



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Centro de Estudios de Postgrado

Trabajo Fin de Máster

ESQUIZOMÚSICAS.

SOBRE REPETICIONES, LOOPS Y ARTES

Alumno/a: Martínez Mercado, Rafael

Tutor/a: Prof. D. José Luis Anta Félez
Dpto: Antropología, geografía e historia

Junio, 2019

Memoria del Trabajo de Fin de Máster:

Esquizomúsicas. Sobre repeticiones, loops y artes

Resumen y aspectos generales del proyecto:

Esquizomúsicas es un proyecto artístico y de investigación presentado como Trabajo de Fin de Máster para el Máster en investigación y educación estética: artes, música y diseño de la Universidad de Jaén.

Dicho trabajo consiste en la búsqueda de una serie de pensamientos y cuestionamientos sobre la percepción musical, estableciendo para ello ciertas relaciones con diferentes conceptos del ámbito sonoro, antropológico y psicoacústico. Estas consideraciones son expuestas en dos lenguajes distintos, verbal y musical, con el propósito de extenderlas a toda persona interesada en el proyecto.

Debido a su carácter artístico, no es posible definir unos objetivos concretos o unas conclusiones precisas dentro del trabajo, más allá de la reflexión en sí misma, su posible valor artístico y la superación de este máster.

Sin embargo, se puede indicar que ha dado como resultado un pequeño "manual" y una serie de grabaciones musicales que son a su vez la propuesta de trabajo, el producto artístico final y el medio de transmisión de las reflexiones realizadas por el autor.

Desarrollo del proyecto:

Considero que no sólo pueden resultar interesantes las ideas propuestas como resultado final, sino todo el proceso, cambios y decisiones que llevaron al mismo. Esta memoria pretende cubrir principalmente este aspecto.

El origen de Esquizomúsicas surge con la toma de tres decisiones personales. La primera de ellas es bastante sencilla, al verme en la necesidad de determinar un posible TFM estaba seguro de querer hacer alguna interpretación musical, una idea difusa pero que acotaba bastante el formato del trabajo. La segunda fue el interés que despertó en mí la lectura de *El nuevo paisaje sonoro* de R. Murray Schafer, especialmente el breve capítulo que trata de la esquizofonía, concepto acuñado por el propio autor y que es uno de los pilares fundamentales de este proyecto. Por último, quería alejarme de mi zona de comfort, hacer algo fuera de mi ámbito musical acostumbrado, por lo que hablé con el profesor que ha

sido mi tutor durante los meses de trabajo, José Luis Anta, con el que coincidí durante las clases del máster y que me ayudó a encontrar este nuevo enfoque.

Fue él quien, al exponerle estas ideas generales que tenía en nuestra primera tutoría, me recomendó leer al otro autor que ha sido la base de las distintas reflexiones realizadas durante el proyecto, Gregory Bateson. Las ideas y teorías propuestas por el antropólogo británico-estadounidense fueron una fuente continua de información sobre el origen y los síntomas de la esquizofrenia. Las lecturas sobre este tema recogidas en su libro *Steps to an ecology of mind* me han permitido establecer continuos paralelismos entre música, comunicación, repetición y esquizofrenia.

A pesar de haber seleccionado estas "fuentes básicas" para el trabajo, durante los meses de enero a junio de 2019 ha sido varias veces modificado en formato, estructura e incluso enfoque del mismo. Por poner un ejemplo, antes de decidir la música definitiva que se interpretaría, me puse en contacto con el compositor canadiense Tim Brady que cordialmente me envió la partitura de su obra *GO (Guitar Obsession)*, compuesta para guitarra eléctrica y pedal de loop, ya que consideré que una obra así podría ser idónea para el proyecto.

Sin embargo, no terminaba de sentirme cómodo del todo con esta idea, ya que seguía estando muy cercana a mis experiencias anteriores de reflexión sobre el montaje e interpretación de una obra concreta y no terminaba de cuadrar con las ideas de Schafer y Bateson que comenzaba a tener plenamente asimiladas.

Al exponer esta situación en otra tutoría, llegamos a un formato más cercano al final. Por un lado entendí la importancia que podía tener el concepto del loop en el proyecto y decidí, junto a mi tutor, que sería más interesante hacer una versión de una obra o una canción en la que trabajase con loops buscando "crear" una esquizofrenia en el proceso.

Más o menos en este momento, yo seguía leyendo a Bateson y descubriendo aún más a Murray Schafer, con libros como *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, en los que me percaté de que el concepto de esquizofonía nunca fue expandido o profundizado por el autor mucho más de lo que ya había leído en el primer libro mencionado. También fui introducido gracias a José Luis Anta a varios libros y autores que, aunque no estén presentes como tal en el escrito o las grabaciones, han servido para formar y ampliar mi percepción de varias cuestiones estéticas como *Arte y política en la época de la estafa global* de Fernando Castro Flórez, *De la inexistencia del arte* de Luis guerra (acercándome al pensamiento de Alain Badiou) o el catálogo de la exposición *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España (1961 - 2016)*, de la

fundación Juan March, donde varios artistas reflexionan sobre el arte sonoro, la museística y la instalación.

Posteriormente, tras un periodo en el que no pude dedicar un tiempo excesivo al proyecto más allá de leer los libros mencionados, el formato de la interpretación seguía sin estar definido pero consideré versionar *Everything in its right place* del grupo Radiohead. En este sentido, comencé a investigar el grupo, el disco y la canción: desde su uso en diferentes cortos como el premiado *Backstory*¹, pasando por entrevistas de los componentes del grupo, hasta un libro muy interesante *Radiohead's Kid A* de Marvin Lin, que aporta un enfoque muy personal en la escucha de esta música.

El proyecto tomaba forma: quería hablar de la escucha esquizofrénica y esquizofónica, de la comunicación musical y de los loops. El paso lógico era plantear que el texto y la interpretación debían transmitir las mismas ideas, aunque en distintos lenguajes.

Finalmente, en el último mes y habiendo terminado las horas lectivas presenciales del máster, comencé el ejercicio escrito junto al planteamiento final de la interpretación. Al mismo tiempo, leía *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, un libro intenso y fascinante, donde Douglas R. Hofstadter aborda muchísimos temas desde la lógica y el desarrollo del concepto de bucles extraños. Las ideas y formato de este escrito han sido una fuerte referencia para mí en el proceso de escritura.

Sobre la forma del texto debo decir que se hicieron varios escritos, uno de ellos con un enfoque no del todo acertado por no conectar en muchos sentidos con la parte musical del proyecto. Finalmente, se presenta uno más cercano, con la explicación de las diferentes reflexiones que se hicieron en ambos lenguajes. Se ha pensado con un formato de "parpalacio", donde cada sección del escrito corresponde a una apertura de la impresión hasta llegar a un tamaño A2, en un ligero paralelismo con una repetición, un bucle, que se abre y forma un todo más complejo. Para la maquetación del mismo, conté con la ayuda y los consejos de Ciselay.

