

MARÍA EMILIA GRECO Y RUBÉN LÓPEZ CANO

*Evita, el Che, Gardel y el gol de Victorino:
Funciones y significados del sampleo en el tango electrónico*



RESUMEN: Con mucha frecuencia en el tango electrónico se insertan sampleos de discursos de políticos, crónicas de fútbol, marcas sonoras de espacios urbanos, diálogos de filmes, programas de radio y tangos antiguos o actuales. Los sampleos dotan de significación específica a temas con o sin letra; vinculan el nuevo tango con los sonidos, voces y grabaciones del tango clásico; orientan políticamente el mensaje de las bandas colaborando a construir su imagen pública; y se articulan con otros recursos para propiciar mecanismos específicos de interpelación identitaria. En este trabajo se analizan casos específicos de utilización de sampleo para detectar sus modos de operación, sus significados para músicos y público, y se mapean sus estrategias de interpelación así como las narrativas identitarias que se detonan, fortifican o eluden por medio de éstos.



palabras clave: tango electrónico, sampleo, identidades musicales

ABSTRACT: Electronic tango pieces often include audio samples from speeches by politicians, soccer games, sounds of urban spaces, dialogues from films, radio programs, and tangos past and present. The samples, with or without words, endow specific meaning to songs; they link the new tango with sounds, voices, and recordings of traditional tango, they give a political orientation to the message of bands working to build their public image, and they join with other resources to promote specific mechanisms of interpellated identity. In this article we analyze specific cases of the use of sampling to detect how the samples work, their significance to musicians and audiences, and also the strategies for interpellation and identity narratives that are denoted, fortified, and/or avoided through them.



keywords: electronic tango, sampling, musical identities



El tango electrónico

El tango electrónico es una categoría musical reciente, amplia y un tanto difusa, que incluye fusiones de música electrónica bailable, el *chill-out*, el *drum and bass*, el hip-hop, el rock, el jazz, etcétera, con elementos de la tra-

Latin American Music Review, Volume 35, Number 2, Fall/Winter 2014
© 2014 by the University of Texas Press
DOI: 10.7560/LAMR35203

dición del tango. Entre las bandas más representativas están Gotan Project, Bajofondo, Tanghetto, Narcotango, Ultratango, Tango Crash, Otros Aires y San Telmo Lounge.

Entre los elementos de las músicas electrónicas se encuentran en el tango electrónico secuencias de ritmos repetidos automáticamente, atmósferas estáticas y laxas de timbres electrónicos, el *scratching* y *turntablism* característicos de los DJs, patrones armónicos propios de la músicas electrónicas bailables o la música ambiental, bases de hip-hop, líneas melódicas poco definidas y repetidas que favorecen una escucha difusa y poco concentrada y *samples* o inserciones de muestras de audio.

Entre los rasgos que remiten al tango de épocas anteriores sobresale la utilización del bandoneón como timbre característico. El instrumento es omnipresente en los *riffs* básicos de cada tema, en las melodías principales y en los solos e improvisaciones. El bandoneón introduce al tango por medio de gestos, atmósferas y muy especialmente por su fraseo en el que su compleja agógica, acentuación y modos de variación melódica, nos transportan irremediablemente a la gran tradición de los intérpretes rioplatenses. Son comunes también bases armónico-rítmicas construidas sobre variantes del bajo de milonga y esquemas métricos y rítmicos con las acentuaciones características del tango como el *marcato*.¹ Con frecuencia aparecen referencias intertextuales a melodías o textos del tango de otras épocas ya sea en la música misma o en sus paratextos (títulos, subtítulos o dedicatorias) (López Cano 2007). El canto adopta también el estilo del tango, si bien es frecuente un tratamiento diferente de los textos. Usualmente, en el tango vocal éstos son de carácter narrativo, a menudo relatan historias dramáticas, y aún trágicas, relativas al amor, a la familia o a la vida en los barrios. En contraste, en su versión electrónica nos encontramos con palabras y frases cantadas o habladas, fragmentadas y repetidas reiteradamente. Por lo regular remiten a textos o lugares característicos del tango, a situaciones recurrentes en la narrativa tanguera o a otro tipo de sentidos.²

Las presentaciones en vivo suelen incluir proyecciones de imágenes fijas y en movimiento, tomadas de archivos o realizadas ex profeso para cada tema. Contienen dibujos animados, videos de manifestaciones sociales y políticas de la historia reciente de la Argentina, fotografías asociadas a la ciudad de Buenos Aires, figuras emblemáticas del tango como Carlos Gardel u Osvaldo Pugliese, entre otros. En ocasiones se presentan bailarines de exhibición que amplían las coreografías tradicionales del tango. Se propicia “una verdadera intersección gestual corporal” (Liska 2009) a partir de la incorporación de movimientos, gesticulación, corporalidad y vestimenta propios del hip-hop.

