

89

DISPOSITIVO E INESTABILIDAD  
APROXIMACIONES AL LOOP

ALEJANDRO RUBILAR

MARZO 19

QUAŁ Q̃UALLĒ

# DISPOSITIVO E INESTABILIDAD APROXIMACIONES AL LOOP\*

Este escrito intenta abordar la pregunta en torno a cómo el uso de nuevos dispositivos tecnológicos ha permitido la introducción de nuevas formas de producción y presentación del material musical, y también cómo, en esta relación, se ha transformado significativamente el campo de la composición y la interpretación. Si analizamos el desarrollo de los dispositivos de reproducción y grabación desde su aparición hasta nuestros días, podríamos constatar que existe una especial y específica relación entre el “instrumento” y el “soporte” (dispositivo) que es necesaria para la determinación estética de los resultados al interior de la música electrónica experimental: la idea de soporte entendida como instrumento y la del instrumento entendida como soporte. Orientamos esta cuestión hacia la descontextualización del material musical seleccionado y su repetición indefinida, que se explicita en la música basada en loops.

89

---

\* El presente trabajo se enmarca en una investigación de Tesis para la Maestría en Tecnología Musical de la Facultad de Música de la UNAM, México.

## EL DISPOSITIVO ESTÉTICO

Desde la aparición del fonógrafo en 1877 se hizo posible la idea de poder registrar y reproducir “material sonoro”. Sin embargo, el fonógrafo era limitado, registraba y reproducía de manera muy rudimentaria el contenido, además no comprendía funciones que permitieran la edición o manipulación del sonido de manera específica, lo cual de alguna manera reducía considerablemente las posibilidades de experimentación con el registro. En efecto, acceder al registro en función de las necesidades compositivo-experimentales de los autores solo será posible posteriormente, con el desarrollo de la electrónica.

Con la aparición de la amplificación electrónica los parámetros de “intensidad de lo sonoro”, de los cuales se tenía conciencia hasta ese punto, cambiaron radicalmente. Esto a su vez tuvo repercusiones en cómo se concebía el acto compositivo, considerando que había un acuerdo común en torno a las intensidades de los instrumentos, determinadas por los límites de sus resonadores respectivos. Junto con esto, cada uno de estos soportes de amplificación tenía características muy singulares, dependientes de los elementos que integraban su construcción, lo cual incidía directamente sobre la “naturaleza” de la amplificación. En otras palabras, estos entregaban un “carácter” determinado a la fuente amplificada.

Nos importa aquí observar en qué sentido ciertos dispositivos no solo permitirán grabar y reproducir el contenido de forma más clara, sino que también manipularlo y disponerlo según las necesidades del autor, por ejemplo –como en el caso de la grabadora de carrete– manipular la velocidad de reproducción, de modo tal que el usuario podrá alterar el contenido de la grabación y conseguir resultados experimentales de esta manipulación, proceso que es clave para entender parte de la materialización del loop como eje de composición<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En la introducción del libro de Russell Drake, *How to make electronic music* (1975) Samuel P. Puner detalla con precisión el potencial estético de la grabadora: “El desarrollo más importante de todos se produjo alrededor de 1950: la grabadora. Con ella llegó una lista tan increíble de nuevas capacidades que, ahora, un cuarto de siglo después, los límites de sus posibilidades aún no se han establecido. El compositor ahora puede grabar sonidos en cualquier momento, en cualquier lugar y, en un estudio o taller, manipularlos, modificarlos, mezclarlos y controlarlos a un grado diminuto nunca antes posible” Cf., Samuel Puner,

En el libro *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music* (2013), Keith Potter establece una diferencia estilística específica entre dos posibles líneas compositivas al interior de la música minimalista:

Parecería que no hay una forma más fácil ni más clara de hacer música minimalista que tomar una sonoridad y sostenerla. La importancia de los drones para las músicas de Niblock, Palestina y Theatre of Eternal Music ha sido mencionada, y juega un papel importante en las primeras músicas de Glass y Reich también. La “música basada en el pulso” frente a la “música basada en drones” a veces ha sido útil para clasificar la música minimalista en dos tipos, pero a veces la distinción depende simplemente de la instrumentación: desde que el órgano puede sostener una nota y el piano no, Palestina tendió a usar drones en uno y repeticiones en el otro<sup>2</sup>.

