



## APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE PABLO DI LISCIA

ARLETI MARÍA MOLERO ROSA  
Universidad de Cuenca  
arletimolerio@ucuenca.edu.ec

Recibido: 05/11/2013  
Aceptado: 15/12/2013

### **Resumen:**

*El presente trabajo se propone lograr una aproximación al pensamiento estético del compositor argentino Pablo Di Liscia, estas reflexiones no intentan superar todos los aspectos en este sentido, lo que se expone en el corpus debe entenderse como una panorámica general. Para nuestro propósito, el trabajo se estructura planteando una perspectiva de la posición estética, desarrollada e identificada por el autor, en ejemplos, procesos y construcciones musicales concretos. A manera de conclusión se precisan algunas constantes que caracterizan su trabajo creador.*

**Palabras clave:** Estética, espacialidad, composición musical, especulación.

### **Abstract:**

*This paper proposes an approach to achieve aesthetic thought of Argentine composer Pablo Di Liscia, these reflections do not try to overcome all aspects in this regard, which is exposed in the corpus is meant as an overview. For our purpose, the paper is structured considering the perspective of aesthetic position, developed and identified by the author, illustrations, musical processes and concrete constructions. To conclude some constants that characterize the creative work required.*

**Keywords:** Aesthetics, spatiality, musical composition, speculation

\* \* \* \* \*

### **1. Influencias en la construcción de la especulación compositiva**

Pablo Di Liscia nace en Santa Rosa, Di La Pampa en 1955, es compositor, investigador y docente de la Universidad Nacional de Quilmes en la carrera de Composición con medios electroacústicos, y del Instituto Universitario Nacional de

Arte en la carrera de multimedios, de la misma forma colabora con la Comisión Académica del Doctorado en Composición y Musicología de la UCA<sup>1</sup>. “Sus obras electroacústicas e instrumentales han sido distinguidas e interpretadas en Argentina y en el exterior. Ha desarrollado software para proceso digital de sonido y composición musical”<sup>2</sup>.

La aproximación al pensamiento estético del compositor Pablo Di Liscia, nos demanda de una mirada a los factores principales que a lo largo de su trayectoria han influido en la consolidación de su postura y que, de alguna manera, reflejan inscripciones conceptuales y contextuales en su pensamiento artístico musical. Como punto de partida nos referiremos a los antecedentes formativos que en un inicio estuvieron dedicados a la carrera de intérprete en la especialidad de guitarra y de forma paralela los de composición. Di Liscia realizó sus estudios musicales en la Universidad Nacional de Rosario, con los profesores Juan Di Lorenzo y Miguel Ángel Girollet<sup>3</sup> pero, simultáneamente, estudiaba composición de manera particular.

La relación con sus profesores de composición la entendemos como definitoria en la construcción intelectual musical y artística de Pablo Di Liscia, y sobre este contacto él nos expresa:

“No estudie composición en una universidad, sino mientras hacia esta carrera, estudiaba de manera particular con Dante Grela<sup>4</sup> en Rosario y después con Francisco Kröpfl<sup>5</sup> en Buenos Aires [...] Mis dos profesores han influido en mi posición estética, lo bueno de esto, lo interesante de esto es que en realidad si bien Dante Grela y Francisco Kröpfl están vinculados inclusive Dante Grela es un poco más joven que Francisco, estudió con Francisco durante un breve tiempo. Ambos son compositores contemporáneos con un desarrollo teórico muy interesante, también esto no es casual. [...] Yo creo que Kröpfl y Grela son compositores muy distintos pero para mí comparten -no es que sean los únicos- la manera de pensar, son compositores que han desarrollado conjunciones teóricas a partir de lo que ellos hacen y a partir de lo que hacen los demás”<sup>6</sup>.

Dante Grela y Francisco Kröpfl, si bien pueden considerarse diferentes en su manera de componer “el primero más vinculado a las estéticas de ruptura con un enfoque “avant-garde” y el segundo más inclinado a realizar una decantación de las corrientes racionalistas de la música contemporánea, aspectos históricamente coherentes por pertenecer a dos generaciones”<sup>7</sup> quizás entre los dos sea posible encontrar una persistencia y cierta jerarquización común en la especulación intelectual y una especie de racionalismo como actitud compositiva.

Lo cierto es que esta formación nos permite hacer previsible que su estética musical se inclinara hacia un interés por la música contemporánea, además de constituir un modelo de lo que debe ser un profesor de composición.

---

<sup>1</sup> Di Liscia Pablo. Tomado de su hoja de vida, facilitada por el compositor actualizada hasta 2013.

