Music». *Music Theory Spectrum* n.º 7 (1985): 7-33.
- . *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- . *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1976.

- Bertossi, María Josefina. «Dolores Costoyas (tiorba, guitarra barroca)». *Entre Notas. La música clásica en Rosario*, 1 de noviembre de 2009: <http://www.entrenotas.com.ar/program.php?name=Articulos&file=articulo&sid=1695>. Accedido 13 de marzo de 2014.
- Blanchet, Alain, Rodolphe Ghiglione, y Jean Massonnat. *Técnicas de investigación en ciencias sociales: datos, observación, entrevista, cuestionario*. Madrid: Narcea, 1989.
- Blanquer, Armando. *Análisis de la forma musical*. Valencia: Piles, 1989.
- Blauert, Jens. *Spatial Hearing: The Psychophysics of Human Sound Localization*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997.
- Blume, Friedrich, y Ludwig Finscher, eds. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart; allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2.^a ed. Kassel: Bärenreiter, 1994.
- Bohlman, Philipp V. «Musicology as a Political Act». *Journal of Musicology* 11, n.º 4 (1993): 411-436.
- Bolaños, César. César Bolaños (Peru). Entrevistado por Ricardo Dal Farra. Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2005. <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1598>. Accedido 13 de julio de 2013.
- Borrell i Carrió, Francesc. «Castilla del Pino[]- Teoría de los sentimientos. Tusquets Editores. Barcelona 2002 [Comentario de libro]». *Humanidades médicas. Círculo de lectura en Humanidades médicas y Filosofía de la medicina. Fundacion Iatrós y Cátedra de Teoría de la medicina (UAM)*, junio de 2009. http://humedicas.blogspot.com.es/2009_06_01_archive.html.
- Boulanger, Richard Charles. *The Csound Book: Perspectives in Software Synthesis, Sound Design, Signal Processing, and Programming*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- Boulez, Pierre. *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- . *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa, 1984.

- . «Timbre y composición: timbre y lenguaje». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 13 (1999): 42-52.
- Bourdieu, Pierre. *La Miseria del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Bozal, Valeriano, ed. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. 2.ª ed. Madrid: Antonio Machado, 1996.
- Brower, Candace. «A Cognitive Theory of Musical Meaning». *Journal of Music Theory* 44, n.º 2 (2000): 323-380.
- . «Memory and the Perception of Rhythm». *Music Theory Spectrum* 15, n.º 1 (1993): 19-35.
- Bruss, Elisabeth. «Actos literarios». En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, editado por Ángel G. Loureiro, 62-79. Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. *Anthropos* 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Burkholder, J. Peter. «Music Theory and Musicology». *The Journal of Musicology* 11, n.º 1 (1993): 11-23.
- Burtner, Matthew. «Making Noise: Extended Techniques after Experimentalism». *New Music Box* Issue 71, 6, n.º 11 (2005).
- Burton, Edward. *Testimonies of the Ante-Nicene Fathers to the Divinity of Christ*. Oxford: The [Oxford] University Press, 1829.
- Caamaño, Roberto. *La historia del Teatro Colón: 1908-1968*. Buenos Aires: Cineteca, 1969.
- Caballé, Anna. «Biografía y su autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros». En *El otro, el mismo: biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, editado por J. Colin Davis e Isabel Burdiel, 49-62. València: Universitat de València, 2005.
- Cádiz, Rodrigo F. «Propuestas metodológicas para el análisis de la música electroacústica». *Resonancias* n.º 23 (2008): 69-85.
- Cámara de Landa, Enrique. *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.

- Carse, Adam. *The History of Orchestration*. New York: Dover, 1964.
- Casares Rodicio, Emili, ed. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002.
- Casella, Alfredo. *La técnica de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 2000.
- Castilla del Pino, Carlos. *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Catalán, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- Cathé, Philippe. «La teoría de los vectores armónicos de Nicolas Meeùs». *Doce Notas Preliminares* n.º 19-20 (2007): 96-106.
- Cazaban, Costin. *Temps musical / espace musical come fonctions logiques*. Paris: L'harmattan, 2000.
- Central Intelligence Agency. «Argentina. People and Society. Ethnic groups.» *The CIA World Factbook 2012*. New York, NY: Skyhorse, 2011. <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ar.html>. Accedido 13 de julio de 2013.
- Cetta, Pablo, ed. *Altura-Timbre-Espacio: Cuaderno de estudio N[.º] 5*. Buenos Aires: EDUCA, 2004.
- . «Principios de estructuración de la altura empleando conjuntos de grados cromáticos». En *Altura-Timbre-Espacio: Cuaderno de estudio N[.º] 5*, editado por Pablo Cetta. Buenos Aires: EDUCA, 2004.
- . *Un modelo para la simluación del espacio en música*. Buenos Aires: EDUCA, 2007.
- Cetta, Pablo, y Oscar Pablo Di Liscia. «Desarrollo de aplicaciones informáticas para la organización de la altura temperada en la composición y el análisis musical». *IUNA :: Artes Multimediales*. Accedido 13 de julio de 2013. http://multimedia.iuna.edu.ar/sitio_analisis. Accedido 13 de julio de 2013.
- . *Elementos de contrapunto atonal*. Buenos Aires: EDUCA, 2010.

- . «El programa PCSOS». *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* n.º 2 (1991).
- Chase, Gilbert. «The Musicologist as Historian: a Matter of Distinction». *Notes* 29 (1972): 10-16.
- Cheng, Xiaowen. «Time-frequency Analysis of Musical Rhythm». *Notices of the AMS* 56, n.º 3 (2009): 356-372.
- Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2001.
- Chion, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet/Chastel, 1983.
- Chouvel, Jean-Marc, y Jean-Michel Bardez. «El análisis musical: una disciplina en mutación». *Doce Notas Preliminares* n.º 19-20 (2007): 6-7.
- Chowning, John. «Music From Machines: Perceptual Fusion and Auditory Perspective - for Ligeti». *Music, Cognition and Computerized Sound* n.º STAN-M-64 (1999): 261-275.
- Chua, Daniel. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Clark, Ann. «¿Es la música un lenguaje?» *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 33 (2005): 50-67.
- Clarke, Eric, y Nicholas Cook, eds. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Clarke, Eric F. «Levels of structure in the organization of musical time». *Contemporary Music Review* 2, n.º 1 (1987): 211-238.
- Claro Valdés, Samuel. «Hacia una definición del concepto de musicología: contribución a la musicología hispano-americana». *Revista Musical Chilena* 21, n.º 101 (1967): 8-25.
- . «La musicología y la historia. Una perspectiva de colaboración científica». *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* n.º 87 (1973): 55-83.
- . «Los grandes gestores de la musicología latinoamericana contemporánea». *Revista musical de Venezuela* 12 (1992): 65-81.

- . «Musicología y sus términos correlativos». *Revista musical de Venezuela* n.º 36 (1998): 1-17.
- Cogan, Robert. *New Images of Musical Sound*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
- Cohen-Levinas, Danielle. «Gérard Grisey: Du spectralisme formalisé au spectralisme historicisé». *La Revue Musicale* n.º 421-422-423-424 (1999): 51-65.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- . «La forma musical y el oyente». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 25 (2003): 3-13.
- . «Theorizing Musical Meaning». *Music Theory Spectrum* 23, n.º 2 (2001): 170-195.
- Cook, Nicholas y Mark Everist. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Cook, Perry R. *Music, Cognition, and Computerized Sound: An Introduction to Psychoacoustics*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer. *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea, 2000.
- Cope, David. *New Directions in Music*. Prospect Heights, IL: Waveland Press, 2000.
- . *Techniques of the contemporary composer*. New York: Schirmer, 1997.
- Corrado, Omar. «Del pudor y otros recatos: Apuntes sobre música contemporánea argentina». *Punto de Vista* n.º 60 (1998): 27-31.
- . «Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes». *Revista Musical Chilena* 49, n.º 184 (1995): 47-63.
- . «Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: Una aproximación». *Música e Investigación* n.º 9 (2001): 13-33.

- . *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010.
- . «The Constructions of the Otherness in XXth Century Argentinean Music». *World New Music Magazine* n.º 7 (1997): 81-87.
- Corrêa de Azevedo, Luiz Heitor. «Perspectives in Musicology». En *The Present State and Potential of Music research in Latin America*, editado por Barry S. Brook, Edward O. D. Downes, y Sherman van Solkema. New York, 1972.
- Couprie, Pierre. «La representación gráfica: una herramienta de análisis y de publicación de la música». *Doce notas preliminares* n.º 19-20 (2007): 172-180.
- Crabtree, Phillip D., y Donald H. Foster. *Sourcebook for Research in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Cris, Stephen A., y Roberta Montemorra Marvin. *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2004.
- Cross, Ian. «Music Analysis and Music Perception». *Music Analysis* 17, n.º 1 (1998): 3-20.
- Cruz, Alejandro. «El Primer Coliseo en su versión 2011». *La Nación*, 19 de marzo de 2011. <http://www.lanacion.com.ar/1358574-el-primer-coliseo-en-su-version-2011>. Accedido 13 de julio de 2013.
- Cuesta Abad, José Manuel. *La escritura del instante: una poética de la temporalidad*. Madrid: Akal, 2001.
- Dal Farra, Ricardo. «El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos». *Collection de musique électroacoustique latino-américaine*. Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2004. http://www.fondation-langlois.org/pdf/e/Dal_Farra_ES.pdf. Accedido 13 de julio de 2013.
- Dallin, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition. A Guide to the Materials of Modern Music*. 3.ª ed. Iowa: Wm. C. Brown, 1975.

