



Foto: (c) Kirill Bashkirov

Retomamos una sección “clásica” de Sul Ponticello, pero que en esta III época teníamos pendiente: [Conversando con...], en la que proponemos un formato de charla entre un invitado y el director de la revista, el compositor Sergio Blardony. En este caso, el invitado es el también compositor y director argentino Fabián Panisello, afincado en España desde hace décadas y uno de los referentes de nuestra música, tanto en el ámbito de la creación como en el de la difusión. Fundador de uno de los grupos especializados en la música de nuestro tiempo de referencia, el PluralEnsemble, y programador de los ciclos de la Fundación BBVA en Madrid, compatibiliza su actividad creadora, programadora e interpretativa con la dirección académica de la Escuela de Música Reina Sofía.

Su ópera *Le malentendu*, basada en textos de Albert Camus, estrenada hace un año en Buenos Aires y que, después de recorrer otras ciudades, recaló el mes pasado en los Teatros del Canal de Madrid, sirve de punto de partida para esta conversación.

Sergio Blardony: Lo primero que me gustaría que comentaras es el porqué de la elección de un texto de Camus, un peso pesado de la literatura y con tanta influencia en el pensamiento.

Fabián Panisello: La elección no fue porque fuera Camus, sino que mi experiencia con la música vocal me indicaba que necesito cierto tipo de texto, no extenso, y donde se expresen las ideas principales en frases autónomas. Eso me parecía importante para la comunicación del texto, algo que yo, como espectador, aprecio mucho. El poder entender de una vez lo que se ha dicho. Estoy hablando, claro, de la materia de la lengua...

S.B.: ¿Y en relación al contenido?

F.P.: Me interesaba la trama, una trama compleja –como lo es Camus en general- bajo una apariencia simple. Considero que esto es una gran virtud en todo arte.

S.B.: Y además, *Le malentendu* es una obra de teatro, imagino que esto supone una ventaja como punto de partida para una ópera.

F.P.: Claro, porque las acciones están de alguna forma planteadas ya. Sin embargo, *Le malentendu* tiene un lenguaje que es teatral, dramático, y al mismo tiempo filosófico; tiene algo de meta religioso, y además, componentes de thriller; también contiene elementos de tragedia griega, de destrucción final... pero también tiene humor, un humor implícito, que yo al menos encontré, desde mi perspectiva.

S.B.: Sí, la idea del absurdo es fácil que produzca situaciones humorísticas, y en un contexto trágico no es extraño que aparezca el humor negro.

F.P.: Así que este conjunto de aspectos hacían que *Le malentendu* fuera un texto muy apropiado para trabajar con él.

S.B.: ¿Qué papel ha tenido el absurdo –lo absurdo de la existencia, aspecto básico en la obra de Camus- en la parte musical? ¿Hay algún planteamiento en este sentido? ¿Hay aspectos compositivos que discurren en paralelo o sean sugeridos por ese contexto?

F.B.: Pienso que el contraste de técnicas que utilizo en la pieza podría entenderse como una respuesta a lo que dices. En la composición, a lo largo del tiempo, existe la posición purista –donde primero está el estilo y la homogeneidad, y después todo lo demás-, y otro tipo de autores donde las influencias se mezclan de una forma más cruzada y compleja. En ambas existe el riesgo. En la primera porque se cae en dogmatismos con cierta facilidad y, por tanto, en un arte aburrido. En la segunda porque se puede caer en híbridos. Digamos que esa delicada línea que divide ambas opciones tiene algo que puede llevar a un planteamiento refinado del absurdo, que es el que me interesa.

S.B.: Yo estoy más cerca de la segunda de las posiciones... Si observo mi evolución –al margen de los rasgos que obviamente permanecen y van modificándose en uno u otro sentido- veo grandes cambios a lo largo de mi catálogo. Y siempre me llama la atención como algunos compositores (por cierto, esto lo observo más en las generaciones más jóvenes) tienen un punto de partida muy preciso, generalmente situado en un lugar concreto de la segunda mitad del siglo XX, y su evolución es mucho menos pronunciada, lo que da como resultado un catálogo más homogéneo.