<sup>2</sup> Cfr. Di Liscia Pablo. *Generación y procesamiento de sonido y música a través del programa Csound*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes. 2004.

<sup>3</sup> Gran guitarrista argentino fallecido muy tempranamente.

<sup>4</sup> Con Dante Grela estudió composición e instrumentación en el período comprendido entre 1977-1979.

<sup>5</sup> Con Francisco Kröpfl, composición y análisis musical en el período comprendido entre 1980-1984.

<sup>6</sup> Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

<sup>7</sup> Id.

“Hay compositores que tienen la idea lisa y llana que “componer es componer” y “enseñar a componer” es simplemente mostrar lo que uno hace. Y tienen como una especie de metodología o forma de enfocar la enseñanza de la composición como si fuera una relación entre maestro y aprendiz. Como si dijeran: “Quedáte acá al lado de mí, mirá lo que yo hago, y así vas a aprender. Yo no tengo que decirte nada, sino simplemente lo único que tengo que hacer, es mostrarte lo que yo hago”. Y hay otros compositores y profesores –como creo que son mis maestros Grela y Kröpfl- que, discutidos o no, tenían un método y una concepción teórica de la enseñanza de la composición”<sup>8</sup>.

Pablo Di Liscia se centró paulatinamente en la búsqueda de nuevos lenguajes dentro de la composición contemporánea en lo que se refiere al desarrollo tímbrico y nuevas maneras de estructurar los sonidos. Es en este camino donde se despliega el interés por la música electroacústica; en ella el compositor pudo explorar parámetros que no le eran posible con los medios instrumentales y desarrollar un espacio ideal para establecer relaciones entre ellos.

“Yo creo que mi interés por la música electroacústica vino de la mano de mi interés por la composición, por la música contemporánea y por toda la búsqueda de la composición contemporánea en lo que se refiere al desarrollo del timbre y de nuevas maneras de estructurar los sonidos, nuevas estéticas, frente a la cuales los medios electroacústicos me permitían una exploración que para mí no era posible de otra manera”<sup>9</sup>.

En el 2006 obtiene el título de Doctor en Humanidades y Artes, con mención en música, con su tesis titulada, *Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*, y en el 2009 su Post Doctorado con el tema *Desarrollo de programas informáticos de asistencia a la composición musical* en el Music Technology Group de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, España.

Este recorrido arroja a la luz -a grandes rasgos- las posibles convicciones estéticas relacionadas al proceso formativo del autor, dado que son asumidas desde nuestra mirada como eje constructivo dentro de su producción artística musical. Sin embargo, en efecto a esta confluencia en la actualidad se debe añadir su actividad como compositor, docente, investigador, gestor, miembro de comisiones asesoras, miembro de sociedades científicas, artísticas y dirección de la colección especializada en explorar el estado del arte actual de las relaciones entre sonido y música con las ciencias y la tecnología *Música y Ciencia*, que reconocen una conducta activa en el ámbito musical contemporáneo. Tal realidad nos ha motivado a desarrollar el presente trabajo donde se formula como propósito fundamental ahondar en los rasgos estéticos que dan coherencia al lenguaje musical del compositor. Es por este motivo que indagamos en los recursos y parámetros más significativos, articulando su funcionalidad con ejemplos concretos dentro de su producción musical.

Enfocándonos a su labor como compositor el primer intento de esta indagación fue realizar una organización o periodización de su producción musical. En este sentido establecimos un relativo orden cronológico donde se consideraron las peculiaridades y cambios significativos en el lenguaje, interconectando aspectos que nos permitieron asociar procesos significativos. Estas etapas o períodos, han sido estructurados atendiendo a criterios operacionales que según nuestra opinión posibilitan caracterizar la totalidad de la propuesta composicional. Desde luego, es imposible desligar las

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*

<sup>9</sup> *Ibíd.*

opiniones y posición que asume el compositor en este tema sin que influyan en la percepción de nuestro enfoque. En la entrevista realizada al respecto Di Liscia señala:

“Mi producción musical no es muy grande, así que sería ambicioso encontrar períodos. Sí podría decir que tengo un primer momento de música instrumental, cuando yo todavía no me había dedicado a la electroacústica. Cuando yo veo esas obras, las escucho otra vez ahora, tal vez no me guste alguna, pero me sigo reconociendo en ellas, y no veo que la búsqueda de sonoridad y las ideas principales sean demasiado distintas de las que tengo ahora. Lo que sí veo es que las ideas ahora tal vez están más claras, y que tengo muchos más medios técnicos yo mismo para realizarlas”<sup>10</sup>.