- Dalmonte, Rossana. «Musicologia: ma quale? Ulteriori considerazioni». *Rivista Italiana di Musicologia* XV (1980): 4-24.
- Davis, Gary D., y Ralph Jones. *The Sound Reinforcement Handbook*. Milwaukee: Hal Leonard, 1989.
- Davis, J. Colin. «Decadencia final de una necesidad cultural: la biografía y su credibilidad intelectual». En *El otro, el mismo: biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, editado por J. Colin Davis e Isabel Burdiel, 31-48. València: Universitat de València, 2005.
- Davis, J. Colin, e Isabel Burdiel, eds. *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*. València: Universitat de València, 2005.
- Davis, Kath[r]y[n]. «La biografía como metodología crítica». *Historia, antropología y fuentes orales*, n.º 30 (2003): 153-160.
- De Buen, Jorge. *Manual de diseño editorial*. 2.ª ed. México: Santillana, 2003.
- De Candé, Roland. *Historia universal de la música*. Madrid: Aguilar, 1981.
- De Furia, Steve, y Joe Scacciaferro. *MIDI Programmer's Handbook*. Redwood City, CA: M&T, 1989.
- De la Motte, Diether. *Armonía*. Barcelona: Labor, 1989.
- . *Contrapunto*. Barcelona: Labor, 1991.
- . *Musikalische Analyse*. Kassel: Bärenreiter, 1990.
- De Man, Paul. «La autobiografía como desfiguración». En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, editado por Ángel G. Loureiro, 113-118. Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. Anthropos 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- De Pablo Costales, Luis. *Aproximación a una Estética de la Música Contemporánea*. Madrid: Ciencia Nueva, 1968.
- De Pergamo, Ana María Locatelli. *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1973.
- Deliège, Irène. «La perception des formations élémentaires de la musique». *Analyse Musicale* n.º 1 (1985): 20-29.

- . *Les règles préférentielles de groupement dans la perception musicale*. Bruxelles: Laboratoire de Psychologie Experimentale, Université Libre, 1985.
- Delitala, Enrica. *Come fare ricerca sul campo: esempi di inchiesta sulla cultura subalterna in Sardegna*. Cagliari: Editrice democratica sarda, 1978.
- Dempster, Stuart. *The Modern Trombone: A Definition of its Idioms*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Dent, Edward. J. «Music and Music Research». *Acta Musicologica* n.º 3 (1931): 5-8.
- . «The Historical Approach to Music». *Musical Quarterly* XXIII (1937): 1-17.
- Deslarmes, Felipe. «ADN en los medios / Argentina, país freudiano». *ADN. Asociación de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de Argentina*, 11 de agosto de 2009. <http://www.adn-doc.com.ar/novedades.php?id=40>. Accedido 13 de julio de 2013.
- Deutsch, Diana. *The Psychology of Music*. London: Academic Press, 1982.
- Devoto, Daniel. «Panorama de la musicología latino-americana». *Acta Musicologica* 31 (1959): 91-91.
- Di Liscia, Oscar Pablo. «A Pure Data Toolkit for Real-Time Synthesis of ATS Spectral Data». Presentado en Linux Audio Conference 2013, Graz, 5 de noviembre de 2013. <http://lac.linuxaudio.org/2013/papers/26.pdf>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Análisis espectral de señales digitales». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/audiog-re2.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Diez claroscuros»: *Descripción sintética de las ideas de Espacialidad usadas*. s. l. Ed. no venal del autor, s. f.
- . «El Espacio de la imaginación». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, 1993. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/espacio.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.

- . «El tiempo de performance en ‘Tiempos magnéticos’». Presentado en Forum de Composición del Departamento de Teoría y Composición de la Escuela de Música de la Universidad de Miami, Miami, FL, 18 de febrero de 2000. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/tmag-spanish.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Entre la materia y la forma en ‘Alma de las orquestas’». En *Altura-Timbre-Espacio: Cuaderno de estudio N[.º] 5*, editado por Pablo Cetta. Buenos Aires: EDUCA, 2004.
- . «Fórmulas usuales para conversión de valores en música y sonido». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/formus-re.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . *Generación y procesamiento de sonido y música a través del programa Csound*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- . «Introducción al audio digital». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/audig-re1.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Introducción al Protocolo MIDI». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/midi-re.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Morfología de la música tonal». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, 3 de octubre de 1995. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/morfo.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Operaciones de variación motívica». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/variaciones.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Oscar Pablo Di Liscia». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/variaciones.htm>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «Oscar Pablo Di Liscia». *PD Community Site*, s. f. <http://puredata.info/author/pdiliscia>. Accedido 13 de julio de 2013.

- . *Oscar Pablo Di Liscia Curriculum Vitae (abstract)*. s. l. Ed. no venal del autor, s. f.
- . *Oscar Pablo Di Liscia: Curriculum vitae*. s. l. Ed. no venal del autor, s. f.
- . *Plan de organización de la altura de la parte de guitarra de la obra 'Diálogo con mi anciano' (1989, para guitarra y electrónica)*. s. l. Ed. no venal del autor, s. f.
- . *'Que sean dos' (para flauta y guitarra): Comentario del autor*. s. l. Ed. no venal del autor, s. f.
- . «Síntesis de sonido por FM». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/fm-re.htm>. Consultado 13 de julio de 2013.
- . «Sound spatialisation using Ambisonic[s]». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/SBCM-2001.htm>. Consultado 13 de julio de 2013.
- . «Spatial Listening and its Computer Simulation on Electronic Music». En *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*. Forum of the Theory and Composition Department of the School of Music at Miami University. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/spatial-listening.htm>. Consultado 13 de julio de 2013.
- . «Synthesis and transformation of sound with comb filters in Common Lisp Music». *Oscar Pablo Di Liscia Home Page*, s. f. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/kombie.htm>. Consultado 13 de julio de 2013.
- Diamond, Harold J. *Music Analyses: An Annotated Guide to the Literature*. New York: Schirmer, 1991.
- Dianda, Hilda. *Música en la Argentina de hoy*. Buenos Aires: Proartel, 1966.
- Dibelius, Ulrich. *Moderne Musik nach 1945*. München: Piper, 1998.
- Dick, Robert. *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

- Dickinson, Peter. *CageTalk: Dialogues with and about John Cage*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2006.
- Dilthey, Wilhelm. *Selected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- Dobrian, Christopher. *MSP: The Documentation*. San Francisco: Cycling '74, 1999.
- Dodge, Charles, y Thomas A. Jerse. *Computer Music: Synthesis, Composition and Performance*. New York: Schirmer, 1985.
- Doerksen, John F. «Set-Class Salience and Forte's Theory of Genera». *Music Analysis* 17, n.º 2 (1998): 195-205.
- Donin, Nicolas. «Analizar la música en acto y en situación». *Doce Notas Preliminares* n.º 19-20 (2007): 122-137.
- Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2006.
- Dubiel, Joseph. «On Getting Deconstructed». *The Journal of Musicology* 15, n.º 3 (1993): 308-315.
- Dufourt, Hugues. «Sobre la dimensión productiva de la intensidad y del timbre y su integración en los 'elementos portadores de forma'». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 41 (2008): 3-16.
- Dunsby, Jonathan. «Music and Semiotics: The Nattiez Phase». *The Musical Quarterly* 69, n.º 1 (1983): 27-43.
- . *Musical Analysis in Theory and Practice*. London: Faber & Faber, 1988.
- . «The Cambridge History of Western Music Theory». En *The Cambridge History of Western Music Theory*, editado por Thomas Christensen, 908-926. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Dunsby, Jonathan y Arnold Whittal. «El análisis motivico». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 13 (1999): 80-89.
- Durán, Patricio. «La suma de las partes». *ArteCríticas*, s. f. <http://www.artecriticas.com.ar/detalle.php?id=185&c=7>. Accedido 13 de julio de 2013.