La performance de las bandas y las conductas de recepción y participación del público son variadas y están estrechamente asociadas al estilo particular de cada grupo o a la situación de cada presentación. En ocasiones

se aproximan a los conciertos de rock: el público se mueve libremente, bailando o con otro tipo de conducta corporal rockera. También se realizan en milongas, con baile en parejas abrazadas o en fiestas *rave* o de música electrónica, con las rutinas corporales habituales de estos espacios.

Su aparición se inscribe dentro del marco de un resurgimiento del tango en la Argentina a partir de 1990 aproximadamente. Este proceso incluye vertientes diferentes que van desde la recuperación de la formación de la orquesta típica de 1940 (como la Orquesta Típica Fernández Fierro), hasta el rescate de la guitarra como instrumento fundador y su repertorio de la década de 1920 (como la agrupación 34 Puñaladas), así como también formaciones instrumentales propias del jazz o el rock que versionan o componen en clave de tango (como el grupo *Altertango*).

El músico y productor Gustavo Santaolalla, uno de los incitadores de esta música, opina que el surgimiento del tango electrónico coincide con “todo un interés nuevo por la música del Río de la Plata. En los últimos diez años hubo una necesidad de volver a meterse con los orígenes de la música, después del bache post-Piazzolla y post-gobiernos militares. En ese momento hubo quienes agarraron para el lado tradicional y otro montón tomaron la experimentación, no solamente Gotan Project y Bajofondo” (Micheletto 2007).³

La reactivación social del tango, sobre todo entre los jóvenes urbanos en la Argentina, y las transformaciones estilísticas introducidas en él a principios del siglo XXI han sido asociadas por algunos investigadores y músicos al impacto de la profunda crisis social, política y económica que sacudió al país durante los años 2001 y 2002. Según Morgan Luker (2007, 69), “muchos músicos contemporáneos se aproximaron conscientemente al tango como un medio de (re)explorar y (re)articular un sentido de identidad argentina que fue radicalmente minado por la crisis de 2001 y el clima político que contribuyó a ella”.⁴ Para Mercedes Liska (2004, 6), “el músico de tango sintió la crisis desde su lugar y la necesidad de expresarse a través de la transmisión del legado cultural y una apertura que me atrevería a decir que generó un saldo positivo en la articulación de vías concretas de aprendizaje musical, restitución de identidad y planteo del rol social del músico”. El bandoneonista Rodolfo Mederos opina que es probable que la crisis “haya hecho que muchos chicos jóvenes estén acercándose a eso y que no se dejen llevar por la moda [...] la crisis de identidad hace tirar hacia un lado o hacia otro” (citado en Liska 2005, 27). Miguel Di Génova, líder de la banda de tango electrónico *Otros Aires*, opina que después del estallido de la crisis el tango colaboró a “la búsqueda de la identidad propia en medio de la nada” (Greco y López Cano 2011b).

Sin ánimos de plantear la crisis mencionada como factor determinante o como única causa del renovado interés por tango, coincidimos con Luker (2007, 69) en que la incorporación dentro de prácticas actuales de las con-

venciones del tango, sus detalles estilísticos y su repertorio, así como el uso del sonido e imagen; hizo que la historia de la música se convirtiera en un campo de acción simbólica donde una variedad de preocupaciones fueron acometidas y negociadas en un particular diálogo sonoro con el pasado.⁵