En cuanto a la interpretación, se tomaron varias decisiones en este tramo final del proyecto. La primera de ellas fue que la versión de la canción de Radiohead debía ser grabada. Para esto, se ha procurado que la grabación sea lo más fiel posible a una interpretación en vivo al no existir ningún tipo de edición digital posterior. El propio registro sonoro fue obtenido con una grabadora de mano (las indicaciones técnicas se indicarán más adelante) con tal de mantener las similitudes entre el aspecto verbal y el

1 El cortometraje original fue realizado por Joschka Laukeninks con una música original, aunque yo llegué a conocerlo a través de otro montaje que usaba la mencionada canción de Radiohead.

musical en todo el proyecto. Hay que señalar que las diferentes sonoridades digitales que se pueden apreciar se consiguen mediante el uso de dos pedales para guitarra eléctrica usados en directo.

Debido a la complejidad de los diferentes conceptos y temas abordados, decidí finalmente no hacer una única interpretación. En su lugar, se han realizado tres, que podrían estar enlazadas y continuas, pero cuya grabación se realizó por separado, con el fin de conseguir un resultado de mayor calidad sonora y musical con una cantidad considerablemente menor de problemas y retos de aspecto técnico.

Consideraciones técnicas del proyecto:

Texto y maquetación. La escritura de este trabajo ha sido realizada con el conjunto de aplicaciones de LibreOffice, especialmente la aplicación *Writer*. Posteriormente, la maquetación se realizó con los programas Adobe Photoshop y Adobe InDesign.

Audio, interpretación y grabación. En el aspecto técnico del audio se han utilizado:

- Guitarra Fender Stratocaster
- Amplificador Fender Champion 100
- Pedales Boss: Loop Station RC-1; Tera Echo TE-2. Fuente de alimentación Harley Benton.
- Grabadora digital Tascam DR-05

Enlace a las grabaciones realizadas (SoundCloud)

<https://soundcloud.com/user-958368088/sets/versiones-del-tfm-esquizomusicas-sobre-repeticiones-loops-y-artes/s-oemM1>



Fuentes y bibliografía utilizada:

- Bateson, Gregory. *Steps to an ecology of mind*. Chicago: The University of Chicago Press.

De este libro se ha atendido ante todo a la Parte III: *Form and Pathology in Relationship*, pero especialmente a:

_Social Planning and the Concept of Deutero-Learning (1942)

_Toward a Theory of Schizophrenia (1956)

_The Group Dynamics of Schizophrenia (1960)

_Double Bind, 1969 (1969)

- Castro Flórez, Fernando, (2014). *Arte y política en la época de la estafa global*. Valencia, Sendemà Editorial.

- Fontan del Junco, Manuel; Iges, José; Maire, José Luis (Eds), (2016 - 2017). *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*. Madrid, Fundación Juan March.

- Guerra, Luis, (2017). *De la inexistencia del arte* (seminario). Madrid, Brumaria.

- Lin, Marvin, (2011). *Radiohead's Kid A*. New York, Continuum.

- Murray Schafer, Raymond, (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires, Ricordi.

- Murray Schafer, Raymond, (1993). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona, Intermedio.

- R. Hofstadter, Douglas, (1987). *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona, Tusquets Editores.

Entrevistas consultadas:

- <https://hipersonica.com/criticas/radiohead-kid-a-20-anos-de-collage-clonacion-y-como-desaparecer-completamente/>

- <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2018/10/21/5bc9fc5bca4741f9468b457b.html>

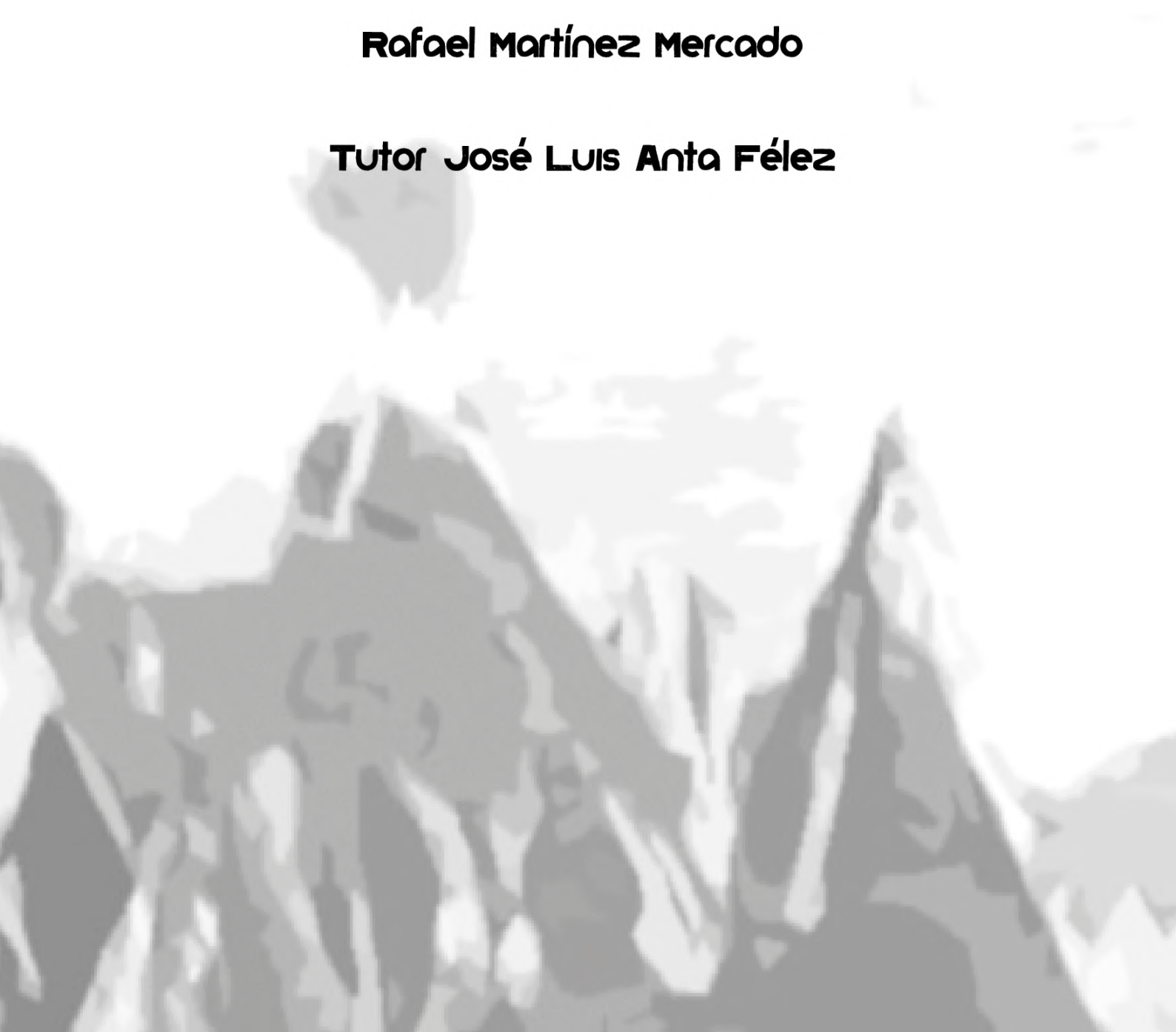
- https://citizeninsane.eu/media/uk/etc/05/pt_2001-07_wire.htm