F.P.: Creo que lo que dices es muy importante. Nosotros pertenecemos a una generación que tuvo contacto con una serie de músicos que estaban todavía cerca la herencia de principios del siglo XX, un tiempo muy rico y variado que ancla en diferentes tradiciones. Comparas a Bartók con Debussy o a Debussy con Schönberg o Stravinsky, y te encuentras con una confrontación de grandes personalidades, escuelas y tradiciones. Sin embargo, si vamos a la segunda mitad del siglo XX, veremos imponerse una suerte de “tabula rasa” en las que se decidirán las reglas de juego de un tipo de vanguardia marcada por apriorismos y con la expresa voluntad de apartarse de esas tradiciones. De esto surgirá un nuevo perfil de compositor al que se le exigirá teorizar y justificar su obra en términos técnicos y estéticos. Es interesante observar que los impulsores de este movimiento, Boulez, Stockhausen, Berio, etc., se fueron apartando de posturas rígidas y apriorísticas y continuaron evolucionando, pero dejaron atrás una onda expansiva de epígonos que, aún habiendo aportado perspectivas interesantes en algunos casos, en líneas generales procuró mantener la creación musical en nichos que actualmente vemos como asfixiantes y desconectados de la música como práctica viva y en permanente evolución.

S.B.: Y una situación que a menudo contiene una mirada bastante pobre y reducida...

F.P.: Es una cuestión de inteligencia a corto plazo. Para mí, la inteligencia a largo plazo no puede dejar de incluir también lo que perciben el intérprete y el público, ya que necesariamente implican las otras dos patas donde se apoya el trípode de la comunicación. Creo que el compositor debe incluir en su percepción de la realidad un gran arco temporal, buscando constantes, además de diferencias y estar más allá de las puntuales decisiones estéticas que se apoyan en el parámetro histórico.



Fabián Panisello con Pierre Boulez

S.B.: Retomando la idea del absurdo, recuerdo algunos momentos concretos en *Le malentendu* donde se percibe un tratamiento compositivo muy específico, como el diálogo entre Jan y su hermana.

F.P.: Sí, en el cuarto número de la segunda escena, el interrogatorio. Ella le pregunta quién es, dónde vive, de dónde viene, y esto se repite tres veces incrementando la tensión, lo que lleva a una escena casi de *techno*, de discoteca. El éxtasis de esa situación, cómo se produce, nos lleva a un contexto que tiene algo del absurdo. Todas esas indicaciones sobre la escena, por cierto, están anotadas en la partitura.

S.B.: Esto es interesante, ¿cómo anotas este tipo de cosas, acotaciones e indicaciones propias de la escena?

F.P.: La partitura tiene varios estratos, por así decir. Tiene la parte estrictamente musical, luego hay indicaciones de expresión, de tipo anímico, y también de escena, acotaciones.

S.B.: ¿Y hasta dónde llegas en este último estrato en las acotaciones y en otros aspectos de la escena? ¿Hasta qué punto entras en esa parte? Teniendo en cuenta que no es raro que la dirección escénica tenga unas ideas que choquen con las del compositor.

F.P.: Tanto los vídeos como muchas de las cosas que ocurren están señaladas en la partitura como sugerencias de escena. “Sugerencias del autor para los vídeos y las escenas”, así lo indiqué, sabiendo que puede haber quien no las siga. Pero al menos en este caso, fueron totalmente respetadas por parte de la dirección escénica.

S.B.: La ópera se sustenta, por definición, en el trabajo interdisciplinar. Sin embargo, hay muchas formas de abordar una creación escénica. Por ejemplo, en *La ciudad de las mentiras*, la reciente ópera de Elena Mendoza, según ella misma ha contado, el trabajo ha sido de tipo taller, donde todo iba conformándose desde la puesta en juego conjunto de los diferentes aspectos que la componen: la escena, la música, el texto... ¿Cómo trabajasteis en *Le malentendu*? ¿Hubo un punto de partida?