Potter observa una diferencia en la instrumentación, la cual en este caso permite extender una nota o no. La diferencia en el proceso de manipulación del material musical está dada por el instrumento o *dispositivo* que produce el sonido. Así, de acuerdo a las funciones del dispositivo o “instrumento” se obtienen respectivamente resultados estilísticos distintos, uno basado en el drone orientado a obtener atmósferas y ambientes sonoros estáticos y otro basado en la pulsación, más orientado a la repetición de patrones con un carácter quizás más rítmico.

---

“Introduction” to Russel Drake, *How to make electronic music*, New York :Educational Audio Visual Inc, 1977, p. 2.

<sup>2</sup> Cf., Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll Ap Sión, *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, Surrey : Ashgate publishing limited, 2013, p. 4. Quepa señalar que “pulso” se refiere en este contexto al acto de pulsar o tocar físicamente un instrumento.

# DISPOSITIVOS INESTABLES

Podemos comenzar a entrever en qué sentido los dispositivos de reproducción y grabación de audio resultan ser determinantes cuando pensamos en el desarrollo de las propuestas estéticas al interior de la música electrónica experimental. De hecho, no pocos autores se han concentrado en identificar específicamente las variables de este fenómeno, su desarrollo a través del tiempo y cómo cada una de estas innovaciones tecnológicas han incidido directamente sobre el aspecto estético-compositivo de los compositores. Cómo muestra Samuel Puner:

La composición, en siglos pasados, requirió años de estudio especializado en los elementos de la música, en su forma, en sus instrumentos y en su notación en papel. Los compositores que continúan escribiendo hoy en día en esta tradición todavía necesitan este entrenamiento.

Pero en el siglo XX, un nuevo tipo de música ha tenido sus comienzos: la música electrónica. Este nuevo idioma no requiere el mismo conocimiento especializado. Permite un espacio para la actividad amateur. Cualquier persona que pueda aprender a manipular una grabadora de carrete puede comenzar a ingresar a este nuevo mundo de transformación de sonido y participar en la creación de música<sup>3</sup>.

Podríamos interpretar esta reflexión como un eje de diferenciación fundamental en la forma de concebir la composición en este contexto. La “fuente” desde donde se generaba el material musical en la música occidental de tradición escrita estaba reducida al “instrumento” (tradicional), por ende, a sus limitaciones. Sin embargo, ciertos gestos compositivos estaban intentando pensar el material musical más allá de esta tradición, incluyendo sonoridades significativas con nuevos “materiales” de composición. En este sentido, agrega Puner:

A principios del siglo XX, el compositor francés Edgar Varese comenzó una exploración sistemática sobre las posibilidades de utilizar un mundo total de

---

<sup>3</sup> Cf., Samuel P. Puner, “Introduction”, op. cit., p. 1.

sonido en la composición. En 1923, su composición *Hyperprism*, con 16 instrumentos convencionales, más percusión, una sirena y un “rugido de león”, se realizó por primera vez en Nueva York. La crítica del *New York Times* lo desestimó como “el ruido de una casa de fieras o el de un accidente en una fábrica”<sup>4</sup>.

Puner detecta la intención compositiva de Varese interpretándola como una apertura en términos de usos de material musical. Pensar en el “rugido de león” y en una “sirena”, incorporar estos sonidos a la organología de la orquesta y “escribir” notación para cada uno de ellos es un hecho que deja entrever las necesidades de integrar contenido simbólico de actualidad al acto de composición.