ESQUIZOMÚSICAS

SOBRE REPETICIONES LOOPS Y ARTES

Rafael Martínez Mercado

Tutor José Luis Anta Félez



Percepción en la música /// *What is that you tried to say?*

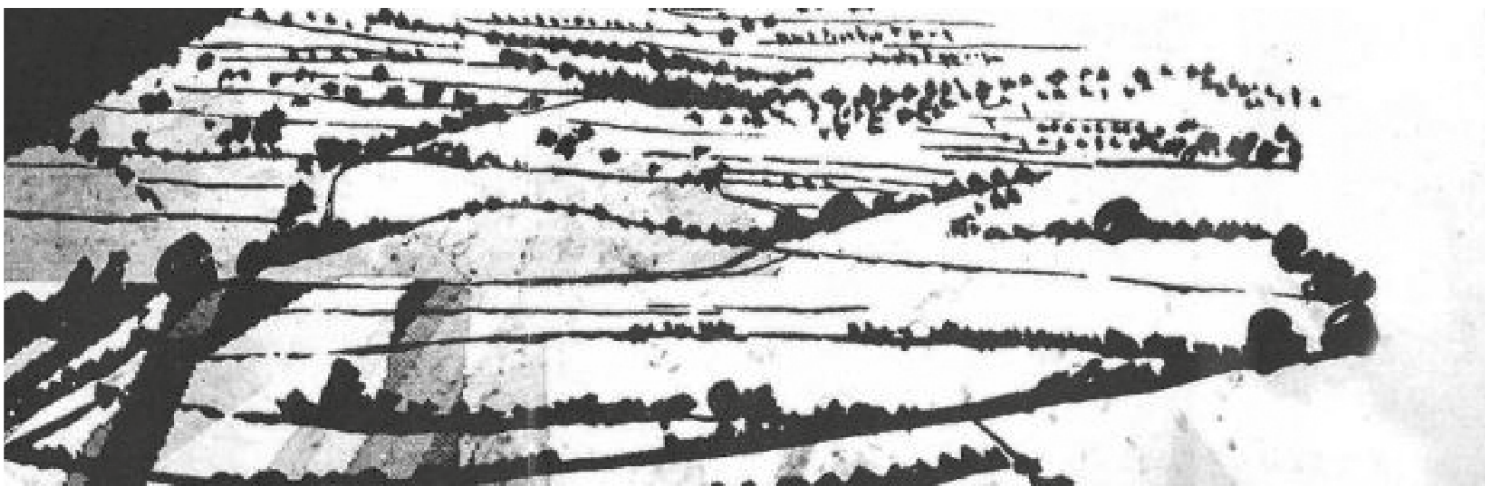
Desde hace siglos, muchas personas conocidas y desconocidas han debido reflexionar sobre el lugar que ocupa la percepción humana dentro del mundo del arte. Esto se debe a su cualidad inherente de individualidad, de subjetividad, que da lugar a múltiples realidades dependiendo del punto de vista y que puede resultar en una problemática a tener en cuenta para el artista.

Debido a mi formación, sólo me veo capacitado para hablar de un arte en concreto, la música, y creo no arriesgarme en exceso si digo que, en cuanto arte asociado a una actividad temporal, el problema de la percepción es más significativo en este ámbito que en otros. Desde que la música fue causante de reflexiones en el ser humano, nunca se ha tenido claro del todo una realidad tan insignificante e importante como esta: no podemos saber, más allá de sospechar con ciertas reservas, si aquella música que escucha una persona es la misma que perciben otras.

Me permito poner un ejemplo dentro de cualquier interpretación de obras de la tradición musical occidental. Supongamos que un individuo tiene una idea musical, que consigue plasmar hasta cierto punto gracias a una notación concreta, que llega a un intérprete en la actualidad. Supongamos que este intérprete conoce la música, su contexto, su forma y tiene las habilidades motoras y mentales para transmitir esa idea musical. Sin duda, esta se transmitirá mediante un instrumento concreto, con su propia idiosincrasia y sonoridad, con sus propias condiciones temporales. Supongamos que existen varios oyentes que perciben el mensaje transmitido. ¿No ocurrirá como en el juego infantil de “el teléfono”? ¿No es mucho suponer que el mensaje es el mismo desde su concepción hasta su percepción?

No quiero resultar pueril al hacer estas reflexiones ya que es fácilmente discutible desde varios puntos: quizá el compositor contaba con esta situación; este ejemplo podría valer en cierta tradición musical y no en otras; con esta reflexión pongo a la idea musical en un mundo casi platónico... Por favor, tómallo tan solo como un ejemplo que ilustra los incontables agentes externos e internos que entran en juego, todos los procesos de percepción que pueden existir en la música.

Para mí, el más interesante y sobre el que quiero reflexionar es si lo que escucha el oyente es realmente lo que está escuchando/tocando el interprete, si el mensaje es el mismo para ambos extremos de la comunicación, si hay alguna manera de levantar esa sospecha de la escucha musical.



Esquizofonía /// *There are two colors in my head*

Quiero señalar un aspecto importante de la percepción musical, uno que se ha establecido común a casi todos los individuos de la sociedad contemporánea y que tiene relación con el uso y perfeccionamiento de las tecnologías de grabación y reproducción de audio. Es lo que R. Murray Schafer comenzó a definir como *esquizofonía*, hace unos 50 años.

En líneas generales, la esquizofonía es la disociación que hemos hecho entre el emisor de sonido y el reproductor de sonido. Me explico, con las nuevas tecnologías de grabación, reproducción, amplificación, edición de audio... hubo un punto de inflexión social respecto a la percepción de la música. Este arte dejó de estar ligado a una interpretación en un espacio y un momento concretos y comenzamos paulatinamente a separar, a disociar, de forma que no nos planteamos en la actualidad que los instrumentos o voces grabadas de la música no están siendo interpretados cuando nosotros los escuchamos.

Cuando Schafer escribió sobre este nuevo aspecto de la percepción musical, consideró que no había pasado el tiempo suficiente para saber si los resultados de la esquizofonía serían buenos, malos o neutros para la sociedad. Sin duda alguna, cualquier disociación de la realidad no deja de ser a priori negativa en sí misma, de ahí el término abiertamente relacionado con la esquizofrenia que utilizó para hablar de esta cuestión.

En este mundo esquizofónico, me planteo en qué lugar queda la interpretación. La música, como todo arte, es principalmente comunicación y, desde hace unas décadas, esta comunicación se encontró con un cambio radical respecto a su forma de transmitir un mensaje. Escuchar música dejó de estar imperativamente relacionado con un aspecto humano y social, ya que no es necesaria la interacción con el emisor para recibir un mensaje. La música se ha dividido en música como *actividad* temporal y música como *producto* estático y, seamos sinceros, en la actualidad tenemos más relación con los productos estáticos.