- Eakin, Paul John. «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje». En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, editado por Ángel G. Loureiro, 79-93. Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. Anthropos 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1990.
- Edgerton, Michael Edward. *The 21st-Century Voice: Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004.
- Eimert, Herbert. *¿Qué es la música electrónica?* Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.
- Emmerson, Simon. *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan, 1986.
- Engelberg, Ernst, y Hans Schleier. «The contribution made by Historical Biographies of the 19th and 20th Century Towards deepening Historical Biography». En *[17(º) Congreso Internacional de Ciencias Históricas]. Section chronologique. Section méthodologie. La biographie historique*, editado por Eloy Benito Ruano y Manuel Espadas Burgos, II:1105-1108. Madrid: Comité Internacional des Sciencies Historiques, 1992.
- Epstein, David. *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*. Cambridge, MA: MIT Press, 1979.
- Espinosa Sales, Lola. *Manual de estilo*. Ed. no venal. San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante, 2005.
- Espinosa, Susana, ed. *Nuevas propuestas sonoras: La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1983.
- Estrada, Julio. «Une théorie générale de l'intervallique élémentaire dans les échelles et quelques applications en analyse musicale». *Revista de Musicología* XVI, n.º 6 (1993): 3826-3845.
- Etkin, Ma. «Los espacios de la música contemporánea en América Latina». *Revista del Instituto Superior de música* n.º 1 (1989): 47-58.
- Falk, Julien. *Technique de la musique atonale*. Paris: Alphonse Leduc, 1959.

- Farmer, Gerald James. *Multiphonics and Other Contemporary Clarinet Techniques*. Rochester, NY: SHALL-u-mo Publications, 1982.
- Fellman, Susanna, y Marjatta Rahikainen, eds. *Historical Knowledge: In Quest of Theory, Method and Evidence*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Fernández, James D. *Apology to apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*. Durham: Duke University Press, 1992.
- Fernández, Miguel Álvarez. «El análisis de la música electroacústica. Prolegómenos...». *Doce Notas Preliminares* n.º 19-20 (2007): 138-154.
- Fernández Walker, Gustavo. «¡Al Colón!, ¡al Colón!» *Ñ: Revista de Cultura [Clarín]*, 24 de mayo de 2010. http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2010/05/24/_-02198353.htm. Accedido 13 de julio de 2013.
- . «La revista que cambió la crítica musical argentina». *Ñ: Revista de Cultura [Clarín]*, 19 de octubre de 2011.
- Ferrara, Lawrence. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*. New York: Excelsior Music, 1991.
- Ferro, Enzo Valenti. *Breve historia de la Ópera*. Buenos Aires: Claridad, 1992.
- . *Historia de la Ópera argentina*. Buenos Aires: Gaglianone, 1997.
- Fessel, Pablo. *Nuevas poéticas de la música contemporánea argentina: Escritos de compositores*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007.
- Fischerman, Diego. *Después de la música: El siglo XX y más allá*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- . *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Flaccus, Quintus Horatius. *Las poesías de Horacio traducidas en versos castellanos, con comentarios mitológicos, históricos y filológicos por D. Javier de Búrgos [sic]*. Traducido por Javier De Búrgos [sic]. 2.ª ed. Madrid: Librería de D. José Cuesta, 1844.
- Forsyth, Cecil. *Orchestration*. London: Macmillan, 1935.

- Forte, Allen. «Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species». *Journal of Music Theory* n.º 32 (1988): 187–270.
- . *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Forte, Allen y Steven E. Gilbert. *Análisis Musical: Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Labor, 1992.
- Fraisse, Paul. *Psicología del ritmo*. Madrid: Morata, 1976.
- Freud, Sigmund. «Acciones obsesivas y prácticas religiosas». En *Obras completas de Sigmund Freud*, editado por Angela Richards, IX:97-110. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2005.
- . *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza, 2004.
- Fukaya, Katsumi. «The possibilities inherent in the history of individuals: biographical studies of the leaders of peasant uprisings in 17th-19th Century Japan». En *[17(º) Congreso Internacional de Ciencias Históricas]. Section chronologique. Section méthodologie. La biographie historique*, editado por Eloy Benito Ruano y Manuel Espadas Burgos, II:1168-1172. Madrid: Comité Internacional des Sciences Historiques, 1992.
- Fundación Castilla del Pino. «Biografía [de Carlos Castilla del Pino]». *Biografía*, 14 de marzo de 2012. <http://www.uco.es/informacion/webs/fundacioncastilla/biografia>. Accedido 13 de marzo de 2014.
- Furay, Conal, y Michael J. Salevouris. *The Methods and Skills of History: A Practical Guide*. 2.ª sub. ed. Arlington Heights, IL: Harlan Davidson, 2000.
- Gadamer, Hans-Georg. *La Actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Gáinza Veloso, Álvaro. «La entrevista en profundidad individual». En *Metodologías de la investigación social*, de Manuel Canales Cerón. Santiago: Lom, 2006.

- Galak, Oliver. «Controversia por el prólogo agregado al informe ‘Nunca más’. Rechaza la teoría de los dos demonios». *La Nación*. 19 de mayo de 2006: <http://www.lanacion.com.ar/807208-controversia-por-el-prologo-agregado-al-informe-nunca-mas>. Accedido 13 de marzo de 2014.
- Galindo Cáceres, Luis Jesús, ed. *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Addison-Wesley, 1998.
- Gan Quesada, Germán. «La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003.
- García Acevedo, Mario. *La música argentina contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1963.
- García Bonilla, Roberto. *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*. México: Siglo XXI, 2001.
- García Brunelli, Omar, ed. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008.
- . «La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* XII, n.º 12 (1992): 155-221.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- García Morillo, Roberto. *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, 1984.
- García Muñoz, Carmen. «Formación de musicólogos: la formación del investigador y su entorno». *Revista musical chilena* 47, n.º 180 (1993): 29-36.
- . «Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la ‘Sociedad Nacional de Música’ entre 1915 y 1930». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* IX, n.º 9 (1988): 149-194.
- García Muñoz, Carmen, y Waldemar Axel Roldán. *Un archivo musical americano*. Buenos Aires: EUDEBA, 1972.

- Garraghan, Gilbert J. *A Guide to Historical Method*. New York: Fordham University Press, 1946.
- Garrigós Monerri, José Ignacio. *Frédéric le Play. Biografía intelectual, metodología e investigaciones sociológicas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas-Siglo XXI de España, 2003.
- Gedatge, André. *Tratado de fuga*. Madrid: Real Musical, 1995.
- Gesualdo, Vicente. *Breve Historia de la Música en la Argentina*. Buenos Aires: Claridad, 1998.
- . *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta, 1961.
- . *La música en la Argentina*. Buenos Aires: Stella, 1988.
- Gianera, Pablo. *Formas Frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Debate, 2011.
- . «Los precursores». *La Nación* (17 de enero de 2009).
- . «Lugares del sonido». *La Nación* (4 de marzo de 2010).
- . «Tangos perversos y enrarecidos». *La Nación* (17 de julio de 2010).
- Gies, David T. «Alcalá Galiano: Autobiografía y teoría». En *Los románticos teorizan sobre sí mismos: Actas del VIII Congreso*, 143-152. [Centro di Cultura] Il Capitello del Sole, Saluzzo, 2002.
- Gilkey, Robert H. y Anderson. *Binaural and Spatial Hearing in Real and Virtual Environments*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 1997.
- Gilovich, Thomas. *Convencidos, pero equivocados. Guía para reconocer espejismos en la vida cotidiana*. Barcelona: Milrazones, 2009.
- Ginastera, Alberto. «150 años de Música Argentina». En *Homenaje a la Revolución de Mayo: 1810-1960*, editado por Octavio Nicolás Derisi, 41-53. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1960.
- Ginzburg, Carlo. *Clues, Myths, and the Historical Method*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992.
- Giunta, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta. Vol. 22. Buenos Aires: Paidós, 2001.

- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Gómez, Zoila. *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1989.
- Gómez-Navarro Navarrete, José Luis. «En torno a la biografía histórica». *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, n.º 13 (2005): 7-26.
- González, Juan Pablo. «Los estudios de postgrado y la expansión de la musicología». *Revista musical chilena* 47, n.º 180 (1993): 37-41.
- . «Los estudios de postgrado y la expansión de la musicología». *Revista musical chilena* 47, n.º 180 (julio de 1993): 37-41.
- Gottschalk, Louis. *Understanding History: A Primer of Historical Method*. New York: Alfred A. Knopf, 1950.
- Grabócz, Márta. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Green, Douglass M. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993.
- Greer, David. *Musicology and Sister Disciplines, Past, Present, Future*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Greimas, Algirdas Julius, y Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990.
- Grela, Dante Gerardo. *Los lenguajes del siglo XX en la producción musical de Latinoamérica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Instituto Superior de Música, 1996.
- Grenier, Line. «The Construction of Music as a Social Phenomenon: Implications for Deconstruction». Editado por John Sheperd. *Alternative Musicologies: Special Issue of the Canadian University Music Review* 10, n.º 2 (1990): 27-47.
- Grier, James. *La edición crítica de la música*. Madrid: Akal, 2008.
- Griffiths, Paul. *Modern Music and after*. 3.^a ed. rev. New York: Oxford University Press, 2011.