La constante retroalimentación entre el acto compositivo y la evolución tecnológica de los dispositivos dio origen a una multiplicidad de cambios al interior del “discurso musical”, el cual poco a poco empezó a nutrirse de diversos materiales sonoros que su vez empezaron a moldear y transformar el gesto compositivo. Para entender los cambios sobre dicho discurso, se hace necesario considerar simultáneamente los avances tecnológicos que permitieron “materializar” las ideas de los compositores que estaban teniendo una inclinación por incorporar nuevos materiales y formas de composición.

Existe, en la actualidad, al interior de la música electrónica experimental, una problematización permanente entre las necesidades estéticas de los autores, los soportes o dispositivos que utilizan para caracterizar sus resultados compositivos, y las implicancias de la repetición como recurso y material musical constituyente de la obra. En este sentido, podemos constatar que las necesidades estéticas de los autores comparten ciertos procesos comunes de producción y manipulación que se vinculan directamente con el uso de los dispositivos para obtener resultados específicos.

En una entrevista que realicé vía correo electrónico al compositor William Basinski, consideré algunas preguntas específicas sobre los procesos de looping, su posterior procesamiento y también preguntas específicas sobre los dispositivos que él utiliza para la creación de sus piezas. Ante la pregunta de si, dada la utilización de diferentes dispositivos de procesamiento de loops en su trabajo, cabría atribuir un carácter estético especial a cada uno de los loops que propone, Basinski responde : “Es mi

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 2.

equipamiento, mis bebés, mis antiguos bebés, tú nunca sabes qué van a hacer, si es que realmente van a funcionar del todo. Algo así como la vida”<sup>5</sup>. Como pude constatar en el curso de la entrevista, el autor se refiere específicamente a sus grabadoras de carrete (Reel-to-Reel) “Norelco”, las cuales adquirió a fines de los 70. En efecto, si analizamos el trabajo de Basinski nos podemos dar cuenta que hay en él un acercamiento a un sonido rudimentario, algo ruidoso, asociado quizás a algo que funciona en un estado intermitente y no regular. Este tipo de dispositivos no tienen una velocidad estrictamente regular, existen fluctuaciones en la reproducción, aún más si el dispositivo no está funcionando del todo bien y es ya de algunos años, y es aquí precisamente donde nos encontramos con una de las aproximaciones estéticas de Basinski: “ lo rudimentario” y “lo irregular”. Algunos de sus loops comprenden una estructura donde el “punto de corte” o “click” se manifiesta expresamente y hace parte de una proposición de repetición específica, cuestión que queda de manifiesto por ejemplo en su obra *The Disintegration Loops* (2002). No siempre Basinski expresa el punto de corte en sus loops, pero si hace parte de uno de los recursos compositivos que hace visible la “circularidad” del material musical dispuesto - la repetición (loop).

En el caso de Philip Jeck, otro compositor entrevistado, ante la misma pregunta respondió:

Cualquier dispositivo usado tendrá un efecto en lo que hago. Tengo loops creados en algunos de mis vinilos. Uso también un pedal de delay y sampleando cualquier cosa en el Casio SK1 voy jugando. Utilizo reproductores portátiles de minidisc con loops preparados de diferentes longitudes. El Casio SK1 es un sampler de baja fidelidad (Low-Fi), pero me gusta la forma en que proporciona su propia “distorsión” desde la fuente original. Los loops creados sobre los vinilos cambiarán algunas veces al echar la aguja atrás leyendo más de un surco. Los reproductores de discos que uso son viejos y no siempre giran a una velocidad constante. Ellos siempre contribuyen a cambiar el sonido a través de lo que hacen, así como también lo hago yo<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Entrevista a William Basinski, 6 de Enero de 2019.

<sup>6</sup> Entrevista a Philip Jeck. 17 de Enero de 2019.