En paralelo, la problemática de la percepción musical entre emisor - receptor se agravó. La grabación permite que se reproduzca exactamente la misma idea musical, independientemente del lugar o del tiempo, y que “todos percibamos lo mismo”, pero entraron en juego otros factores que suponen un cambio radical de lo que significa la escucha musical.

Entre ellos, el *loop*.



Repetición loop y esquizofrenia ///

Antes de continuar, considero necesario establecer una diferencia clara entre loop y repetición, y cómo ambos afectan a la percepción musical.

De manera general, el loop se diferencia de la repetición en un punto concreto: la repetición es respecto a un objeto (forma algo nuevo) mientras el loop es respecto a una estructura (siempre sobre lo mismo). Consecuentemente, la repetición está relacionada con un proceso de creación de algo nuevo, donde el conjunto o una parte de sí mismo se repite, dando lugar a un objeto que puede ser igual al original o diferir en algún sentido. Estas ideas se han visto y se ven reflejadas en la música, incluso fueron llevadas a un extremo con los llamados compositores “minimalistas”, Steve Reich, Philip Glass, Arvo Pärt, John Adams... cuyas composiciones se basan en la repetición continua y el cambio progresivo perceptible por el oyente, lo que se traduce en composiciones de una extensión temporal considerable para que todas las modificaciones que son introducidas sean apreciables.

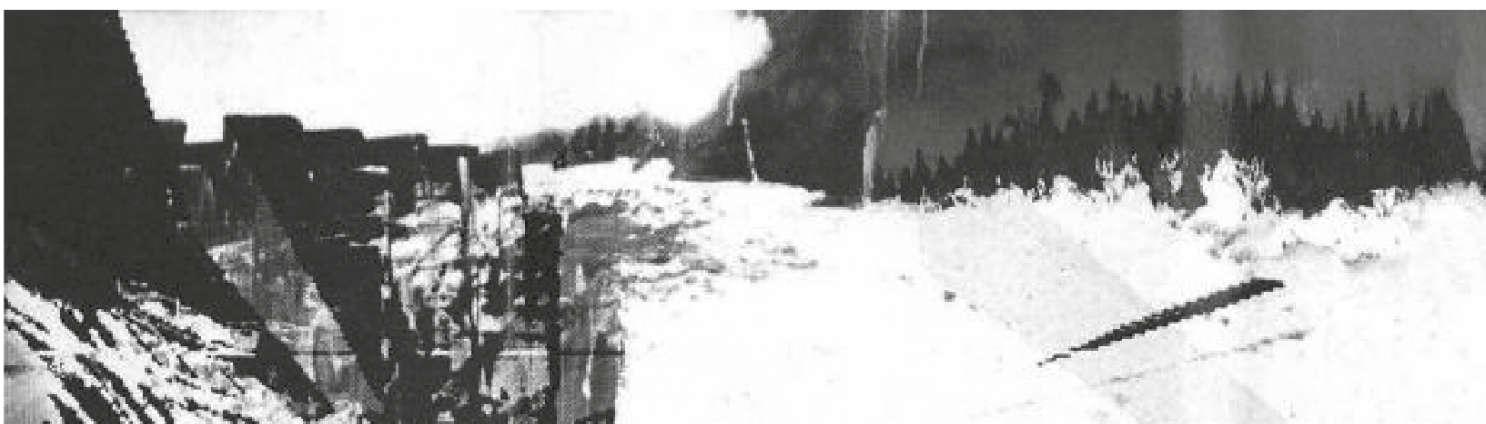
En este sentido, la repetición, musical o no, se debe contemplar dentro de un marco temporal, de un proceso. Que el resultado sea idéntico o no es un aspecto cualitativo del propio objeto repetido y, en cualquier caso, siempre será algo nuevo e independiente del original.

El loop puede considerarse en muchos aspectos lo contrario de la repetición.

Un loop es un bucle y como bucle no tiene principio ni fin, más que el que decida una mente consciente y autoconsciente. No sabría si arriesgarme a decir que un loop es inherente al ser humano, o el ser humano es inherente al loop. Cuanto menos, no es descabellado señalar que es la percepción humana lo que establece qué es o qué no es un loop. Un pulsar, una estrella de neutrones que emite periódicamente radiación, no es en sí mismo un loop, pero al ser percibido por el ser humano es sencillo establecer un patrón en la repetición de las pulsaciones, en su estructura.

Lo que quiero señalar, en cualquier caso, es que una vez iniciado el loop no genera nada nuevo, siempre se da sobre el mismo objeto, sin variación posible, sin opción al cambio. Por tanto, el loop existe sin proceso, sin contexto, sin tiempo. Cualquier bucle es autoreferencial y dependiente de sí mismo. Una vez establecido, no tiene sentido contemplarlo dentro de un tiempo, la única opción que nos podemos permitir tras haberlo originado es detenerlo o hacer que continúe, siempre desde nuestra percepción.

Partiendo de la idea de que un loop se forma sobre una estructura, podríamos encontrarlos en la mayoría de las estructuras, musicales o no, de nuestra sociedad y nuestra individualidad. Incluso nuestras costumbres y acciones cotidianas, con la percepción correcta, pueden considerarse un loop.



Relacionando esto con el mundo de la música, es sencillo señalar músicas cuya estructura podría considerarse un bucle. Dicha estructura, normalmente rítmica o armónica, se repite continuamente dando forma reconocible a lo que percibe el oyente, dando coherencia. Es relativamente sencillo, incluso, señalar músicas donde el bucle se encuentre en un nivel de abstracción distinto al de la forma, por ejemplo, en la melodía. Siguiendo la anterior afirmación, la melodía cíclica es una herramienta musical utilizada en múltiples culturas. Por hablar de aquella conocida por nosotros, podemos encontrar melodías cíclicas desde cánones hasta música experimental del siglo XX.

A pesar de encontrar estos aparentes bucles en la música, la realidad es que se adaptan más a las consideraciones expresadas en la repetición que en el loop. De hecho, todas estas formas o estructuras cíclicas tienen una dimensión innegablemente temporal que se mantuvo hasta la aparición de los medios de grabación y nuestra progresiva esquizofonía social.

Con la grabación separamos al productor del reproductor de sonido. Habiendo eliminado la interpretación se puede eliminar el aspecto temporal de la propia música. Prueba a hacer este “experimento” para comprobarlo: pon la misma grabación en diferentes reproductores simultáneamente. Lo más probable que puede pasar es que no exista una sincronización perfecta entre ellas y estén “descuadradas”. Esto nos lleva a pensar que cada una sólo respeta el tiempo propio de sí misma y, siendo la misma grabación, la música habrá perdido su relación con un tiempo concreto.

Antes he señalado que un loop es dependiente de aquel que lo inicia y no tiene ningún aspecto temporal, tampoco crea nada nuevo y es autoreferencial. Bajo estas condiciones, parece que podríamos incluir a toda la música grabada de la que disponemos en la actualidad. La dimensión temporal que existe será siempre la del oyente, la de aquel que percibe la música. En qué situación tan extraña se encuentra ahora la música, la percepción de la misma música, su comunicación.