- Grout, Donald Jay. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza, 1997.
- . «Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk». En *Current Historiography and Music History*, editado por Harold Powers, 23-40. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- «Gtkonvolve». *Esteban Calcagno*. Accedido 13 de julio de 2013. <http://musica-ciencia-arte.blogspot.com.es/2009/07/gtkonvolve.html>.
- Gusdorf, Georges. «Condiciones y límites de la autobiografía». En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, editado por Ángel G. Loureiro, 9-18. Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. Anthropos 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Guthrie, Stewart Elliott. *Faces in the Clouds: A New Theory of Religion*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Hába, Aloys. *Nuevo tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1984.
- Haimo, Ethan. «Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy». *Music Theory Spectrum* 18, n.º 2 (1996): 167-199.
- Hamilton, Nigel. *How To Do Biography*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- Hamman, Michael. «Electroacoustic Music: Analytical Perspectives by Thomas Licata». *Computer Music Journal* 27, n.º 3 (2003): 92-95.
- Harrison, Frank Ll. *Musicology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1963.
- Hascher, Xavier. «Nuevas perspectivas para un formalismo musical: El neo-riemannismo americano». *Doce Notas Preliminares* n.º 19-20 (2007): 108-120.
- Hatten, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, s. f.
- Haydon, Glen. *Introduction to Musicology: A Survey of the Fields, Systematic and Historical, of Musical Knowledge and Research*. New York: Prentice Hall, 1941.
- Herbert, Trevor. *Music in words: A Guide to Researching & Writing About Music*. New York, NY: Oxford University Press, 2009.

- . *Researching and Writing about Music*. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2001.
- Herndon, Marcia, y Norma McLeod. *Field Manual for Ethnomusicology*. Norwood: Norwood Editions, 1983.
- Higgins, Paula. «Women in Music, Feminist Criticism and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics». *19th-Century Music* 17, n.º 2 (1993): 174-192.
- Hill, Douglas. *Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers*. Miami, FL: Alfred Music, 1996.
- Hindemith, Paul. *Armonía tradicional*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1959.
- Hodeir, André. *Cómo conocer las formas de la música*. Madrid: Edaf, 2006.
- Hodges, Wilfrid. «La geometría de la Música». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 39 (2007): 68-97.
- Höller, York. «Composition of the Gestalt, or the Making of the Organism». *Contemporary Music Review* 1, n.º 1 (1984): 35-40.
- Holoman, D. Kern. «Publishing and/or Perishing». En *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*, editado por D. Kern Holoman y Claude V. Palisca, 119-129. Da Capo Press. New York, 1982.
- . *Writing about music: A Style Sheet*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Horton, Julian. «Postmodernism and the Critique of Musical Analysis». *The Musical Quarterly* 85, n.º 2 (2001): 342-366.
- Howell, Martha y Walter Prevenier. *From Reliable Sources: An Introduction to Historical Methods*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- Howell, Thomas. *The Avant-Garde Flute: A Handbook for Composers and Flutists*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Hooper, Giles. *The discourse of musicology*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Huseby, Gerardo. «Hacia una nueva musicología latinoamericana». *Revista de Musicología* 16, n.º 3 (1993): 1758-1761.

- Iglesias Iglesias, Iván. «Improvizando la modernidad. El Jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2010.
- Igoa Mateos, Enrique. «Análisis estadístico». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 13 (1999): 71-79.
- . «Audición y análisis: una dependencia mutua en constante renovación». *Doce Notas Preliminares* n.º 19-20 (2007): 74-82.
- . «El grado de cromatismo y otras medidas de dispersión tonal». *Revista Música y Educación* n.º 35 (1998): 39-56.
- . «Observaciones complementarias al método del grado de cromatismo». *Revista de Musicología* 12, n.º 1 (1989): 79-94.
- . «Un nuevo método de análisis en musicología». *Anuario Musical* 41 (1986): 229-250.
- INA - GRM. «Présentation de l'Acousmographe». *Acousmographe / INA - GRM*. Accedido 13 de julio de 2013. <http://www.inagrm.com/accueil/outil/acousmographe>. Accedido 13 de julio de 2013.
- Instituto Cervantes. «CVC. Refranero Multilingüe. Ficha: El tiempo perdido no se recupera». *Centro Virtual Cervantes*, 2014 de 1997. <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58697&Lng=0>. Accedido 7 de mayo de 2016.
- Instituto Cervantes. «CVC. Refranero Multilingüe. Ficha: No hay que mezclar churras con merinas». *Centro Virtual Cervantes*, 2014 de 1997. <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59214&Lng=0>. Accedido 13 de marzo de 2014.
- Johnson, Steven, ed. *The New York Schools of Music and the Visual Arts*. New York: Routledge, 2002.
- Junquera, Natalia. «Tres discursos contra el desencanto. El Rey insiste en todos sus discursos en la necesidad de recuperar la ilusión. Apela a utilizar la 'conciencia social' para provocar una 'profunda regeneración colectiva'». *El País*. de diciembre de de 2014. http://politica.elpais.com/politica/2014/12/24/actualidad/1419430779_365233.html. Accedido 7 de mayo de 2016.

- Jurafsky, Abraham. *Manual de Armonía*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.
- Jure, Luis. «Escuchando 'Turenas' de John Chowning». *Músicas al Sur* n.º 1 (2004).
- Justel, Elsa. «Las estructuras formales en la música electroacústica». Tesis doctoral, Universidad de París 8, 2000.
- Karkoschka, Erhard. *Das Schriftbild der neuen Musik*. Celle: Moeck, 1966.
- Kaufman Shelemay, Kay. «Music, Memory and History». *Ethnomusicology Forum* 15, n.º 1 (junio de 2006): 17-37.
- Kennan, Kent, y Donald Grantham. *The Technique of Orchestration*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2002.
- Kerlinger, Fred N. *Investigación del comportamiento*. México: Interamericana, 1995.
- Kerman, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- . «How We Got into Analysis, and How to Get Out». *Critical Inquiry* 7, n.º 2 (1980): 311-331.
- Kimme, John A. *A Critique of Musicology: Clarifying the Scope, Limits and Purposes of Musicology*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1988.
- King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Gaglianone, 1985.
- Kisliuk, Michelle. «(Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives». En *Shadows in the Field. New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Gregory F. Barz y Timothy Cooley, 23-44. New York: Oxford University Press, s. f.
- Kivy, Peter. *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Klein, Leslie. *Intertextuality in Western Art Music*. Indiana: Indiana University Press, 2004.
- Koffka, Kurt. *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós, 1935.

- Kohs, Ellis B. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Mifflin, 1976.
- Korsyn, Kevin. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Kos, Koralkja. «The Dilemmas of Current Musicology». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 3, n.º 2 (1972): 260-263.
- Kramer, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- . *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- . *Musical meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- . «Musicology and Meaning». *The Musical Times* 144, n.º 1883 (2003): 6-12.
- . «The Cultural Study of Music». En *Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics and History*, editado por Martin Clayton, Herbert Trevor, y Richard Middleton, 124-135. New York: Routledge, 2003.
- Krenek, Ernst. *Studi di contrapunto basati sull sistema dodecafonico*. Milano: Curzi, 1940.
- Krummel, Donald W. «Foundations in Music Bibliography». En *The Varieties and Uses of Musical Bibliography*, editado por Richard D. Green, 1-25. New York: The Haworth Press, 1993.
- Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor, 1991.
- Kunitz, Hans, y Peter Schmiedel. *Die Instrumentation: Ein Hand-und Lehrbuch*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1963.
- Kuss, Malena. «Nacionalismo, identificación y Latinoamérica». *Cuadernos de música iberoamericana* n.º 6 (1998): 133-150.
- Lachenmann, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1996.

- Lambertini, Marta. «Pablo Di Liscia, Oscar». Editado por Emilio Casares Rodicio. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2002 de 1999.
- LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Idea, 2003.
- «Las opiniones calificadas». *La Nación*, 11 de junio de 2000. <http://www.lanacion.com.ar/20410-las-opiniones-calificadas>. Accedido 13 de julio de 2013.
- Laschizta, Annelies. «Traditionnelle und Neue Ansprüche and die Gestaltung von Biographen». En *[17(º) Congreso Internacional de Ciencias Históricas]. Section chronologique. Section méthodologie. La biographie historique*, editado por Eloy Benito Ruano y Manuel Espadas Burgos, II:1109-1114. Madrid: Comité Internacional des Sciences Historiques, 1992.
- Laske, Otto E. «Towards a Musicology for the Twentieth Century». *Perspectives of New Music* 15, n.º 2 (1977): 220-225.
- Lee, Hermione. *Biography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Leibowitz, René. *Historia de la Ópera*. Madrid: Taurus, 1990.
- Lejeune, Philippe. «El pacto autobiográfico». En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, editado por Ángel G. Loureiro, 47-62. Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. *Anthropos* 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Lenneberg, Hans. *Witnesses and scholars: Studies in Musical Biography*. New York: Gordon and Breach, 1988.
- Leppert, Richard. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.
- Lester, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Tres Cantos: Akal, 2005.