Si analizamos los diversos dispositivos que Jeck utiliza en sus presentaciones en vivo, podemos dar cuenta de la materialidad específica de cada uno. El sampler Casio SKI a pesar de tener un límite de tiempo en las muestras (sample) que registra, es un potente y versátil disparador de loops, el cual a su vez entrega una textura característica al material musical ingresado. En las grabaciones de Jeck podemos percibir el “sonido operativo” del dispositivo, escuchar los golpes de la aguja al leer una y otra vez el surco seleccionado para la reproducción, así como también percibir la distorsión agregada desde el sampler Casio SKI. Todas estas características tímbricas definen parte del sonido característico del autor.

Algunos de los autores que se enmarcan al interior de la música electrónica experimental se presentan en vivo con una configuración muy similar a la que ocupan en sus estudios, con algunas excepciones. Sin embargo, mucho del trabajo en vivo se determina por la manipulación de velocidades de los loops seleccionados, por la inestabilidad de los dispositivos que utilizan y también por los errores y disfuncionalidades que estos mismos entregan a la performance. Si bien el contenido de las presentaciones muchas veces está preseleccionado con anterioridad, es en la manipulación de este contenido a través de lo que podríamos llamar el factor de *inestabilidad* del dispositivo donde se juega un papel importante para la caracterización del material propuesto. Nos limitamos aquí a esbozar una de las implicancias de la cuestión en torno al *Loop*.



Pierre Schaeffer en su libro *Tratado de los objetos musicales*, señala:

De los objetos a las estructuras, de las estructuras al lenguaje, existe pues una cadena continua, tanto más difícil de descifrar, cuanto que nos es absolutamente familiar y espontánea, y estamos totalmente condicionados por ella. Es así como descubrimos la eficacia del magnetofón, que en principio habíamos tomado como una máquina para reunir sonidos, para crear nuevos objetos, es decir nuevas músicas. Este también es, principalmente (para la investigación), una máquina para analizar sonidos, para “descontextualizarlos”, para reescuchar la música tradicional con otro oído<sup>7</sup>.

Podríamos intuir que Schaeffer ya estaba pensando en las características estéticas que adquiriría el material de composición, en la medida en que se le separaba de su contexto, función que le permitía el magnetófono (dispositivo). Los cortes que se aplicaban a la bandas magnéticas en función de la selección de material de composición, los cambios de velocidad sobre la reproducción y la reorganización y reutilización, eran técnicas fundamentales que estaban determinando un nuevo gesto compositivo. Sin embargo ¿donde aparecen las aproximaciones al loop? Schaeffer cree en el gesto de la descontextualización como una herramienta para obtener una resignificación del material musical que se ha seleccionado. Junto con esto, encuentra en la “repetición indefinida” del material un lugar de manifestación donde parece emerger una nueva forma de lenguaje así como también un nuevo gesto compositivo<sup>8</sup>. En efecto, es de esta idea que podríamos

<sup>7</sup> Cf., Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza, 1988, p. 27.

<sup>8</sup> Schaeffer explicita esta cuestión de manera precisa: “En primer lugar, con la práctica del surco cerrado, en los tiempos de nuestros comienzos con el tocadiscos (sin el surco cerrado nuestro método no podría haber visto la luz del día), nos obligamos a seleccionar ‘algo’ en el continuum sonoro más heteróclito. Y esta violación surrealista, tan alejada de la seriedad de nuestros colegas electrónicos, nos limitaba a cortar lo sonoro confrontándonos a lo que tenía de diferente, de menos organizable. ¿Podía haber reglas de escucha válidas para el conjunto de estos cortes? Los cortes del tocadiscos nos llevaban de esta forma a ejercicios de versión. Aislados en medio del discurso, del ruido, del canto y de la sinfonía, los ruidos grabados en estudio no tenían ni pies ni cabeza, y solo debían su ser al instante azaroso en que se había pulsado el grabado. Sin embargo, estos fragmentos, repetidos indefinidamente, tenían cierto ‘poder’. Arrancados del contexto y desprovistos a la vez que llenos de sentido, nos encerraban en su universo cerrado, cautivador y absurdo. Puede que todos los descondicionamientos tengan que pasar por ahí: la violación, la destrucción, el sin

desprender una caracterización del “Loop”: material sonoro que posee un punto de inicio y de término sobre el cual se aplican diversas clases de repetición (volviendo al punto de inicio o bien desde otra posición), las cuales caracterizan estructuralmente, a su vez, el material sonoro seleccionado..