En nuestro lenguaje, cualquier mensaje repetido que no aporte nueva información se considera tautológico. Diríamos del emisor, fuera del contexto de la lírica, que su retórica falla y si mantiene su afirmación, sólo nos quedaría decir que está loco. Aparentemente, los bucles no tienen cabida en el día a día del ser humano salvo la curiosa excepción de la música y nuestra percepción de ella.

Planteaba antes dónde queda la interpretación en un mundo esquizofónico, cuál es la comunicación que se puede establecer entre un intérprete y un oyente. Siendo y sintiéndome parte del primer grupo, puedo afirmar que la comunicación sufre una continua distorsión si comparamos la percepción del emisor con la del receptor. Existe una evidente esquizofonía en nuestra sociedad y una particular esquizofrenia en nuestra individualidad.





Gregory Bateson fue el primero que pensó sobre la etiología de la esquizofrenia como un síndrome dentro de la comunicación del individuo que la padece: una distorsión al definir el contexto de su realidad y de establecer una metacomunicación sobre este mismo contexto, la incapacidad de decir qué clase de mensaje es un mensaje. Esto hace de la esquizofrenia un trastorno en la comunicación, no sólo en el establecido como esquizofrénico sino en toda persona que tenga una conversación verbal o no verbal con él.

Para explicar el desarrollo de este síndrome en el individuo, Bateson teorizó sobre *Double Bind* (Doble Vínculo) una teoría comunicativa que señala que hay un componente experiencial en el origen de los síntomas esquizofrénicos, formados mediante la experiencia repetida del doble vínculo en la comunicación. Sobre esto, Bateson escribió varios artículos donde la idea general es que el sentido de un mensaje concreto, por tanto, la comprensión entre emisor y receptor, depende del contexto. Por norma general, no es necesario hablar del contexto para entender el mensaje (establecer una metacomunicación), lo comprendemos y transmitimos de forma automática gracias al conocimiento anterior adquirido a lo largo de nuestra vida. Entendemos entonces que el síntoma que definí la esquizofrenia es no ser capaz de reconocer el contexto ni de establecer metacomunicación respecto al mismo o, en otras palabras, recibir y emitir los mensajes metacomunicativos de forma distorsionada. Todo esto lo estudió junto a la relación que existe entre el esquizofrénico y su contexto social y familiar. Pensaba que no tiene sentido intentar explicar algo separándolo de todo su contexto, hacer un experimento obviando el conjunto, intentar entender la música sólo con las notas de la melodía.

Otro aspecto interesante de esta teoría es que no distingue entre los síntomas de la esquizofrenia o los de realidades similares como el humor, el juego o el arte... Bateson enmarcó todas estas realidades dentro de lo que llamó síndrome transcontextual, señalando que todos estos aspectos, tan dispares a priori, comparten una “doble recepción” de la realidad muy similar entre ellos.

Como intérprete, puede que con cierto egocentrismo, sentí que esta afirmación de Bateson no podía ser más acertada. Pongo un ejemplo que vivo cada vez que toco en público: es rara la ocasión en la que no juzgo mis errores y aciertos al finalizar el concierto y, mientras aquellas personas cercanas a mí señalan lo bien que les ha parecido, yo no dejo de percibir ciertas carencias. Claramente, no hemos escuchado lo mismo aunque la música fuese idéntica para ambas partes. Yo no dejo de ser intérprete y oyente mientras estoy tocando, quizá sea esta mi doble recepción. O quizá sea la de ser capaz de “escuchar” ciertas músicas incluso cuando estoy interpretando esa misma música.

Que nuestra percepción de la música sea subjetiva e individual no deja de llamar mi atención porque suelen ser además pensamientos difíciles de explicar para otra persona ajena a ti. Con la música, como con todo arte, entramos en un terreno transcontextual, casi esquizofrénico, porque rara vez tenemos más referentes que nosotros mismos al escuchar una canción.

De forma paralela hay que entender que todas nuestras percepciones, nuestra realidad, se forma gracias a la repetición, a las diferencias en esa repetición y a cómo reducimos las repeticiones necesarias para aprender algo. En esto consiste el *Deutero-learning*, forma de aprendizaje sobre la que Bateson desarrolló su teoría del doble vínculo.

/// Yesterday I woke up sucking on a lemon

Deutero-learning se basa en que un sistema biológico, ya sea un organismo o un grupo de organismos, es capaz de realizar cambios adaptativos muy variados. Estos cambios dependen de la complejidad del sistema: respuestas involuntarias, aprendizaje, evolución... Un estímulo provoca un cambio cuando lo recibimos y nos adaptamos a él. Independientemente de la complejidad del sistema, los cambios adaptativos dependerán de lo que Bateson llamó *feedback loops*. Un proceso de ensayo - error, con ciertos mecanismos de comparación, donde el error es caro, necesario y tiene un precio biológico o físico dentro de cualquier sistema. Consecuentemente, el cambio adaptativo en relación a este error es jerárquico:

1º- Un cambio o cambios que encajen con la demanda inmediata, ya sea ambiental o psicológica. Aprendemos una solución a un problema.

2º- Cambios para reducir el número de ensayo - error necesarios para lograr el primero.

De esta forma, no sólo resolvemos un problema. Se crean hábitos que usamos para resolver cierta clase de problemas. En otras palabras, aprendemos a aprender.

Estos hábitos son rígidos, *hard programmed*. Por tanto, cada vez que se usa un hábito, existe otro de no-reexaminación del primer hábito que se hace, por norma general, de forma inconsciente. Esto puede llevar a cierta problemática, sin embargo, es una herramienta natural que impide que tengamos que cambiar nuestros hábitos frente a cada situación comprometida en la que se encuentre un sistema, es una herramienta natural que permite que existan los hábitos.

Finalmente, se puede decir que deutero-learning nos permite crear un contexto concreto. Cada individuo creará su contexto y su realidad, estableciendo cierta clase de respuestas dentro de un patrón de interacción. Esta forma de crear la realidad puede provocar, mediante una relación comunicativa de doble vínculo continua y repetida, no discriminar correctamente (normalizadamente) los contextos, y desarrollar una esquizofrenia. El doble vínculo es, también, una teoría que trata sobre un devenir de mensajes que proponen contextos y contextos que significan a estos mensajes

El esquizofrénico no puede señalar de ninguna manera el contexto de ningún mensaje, ni siquiera del suyo propio. Es más, no puede distinguir diferencias entre los contextos de diferentes mensajes. Su realidad es autorreferencial, sin capacidad para saber si es correcta toda la información externa que le llega. A ojos de un observador externo, y digo esto sin ánimo de ofender a nadie, se podría considerar que una persona esquizofrénica vive en un loop permanente y constante, incapaz de reconocer diferencias en las repeticiones que existen en torno a sí mismo.