Por otro lado, la renovación del tango ha problematizado su propia tradición. Al tiempo que ha producido un resurgimiento de la memoria musical del país, dando continuidad a una de las producciones culturales más poderosas de Latinoamérica, también ha propinado varios momentos de ruptura con el género tradicional retomando la discusión no sólo sobre lo que se concibe como tango sino sobre el propio concepto de tradición (Liska 2009). En este debate se inserta la existencia, aceptación y legitimidad del tango electrónico. Destacados representantes de la tradición tanguera como el bandoneonista Leopoldo Federico lo reprueban: “si yo le digo que eso está bien, miento. A lo mejor para los chicos, como un ruido que se baila. Pero no me gusta, no lo digiero” (Monjeau 2005). Para Rodolfo Mederos el tango electrónico “es, sin duda, una forma de ignorancia. Me parece bien que [los jóvenes] busquen su camino, pero lo hacen por la ruta equivocada. El tango electrónico no es otra cosa que un mecanismo de domesticación, de unificación de culturas” (Jemio 2004). El etnomusicólogo Ramón Pelinski (2009, 117), al referirse a Gotan Project, admite que la mixtura que propone la banda abrió una posibilidad de globalización insospechada, ofreciendo el tango a un sector de público joven que sin conocerlo previamente, se siente ahora atraído por su sonoridad y baile. Sin embargo, señala que al “licuarse” sus límites con procedimientos, géneros y estilos de músicas contemporáneas, son “saboteados” elementos característicos del tango tradicional y tienden a “extinguirse” algunas de sus propiedades: la voz humana se enfría, se aleja o se enmascara con procedimientos del *dub*, se omiten sus silencios inesperados, se obvia la oposición diacrónica entre texturas melódicas y rítmicas, y más (Pelinski 2009, 116–17).

En relación a su naturaleza como género musical, el musicólogo Diego Madoery opina que, por sus elementos formales, se trata más bien de un subgénero o estilo de la música electrónica y no del tango: “encastres de *loops* en relación a un beat fijo y ciertas bases rítmicos/percusivas de relativa continuidad”. Por ello, sugiere que el sustantivo debería colocarse en lo “electrónico” y el adjetivo en el “tango”.⁶

En relación con el público es interesante lo que se registra en el film documental *Vivo en Otros Aires* (2009), en diciembre de 2006 se entrevistó a varios asistentes en la antigua milonga *Sin rumbo* del porteño barrio de Villa Urquiza (minutos 31:15–35:00). A los venerables veteranos se les hizo escuchar el tema homónimo “Sin rumbo”, tango electrónico de Otros Aires. Mientras algunos milongueros negaban que esa música fuera

tango, otros la celebraban y afirmaban que la bailarían gustosos, y otros veían en esa mezcla una esperanzada supervivencia del tango. Las argumentaciones de cada sujeto están plenas de significado y permiten comprender cómo a través de la música se articulan memoria, preferencias estéticas e identidad personal.

Nuestro trabajo no se interesa en definir qué es el tango electrónico en tanto género, en demostrar o negar su validez o argumentar su legitimidad para insertarse dentro de la canonizada tradición del tango. Como Luker (2007, 86), pensamos que la pregunta clave con respecto al tango en nuestros días puede no ser cómo las diferentes estrategias de renovación del tango se acomodan dentro de su larga historia, sino cómo y por qué el género ha sido incorporado dentro de proyectos musicales y personales de sujetos particulares. La pregunta no es ¿qué es tango?, sino ¿qué se hace con él?, ¿cómo es usado?. Nos interesa comprender las razones y argumentos que los participantes de la escena esgrimen para defender la inscripción de sus prácticas en esta tradición, qué ofrece el tango electrónico a la subjetividad e identidad de quienes lo practican o escuchan y más específicamente, el rol del sampleo en esta tarea. En este sentido es revelador la declaración de Miguel Di Génova de Otros Aires: “personalmente me interesa ser reconocido dentro de la tradición del tango [...] lo que no sé muy bien es por qué” (Greco y López Cano 2011b).

El sampleo

El sampleo es la práctica de extraer un fragmento o muestra de un objeto sonoro previamente grabado para insertarlo en una nueva composición, performance u objeto sonoro diferente, posterior al primero y que es una obra original de quien realiza esta operación.⁷ Desde 1990 y gracias a las nuevas tecnologías digitales de grabación, reproducción, almacenamiento y difusión de la música, se ha generalizado su uso en el ámbito de diversas escenas musicales como la música electrónica de baile, el hip-hop, etcétera. El sampleo es una de las técnicas más importantes de reciclaje musical digital junto con el *remix* y el *mash-up*. El *remix* es la intervención en una canción cuya modificación no altera su identidad (Navas 2010; López Cano 2011). Por su parte, el *mash-up* consiste en el ensamblaje de materiales preexistentes provenientes de diversas fuentes. Ahora bien, en el sampleo los fragmentos extraídos de otras fuentes se integran o combinan en una pieza original (López Cano 2010).⁸

La fuente u objeto sonoro originario del cual se extrae el fragmento sampleado debe ser, al menos potencialmente, identificable (Woodside 2005, 21). Es posible sin embargo, producir falsos sampleos, especialmente para un tema. Para Cutler (2000, 108–9), puede haber fuentes u objetos sonoros originarios irrelevantes, como cuando el sonido es muy

común, o no rastreables, cuando no es posible identificar la fuente ya sea porque el sampleo se ha transformado tanto que es irreconocible, porque es demasiado pequeño o porque no se encuentra su fuente. Existen tres tipos de objetos sonoros originarios o fuentes de sampleos: discurso y voz hablada, paisajes sonoros y objetos sonoros musicales.