- . «La interpretación musical y el análisis: Interacción y exégesis». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 15 (1999): 106-128.
- Licata, Thomas. *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*. Westport, CT: Greenwood, 2002.
- Lipson, Charles. *Cite right: A Quick Guide to Citation Styles-MLA, APA, Chicago, the Sciences, Professions, and More*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Littlefield, Richard. *Frames and framing: the margins of music analysis*. Imatra: International Semiotics Institute, Semiotic Society of Finland, 2001.
- Liut, Martín. «El laboratorio de música electroacústica del Recoleta». *La Maga* 1, n.º 32 (1992): 8-8.
- . «Música contemporánea, cosecha nacional». *Cantabile* 4, n.º 16 (2002).
- Liut, Martín y Sebastián Ramos. «La nueva música bit». *La Nación* (16 de julio de 1999).
- Loeb, David. «Aspectos matemáticos de la Música'. *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 39 (2007): 50-67.
- Lorenzo de Reizábal, Arantza. *Análisis musical: Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Boileau, 2009.
- Lotman, Iuri M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Loureiro, Ángel G. «Problemas teóricos de la autobiografía». En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, editado por Ángel G. Loureiro, 2-9. Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. Anthropos 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Loza, Steven. «Otra escuela: Horizontes sobre nuestra 'praxis' en la musicología latinoamericana». *Revista de Musicología* 16, n.º 3 (1993): 1762-1765.
- Mabry, Sharon. *Exploring Twentieth Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Madelénat, Daniel. *La Biographie*. Paris: Presses universitaires de France, 1984.

- Mandelbrot, Benoît. *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Mann, Alfred. *The Study of Fugue*. New York: Dover, 1987.
- Mannheim, Karl. *Diagnosis of our Time: Wartime Essays of a Sociologist*. Reprinted. Collected Works of Karl Mannheim III. New York: Routledge, 1997.
- Mansilla, Silvina Luz. «El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones». En *Los días de Alvear*, editado por Alberto David Leiva, 1:313-344. San Isidro, Bs. As.: Academia Provincial de Ciencias y Letras de San Isidro, 2006.
- . «La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1921». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' XVIII*, n.º 18 (2004): 19-37.
- Marco, Tomás. *Historia General de la Música IV: El siglo XX*. Madrid: Istmo, 1978.
- Marcus, Laura. *Auto/biographical Discourses: Criticism, Theory, Practice*. New edition. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- Margadant, Jo Burr. «The New Biography in Historical Practice». *French Historical Studies* 19, n.º 4 (1996): 1045-1058.
- Marina, José Antonio. «Teoría de los sentimientos. Carlos Castilla del Pino». *El cultural. Revista de actualidad cultural*, 22 de noviembre de 2000: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/2135/Teoria_de_los_sentimientos. Accedido 13 de marzo de 2014.
- Martí i Pérez, Josep. «El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica musicológica». *Nassarre* XII, n.º 2 (s. f.): 257-281.
- Massare, Bruno. «Geometría de los acordes». *Clarín*, 5 de diciembre de 2007.
- Mathews, Max V., y John R. Pierce. *Current Directions in Computer Music Research*. Cambridge, MA: MIT Press, 1989.

- Mathews, Paul. *Orchestration: An Anthology of Writings*. New York: Routledge, 2006.
- Maus, Fred Everett. «La música como drama». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 30 (2004): 117-145.
- McClary, Susan. «Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of a Woman's Voice in Janika Vandervelde's 'Genesis II'». *Minnesota Composers Forum Newsletter* (1987): 5-7.
- McCreless, Patrick. «Contemporary Music Theory and the New Musicology: An Introduction». *Music Theory Online* 2, n.º 2 (1996): en línea.
- McCullagh, C. Behan. *Justifying Historical Descriptions*. New York: Cambridge University Press, 1984.
- McDowell, W. H. *Historical Research: A Guide for Writers of Dissertations, Theses, Articles and Books*. London: Pearson Education, 2002.
- Mead, Andrew. «Physiological Metaphors and Musical Understanding». *Journal of Music Theory* 43, n.º 1 (1999): 1-19.
- Meeùs, Nicolas. «Musical Articulation». *Music Analysis* 21, n.º 2 (2002): 161-174.
- Menéndez Torrellas, Gabriel. *Historia de la Ópera*. Madrid: Akal, 2013.
- Menezes, Flo. «Um olhar retrospectivo sobre a história da música eletroacústica». En *Música eletroacústica. História e estéticas*, 17-48. São Paulo: Edusp, 1996.
- Merino, Luis. «Hacia la convergencia de la musicología y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia». *Revista musical chilena* 43, n.º 172 (1989): 41-45.
- . «La musicología y el creador latinoamericano». *Heterofonía* 18, n.º 3 (1985): 52-54.
- Merlo, Diego. *Música con computadoras*. Buenos Aires: MP, 1997.
- Mersmann, Hans. «Método para el análisis de la música contemporánea». *Revista Musical Chilena* 17, n.º 83 (1963): 37-54.
- Metz, Johann Baptist. *Por una cultura de la memoria*. Rubí: Anthropos, 1999.

- Meyer, Leonard B. «Analyzing Music under the New Musicological Regime». *Journal of Musicology* 15 (1997): 297-307.
- . «Does Music Theory Need Musicology». *Current Musicology* 53 (1993): 89-98.
- . *El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.
- . *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza, 2001.
- . *Explaining music: Essays and explorations*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- . *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in the Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- . *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989.
- . *The Spheres of Music: A Gathering of Essays*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Michels, Ulrich. *Atlas de Música, 2*. Madrid: Alianza, 1992.
- Miles, Steven. «Critical Musicology and the Problem of Mediation». *Notes* 53 (1997): 722-750.
- Minsburg, Raúl. «Apuntes para una historia de la música electroacústica argentina». [Http://raulminsburg.blogspot.com.es/2010/12/historia-de-la-musica-electroacustica.html](http://raulminsburg.blogspot.com.es/2010/12/historia-de-la-musica-electroacustica.html). <http://raulminsburg.blogspot.com.es>, 2010. <http://es.scribd.com/doc/45549624/Apuntes-para-una-Historia-de-la-Electroacustica-Argentina>. Accedido 13 de julio de 2013.
- Mirka, Danuta, y Victor Kofi Agawu. *Communication in Eighteenth-century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Molerio Rosa, Arleti María. «Aproximación al pensamiento estético de Pablo di Liscia». *Tsantsa, Revista de investigaciones artísticas* 1, n.º 1 (2014): 1-9.
- Molina, Jorge Edgard. «La música contemporánea en la ciudad de Santa Fe». *Revista del Instituto Superior de Música* n.º 2 (1990): 9-28.

- Molino, Jean. «Fait musical et sémiologie de la musique». *Musique en jeu*, n.º 17 (enero de 1975): 37-62.
- Mondolo, Ana María. «Índice de compositores nacidos entre 1909 y 1925». En *Historia General del Arte en la Argentina*. Vol. IX. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.
- . «Primer acercamiento a una periodización de la Música Académica Argentina». Presentado en Primer Congreso Nacional de Artes Musicales. El Arte Musical Argentino: Retrospectiva y proyecciones al siglo XXI, Buenos Aires, 25 de noviembre de 2006. <http://www.musicaclassicaargentina.com/mondolo/mondoloperiod.pdf>. Accedido 13 de julio de 2013.
- Monelle, Raymond. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- . *The Sense of Music*. Princeton University Press, 2000.
- Monjeau, Federico. «Contra sorda y seguidora». *Clarín*, 16 de junio de 2010.
- . «La música electroacústica en la Argentina». *Humboldt* n.º 100 (1990): 50-53.
- Moore, F. Richard. *Elements of computer music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990.
- Morgan, Robert P. *Anthology of Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton, 1992.
- . *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994.
- Morin, Edgar. *Sociología*. Madrid: Tecnos, 1995.
- Myerhoff, Barbara G. *Number our days. A Triumph of Continuity and Culture Among Jewish Old People in an Urban Ghetto*. New York: Dutton, 1978.
- Myers, Helen, ed. *Ethnomusicology*. New York: W.W. Norton, 1992.
- Nagore, María. «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica». *Músicas al Sur* n.º 1 (2004). <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>. Accedido 13 de julio de 2013.
- Narmour, Eugene. *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: University of Chicago, 1977.

- Nattiez, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- . *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- . *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987.
- Nedyalkova, Mariela. *Repertorio argentino para violín: siglos XX-XXI*. s.l.: Ed. de la autora, 2010.
- Norris, Christopher. «Music Theory, Analysis and Deconstruction: How They Might (Just) Get along Together». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 36 (2005): 37-82.
- Novoa, María Laura. «Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)». *Revista Argentina de Musicología* 8 (2008): 69-87.
- Ogas, Julio. «Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX». *Revista de Musicología* 28, n.º 1 (2005): 808-25.
- Olaz, Angel. «La entrevista en profundidad como herramienta en proyectos de investigación». *Capital humano. Revista para la integración y desarrollo de los recursos humanos* 11, n.º 116 (1998): 18-32. Publicación carente de números de página.
- Olleson, Edward, ed. *Modern Musical Scholarship*. Oxford: Oriel Press, 1980.
- Olney, James. «Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía». En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, editado por Ángel G. Loureiro, 33-47. Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. Anthropos 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Ordóñez Eslava, Pedro. «La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2011.