Llegados a este punto, en el que me resulta cada vez más difícil expresar verbalmente los pensamientos y reflexiones que tengo sobre los temas tratados, es el momento de hablar de mi propuesta. Con ella quiero dar un pequeño ejemplo de cómo todos estos aspectos, esquizofonía, loop, esquizofrenia y repetición, afectan a nuestra percepción musical, tanto en un sentido como en otro de la comunicación. Quizá todo parezca algo difuso en este momento, pero confío en que tome una forma clara mediante el uso de otro lenguaje, otro tipo de comunicación, con el que intentaré dilucidar si oyente e intérprete son capaces de escuchar algo similar en la música.

/// Everything in its right place

El objetivo de todo esto no es otro que hacerse a sí mismo (¿es un loop?), hacer una reflexión verbal y musical sobre las distorsiones en la percepción musical. Existen muchos vacíos que deben ser llenados, tanto en este como en posteriores trabajos.

No es este un texto en el que se deba escribir de la historia o las cualidades del grupo Radiohead, tampoco soy quién para escribir sobre ellos, ya que existen otros libros y documentales que pueden cumplir esta función, realizados por personas más especialistas. Lo que sí es relevante es cierto contexto que ocurrió en el año final del siglo pasado. Puede que seas capaz de recordar la pequeña gran rebelión en la granja que provocó su disco *Kid A* incluso antes de su lanzamiento el 2 de octubre del 2000, un trabajo musical en el que el grupo decidió actuar siguiendo sus propios impulsos sin tener en cuenta las expectativas que existían sobre ellos desde *OK Computer*, su anterior lanzamiento.

Evidentemente, es un grupo y un disco que, personalmente, me despiertan curiosidad, interés y gusto pero intentaré ofrecer algunos datos para aquella persona no tan interesada en su música. Uno de los aspectos que, a mi parecer, hacen de *Kid A* un disco del que merece la pena hablar es su trasfondo como obra en contra de una sociedad capitalista globalizada. No es difícil hacer una lectura desde este punto de vista de las 10 canciones que forman el disco, especialmente teniendo en cuenta el anti-marketing con el que se publicitó, donde no hubo ningún videoclip o single de lanzamiento y toda la información relacionada se podía obtener casi exclusivamente por internet, algo muy inusual en aquel momento. Desde otro punto de vista similar, se puede apreciar cómo el grupo quería distanciarse de esa idea comercial de cómo debía ser su producto, su “disco de rock” porque ellos eran una “banda de rock” que debía “traer el rock de vuelta” a la música producida dentro de la industria.

En su lugar, lanzaron *Kid A* (y, un año después, *Amnesiac*, muy relacionado pero que no trataré aquí), uno de los discos más inclasificables de la música de las últimas décadas pero que consiguió una comercialización muy considerable e influenció a muchos músicos posteriores. Este disco aspiraba a ser pura actividad musical que, de alguna manera, en algún momento y por algún motivo, fue grabada y registrada. Digo esto porque, durante el año que duró la grabación (una enorme cantidad de tiempo respecto a lo que suele demorar este trabajo), fueron conscientes por completo del *artificio de grabar*, en palabras de Jonny Greenwood, guitarrista del grupo, con el que quisieron experimentar durante todo el proceso creativo que resultó en *Kid A*.

Abriendo el LP, y marcando una línea que seguir para el resto de las canciones del mismo, se encuentra la canción que interpretaré y reinterpretaré como reflexión, intentando aclarar y defender todo lo escrito aquí.

Algo que hace esta canción particularmente interesante es que, por su propia concepción, nunca sonará igual. Por suerte o por desgracia, una de las interpretaciones quedó grabada, el material se trabajó y finalmente se vendió en un mercado. Sin embargo, cuando la escuchas es muy difícil pensar que esa canción siempre se mantendrá así, durante todas las interpretaciones que se realicen, incluso aunque sea una interpretación de los propios Radiohead. De hecho, si escuchas cualquier versión grabada en directo, las diferencias entre una versión y otra serán muy notables. Los loops que la forman se establecieron en una sala de un estudio concreto pero su forma es libre, improvisatoria, performativa, pensada para que, al escucharla, todo esté en su lugar correcto sin que este lugar sea un punto espacial, temporal, auditivo, fijo. Esta realidad la hacía una herramienta perfecta para mí y para esta propuesta en la que planteo la escucha de varias, podríamos llamar, versiones de la canción.

He mencionado los loops que forman esta música y considero que merecen cierta atención. Al igual que la mayoría de las músicas que llegan a nosotros actualmente, las grabaciones se sustentan en un lo que podría ser un loop que se graba: una secuencia armónica, un ritmo concreto, un riff de guitarra... todos somos capaces de recordar alguno. De alguna forma, esa grabación forma un loop dentro de la propia canción que nosotros escuchamos y reconocemos, aceptamos su repetición tautológica y la extraña comunicación que establece con nuestra percepción.

Califico de “extraña” la comunicación establecida porque son muchos los factores que afectan nuestra escucha y la distorsionan, entre ellos la mencionada esquizofonía como disociación de lo estático que contiene la música grabada. Sin embargo, poniendo el ejemplo de música “en directo”, somos capaces de escuchar una melodía o una secuencia de acordes que nos guste en *bucle* sin ningún tipo de esfuerzo. En principio, todos deberíamos escuchar lo mismo dentro de un loop pero nunca seremos del todo capaces de saber si el que lo interpreta en directo tendrá una percepción distinta de la música que lo forma.

Volviendo a la canción de Radiohead, quiero explicar y reflexionar a continuación las diferentes versiones que ofrezco, qué buscan aportar, qué dejan fuera de la escucha y a qué pensamientos pueden dar lugar.



Versión I Todo en su lugar correcto

La primera de las versiones que haré de *Everything in its right place* puede parecer sencilla a priori, pero servirá como cimiento estable de diversas reflexiones posteriores. El objetivo de todas ellas es expresar, utilizando un lenguaje musical concreto, todos los aspectos sobre percepción musical que han sido indicados hasta el momento en un lenguaje textual. También es intentar profundizar más en la experiencia de la escucha y las posibles diferencias que puedan existir dentro de la misma.

Como no podía ser de otra manera, esta primera versión es una adaptación de la canción original a guitarra eléctrica sola. Se respeta tanto la estructura formal, como la secuencia de acordes y la melodía. Aunque las “improvisaciones” digitales realizadas con la voz y otros instrumentos electrónicos son, evidentemente, irreproducibles en esta interpretación, se añade un ligero efecto de *reverb* para aportar profundidad y resonancia al sonido.

La idea es sencilla, con esta primera interpretación se invita a una reflexión sobre la percepción respecto a una música que conocemos con *anterioridad*. Sin duda, somos capaces de reconocer la música que suena aunque difiere en múltiples sentidos de la idea original de los integrantes de Radiohead. Podemos afirmar sin lugar a dudas que es la misma música.

Es curioso cómo afirmamos esto último casi sin pensarlo. Yo mismo no soy capaz de describir lo que interpreto de otra forma que no sea relacionando esta música con la obra de Radiohead. Carece de sentido intentar afirmar que es una canción distinta aunque, “a simple escucha” si se me permite la expresión, no tiene ninguna relación tímbrica, instrumental o lírica con la original.