El catálogo de Di Liscia incluye obras con diferentes orgánicos, las primeras con instrumentos acústicos y a partir de *Diálogos con mi anciano*, en 1989, es que interconecta la música electroacústica mixta (guitarra y electroacústica), y posteriormente electroacústica sola. Utilizando esta periodización entonces es posible precisar dos momentos dentro de su producción, que el autor explica como “antes de la electroacústica” y “después de la electroacústica”<sup>11</sup>.

Cada uno de estos períodos mantienen un factor común que se exterioriza en el desarrollo constante y progresivo del lenguaje del compositor, donde es evidente una profunda reflexión y un dinámico avance. En efecto el segundo período ha logrado una jerarquía que se asigna por el trabajo perfeccionado entre los diferentes parámetros de la música electroacústica -entrelazamientos-, así que es el seleccionado por los criterios expuestos para tomar como ejemplo de argumentación.

## 2. A propósito de su posición estética compositiva

La diversidad, extensión y profundidad de enfoques posibles relacionados a la estética compositiva conlleva a riesgos diversos como la carencia de especificidad y cierta superficialidad. En este sentido, se ha intentado realizar una síntesis seleccionando un parámetro específico que sin duda es una especie de constante medular del lenguaje compositivo de Di Liscia, nos referimos a la espacialidad.

Para enfocar un posible análisis estético de la música electroacústica del compositor que nos ocupa, se tomará el concepto de “*Poiesis externa* que consiste según Nattiez<sup>12</sup> en partir de los datos del compositor acerca de su obra y analizarla basándose en estos y en las características de la composición, desentendiéndose de cómo está percibida”<sup>13</sup>. La información ofrecida por Di Liscia respecto al tratamiento del parámetro descrito dentro de sus obras nos ha proporcionado un sustancial marco teórico-conceptual, permitiéndonos un sugerente nivel de reflexión.

## 3. La espacialidad como parámetro de construcción

Si efectivamente un gran número de compositores a lo largo de la historia de la música han tenido presente la espacialidad del sonido, es significativo el grado de importancia, y variabilidad que en las diferentes épocas este parámetro ha tenido.

---

<sup>10</sup> Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

<sup>11</sup> *Ibíd.*

<sup>12</sup> Nattiez, Jean Jacques. *Music and discourse*. Princeton University Press, New Jersey. 1990.

<sup>13</sup> Di Liscia, Pablo. Tesis doctoral. “*Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*” Capítulo 1. pág. 2. 2006

En la actualidad, el desarrollo de las tecnologías de procesamientos de sonidos posibilitan a la par el desarrollo en los sistemas de espacialización, en este marco la retroalimentación que se produce con la música electroacústica ha dado lugar a una línea de pensamiento musical prominente en este género<sup>14</sup>.

Di Liscia otorga una importancia decisiva al manejo de la espacialidad dentro de su discurso musical y reconoce que es un tema de su interés que investiga constantemente, al respecto indica:

“Yo empecé a interesarme por la espacialidad del sonido cuando empiezo con la electroacústica, y me empiezo a interesar en la espacialidad del sonido no porque la electroacústica la tenga, sino justamente por lo contrario. La espacialidad en los instrumentos, en las fuentes acústicas, es natural. Uno no tiene que hacer nada, está allí, porque se hace así, en cambio la espacialidad en la electroacústica es por naturaleza artificial, forzada, no está allí. La electroacústica, conceptualmente, está en un soporte magnético y tiene que pasar por transductores para transformarse en algo espacial, pero el sonido electroacústico esencialmente en sí mismo no es espacial, uno tiene que buscar la manera de difundirlo de forma tal de que pase al espacio y adquiera cualidades espaciales”<sup>15</sup>.

La especulación espacial representa una sugestiva vía en la búsqueda continua de recursos novedosos, de tal manera el compositor asume que la espacialidad no es un compartimento estanco, y que si bien es un parámetro que le permite construir ideas, -e influye en cómo llega una obra a los oyentes- no puede sostener una obra por sí sola.

En este punto, la música electroacústica ha hecho de la espacialidad del sonido una de sus cualidades favoritas y mejor investigadas, construyendo una dimensión espacial<sup>16</sup>. Estas ideas -en líneas generales- generan una especie de necesidad de desarrollo del parámetro espacial en sus creaciones y reflexiones.

A continuación se presenta un ejemplo concreto del abordaje del parámetro espacial en la producción de Di Liscia. Criterios de selección de la obra:

- 1- Importancia del tratamiento espacial del sonido en la obra, su aporte al estado del arte desde el enfoque estético, teórico y técnico.
- 2- Obras que han sido analizadas por el autor y que nos ha facilitado información sobre el proceso de producción musical.
- 3- Producción que exponen con claridad y pertinencia el parámetro de la espacialidad.

