



El *loop*: Desterritorialización de la canción

Ignacio Aguiló

Universidad del Salvador. Buenos Aires

Abstract

This essay is a post-structuralist approach to the study of digital technology's influence on music. The aim of this work is to demonstrate that the introduction of the loop (sequence from an audio file repeated throughout a composition) as a common musical practice entails a substantial modification of the nature of the song, by generating what Deleuze and Guattari have called "deterritorialization processes" which, in this case, involve a novel conception of music as a musical instrument. At the same time, the essay explores the relationship between the loop and the postmodern categories of fragmentation, space, and time.

Resumen

El presente ensayo representa una aproximación postestructuralista al estudio de la influencia de la tecnología digital dentro de la música. Este trabajo propone demostrar que la introducción del *loop* (archivo de audio que se repite dentro de una composición) como práctica musical constituye una modificación sustancial de la naturaleza de la canción, al producir lo que Deleuze y Guattari denominan "procesos de desterritorialización", que en este caso implican una nueva concepción de la música como instrumento musical. Al mismo tiempo, se exploran las conexiones entre el *loop* y las categorías postmodernas de fragmentación, espacio y tiempo.

En los últimos años hemos asistido a una modificación sustancial de los métodos de composición e interpretación musical, potenciados por la aparición y posterior popularización de tecnología digital. En este contexto, se ha producido una institucionalización de prácticas que antiguamente estaban reservadas al terreno del avantgarde, entre las que se destaca el *loop*.

¿En qué consiste un *loop*? En el lenguaje musical, un *loop* es un archivo de audio que se repite dentro de una composición, de forma tal que el final y el principio de la secuencia se encuentran en el mismo punto (es un proceso circular). El *loop* como recurso surge necesariamente de un formato anterior; es decir, de música ya grabada. Es a partir de *samples*, pedazos de música, que se produce el *loop*.

Un pequeño ejemplo ilustrará esto: tomemos una canción x, digamos *Garota de Ipanema*, por remitirnos a una relativamente popular –¿la versión de João Gilberto y Stan Getz te parece bien? Busco el disco y grabo la secuencia inicial de guitarra, la

que abre la canción –el “tun, tun, tun, tun” que susurra Gilberto–, es decir, C# 6/7 y G# 6: aquí lo que tenemos es un *sample*, un fragmento de la canción. El paso siguiente es tomar ese *sample* y editarlo de manera que pueda ser *loopeado*, duplicado una y otra vez para que esa repetición suene como una secuencia musical –para ello debo lograr que el *tempo* (medido en *bits* por minuto - bmp) no varíe cuando el *sample* se repita. Basándome en esta nueva melodía estoy en condiciones de ir adicionándole nuevos instrumentos, *loops*, etc., incluso hasta el punto de que la composición de Jobim difícilmente pueda llegar a ser reconocida. Así, esta secuencia de *Garota de Ipanema*, este *loop*, se acaba de convertir en la base de una nueva composición musical.

Ahora bien, ¿quién inventó el *loop*? En realidad, no existe un creador del *loop per se*. Más bien es consecuencia de los diversos experimentos con máquinas de cintas de repetición, realizados durante los años cincuenta y principios de los sesentas por distintos músicos de vanguardia (entre los que se destacan los minimalistas Terry Riley y Steve Reich), quienes desarrollaron nuevos métodos de composición usando repetición continua, y establecieron las bases para futuras investigaciones en la producción de *loops* (principalmente, las llevadas a cabo por Robert Fripp y Brian Eno durante los años setentas).

La introducción de máquinas digitales capaces de crear secuencias de repetición de varios segundos, incluso minutos, en los años ochenta, produjeron un salto formidable en el desarrollo de composiciones basadas en *loops*, posibilitando crear estructuras musicales complejas nunca antes escuchadas. Esto fue el prelude al actual panorama de masificación de tecnologías de *loopeo* –y de apertura comercial a estilos musicales que integran esta práctica– que se insertan en un proceso de transformación total de los esquemas musicales tradicionalmente aceptados. El presente ensayo es una invitación a reflexionar acerca de la posible vigencia de la estructura clásica del formato canción en este contexto.