F.P.: El libreto fue lo primero, y fue una labor de concreción. Le pedí a Juan Lucas que lo redujera al máximo, y su labor –que realizó magistralmente– fue la de reducir a lo esencial, que se entendiera todo lo medular de la historia. Después yo empecé a trabajar, y como te decía antes, pensando ya en la escena. Por ejemplo, en el preludio, esas grandes figuras que aparecen en el vídeo tienen una relación directa con la música: cada una de las cinco líneas de percusión que hay en ese momento tiene un pattern que pertenece a

uno de los personajes. Y en los puntos de encuentro de dos o más patterns tiene que aparecer la figura en el vídeo. Esto fue respetado, se entendió el sentido. Yo había planteado esta opción de vídeo o bien luz cenital sobre el personaje real a oscuras, como diciendo “estos son los personajes, de aquí va a surgir la trama”.

S.B.: El preludeo en *Le malentendu* cumple bien ese papel de condensar aspectos de la obra que vamos a presenciar...

F.P.: Sí, especialmente la sección electrónica al final del preludeo. Está concebida como una “micro ópera”. Los 110 minutos divididos en diecinueve partes de las que consta la obra están reducidas a tres minutos, y cada parte condensada a entre 12 y 8 segundos. De ahí sale una forma completa, análoga a la ópera en sí, como si fuera una escultura que representa a un edificio a escala menor, que a su vez estuviera dentro del foyer de otro edificio análogo de tamaño real. Esa era la idea, una idea fractal.

S.B.: Por otro lado, ¿por qué no la dirigiste? ¿Necesitabas cierta distancia?

F.P.: La dirigí en Varsovia, pero en el estreno en Buenos Aires y también para la segunda producción en Viena y Madrid necesitaba poner esa distancia, ver la ópera como espectador.

S.B.: Y en cuanto a la plantilla instrumental, el grupo que utilizaste se podría decir que es un ensemble “clásico” en el sentido de cubrir un espectro amplio, tanto de tesitura como de posibilidades sonoras. Sin embargo, gran parte del discurso es de predominio oscuro, opaco, aunque, obviamente, con contrastes, y con ese sentido de movimiento que caracteriza en gran parte tu música. Esto imagino está muy cerca de un tipo de “atmósfera” de la angustia, de esa especie de compresión que plantea Camus

F.P.: Hay efectivamente momentos de este tipo, pero sobre todo porque su misión es representar la figura de Jan y del viejo criado. Cada personaje tiene una representación armónica concreta, que le es propia. En el caso del viejo criado se trata de un *espectro armónico* que se degrada y de un descenso al registro más grave, con un sonido electrónico que llamamos “Hyperwurm”, o hipergusano en español, y que aparece siempre que él está en escena, incluso como elemento subliminar. Entre esto y que el personaje de Jan tiene ese fondo que recuerda al jazz, con saxofón bajo y clarinete bajo –que sirven de prolongación de su voz en el registro grave-, puede dar esta sensación de que hay un predominio del grave, registro que, por cierto, a mí me gusta especialmente. Además, había que equilibrar de alguna forma las tres voces femeninas, así que también lo empleo como un elemento de compensación.

S.B.: Pero además de una cuestión de registro, voy más allá, al color, la textura, la densidad..., esto tiene mucho que ver con el tipo de trama que propone Camus, ¿no?

F.P.: Sí, tiene esa componente también, si bien yo intento que dicha textura no sea opresiva hasta el punto de convertirse en algo gris. Me gusta mucho hacer polifonías en el registro grave: polifonías de cierta complejidad realizadas con dos o tres instrumentos de difícil percepción, dado el registro y sin embargo son muy ricas si entras en ellas.

S.B.: Volviendo a la perspectiva dramática de la obra, al vídeo concretamente, entiendo que actúa no sólo como un refuerzo, sino como una narración en paralelo que da otra perspectiva o anticipa, desde lo visual, aspectos importantes de la obra.