Dicho esto, cabe preguntarse quizás qué es lo que guarda en su interior el loop y cual es su impronta. En una entrevista realizada por el holandés Geert Lovink al crítico de medios alemán Tilman Baumgärtel, se logran identificar ciertas orientaciones que podrían dar cuenta de un estado preliminar de la discusión. Según Baumgärtel, “[l]a música occidental puede contener elementos repetitivos como el ritmo, pero típicamente tiene una estructura armónica teleológica, que lleva a un fin, la resolución armónica. La música basada en loops, por otro lado, sigue y sigue y sigue, y es fácil confundir eso con una falta de estructura, si no estás al tanto del funcionamiento de este tipo de música. El oyente no tiene que seguir una progresión armónica, sino que se enfrenta a estos patrones cíclicos y repetitivos”.<sup>9</sup>

Podríamos interpretar estas apreciaciones como una descripción de una aproximación hacia la escucha y sobre la forma en la que se recibe y se concibe una propuesta “musical”. Lo que se está tratando de definir es la forma en que se relaciona el oyente con el gesto de repetición, que implicaría entender o percibir una propuesta en esos códigos. De hecho, si la radicalidad del loop se expresa en su gesto de *repetición*, una resignificación de la escucha tendría que implicarse necesariamente.

Por otra parte, la tendencia a la repetición característica del loop pareciera entrañar una “no-intención” de articulación o algo que no parece ser una proposición en sí misma: un estado experimental (cuyo eje es la repetición precisamente) sin ningún motivo resolutivo aparente. No por nada Baumgärtel trae a colación a Steve Reich, quien deja entrever que “los loops como tales carecen de sentido. ‘No son geniales, son simplemente absurdos, carecen de interés’”<sup>10</sup>.

---

sentido, pues con independencia de nuestra voluntad de obtener resultados, hay que reconocer que era improbable como puro acontecimiento sonoro, un trozo de discurso o de sinfonía, Y, sin embargo, esta versión cortada nos iniciaba en el tema”. Cf., Pierre Schaeffer, op. cit., p. 218.

<sup>9</sup> Cf., Lovink Geert, “Dancing to the Loop : Interview with Tilman Baumgärtel”, Amsterdam : Institute of Network Cultures., 2016. Recogido del sitio <<http://networkcultures.org/geert/2016/11/23/dancing-to-the-loop-interview-with-tilman-baumgartel/>>. Una traducción al castellano que he realizado de esta entrevista se puede encontrar en este mismo número de la revista Qual Quelle.

<sup>10</sup> *Ibíd.*

En resumen, el carácter irresolutivo en las formas de repetición que constituyen la estructura de loop nos da ciertas orientaciones sobre cómo nos podemos enfrentar al “valor estético” que este posee como material de composición. Las distintas clases de repetición sobre un episodio sonoro determinado nos ofrecen una alternativa de salida ante la *ley de armonía* que funda la tradición y la estructura de la música escrita occidental. Es una *ley* que la repetición desarticula y algunas consecuencias se dejan ya distinguir cuando reconocemos que una forma diferente de organización del material sonoro ha tenido que producirse. Por ello es que, si analizamos las distintas clases de repetición y las diversas formas en las que se trabaja estructuralmente y tímbricamente un loop y sus parámetros, nos encontramos con diferentes aproximaciones o apuestas, que de alguna manera van a demarcar los alcances compositivos de los autores que se enmarcan en el campo de la música basada en loops. Dada su evolución y sus implicaciones tecnológicas (que como bien muestra Baumgärtel son de parte a parte culturales), un análisis ceñido de estos matices ameritaría un trabajo de profundización que esperamos aquí al menos podido esbozar.