- Orrego Salas, Juan. «¿Qué es la musicología?» *Revista musical chilena* 3, n.º 24 (1947): 39-40.
- Oteiza, Enrique. «El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella». En *Cultura y Política en los años '60*, 77-108. Buenos Aires: Instituto «Gino Germani», Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 1997.
- Otero, Higinio. *Música y músicos de Mendoza*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1970.
- Otto, Rudolf. *Lo sagrado*. Buenos Aires: Claridad, 2008.
- Padilla, Alfonso. «Dialectica y musica: espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez». *Acta musicologica Fennica* 20 (1995).
- Paniagua Santamaría, Pedro. «Deporte en televisión: el pseudoperiodismo como espectáculo». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 12 (2006): 185-193.
- Paone, Mariangela, y Nicolás Pérez. «Las palabras que delatan a los partidos: sus ideas en cuatro nubes. El análisis del léxico de los programas retrata a los grupos. Desde el giro hacia el centro del PSOE hasta la poca carga ideológica de Ciudadanos», *El Español*, 9 de diciembre de 2015. http://www.elespanol.com/elecciones/elecciones-generales/20151208/85241497_0.html. Accedido 7 de mayo de 2016.
- Paraskevaídis, Graciela. «Música dodecafónica y serialismo en América Latina». *La del taller* n.º 3 (1985): 21-27.
- Parks, Richard S. «Pitch-Class Set Genera: My Theory, Forte's Theory». *Music Analysis* 17, n.º 2 (1998): 206-226.
- Pasler, Jann. «Directions in Musicology». *Acta Musicologica* 69 (1997): 16-21.
- . «Some Thoughts on Susan McClary's Feminine Endings». *Perspectives of New Music* 30, n.º 2 (1992): 202-205.
- Patton, Michael Quinn. *Qualitative Evaluation and Research Methods*. Newbury Park, CA: Sage, 1990.
- Paz, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955.

- Pearsall, Edward. «Mind and Music: On Intentionality, Music Theory, and Analysis». *Journal of Music Theory* 43, n.º 2 (1999): 231-255.
- Pekacz, Jolanta T. «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents». *Journal of Musicological Research* 23, n.º 1 (2004): 39-80.
- . *Musical biography: Towards new paradigms*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Peréx Agorret, María Jesús. *Métodos y técnicas de investigación histórica I*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.
- Pérez Chiara, Amalia Marta. «La Música en Santa Fe. Segunda Parte. El siglo XX». En *Separata de «Historia de las Instituciones de la Provincia de Santa Fe»*, 5:, 2.ª Parte:126-133. Santa Fe: Comisión Redactora de la Historia de las Instituciones de la Provincia de Santa Fé, 1973.
- Pérez Fernández -Tenllado, Ruperto. *Teoría y práctica de la bolsa: todo lo que debe saber el inversor sobre los mercados financieros*. Madrid: Díaz de Santos, 2010.
- Pérez, Fidel. «La entrevista como técnica de investigación social. Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos». *Extramuros* 8, n.º 22 (mayo de 2005). http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-74802005000100010&lng=es&nrm=iso.
- Pérez Sánchez, Alfonso. «El legado sonoro de [‘]Iberia[’] de Isaac Albéniz. La grabación integral: un estudio de caso». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Perle, George. «Pitch-Class Set Analysis: An Evaluation». *The Journal of Musicology* VIII, n.º 2 (1990): 151-172.
- Persichetti, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- Phillips, Dave. «A Report from the Linux Audio Conference». *LWN.net: Linux info from the source*, 5 de febrero de 2012. <https://lwn.net/Articles/495612>. Accedido 13 de julio de 2013.
- Piquer Sanclemente, Ruth. «El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)». Tesis doctoral, 2011.

- Piston, Walter. *Armonía*. Barcelona: Labor, 1993.
- . *Contrapunto*. Barcelona: Labor, 1992.
- . *Orchestration*. New York: Norton, 1955.
- Pistone, Danièle. *Analyse musicale and perception*. Paris: Observatoire Musical Française, 1991.
- Plesch, Melanie y Gerardo Huseby. «La música argentina en el siglo XX». En *Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y Política*, editado por José E. Burucúa, II:175-234. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Plinius Secundus, Gaius. *Historia natural*. Vol. IV. 4 vols. Madrid: Gredos, 2010.
- Pohlmann, Ken C. *Principles of Digital Audio*. New York: McGraw-Hill, 2000.
- Polonio, Eduardo. «Sobre el análisis de música electroacústica: Menú del día, análisis». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 34 (2006): 36-45.
- Popkin, Jeremy D. *History, Historians, and Autobiography*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- . «Invitation to historians: History, the historian, and an autobiography». *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 14, n.º 2 (junio de 2010): 287-300.
- Pople, Anthony. *Theory, Analysis & Meaning in Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Popple, Anthony (ed.). *Theory, Analysis and Meaning in Music*. Cambridge University Press. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Porzionato, Giuseppe. «Memoria musicale e valori sociale: Metodi d'indagine e aspetti educativi». En *Lineamenti di metodologia della ricerca scientifica in ambito musicale*, editado por Michel Imberty, 72-94. Milano: Ricordi, 1993.
- Prensa Teatro Argentino La Plata. «Se inauguró La Semana del Sonido en el Teatro Argentino». *Semana del Sonido 2013 en La Plata*, 20 de agosto de 2013: <http://semanadelsonido.org.ar/se-inauguro-la-semana-del-sonido-en-el-teatro-argentino>. Accedido 13 de julio de 2013.

- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal, 1998.
- Pujadas, Juan J. *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992.
- Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Pulido Rodríguez, Rodrigo, Margarita Ballén Ariza, y Flor Stella Zúñiga López. *Abordaje hermenéutico de la investigación cualitativa. Teorías, procesos, técnicas*. Bogotá: Universidad Cooperativa de Colombia, 2007.
- Quesada, Montse. *La Entrevista: obra creativa*. Barcelona: Mitre, 1984.
- Rahn, John, ed. *Perspectives on Musical Aesthetics*. New York: W.W. Norton, 1994.
- Rak, Julie. «Are Memoirs Autobiography? A Consideration of Genre and Public Identity». *Genre* 37, n.º 3-4 (Fall-Winter 2004): 483-504.
- Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie*. Madrid: Arte Tripharia, 1984.
- Randel, Don, ed. *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza, 1987.
- Ratner, Leonard G. *The Musical Experience : Sound, Movement, and Arrival*. New York: W.H. Freeman, 1983.
- Read, Gardner. *Compendium of Modern Instrumental Techniques*. Westport, CT: Greenwood Press, 1993.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 22.^a ed. Madrid: Espasa Calpe, 2009. <http://lema.rae.es/drae>. Accedido 13 de julio de 2013.
- . *Diccionario panhispánico de dudas*. Ed. rev. por las Academias de la Lengua Española. Madrid: Santillana, 2005.
- . *Ortografía de la Lengua Española*. Ed. rev. por las Academias de la Lengua Española. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- Redacción. «Listo, el Festival Internacional de Música Experimental». *Cambio de Michoacán*, 17 de octubre de 2007.
- Reduendes [por Rendueles] Olmedo, Guillermo. «Reseña de 'Teoría de los sentimientos' de C. Castilla del Pino». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 21, n.º 77 (2001): 154-163.

- Reger, Max. *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical, 1903.
- Rehfeldt, Phillip. *New Directions for Clarinet*. Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2003.
- «Rehnquist's legacy». *The Economist*, 30 de junio de 2005: <http://www.economist.com/node/4134124>. Accedido 13 de marzo de 2014.
- Renggli, Felix. «Curriculum». *Felix Renggli - Official Website*. Accedido 13 de febrero de 2014. <http://www.felixrenggli.com/?p=curriculum>.
- «Resultados definitivos. Variables seleccionadas». *Censo 2010 Argentina*. Accedido 13 de julio de 2013. http://www.censo2010.indec.gov.ar/index_cuadros.asp.
- Révész, Geza. *Introduction to the Psychology of Music*. New York: Dover, 2001.
- Rice, Timothy. «Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía». En *Los últimos diez años de la investigación musical: Cursos de Invierno 2002. «Los últimos diez años»*, editado por Carlos Villar Taboada y Jesús Martín Galán, traducido por Carlos Villar Taboada, 91-126, 2004.
- Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Riemann, Hugo. *Armonía y modulación*. Barcelona: Labor, 1930.
- . *Composición musical: Teoría de las formas musicales*. Barcelona: Labor, 1943.
- . *Fraseo musical*. Barcelona: Labor, 1928.
- . *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921.
- . *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*. London: Augener, 1903.
- Riesco Terrero, Ángel. *Introducción a la paleografía y la diplomática general*. Madrid: Síntesis, 1999.