F.P.: Sí, totalmente. El vídeo es a la escena lo que la electrónica es a los instrumentos. Son cuatro dimensiones que van juntas, y resultan inseparables. El sonido y la imagen, en este caso, son tratados como un todo.

S.B.: Se percibe así, sin duda, y es interesante el uso que haces de la electrónica, que no se presenta como un estrato subsidiario, sino que tiene un discurrir en cierto modo autónomo, aunque sin dejar de estar vinculado estrechamente con lo instrumental y vocal. Pero tiene un relieve, está tratada de manera medida, tiene un rol muy característico, muy económico en un sentido...

F.P.: Hay diferentes tratamientos. Algunos que se aplican directamente sobre el discurso instrumental, como puede ocurrir en el caso que te he comentado antes con la “micro ópera” Otro tratamiento, al que he llamado “dobles”, consiste en que la misma música que está sonando en escena tiene un “doble” que, según un proceso de espacialización, prolifera en otros espacios. Lo que hago en esos casos es sacar el foco de lo

acústico a lo electrónico y volver a lo acústico. Este viaje me permite generar dos espacios con la misma materia musical.

S.B.: En toda la ópera me pareció un uso muy medido e integrado el de la electrónica, nada gratuito.

F.P.: Hace muchos años trabajé con Stockhausen en varios proyectos y le pedí algún consejo para el PluralEnsemble. Me dijo que me comprara un buen equipo, mesa de mezclas, microfónica, altavoces... Según él, era indispensable. Yo tardé en hacerlo, no empecé a entrar seriamente en la electrónica hasta la obra *L'Officina della resurrezione*. La razón: el prurito que tenemos los compositores de que se deben tener unos grandes conocimientos de software y procesos de manipulación electrónica para ser autónomo, y no sabía de dónde iba a sacar el tiempo para ello. Por otra parte, tenía la sospecha –por la escucha de obras electrónicas de compositores que sí tenían esos conocimientos- de que muy a menudo se recurría a las mismas cosas, con el consiguiente resultado sonoro standard. Por suerte, di con un ingeniero estupendo en el CIRM (el Centre National de Création Musicale) de Niza con el que entendí que un compositor, con un buen ingeniero, puede complementarse y trabajar lo que quiera.

S.B.: Estoy bastante de acuerdo con lo que dices. De hecho, aunque sea algo bastante subjetivo, tengo la sensación de que gran parte de esos conocimientos técnicos pueden actuar finalmente como una especie de *loop*. Es decir, nos encontramos con muchos sonidos cliché en la electrónica que a menudo son generados dando demasiadas vueltas. A veces me sorprenden obras realizadas por compositores con enormes conocimientos y experiencia en programación, que elaboran sus materiales a través de procedimientos complejísimo y en las que, finalmente, aflora un mundo sonoro que ya habías escuchado en obras de Stockhausen cuarenta o cincuenta años atrás.

F.P.: Sí, la modulación en anillo, por ejemplo, sigue utilizándose o la síntesis granular por ejemplo, y así sucesivamente...

S.B.: Es una percepción personal, pero pienso que la electrónica tiene algo de espejismo. Pensamos –al menos en determinado momento se pensó- que era un terreno infinitamente fértil, que no habría forma de agotarlo (en teoría así debería ser), pero la experiencia nos da un panorama muy diferente... Seguramente lo único infinito sea la contextualización del hecho sonoro: dónde colocas tal o cual elemento para que surja algo no escuchado ya, y ahí no se difiere tanto del uso de un material acústico...

F.P.: Es cierto, aunque también depende de dónde partas, si partes de muestras y de cómo son éstas. En *Le malentendu* yo hice *samples* de agua y utilicé bastante ese material. Y también de la voz, de los textos... Esto es algo muy específico de esta obra.

Escribir para la voz

S.B.: Volviendo a ella, me sorprendió muy gratamente el tratamiento vocal, cómo abordaste el canto, el texto cantado. Sólo conocía una obra vocal tuya, *L'Officina della resurrezione*.

F.P.: ¿No conocías *El libro del frío*?

S.B.: ¿Sobre el poemario de Gamoneda?