La desterritorialización

Toda actividad implica un plano de consistencia. Dentro de ese plano se diferencian dos dimensiones: una dimensión bajo la cual es plano de expresión y otra bajo la cual es plano de contenido. De esta manera, es posible determinar, al considerar el plano de consistencia sonoro llamado música, cuál es la expresión y cuál es el contenido propiamente musical. Retomando (críticamente) el argumento que hace Dominique Fernandez en el plano del contenido, Deleuze sostiene que, desde el punto de vista de la expresión, la voz musical pre-industrialización es esencialmente una voz desterritorializada. ¿Qué quiere decir esto? Que la voz es maquinada, es una máquina sonora vocal, no fijada por determinaciones naturales o territoriales hombre-mujer: es una voz arrancada de su medio. Se trata, desde el punto de vista del contenido, de una voz que va más allá de la diferencia de sexos: la voz del contratenor, sin apoyarse en el diafragma, y la voz de la base de los pulmones y del vientre del *castrato*. Entonces, la territorialidad de la voz es el sexo –voz de hombre, voz de mujer–, pero es también el lugar desde donde hablo, es desde donde es emitida, etc.

A partir de la industrialización y de Wagner y Verdi, el desarrollo instrumental forzó a las voces a volver a ser voz de hombre y voz de mujer (en un movimiento sinfónico, el contratenor no tiene sentido). Esto se debe a que la voz es puesta en igualdad de condiciones con el instrumento, o más bien, transformada en instrumento, con el surgimiento de la música sinfónica. Ya no se trata de que los instrumentos estén para acompañar los procesos de desterritorialización de la voz.

De todo lo anterior se desprende que es también posible determinar la territorialidad o desterritorialidad de los instrumentos musicales (ya vimos en el párrafo

anterior como la propia voz se transforma en un instrumento más, en este caso, reterritorializado).

Centrémonos ahora en el *loop*. El *loop* representa la aparición de la música como instrumento. La posibilidad de edificar una melodía basada en una secuencia musical continua significa que esa música de donde extraigo el *sample* es transformada en instrumento. Volvamos a nuestro ejemplo anterior: cuando lo dejamos, acabábamos de generar un *loop* a partir de un fragmento de *Garota de Ipanema*. El paso siguiente podría ser grabar una serie de instrumentos encima o agregar otros *loops*. En el resultado final –la nueva canción– encontraría guitarras, bajo, pianos, etc. y *loops*, que funcionan exactamente igual que los demás instrumentos, porque se han convertido en instrumentos.

Ahora bien, el *loop* como instrumento supone una desterritorialización de la música, desterritorialización total del momento situacional y simbólico. El *sample* que origina el *loop* es una música que ha sido totalmente arrancada de su medio, una música que va más allá de sus propias determinaciones originales. Si el *castrato* suponía la androginia absoluta, la superación de la diferencia entre los sexos, es decir, la desterritorialización de la voz (un hombre con voz de soprano), el *loop* significa la desterritorialización de la música, pero de su esfera, de su significado: es el grado máximo de desterritorialización. Es decir, la música es separada de su condición original, casi natural, es maquinada (se vuelve máquina sonora) y es insertada en otra música, ésta sí, territorializada. ¿Y por qué esta nueva música está territorializada? Porque todos los procesos de desterritorialización también son creadores de reterritorializaciones, más o menos artificiales. Cuando, en la música instrumental, el instrumento deviene primero en relación con la voz, la voz deviene por sí misma un factor de reterritorialización, mientras que antes, ella estaba esencialmente tomada en un movimiento de desterritorialización –era un agente de la desterritorialización. Lo mismo sucede con el *loop*: es desterritorialización de una música –la que genera el *loop*–, y territorialización de la nueva canción que surge y que está definida, en principio, espacial y territorialmente. La dicotomía binaria instrumento (medio) / música (resultado) es superada: música → *loop* = instrumento → música.

Ahora bien, esto es desde el punto de vista de la expresión. Desde el punto de vista del contenido, la desterritorialización de la voz –la androginia primitiva que desarrolla Dominique Fernández– en la figura del contratenor o el *castrato*, el ir más allá de los sexos, es inseparable del devenir-mujer o el devenir-niño. Entonces, ¿qué es entonces el *loop*, la desterritorialización de la música? En el planteo de Deleuze, sería un devenir-molecular, abstracto. Los biólogos, cuando estudian los ritmos vitales de períodos de 24 horas, renuncian a articularlos sobre una medida común aún compleja, o sobre una secuencia de procesos. Invocan, más bien, lo que ellos llaman una población de osciladores moleculares, de moléculas oscilantes, acopladas por razas o grupos, en acorde, que aseguran esta comunicación interna de las duraciones heterogéneas. El descubrimiento de las moléculas sonoras, en lugar de notas o tonos puros significa que el tiempo no pulsado es un tiempo hecho de duraciones heterogéneas, donde las relaciones reposan sobre una población molecular, y ya no sobre una forma métrica unificante. Este es el caso de la música electrónica y, por consiguiente, del *loop*.