---

<sup>14</sup> Cf. Di Liscia, Pablo. Tesis doctoral. “*Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*” Capítulo 1. pág. 2. 2006.

<sup>15</sup> Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

<sup>16</sup> Cf. Ibid. Pág. 11.

#### 4. Alma de las orquestas <sup>17</sup>

La obra fue compuesta en el marco del Proyecto I+D *Desarrollo de Software para Análisis y Síntesis de Sonido Digital* (Universidad Nacional de Quilmes) en conjunto con el *Proyecto de investigación Estructuración del Timbre en la música de Cámara* (Universidad Católica Argentina), a cargo del compositor Pablo Cetta.

Como datos generales esta producción utiliza para la generación procesamiento y montaje del sonido digital el programa *cmusic*<sup>18</sup> y *RT*<sup>19</sup> en computadoras Next.

El objeto de la obra se basó según el compositor en:

“ [...] más en una exploración y encadenamiento de las diferentes variantes de mis imágenes acústicas, que en una sintaxis cuidadosa y funcional dentro de micro y macro unidades formales”<sup>20</sup>.

La exploración del parámetro espacial estaba considerado en las principales áreas desarrolladas dentro de la obra, -aunque no fue el único- el compositor se interesó así mismo por:

“las relaciones entre timbre y altura, 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 proveniente de instrumentos acústicos procesados y la creación de sonidos pseudo- instrumentales por síntesis”<sup>21</sup>.

En lo relativo a la espacialidad, el autor refiere que en la obra era una cualidad imprescindible para realizar las imágenes sonoras y experiencias que se había propuesto como objetivo. El programa utilizado *cmusic*, le resultó especialmente ventajoso para lograr el efecto deseado, “a pesar de que la direccionalidad de las señales sonoras que produce es más difusa que en los otros modelos la sensación general de espacialidad de que “las cosas suceden en algún lugar”, es mucho más fuerte en él”<sup>22</sup>. Este programa posee un módulo dedicado a la espacialización de sonido que se denomina la unidad *space*, y entre sus funciones intenta imitar con mayor fidelidad al fenómeno físico. Se estructura con dos recintos: el recinto exterior o “espacio acústico” en el que se encuentran las fuentes de sonidos y el interior que está en el centro del exterior.

El interés del autor se enfocó a la diferenciación entre los estratos, y la emulación de la riqueza de difusión de las fuentes acústicas reales<sup>23</sup>.

Describiendo los recursos espaciales utilizados compositivamente es posible citar el enmascaramiento que, según el compositor, resultó funcional en dos sentidos:

---

<sup>17</sup> La obra fue compuesta en el Center for Research in Computing and Arts de la Universidad de California, San Diego y en el Laboratorio de Investigación y Producción musical del Centro Cultural Recoleta. LIPM Buenos Aires Argentina en el año 1993. Fue editada por el Sello IRCO (N 315) y el Fondo Nacional de las Artes en un CD perteneciente a la colección *Panorama de la Música Argentina*.

<sup>18</sup> F.R. Moore, Universidad de California, San Diego.

<sup>19</sup> Lansky., Paul.

<sup>20</sup> Di Liscia, Pablo. *Altura- Timbre- Espacio*. Editorial Facultad de Ciencias y Artes Musicales UCA. 2004.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Cf. Ibid.

- 1- Para realizar la imitación de los instrumentos acústicos por síntesis. Ejemplo de empleo puede escucharse desde los 53” hasta los 57”. Sonido artificial de clarinete.
- 2- Para realizar transformaciones tímbricas de un sonido. Ejemplo de empleo puede escucharse desde 5’58” hasta 6’11”<sup>24</sup>.

Como ha sido posible demostrar, la espacialidad asume un rol importante y decisivo en la obra, sin embargo, su autor reafirma que ella no es una estructura autosuficiente, sino que está en función de los objetivos de timbre y textura que se persiguen<sup>25</sup>.

Con este ejemplo se ha intentado poner en evidencia el pensamiento de Di Liscia respecto al tratamiento del parámetro de la espacialidad y su aplicación en el discurso musical, sin intención de establecer un criterio conclusivo determinante dado por la condición activa y en progreso del objeto de estudio. Sin embargo, nos inclinamos a que su propuesta se acoge a un singular principio de articulación entre los materiales sonoros donde la espacialidad se identifica y se proyecta con una sugerente estructura adquiriendo en algunos casos un rol protagónico.