F.P.: Sí, y también está *Gothic Songs*, cinco piezas para barítono y piano, sobre poemas de Edgar Allan Poe. La quinta es un monodrama, ahí empecé a meterme en el monodrama como forma.

S.B.: Fíjate que tengo una percepción que, en gran medida conecta con el canto, pero que va más allá. Pienso que aunque los tabúes que produjeron las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX en torno a aspectos como la expresión, lo descriptivo, la conformación narrativa del discurso..., siguen de algún modo presentes en nuestra generación, seguramente ya sólo en forma de tensión. Una tensión probablemente necesaria (algo que las generaciones más jóvenes creo que ya no perciben de igual manera). Sin embargo, el hecho de tomar un tema contemporáneo (en la medida que Camus lo es, al preguntarse sin solución por el absurdo de la condición humana), nos permite acercarnos a esos sentimientos: el desasosiego, la angustia..., sin ese temor a ser regresivos, a dar una cara “romántica” detrás de un reverso de modernidad. En esta ópera me parece

observar esa mirada, esa forma evadida del prejuicio pero vigilante, que permite conmover al receptor sin caer en regresiones ni en complacencias. ¿Cómo piensas que encajan estos planteamientos en la música actual con base en un texto?

F.P.: Mi objetivo cuando trabajo para la voz es tener en cuenta el texto en el más amplio sentido de la palabra: su inteligibilidad, su sentido, las connotaciones o sobreentendidos a los que alude, la expresión anímica. Un buen modelo es el habla, o el discurso en general: ¿qué hacemos para expresarnos y ser comprendidos? ¿Por qué deberíamos en un texto con música las cosas de un modo radicalmente diferente? Respecto a la utilización de la voz en *Le malentendu*, lo que hice fue trabajar el texto de modo silábico, analizando e inventariando las palabras. Trabajo mucho con las palabras antes de escribir para familiarizarme con ellas, no para dismantelar el discurso semántico. Influidos por un enfoque semiológico y lingüístico, sobre todo en el ámbito francófono, se elaboraron en los años '70 y siguientes numerosas estrategias de fragmentación del lenguaje. Creo que esta experiencia agotó sus recursos hace ya mucho tiempo y no me explico por qué algunos compositores de generaciones actuales, nacidos en torno a esa época siguen haciéndolo, probablemente no han evaluado el tema en su totalidad...

S.B.: Sin embargo, estás describiendo algo que en efecto sigue existiendo, que incluso me atrevería a decir que está en primera fila, como dices, en algunos países.

F.P.: A mí no me afecta demasiado, la verdad. Me parece que, en el mejor de los casos, son fenómenos interesantes quizá bajo el prisma de un espíritu cognitivo también propio de la música, donde ésta se plantea como fuente de conocimiento a través de la investigación. Todo eso me parece interesante, pero no necesariamente produce resultados estéticos valiosos. A veces se queda en eso, en el intento de llegar a un conocimiento concreto. Pero una ópera debe tener muchos niveles, muchos hilos para que funcione. Por eso, a pesar de todo el respeto que siento por estos compositores, mis referencias en el tratamiento de la voz no son Boulez ni Bernd Alois Zimmermann, por no citar más actuales, activos en el género vocal. Lo son mucho más Mozart, Monteverdi, Janáček, Eötvös... autores a los que les importa que el discurso se comunique. El Renacimiento es interesante desde ese punto de vista. Galilei, padre de Galileo ya hablaba de tres formas básicas de expresión vocal: cantado, recitado o recitado-cantado. Tres formas que implican entre otras: hablado, actuado, susurrado, *Sprechgesang*... materiales bastante atemporales como ves.

S.B.: Además, se supone que es la ventaja de nuestro tiempo, ¿no? Poder trabajar con esos materiales sin arrastrar un peso histórico más allá de lo razonable. E incluyo la necesidad de un mínimo arrastre porque tengo la impresión, como te decía antes, que parte de la realidad actual corre el riesgo de que tomar el punto de partida cero dé como resultado la repetición, o la simplificación. Leía por ahí unas declaraciones de un novelista muy joven: “*No hay nada malo ni poco ético en los finales felices*“. Bueno, los finales felices pueden ser buenos y malos, pero también muy simples. Esta mirada totalmente desprejuiciada, la idea tan de moda hoy de hacer las cosas “sin complejos”, sin el peso de esa tensión con la historia, no te libra de la mediocridad más absoluta.