Los fragmentos sampleados a menudo son tratados antes o durante el proceso de integración a un objeto sonoro actual. Las transformaciones suelen afectar tono, velocidad, dirección, organización, integridad,⁹ ecualización, distorsión, eco, espacialización,¹⁰ o reverberación. También se pueden repetir en *loop*, someterse a *scratching*, entre otras cosas. En ocasiones el fragmento sampleado funciona como un verdadero instrumento que realiza intervenciones fijas o improvisadas ya sea utilizando sus propiedades acústicas íntegras o extrayendo algunos de sus atributos para luego desarrollar melodías o acompañamientos.

Los fragmentos sampleados gestionan importantes funciones semióticas de tres tipos: intramusicales, intermusicales y extramusicales. Las funciones intramusicales se refieren a su impacto en la estructura, narratividad, dramaturgia, proporción y relación entre las diferentes secciones y elementos de la misma canción u objeto actual en el que se insertan. Esta función colabora a la coherencia global de una canción. Es posible distinguir dos tipos de sampleos en relación a sus funciones intramusicales: los sampleos orgánicos y los puntuales. Los sampleos orgánicos aparecen recurrentemente a lo largo de un mismo tema. Tienen la misma jerarquía estructural que los temas, *riffs*, solos, estribillos, etcétera. Los sampleos puntuales, en cambio, aparecen esporádicamente y con frecuencia adquieren funciones semióticas localizadas como marcar macro-procesos de inicio o final, orientar la interpretación global de una pieza.¹¹

Las funciones intermusicales son las relaciones intertextuales que se establecen entre los fragmentos sampleados y el objeto sonoro originario así como el objeto sonoro actual y otros objetos sonoros y sus respectivas estructuras, narratividades, dramaturgias y significados.¹²

La introducción de sampleo produce siempre una cita. En la música popular contemporánea existen dos tipos de citas. A partir de la distinción que hace el filósofo Nelson Goodman entre artes autográficas (aquellas en las que el autor culmina por sí mismo la elaboración de la obra como en la pintura) y artes alográficas (aquellas en las que el autor produce un guión, libreto o partitura que requiere que otro agente lo interprete), podemos distinguir entre *cita autosónica* para referirnos a inserciones o sampleos de fragmentos de una grabación en otra y *cita alosónica* para referirnos a la ejecución o interpretación de fragmentos de una canción dentro de otra (Lacasse 2000, 38–39). Los sampleos son citas autosónicas.

Las funciones extramusicales son las significaciones o evocaciones al mundo exterior como ilustraciones de objetos o fenómenos mencionados

en la canción, o externos a la canción que al aparecer la resignifican. Por medio de estas funciones se orienta, contextualiza y enmarca la interpretación y funciones significativas de la canción y objeto sonoro actual y se lo dota de significado y afecto de manera directa o indirecta.¹³

Evidentemente las funciones de un sampleo no son excluyentes y la importancia e impacto en cada caso es mucho más compleja. En este trabajo nos preocuparemos por detectar estas funciones y entender el *sampler* como “máquina de reformulación de productos musicales” donde “escuchar discos se vuelve un trabajo en sí mismo, que atenúa la frontera entre recepción y práctica produciendo así nuevas cartografías del saber. Ese reciclaje de sonidos, imágenes o formas implica una navegación incesante por los meandros de la historia de la cultura —navegación que termina volviéndose el tema mismo de la práctica artística” (Bourriaud 2004, 15).

Sampleo en el tango electrónico

En el conjunto del tango electrónico encontramos las tres categorías básicas de sampleos: muestras de discurso y voz hablada, de paisaje sonoro y de música. Los sampleos de voz hablada suelen incluir discursos de políticos emblemáticos de diversas épocas de la historia Argentina; crónicas de fútbol y textos poéticos, entre otros. En los de paisaje sonoro aparecen sonidos de espacios urbanos característicos de Buenos Aires así como extractos de bandas sonoras de filmes, programas de radio y otros medios. Entre los sampleos de tango destacan, por supuesto, muestras de tango actual o de épocas anteriores con funciones que van desde la cita puntual hasta su utilización como materia prima de una tema entero. Revisemos ahora algunos casos representativos.