Obviamente, podemos decir que es una versión de *Everything* porque mantiene también ciertas similitudes: melodía de la voz, secuencia de acordes, ritmo constante... Existen algunas condiciones mínimas que nos permiten reconocer una música, aunque sea silbada o tarareada de forma distraída. Sin embargo, invito a hacer una reflexión sobre la *sospecha* de la escucha que mencioné al principio de este escrito.

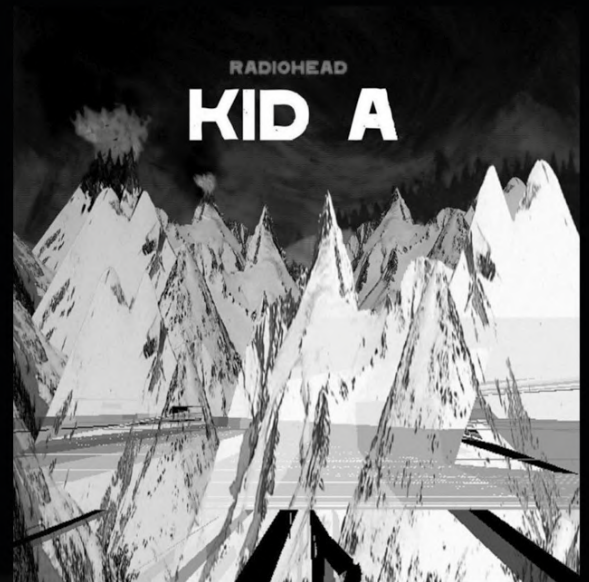
Radiohead publica un disco con una canción concreta trabajada y grabada tras un periodo creativo considerable, nos muestra el resultado final de su creación. La propia obra tiene una serie de características, de loops, de ritmos y de elementos improvisatorios en su interpretación que hacen tambalear su realidad como producto estático. Nunca sabremos qué escucha Jonny Greenwood mientras distorsiona y juega con la voz de Thom Yorke, sólo podemos creer que es similar a lo que escuchamos nosotros desde unos altavoces o cascos concretos.

Luego, un individuo obtiene las partituras editadas del *Kid A*, incluyendo todas las canciones del disco. Con la versión grabada y la ayuda visual de una partitura escrita en un sistema de notación concreto, adapta la canción en una versión respetando todos sus loops pero pensada para un único instrumento que, a su vez, escuchamos gracias a un altavoz (un amplificador). Es cierto que tenemos una referencia muy concreta de la música gracias a la grabación, y suponemos que es la idea que quería transmitir el grupo, pero existen cada vez más factores que afectan a nuestra escucha. Incluso la misma música varía en la grabación dependiendo del sistema de reproducción que utilicemos.

Aun así, vamos a suponer que no existe distorsión hasta la creación de esta versión, que la música es y la percibimos tal cual. Incluso, pensando ya en un nivel imaginativo, el grupo aprueba sin reservas la nueva versión de su canción. ¿Acaso no varía la escucha dependiendo del espacio, el volumen, los efectos, el estado anímico, la atención...? Existen factores incontables que hacen la experiencia de la escucha personal, subjetiva, distorsionada, y todo esto sin tener en cuenta que esta versión ha sido *grabada* a su vez para que se conserve como producto estático, con todas sus implicaciones.

Puede parecer que la siguiente afirmación es demasiado obvia, aunque tengo la sensación de que es una realidad que no se suele tener en cuenta. Yo, como intérprete, no escucho lo mismo que cualquier otra persona como oyente. Existe todo un mundo de contextos y significados que son personales y experienciales, una esquizofrenia en miniatura, repetida con cada loop que forma esta canción, tanto en un extremo como en otro de la conversación.

Lo que puedo asegurar con certeza es que, mientras toco y grabo esta interpretación, yo no dejo de escuchar en ningún momento la música que dejó grabada el grupo en *Everything in its right place*.





Everything in its right place, como cualquier otra canción, tiene sus propios loops, sus propios bucles musicales que el oyente percibe, identifica, disfruta y entiende. La mayoría de las veces esto se hace de manera inconsciente, tras haberlos escuchado una cierta cantidad de veces que no tiene por qué ser muy alta. Anteriormente he mencionado algunos bucles musicales que podrían valer para este caso concreto: secuencia de acordes, ritmo constante, melodías reconocibles. Todo ello puede ser una repetición estructural, un loop.

Quizás uno de los loops musicales más reconocibles en esta canción es precisamente el que marca el inicio de la obra. Una breve melodía de cuatro notas, anacrusa del compás siguiente donde empieza la secuencia de acordes en el teclado que se mantendrá durante una parte considerable de la canción. Sólo existen dos cambios más en la secuencia de acordes (lo que es un número bastante alto de cambios armónicos en comparación a otras músicas) siempre manteniendo la sonoridad distante del teclado que escuchamos en primer término. Casi como curiosidad, puedo señalar que existe una percusión que marca el tiempo constantemente, un compás extraño según a lo que estamos acostumbrados ($4/4 + 6/4$) pero que resulta orgánico y accesible al unirse con el loop que acabo de mencionar.

Por lo tanto, en esta segunda versión quiero plantear ciertas cuestiones sobre la percepción musical del loop. Para ello, cuento con la ayuda de un pedal que me permitirá precisamente esto, establecer el bucle y hacer que se repita de forma infinita, inalterable y, posiblemente, irritante. Lo cierto es que me parece irónico, pero he podido comprobar que somos capaces de aceptar el bucle constante de las mismas sonoridades, ritmos y armonías en casi cualquier música excepto cuando esta repetición es evidentemente atemporal, cuando se establece de forma perceptible un loop. Entonces nos resulta molesto y repetitivo. Considerando esta última afirmación de forma genérica, me inclino a pensar que, en nuestra particular esquizofrenia, sentimos cierto temor hacia esa atemporalidad que nos refleja el objeto sonoro que es el loop.

También podemos encontrar la otra cara de la moneda, aquella persona que escucha este mismo bucle y es capaz de “hundirse” en él, incluso de olvidar por un momento su propia temporalidad. Aunque considero que este oyente no ha llegado a plantearse en serio que un loop es virtualmente eterno, que podría sonar más allá de su propia existencia si se lo permitiésemos. Lo que es indiscutible es que todo oyente será capaz de reconocer, incluso en este loop, la música de Radiohead. Escuchando estas primeras cuatro notas, ya sabemos qué canción vendrá después. De hecho, es factible pensarla completa, musicalmente hablando, aunque aparentemente sólo escuchemos este fragmento.

Hay que tener en cuenta que, de alguna manera, con esta interpretación busco cierta incomodidad para el oyente, yo incluido. No sólo con la escucha de un bucle musical mencionada, sino enfrentando nuestra propia esquizofonía cuando nos planteamos que escuchamos esa música sin que exista un músico. Una vez iniciado, mi propia posición como intérprete se disuelve, podría dejar mi instrumento y moverme por el espacio disponible para probar las diferentes sonoridades que lleguen a mí, acústicamente hablando, sin que deje de sonar la música. El intérprete deja de ser necesario y el oyente es el que debe decidir cuánto durará su actividad musical.