F.P.: En realidad es una cuestión de conocimiento, de poseer una cultura adquirida, y el tener un bagaje cultural en música se consigue habiendo escrito mucho, conociendo y reproduciendo estilos existentes, analizando a fondo y sacando conclusiones propias... Ahora bien, hay muchos niveles en la música. Para hacer una balada pop tienes que tener un tipo de talento, no necesariamente tanto estudio; para una pieza de rock, un cierto tipo de energía e impulso; para cualquier forma musical necesitas tener un sentido de la medida del tiempo. Y si quieres escribir una ópera es necesario tener otro tipo de *background*.

Programar: coherencia, intención y contraste

S.B.: Me gustaría comentar contigo el problema de la programación del concierto, ya que tu experiencia como programador es muy extensa. Creo que está claro que uno de los problemas de la música de nuestro tiempo reside así, en la falta de coherencia en la programación del concierto, entendido éste como un todo, como una forma (así lo describía Arturo Tamayo en una charla reciente que tuvimos). ¿Cómo ves este asunto?

F.P.: No tengo una única línea de pensamiento al respecto. Por lo pronto, no creo en los nichos estéticos. No haría conciertos de nicho, es decir, una serie de obras contemporáneas distintas una detrás de otra. Sólo hago

algo parecido en el tour nacional del Plural Ensemble cuando confrontamos la generación más joven con la establecida. Aquí se da la posibilidad de repetir muchas veces, el hecho de que se repertorice es algo muy importante para el sector. Otra cosa es pensar exclusivamente en el público, que necesita llevarse una experiencia del concierto, y esto no se produce con una sucesión de *interruptus* [risas]. Una experiencia sería, por ejemplo, alguna obra medular de la primera o segunda mitad del siglo XX junto con un compositor actual muy sólido. Vertebrando contrastes, como recientemente cuando hicimos *Quartet* de Hindemith y *Andante Sostenuto* de Lachemann; y por otro lado, *Aer* de un autor como Beat Furrer, que podríamos considerar en la órbita de Lachemann, y *Tage-und Nachtbücher* de Richard Dünser, que si no está bajo la estela de Hindemith sí se podría decir que sigue una línea neoexpresionista. ¡Este programa al público le interesó mucho! En otro contexto Lachemann –por ejemplo- no se capta igual, pero aquí funcionó muy bien. Me sorprendió bastante el resultado, con un público encantado. Para mí era un experimento de programación.

S.B.: Lo que has descrito es un programa muy pensado, muy coherente, con una intención muy clara. Otra cosa es acertar y que el público capte la intención, cosa que en ese caso sí ocurrió...

F.P.: Que disfrute esa intención, que la pueda vivir. Pero también hay que pensar en los intérpretes. El nivel de un grupo o una orquesta se eleva siempre y cuando logres generar un estímulo con obras en las cuales ellos se puedan medir. En este sentido, hacer clásicos del siglo XX es importante porque no podemos olvidar que el músico tiene una formación cuyo 75-80% es clásico-romántica, así que le viene muy bien hacer un Mahler, y en una segunda parte, una obra contemporánea. Esto hace que el grupo se mida con lo existente. Por ejemplo, el disco de obras concertantes de Ligeti con el Plural Ensemble tuvo muy buenas críticas de la prensa internacional, comparándolo con versiones ya existentes. Hay que compararse con lo mejor, el nivel está ahí.

S.B.: Pero puede ser perfectamente compatible un programa estimulante para el intérprete y, a la vez, para el público.