- Rimsky-Korsakov, Nicolás. Principios de orquestación: con ejemplos sacados de sus propias obras. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.
- Riotte, André. «Sin ton ni son. Algunas reflexiones sobre el análisis formalizado». Doce Notas Preliminares n.º 19-20 (2007): 84-95.
- Risset, Jean-Claude. «Le timbre, métaphore pour la composition». En *Le timbre, métaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgois Éditeur/IR-CAM, 1991.
- Roads, Curtis, y John Strawn. *Foundations of Computer Music*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985.
- Robertson, Alec y Stevens, y Denis Stevens. *Historia general de la música*. Madrid: Istmo, 1980.
- Rodríguez Cuervo, Marta. «Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Rodríguez Gómez, Gregorio, Javier Gil Flores, y Eduardo García Jiménez. *Metodología de la investigación cualitativa*. 2.ª ed. Málaga: Aljibe, 1999.
- Rodríguez, José Luis. *La entrevista en la empresa*. Madrid: EUDEMA, 1993.
- Rojas Soriano, Raúl. *Guía para realizar investigaciones sociales*. México: Plaza y Valdes, 1987.
- Roldán Samiñán, Ramón. *Análisis de las Formas Musicales*. Madrid: Si Bemol, 1998.
- . *Introducción al Análisis Musical*. Madrid: Si Bemol, 1997.
- Roldán, Waldemar Axel. *Cultura musical IV*. Buenos Aires: El Ateneo, 1995.
- . *Diccionario de música y músicos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- Rollyson, Carl E. *Biography: A User's Guide*. Chicago: Ivan R Dee, 2008.
- Romera Castillo, José Nicolás. «Escritura autobiográfica en la España actual: los pintores se retratan/ los músicos se interpretan». En *Romanística Turkuensis. Mélanges d'Études Romanes offerts á Lauri Lindgren*, 207-220. Turku: Turun Yliopisto, 1993.

- . «La escritura (Auto)biográfica y el seliten@t». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 19 (2010): 333-369.
- Romero, Raúl. «La investigación musical en América del Sur». *Letras* 90 (1986): 71-92.
- Rosen, Charles. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza, 1986.
- . *Formas de sonata*. Barcelona: Idea, 2004.
- Ross, Alex. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Straus and Giroux, 2007.
- Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música : Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Gedisa, 1983.
- Rozemblum, Jorge Luis. «Introducción a la Metodología Análítica Contemporánea». *Nassarre* II, n.º 2 (1986): 149-175.
- . «La complementariedad como proceso compositivo». *Revista de Musicología* X, n.º 1 (1987): 241-268.
- Ruiz, Irma, y Elizabeth Roig, eds. *Procedimientos analíticos en musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1998.
- Ruiz Olabuenaga, José, y María Antonia Ispizúa. *La decodificación de la vida cotidiana. Métodos de investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1989.
- Saariaho, Kaija. «Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Structures». *Contemporary Music Review* 2, n.º 1 (1987): 93-133.
- Sabino, Carlos A. *El proceso de investigación*. Buenos Aires: Lumen, 1996.
- Sadaï, Yizhak. «Analyse Musicale: par l'oeil ou par l'oreille ?» *Analyse Musicale* (1985): 35-42.
- . «D'une phénoménologie du style musical». *Analyse Musicale* (1993): 34-39.
- . «L'application du modèle syntagmatique – paradigmatic à l'analyse des fonctions harmoniques». *Analyse Musicale* n.º 2 (1986).

- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Opera*. London: MacMillan, 1992.
- Sadie, Stanley, y John Tyrrell, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 2001.
- Saitta, Carmelo. *Percusión: Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*. Buenos Aires: Saitta Ediciones Musicales, 1998.
- Salzedo, Carlos. *Modern Study of the Harp*. Milwaukee: Schirmer, 1948.
- Salzer, Felix. *Audición estructural: Coherencia tonal en la música*. Barcelona: Labor, 1995.
- Salzer, Felix y Carl Schachter. *El contrapunto en la composición*. Barcelona: Idea, 1999.
- Salzman, Eric. *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Víctor Lerú, 1972.
- Samaruga, Lucas, y Oscar Pablo Di Liscia. «Pitch-class Set design in SuperCollider». Presentado en Linux Audio Conference 2013, Graz, 5 de noviembre de 2013. <http://lac.linuxaudio.org/2013/papers/38.pdf>. Accedido 13 de julio de 2013.
- Samuel, Claude. *Panorama de la música contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1956.
- Sánchez-Blanco, Francisco. «La concepción del ‘yo’ en las autobiografías españolas del siglo XIX: De las ‘vidas’ a las ‘memorias’ y ‘recuerdos’». *Boletín de la Asociación europea de profesores de Español* 29 (1983): 39-46.
- Scarabino, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la «nueva música» en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: EDUCA, 2000.
- Schaeffer, Pierre. *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- . *Traite des objets musicaux: Essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Schenker, Heinrich. *Neue musikalische Theorien und Phantasien: 1. Bd. Harmonielehre*. Wien: Universal Edition, 1906.

- . *Neue musikalische Theorien und Phantasien: 2. Bd. Kontrapunkt: 1. Halbband. Cantus firmus und zweistimmiger Satz*. Wien: Universal Edition, 1910.
- . *Neue musikalische Theorien und Phantasien: 2. Bd. Kontrapunkt: 2. Halbband. Drei- und mehrstimmiger Satz. Übergänge zum freien Satz*. Wien: Universal Edition, 1922.
- . *Neue musikalische Theorien und Phantasien: 3. Bd. Der freier Satz: Das erste Lehrbuch der Musik*. Wien: Universal Edition, 1935.
- . *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, 1990.
- Schneider, Michel. *Músicas nocturnas*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Schoenberg, Arnold. *Ejercicios preliminares de Contrapunto*. Barcelona: Labor, 1990.
- . *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 1963.
- . *Funciones estructurales de la Armonía*. Barcelona: Labor, 1990.
- . *Fundamentos de composición musical*. Madrid: Real Musical, 1998.
- . *Modelos para estudiantes de Composición*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1943.
- Schönberg, Arnold. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1990.
- Searle, Humphrey. *El contrapunto del siglo XX*. Barcelona: Vergara, 1957.
- Searle, R. John. *El misterio de la conciencia*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Seashore, Carl E. *Psychology of Music*. New York: Dover, 1938.
- «Secretaría de Desarrollo local». *Municipalidad de Santa Rosa*. Accedido 13 de julio de 2013. http://santarosa.gov.ar/msr2012/index.php?option=com_content&view=article&id=89&Itemid=121.
- Selden, Raman. *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del formalismo al postestructuralismo*. Akal: Madrid, 2010.
- «Séminaire MaMux: Mathématiques, musique et relations avec d'autres disciplines: PCSLIB: A Pure Data Library for PitchClass Analysis and Compo-

- sition». *mamux:saison12-2012-2013:2013-05-06 [Séminaire MaMux]*. Consultado 13 de julio de 2013. <http://repmus.ircam.fr/mamux/saisons/saison12-2012-2013/2013-05-06>.
- Sestelo Longueira, Esther. «Antón García Abril: el camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Shafer, Robert Jones. *A Guide to Historical Method*. 3.^a ed. Illinois: Dorsey Press, 1974.
- Sierra Bravo, Restituto. *Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios*. Madrid: Paraninfo, 1995.
- Simms, Bryan. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. New York: Schirmer, 1986.
- Smith Brindle, Reginald. *La nueva música: el movimiento avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1996.
- Sobrino, Ramón. «Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías». *Revista de Musicología* XXVIII, n.º 1 (2005).
- Sokolov, Alexandr S. *Composición musical en el siglo XX: Dialéctica de la creación*. Granada: Zöllner & Lévy, 2005.
- Solare, Juan María. «Analizando el análisis». *Doce Notas Preliminares* n.º 19-20 (2007): 36-47.
- Soler, Josep. *Fuga, técnica e historia*. Barcelona: Antoni Bosch, 1989.
- Solie, Ruth. «What do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn». *Journal of Musicology* 9 (1991): 399-410.
- Solomos, Makis, ed. *Carnet de Bord du 1er Forum International des Jeunes Compositeurs*. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2000.
- . , ed. *Carnet de Bord du 3e Forum International des Jeunes Compositeurs*. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2004.

- . , ed. *Carnet de Bord du 4e Forum International des Jeunes Compositeurs*. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2006.
- . , ed. *Carnet de Bord du 6e Forum International des Jeunes Compositeurs*. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2010.
- . «L'union des opposés: Entretien avec Juan Manuel Abras». En *Carnet de Bord du 4e Forum International des Jeunes Compositeurs*, editado por Makis Solomos, 20-23. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2006.
- . «Mémoire et physique quantique: Entretien avec Eduardo Moguillansky». En *Carnet de Bord du 4e Forum International des Jeunes Compositeurs*, editado por Makis Solomos, 66-74. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2006.
- «Sonido absoluto». *La Nación*, 11 de junio de 2000. <http://www.lanacion.com.ar/20408-sonido-absoluto>. Accedido 13 de julio de 2013.
- Spiegel, Gabrielle M. *Practicing History: New Directions in Historical Writing after the Linguistic Turn*. New York: Routledge, 2005.
- Spiess, Lincoln B. *Historical Musicology: A Reference Manual for Research in Music*. New York: Institute of Medieval Music, 1963.
- Stacey, Peter F. «Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition». *Contemporary Music Review* n.º 5 (1989): 9-27.
- Stadnik, Methodios. «Nec Plus, Nec Minus, Nec Aliter: A Brief History of the Russian Byzantine Catholic Church and the Russian Catholics». *History of Russian Catholic Church*, 2005 de 1998. <http://rumkatkilise.org/necplus.htm>. Accedido 13 de marzo de 2014.
- Steiglitz, Ken[neth]. *Digital Signal Processing Primer: With Applications to Digital Audio and Computer Music*. Menlo Park, CA: Addison-Wesley, 1996.
- Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. Siruela, 2001.