Di Liscia es consecuente con su pensamiento especulativo y estas reflexiones se perciben con claridad en su producción sonora. Su proceder reconoce que la espacialidad es usada como un parámetro de construcción y que en su interior convergen procedimientos técnicos sofisticados y tipificadores que generan coherencia y sincretizan una constante medular de su lenguaje. Para sostener esta idea el autor preconiza:

"La espacialidad no es un compartimento estanco, ninguno lo es, pero yo diría que la espacialidad es como la puesta en escena de una obra. Una serie de sonidos electroacústicos sin características espaciales es algo así como que hay personajes que no están en ningún lugar, es como mirar cómo se desarrolla una obra de teatro en un escenario que no tiene escenografía, que no tiene nada. La espacialidad es como ponerlos en escena. Pero la espacialidad sola, si bien va a influir en cómo llegue una obra a los oyentes, no puede sostenerla, me parece a mí"<sup>26</sup>.

## 5. A modo de epílogo

A lo largo de este estudio hemos tenido la oportunidad de conocer, profundizar y poner en evidencia el trabajo creativo musical de Pablo Di Liscia, luego de este proceso es posible exponer las siguientes reflexiones:

- 1- El lenguaje musical responde a constantes especulativas y estéticas que se sustentan en un marcado carácter experimental.
- 2- El discurso proyecta un alto grado de complejidad discursiva y se acoge a un singular principio de articulación que proporciona en sus obras unidad y coherencia.

---

<sup>24</sup> Cf. Ibid.

<sup>25</sup> Cf. Ibid.

<sup>26</sup> Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.

- 3- Su propuesta compositiva es consecuente con su visión reflexiva.
- 4- Mantiene una actitud expectante en la exploración de los parámetros musicales. (altura, timbre, espacialidad).
- 5- Se interesa por la música que surge de la reflexión y que tiene un componente práctico y especulativo.
- 6- No demuestra interés por la música espontánea, sin reflexión.

“No solamente obra, sino reflexión sobre esa obra, no somos máquinas de escupir sonidos, con el perdón de la dureza de la expresión”<sup>27</sup>.

Quedan sin profundizar muchos aspectos técnicos y de procedimientos, que se encuentran a la espera de ser ampliados y discutidos en futuros abordajes musicológicos. La aspiración de este trabajo es realizar una contribución a la integración del pensamiento estético de Di Liscia, intentando redimensionar su propuesta en el escenario musical académico.

---

<sup>27</sup> Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Fecha 9 de agosto de 2013.



## **Bibliografía:**

- Basso, Gustavo. *Percepción Auditiva: Nuevos enfoques*. UNQ. Edición en gestión, versión preliminar disponible en la biblioteca de la UNQ.2000.
- Chowining, John. *The simulation of Moving Sound Sources*. JAES.1971.
- Di Liscia, Pablo. *Altura- Timbre- Espacio*. Editorial Facultad de Ciencias y Artes Musicales UCA. 2004.
- Di Liscia, Pablo. *Descripción sintética de las ideas de espacialidad usadas en Diez claroscuros*.2011.
- Di Liscia, Pablo. *Entre la materia y la forma en Alma de las orquestas*. Altura-Timbre-Espacio. Facultad de Ciencias y Artes Musicales UCA. 2004.
- Di Liscia, Pablo. Entrevista realizada por Arleti Molerio. Argentina. Fecha 9 de agosto de 2013.
- Di Liscia, Pablo. Tesis doctoral. “*Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*”. 2006
- Di Liscia, Pablo. Web page personal disponible en : <http://www.unq.edu.ar/cme/personales/odiliscia>.
- Moore, F. R. *Elements of Computer Music*. Prentice Hall., New Jersey, Usa. 1990.
- Nattiez, Jean Jacques. *Music and discourse*. Princeton University Press, New Jersey. 1990.
- Saitta, Carmelo. *El timbre como factor estructurante*. Altura-timbre-espacio. Cuaderno de estudio número 5, Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias musicales. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” 2004.
- Schönberg, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid. Real Musical. 1979.

## **Fonografía:**

Di Liscia Pablo. "Alma de las orquestas", obra electroacústica editada en la colección de CD Audio "Panorama de la Música Argentina" por el Fondo Nacional de las Artes, Duración Aproximada 6:30. Buenos Aires, 1996.

Di Liscia Pablo. "Tiempos magnéticos" para flauta, piano y sonidos electrónicos generados por computadora. 1996.

Di Liscia Pablo. "Que sean dos" para flauta y guitarra. 1990.

Di Liscia Pablo. "Diálogos con mi anciano" para guitarra y electroacústica.1989.