F.P.: Claro, y es porque el público lo vive de forma parecida. Pienso en un concierto como del 18 de mayo próximo, dentro del VIII Ciclo de conciertos BBVA de Música Contemporánea en el Auditorio Nacional: este incluye *Hot* de Donatoni –una obra que juega con el jazz-, *Tres pinturas imaginarias* de Alberto Posadas –que es estreno en España-, y para terminar, la versión para 15 instrumentos del *Concierto para violín* de Alban Berg... Es un concierto muy atractivo al que yo iría como oyente.

Latinoamérica, España, el mundo...

S.B.: Para ir terminando esta charla, me gustaría que me comentaras algo sobre la creación latinoamericana actual. ¿Cómo la ves, tú que lógicamente estás entre los dos continentes?

F.P.: Bueno, el mundo está muy globalizado. A América Latina lo que le ocurre es que no tiene los ensambles, ni los estudios, ni núcleos donde se haga tanto música clásica como actual, y esto es un déficit. Ahora bien, la gente es muy creativa. En realidad, en cualquier sociedad donde hay conflictos, donde la situación económica y la estabilidad política están siempre en entredicho, donde hay injusticias, la gente reacciona más, tiene una visión crítica constante, ironiza, toma distancia y al mismo tiempo se acerca, vive con un entusiasmo mayor que nosotros los logros... Y en el arte todo esto suele dar buenos resultados.

S.B.: Y además esto se observa en diferentes artes...

F.P.: Sí, el teatro y el cine argentino y el mexicano son excelentes. Intelectual y emocionalmente América Latina es muy rica. Pero en la música, como te decía antes, el déficit de formación es muy importante y esto la condiciona en gran medida.

S.B.: Pero en la creación, sobre todo en generaciones como la nuestra y la siguiente, se ven compositores realmente de una calidad y personalidad muy notables, un nivel bastante alto.

F.P.: Desde luego, y con mucha inquietud intelectual. La gente lee mucho, se ve mucho cine... Pasa en México y en Argentina, y también en otros países. Chile, por ejemplo, tiene una enorme cantidad de

compositores jóvenes muy interesantes. Ahora, como sociedad, Chile es distinto, tiene una historia diferente, quizá es menos plástica en cuanto a otras disciplinas artísticas.

S.B.: ¿Y qué ocurre con la relación entre España y Latinoamérica? A mí esto me parece terrible. Hay algo que no acaba de funcionar en el plano cultural, aunque sí es cierto que ahora, en la música actual, empiezan a establecerse lazos, por ejemplo con México.

F.P.: Mira, la relación entre América Latina y Europa está condicionada, se quiera o no, por la distancia geográfica. Hay algo muy importante: todavía no se ha superado el complejo de inferioridad respecto a Centroeuropa, y esto ocurre tanto en Latinoamérica como en España. Se sigue mirando a esos países como los *Big Brother* de la música. Eso, hoy por hoy –por ejemplo, en España-, casi no tiene sentido, aunque siguen mitificándose Alemania, Francia, Austria... Hasta que la gente no va a esos países, tiene una experiencia directa y compara con lo que tiene, no se da cuenta. Será que en algún lugar hay que poner la Meca? Cuando te das cuenta que en realidad la Meca la tienes que hacer tú, con tu peregrinación personal, con tu esfuerzo, es cuando entiendes que hay que centrarse en otras cosas....

S.B.: Bueno, pues ha sido un placer charlar contigo, y espero que haya más óperas en un futuro cercano, y que los múltiples proyectos en los que trabajas sigan dando muchos frutos.



[*Conversando con...*] *Fabián Panisello* por *Sergio Blardony*, a excepción del contenido de terceros y de que se indique lo contrario, se encuentra bajo una Licencia [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International](#) Licencia.

Etiquetas: [Electroacústica](#), [Entrevista](#), [Estética](#), [Interpretación](#), [Latinoamérica](#), [Literatura](#), [Música vocal](#), [Ópera](#), [Puesta en escena](#), [Vídeo](#)

[Artículo Anterior](#)

[Artículo Siguiente](#)

© 2013 - 2020 Sul Ponticello. [Información legal](#)

Basado en un desarrollo del tema [WPSHOWER](#)