- Stevens, Denis. *Musicology in Practice: Collected Essays by Denis Stevens, 1948-1970*. White Plains, NY: Bold Strummer, 1987.
- . *Musicology: A Practical Guide*. London: MacDonal, 1980.
- Stockhausen, Karlheinz. «Estructura y tiempo vivencial». *Lulú: Revista de teorías y técnicas musicales* n.º 4 (1992): 10-17.
- Stone, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. New York: W.W. Norton, 1980.
- Storr, Anthony. *La música y la mente*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Strange, Patricia y Strange. *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Stratta Gariazzo, Mariana. «Argentine Music for Flute with the Employment of Extended Techniques: An Analysis of Selected Works by Eduardo Bértola and Marcelo Toledo». Tesis doctoral, University of Texas at Austin, 2005.
- Strawn, John y F Richard Moore. *Digital Audio Signal Processing: An Anthology*. Los Altos, CA: W. Kaufmann, 1985.
- Stroppa, Marco. «The analysis of electronic music». *Contemporary Music Review* 1, n.º 1 (1984): 175-180.
- Strozzi, Susana. «La lógica de los discursos y la cuestión del sujeto en la biografía histórica». En [17(º) Congreso Internacional de Ciencias Históricas]. *Section chronologique. Section méthodologie. La biographie historique*, editado por Eloy Benito Ruano y Manuel Espadas Burgos, II:1121-1126. Madrid: Comité Internacional des Sciences Historiques, 1992.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. *La música del siglo XX*. Madrid: Guadarrama, 1960.
- Suárez Urtubey, Pola. *Antecedentes de la musicología en la Argentina: documentación y exégesis*. Buenos Aires: EDUCA, 2009.
- . «Argentina - II La Música Académica». Editado por Emilio Casares Rodicio. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2002 de 1999.

- . «La ‘Cantata para América Mágica’, de Alberto Ginastera». *Revista Musical Chilena* 17, n.º 84 (1963): 19-36.
- . «La Creación Musical en la Generación del 45». En *Historia General del Arte en la Argentina*. Vol. IX. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.
- . «La creación musical en la generación del 90». En *Historia general del arte en la Argentina*, VII:59-140. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1995.
- Sulkunen, Irma. «Characterization, Collective Phenomena and Methodology of Biographical Research». En *[17.(º) Congreso Internacional de Ciencias Históricas]. Section chronologique. Section méthodologie. La biographie historique*, editado por Eloy Benito Ruano y Manuel Espadas Burgos, II:1115-1117. Madrid: Comité Internacional des Sciences Historiques, 1992.
- Supper, Martin. *Música electrónica y música con ordenador: Historia, estética, métodos, sistemas*. Madrid: Alianza, 2003.
- Swain, Joseph P. «Concepto de sintaxis musical». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 33 (2005): 96-122.
- Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- . *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995.
- . *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially That of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. The Hague: Mouton, 1979.
- . *Semiotics of Classical Music : How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Boston: De Gruyter, 2012.
- Taylor, Steven J., y Robert Bogdan. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Tello, Aurelio. «Perspectivas de la investigación musical». *Heterofonía* 114-115 (1996): 42-47.

- Tibbetts, John C. *Composers in the movies: Studies in Musical Biography*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Toch, Ernst. *La melodía*. Barcelona: Idea, 2004.
- . *The Shaping Forces in Music*. New York: Dover, 1948.
- Tomaszewski, Mieczysław. *Krzysztof Penderecki and his Music*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2003.
- Truax, Barry. «Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape». *Organised Sound* 13, n.º 2 (2008): 103-109.
- . «The Aesthetics of Computer Music: A Questionable Concept Reconsidered». *Organised Sound* 5, n.º 3 (2000): 119-126.
- Turetzky, Bertram. *The Contemporary Contrabass*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- University of Chicago Press, ed. *The Chicago manual of style. The Essential Guide for Writers, Editors, and Publishers*. 16.^a ed. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Vallejo, Polo. «Del pulso a la polirritmia: Una experiencia creativa». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 2 (1995): 35-58.
- Valdimarsdóttir, Thorunn. «The Historical Biography as a manner and the problems of its theory». En [17.(º) Congreso Internacional de Ciencias Históricas]. *Section chronologique. Section méthodologie. La biographie historique*, editado por Eloy Benito Ruano y Manuel Espadas Burgos, II:1118-1120. Madrid: Comité Internacional des Sciences Historiques, 1992.
- Valles, Miguel. *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis, 1997.
- Vallet, Emilio Renard. «¿Tiempo fuerte o tiempo referencial? Un enfoque psicológico-referencial de la métrica musical». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 35 (2006): 59-62.
- Van Cleve, Libby. *Oboe Unbound: Contemporary Techniques*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004.

- Van den Toorn, Pieter C. «Politics, Feminism, and Music Theory». *Journal of Musicology* 9 (1991): 275-299.
- Venditti, Rodolfo. *Ascoltare l'assoluto*. Cantalupa: Effatà, 2005.
- Veniard, Juan María. *Aproximación a la música académica argentina*. Buenos Aires: EDUCA, 2000.
- . *La Música Nacional Argentina: Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», 1986.
- Vilar Payá, María Luisa. «La formación del investigador musical». *Heterofonía* n.º 124 (2001): 99-109.
- Villa rojo, Jesús, ed. *Músicas actuales: Ideas básicas para una teoría*. Durango: Ikeder, 2008.
- . *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: SGAE, 2003.
- Villar-Taboada, Carlos. *De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal*. s. l.: s. e., 2013.
- . «Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas». Universidad de Valladolid, 2005.
- Villar-Taboada, Carlos, y Jesús Martín Galán, eds. *Los últimos diez años de la investigación musical: Cursos de Invierno 2002*. «Los últimos diez años». Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2004.
- Villar-Taboada, Carlos, y Margarita Vega Rodríguez, eds. *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Valladolid: SITEM-Glares, 2001.
- Von der Weid, Jean-Noël. *La musica nel XX secolo*. Milano: Ricordi, 2002.
- VV. AA. *Espaces: Cahiers de l'Ircam (Recherche et Musique)*, n[.]º 5. Paris: IRCAM, 1994.
- Wallon, Simona. *La Documentation Musicologique*. Paris: Beauchesne, 1984.
- Walton, Kendall L. «¿Qué hay de abstracto en el arte de la música?» *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 25 (2003): 70-93.

- Watanabe, Ruth. T. *Introduction to Musical Research*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1967.
- Watkins, Glenn. *Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer, 1988.
- Watkinson, John. *Introducción al audio digital*. Andoáin: Escuela de Cine y Vídeo, 2003.
- Weber, Edith. *La Recherche Musicologique: Objet, Méthodologie, Normes de Présentation*. Paris: Beauchesne, 1980.
- Weber, William. «Beyond Zeitgeist: Recent Work in Music History». *Journal of Music History* 66 (1994): 321-345.
- . «Towards a Dialogue Between Historians and Musicologists». *Musica e Storia* 1 (1993): 5-20.
- Weintraub, Karl J. «Autobiografía y conciencia histórica». En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, editado por Ángel G. Loureiro, 18-33. Suplementos. [Materiales de Trabajo Intelectual]. Anthropos 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- White, John David. *Comprehensive musical analysis*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1994.
- Williams, Alastair. *Constructing Musicology*. London: Ashgate, 2001.
- Wingell, Richard y Silvia Herzog. *Introduction to Research in Music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2001.
- Winkler, Todd. *Composing interactive music*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
- Wojtyła, Karol [Ioannes Paulus PP. II]. *Carta a los artistas*. Buenos Aires: San Pablo, 1999.
- Xenakis, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Stuyvesant: Pendragon, 1992.
- Young, James O. «El valor cognoscitivo de la música». *Quodlibet: Revista de especialización musical* n.º 23 (2002): 62-86.

Young, John. «Imagining the Source: The Interplay of Realism and Abstraction in Electroacoustic Music». *Contemporary Music Review* 15, n.º 1-2 (1996): 73-93.

Zamacois, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor, 1994.

———. *Temas de estética y de historia de la música*. Barcelona: Labor, 1986.

———. *Tratado de Armonía*. Barcelona: Labor, 1991.

Zamprónha, Edson S. «Música e inteligibilidad». Editado por Thomas Schmitt. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica* 37 (2013): 247-62.

Zapata, Oscar A. *La aventura del pensamiento crítico: herramientas para elaborar tesis e investigaciones socioeducativas*. México: Pax, 2005.