Entonces, el *loop* es, en el plano de contenido, un devenir-molecular, y desde el plano de expresión, una máquina sonora desterritorializada, separada de su medio, casi secuestrada. Se trata de una obra abierta, donde no existe sentido cero, pero que puedo interpretar, reordenar, de incalculables maneras diferentes. Cuando extraigo un *sample* de una canción y creo una secuencia musical nueva, estoy atribuyendo una coherencia específica a un momento de la canción que, por sí solo, es aparentemente inconexo. Estoy atribuyendo sentido a un fragmento que no fue originalmente creado para funcionar sólo, sino justamente como mecanismo de una

estructura melódica mayor. Lo que obtengo –la nueva música– significa una pretensión de validez dispuesta en relación con la resignificación del *sample* –la vieja canción– dentro de una nueva melodía, a través del *loop*. Se trata de una situación definida en la cual mi interpretación incluye la interpretación que de la situación hace el otro, al punto que reinterpreto la canción en términos tangencialmente distintos: como instrumento, no como canción. Esto quiere decir que la música deja de ser una melodía a escuchar o a interpretar –una totalidad acabada– para ser un instrumento a ejecutar –es decir, un artefacto, tecnología musical. Esto implica, entre otras cosas, que ese juego de lenguaje se transforma (¿acaso no dice Lyotard, hablando de los juegos del lenguaje, que “una modificación incluso mínima de una regla modifica la naturaleza del juego”?) (Lyotard, 1998 : 27).

Ahora bien, anteriormente afirmé que el *loop* se ha transformado en vástago de la era digital y carga encima el estigma de su condición. Así, si en el pensamiento moderno el proceso histórico se concebía como lineal, progresivo y ascendente hacia una conclusión, al mismo tiempo teníamos la canción como una totalidad coherente, acabada. Retornemos una vez más hacia nuestro ejemplo – *Garota de Ipanema*–: verso-estribillo-verso y así, hasta el final (es un proceso consumado). En cambio, la concepción posmoderna de la historia se estructura alrededor de la idea del presente autorreproducido. ¿Podría alegarse, acaso, que el *loop* no es la personificación de este pensamiento? La idea de un fragmento de una canción que vuelve una y otra vez sobre sí mismo de forma circular, capaz de autorreproducirse hasta el infinito significa un presente constante, porque la melodía se ubica atemporalmente en ningún lugar. A la linealidad moderna –y a la dialéctica– se opone la circularidad posmoderna, la desaparición de la progresión unitaria. Pero esto también significa la crítica a la noción de totalidad –en este caso, de la canción como un todo. El *loop* constituye la fragmentación de la canción (el *sample*) y su transformación en instrumento en estado *fractal*, del mismo modo que las fracturas del posmodernismo se oponen a la concepción de la sociedad como unicidad (“la idea de que la sociedad forma un todo orgánico, a falta del cual deja de ser sociedad”; Lyotard de nuevo).

Lo anterior no significa que la canción como estructura musical está desapareciendo; muy al contrario. Lo que quiere decir es que la estructura clásica del formato canción se puede reinterpretar dentro de un plano totalmente nuevo: se transforma, de una totalidad consumada a una fractura capaz de desplazarse a través de múltiples redes de significación y resignificación. El signo es una relación, es un proceso, y esto implica que se puede dar más de una posibilidad de significación frente a una misma materia significativa. Con el *loop*, esto se vuelve exponencial.

Referencias bibliográficas

- Jean Baudrillard, *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Gilles Deleuze, “Curso de los martes (Sobre música): 08/03/77”, WebDeleuze, <http://www.webdeleuze.com/TXT/ESP/080377.html> (Traducción al español: Ernesto Hernández B.).
- Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Antiedipo*, Paidós, Barcelona, 1985.
- Dominique Fernandez, *La Rose des Tudor*, Julliard, 1976.
- Jean-François Lyotard, *La Condición Postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Michael Peters, “The Birth of Loop”, version 1.0, 1996, *Looper’s Delight*, <http://www.loopers-delight.com/history/Loophist.ml>