Porque sólo existen tres opciones respecto al loop una vez activo: grabar encima otro loop que se unirá al primero, detenerlo y reproducirlo constantemente y, por suerte, borrarlo. Durante la versión propuesta, haré algunos guiños a las tres opciones. Primero, aún es posible unir nuevas sonoridades al loop, siempre considerando la condición del intérprete: su presencia vuelve a ser innecesaria una vez establecido el bucle.

En cuanto a la segunda opción, puede ser la más interesante desde el punto de vista de la percepción del oyente. Al detener y reproducir el loop ocurren dos situaciones que son, cuanto menos, dignas de mención. La primera es que el loop se detiene sin consideración a la música que está reproduciendo, simplemente se parará donde le indiques, una muestra más de su independencia del tiempo ya que no depende ni del compás interno que marca la sonoridad del mismo. De forma parecida, ocurre que al reproducirlo siempre comienza desde el principio del loop, establecido con la primera grabación, sin relación ninguna respecto al lugar en el que se detuvo en primer lugar. De alguna forma, la relación musical entre los diferentes cortes del loop debe establecerla el oyente, si es que resulta posible hacerlo, que se encontrará en una situación de “familiaridad extraña” al reconocer la música aunque el bucle sufra estas detenciones imprevistas.

La segunda situación no deja de resultar algo cómica. Con el pedal utilizado para grabar este fragmento de música sucede esto: dos pulsaciones rápidas lo detienen, una sola comienza la reproducción. Resulta sencillo establecer otro bucle estructural (dos, uno, dos, uno, dos, uno...) que juega con el propio oyente que esté deteniendo y reproduciendo el loop musical, haciendo que se encuentre inmerso en un loop cinético corporal.

Finalmente, la última opción, el final de la versión. Eliminar el loop implica eliminar la música establecida. Tanto es así que no existe manera de borrarlo cuando está detenido, lo que nos hace ser muy conscientes del momento exacto en el que el bucle se pierde.





Versión III Esquizofrenia

Esta última versión es, sin duda alguna, la que más se aleja de la música original de Radiohead. La idea que propongo no es otra que acentuar nuestra esquizofrenia “latente” cuando percibimos sonidos que consideramos musicales hasta hacerla inequívocamente real.

Por lo tanto, es una versión de *Everything in its right place* en la que no deben existir dudas de que todos los oyentes escuchan algo diferente o, al menos, consideran diferente el contexto con el que entienden el mensaje que se les transmite, aunque sea en apariencia el mismo. La forma de conseguir este objetivo, algo más complejo que los anteriores, es utilizar una idea que podría estar reflejada en el transfondo de la interpretación anterior. La destrucción del loop, romper el bucle musical que da coherencia y permite significar su escucha.

Esta ruptura es relativamente sencilla de conseguir ya que sólo sería necesario un ligero cambio para que se formase un bucle nuevo, distinto al anterior. Por otro lado, es limitada, porque la única forma de romper un loop sin que se detenga la música que percibimos, como ocurría en la segunda versión, es establecer uno nuevo que lo sustituya. Esta limitación se ve reflejada desde el aspecto conceptual al aspecto técnico. Como he mencionado anteriormente, siempre existe la posibilidad de grabar encima del loop nuevas ideas musicales, incluso con otros ritmos o secuencias, tocando una sección distinta de la canción. En este sentido, la esquizofrenia comienza a mostrarse porque cada oyente discriminará toda la información musical *distorsionada* que se escucha para centrarse en una de las ideas musicales, dando más o menos importancia a las otras. Sin embargo, esta discriminación será relativamente breve, ya que no supondrá un gran esfuerzo auditivo detectar, bajo las capas de complejidad musical superpuestas, que el loop sigue siendo siempre el mismo.

Es aquí cuando entra en la versión un nuevo elemento, otro pedal (mezcla de *delay*, *reverb*, *modulator* y *sustain*) que será el que permita romper definitivamente la música grabada al poder mantener un sonido mientras esté pulsado. Esto dejará al oyente sin referentes externos, ni de la canción original ni del loop establecido, ya que comenzará a transformarse en otro bucle diferente. Por expresarlo de otro modo, todo aquel que escuche la música tendrá que enfrentarse a su esquizofrenia particular porque no tendrá nada más que la propia música para entender la comunicación establecida. Su percepción dependerá de su contexto y de las distorsiones que todos los factores que puedan influirle provoquen en su escucha.

Como conclusión del mensaje musical, esta vez no se detendrá el nuevo loop, sólo se modificará su volumen. Seguirá sonando indefinidamente hasta que sea nuestra propia percepción auditiva la que lo pierda, probablemente, un tiempo después de haber reducido por completo su sonoridad.



Reflexiones finales ///

Este proyecto artístico ha partido de una idea sencilla, que en ocasiones consideramos casi irrelevante por ser demasiado obvia: que en la actividad de la escucha musical existen diferentes percepciones según los diferentes oyentes, incluyendo al intérprete. Esto es algo que cualquier persona que haya interpretado alguna canción en público, cantado en un coro o tocado con un grupo puede pensar y decir “claro, a mí me pasaba”.

Lo interesante han sido las implicaciones que pueden surgir de esta realidad. Durante este proyecto no he pretendido otra cosa que reflexionar y proponer diferentes cuestiones relacionadas con la percepción musical, tanto en un lenguaje verbal como en uno musical. Es cierto que, en mi caso, el lenguaje musical ha quedado supeditado en algunos sentidos al lenguaje verbal. Sin embargo, no quiero dejar de proponer que las reflexiones realizadas verbalmente sobre las diferentes versiones musicales sean sólo una sugerencia para el oyente, invitando a realizar un acercamiento propio a los diferentes conceptos en los que he procurado basar estas interpretaciones.

En relación a esto, soy consciente de que puede existir una cantidad más o menos grande de personas interesadas que no tengan la opción de *ver* las interpretaciones. Para ello existe el registro auditivo de las mismas, que añade otra capa más de esquizofonía a la propia escucha musical.

Por otro lado, no quiero olvidar señalar que todos los conceptos utilizados durante este proyecto, loop, doble vínculo, esquizofrenia... invitan a continuar reflexionando y profundizando en la percepción sonora y musical. Me resultan especialmente interesantes los conceptos de loop y de esquizofonía. Este último por sus posibles reformulaciones tras 50 años de su conceptualización original y ambos por las implicaciones individuales y sociales que permiten respecto a la realidad musical de la actualidad.

Por todo esto, existe implícito en este proyecto una sensación de no-conclusión, de continuidad en futuros proyectos tanto artísticos como académicos. Quiero considerarlo cerrado pero inacabado, esperando que haya resultado tan interesante para el lector/oyente como lo ha sido para mí, y haber conseguido, al menos, una nueva reflexión sobre las distorsiones que existen en nuestra percepción.

 Grabaciones disponibles en SoundCloud



 Todas las ilustraciones utilizadas pertenecen a Stanley Domwood y Thom Yorke

TRACKLIST



Versión I Todo en su lugar correcto



Versión II Loop



Versión III Esquizofrenia