Discurso y voz hablada

DISCURSOS DE POLÍTICOS

Algunos temas incluyen fragmentos de discursos de personajes históricos como Eva Perón y Ernesto “Che” Guevara; de dictadores como Juan Carlos Onganía y Leopoldo Galtieri o de políticos de la reciente democracia como Carlos Menem y Raúl Alfonsín. Para varios de los músicos, estos sampleos revisan y los posicionan frente a la historia reciente de la Argentina (Bentolila 2002; Greco y López Cano 2011c; Salcedo 2010). Más allá del tono revisionista o de la “veracidad” de los enunciados empleados, nos interesa cómo su uso colabora a orientar el mensaje de los músicos e interpela a determinados oyentes.

En “Queremos paz”, Gotan Project utiliza fragmentos de un discurso del Che Guevara.¹⁴ El tema se basa en un ostinato presentado por el bando-

EJEMPLO MUSICAL 1. “Queremos paz”, *ostinato*.

neón y una base rítmica en estilo *chill-out* sobre los que improvisa un segundo bandoneón (ver ejemplo musical 1).

El tema abre el concierto registrado en el DVD *La revancha del tango live* (2005). Al principio se escuchan sampleos de manifestaciones sociales de la historia reciente de la Argentina. Cacerolazos, tambores, bombos, bombas de estruendo, disparos y sirenas de ambulancia se confunden con el sonido de una murga cuando los gestos aislados del bandoneón entran en escena, y después la voz del Che pronunciando un fragmento extenso del discurso.¹⁵ Según avanza la música, su voz aparece intermitentemente diciendo frases aisladas como “queremos paz”; “queremos construir una vida mejor para nuestro pueblo” e “independientes” que se esparcen por toda la pieza dialogando con las melodías del bandoneón. Es como si se tratara de la letra de la canción pero sumamente fragmentada e intervenida por largos puntos suspensivos. Sin embargo, como todo texto lírico, dotan de significado y de las mismas funciones semióticas de cualquier música vocal con texto.¹⁶ En relación a la perspectiva sonora, la melodía del bandoneón y la voz del Che ocupan alternativamente el lugar de figura y fondo pero sin disputárselo. Se coordinan y complementan: son dos maneras de ser de un mismo sujeto musical. Se trata de sampleos orgánicos, pues son un elemento constructivo fundamental del tema.

De manera similar, en “El capitalismo foráneo” (2001), Gotan Project inserta esporádicamente la frase que da nombre al tema pronunciada por Eva Perón, sobre una variante del bajo tradicional de la milonga campera (ver ejemplos musicales 2 y 3). Su eco y reverberación recuerdan la estética del *dub*. Nuevamente los fragmentos sampleados son *orgánicos*.

El DJ francés Philippe Cohen Solal indica que el uso de estos sampleos, si bien están estrechamente ligados a la historia de Argentina, se relacionan también con “lo que está pasando en el mundo ahora mismo” (Bentolila 2002). Para él, la voz de Evita también hace “referencia directa a las fuerzas del capitalismo internacional que estamos viviendo hoy en el año 2002”. Resalta además la actualidad del mensaje sampleado en “Queremos paz”: “por desgracia, sería difícil conseguir algo más actual y contemporáneo en este momento” (Bentolila 2002).¹⁷ Eduardo Makaroff, miembro de la banda, confirma esta especie de *ubicuidad histórica* de los sampleos pues hay en su uso “una voluntad de hacer referencias a la

EJEMPLO MUSICAL 2. *“El capitalismo foráneo”. Diseño de la línea del bajo.***EJEMPLO MUSICAL 3.** *Esquema del bajo en el bordoneo tradicional de la milonga campera.*

historia reciente, a la no tan reciente, y a la actualidad de nuestro país”; incluyendo la crisis del 2001 (Salcedo 2010).

En este sentido, “verdulio”, un usuario de YouTube, utilizó la música de “Queremos paz” para acompañar un video que combina imágenes de las manifestaciones y represiones sufridas en aquél convulso diciembre de 2001.¹⁸ Entre los comentarios al video que aparecen en la página, hay quienes rememoran los acontecimientos narrados en las imágenes y aportan testimonios personales de intenso dramatismo. Otros se lamentan puntual o genéricamente de las condiciones de opresión y mentira en que vive la sociedad. Pero otros comentarios extrapolan lo relatado en video y música a otras realidades: “lo que pasó en Argentina está pasando ahora en los Estados Unidos” o “¿La historia se repite?...hoy en el México de 2011, la inmensa mayoría ‘queremos paz’...no queremos más sangre...no más miedo [...] Esta melodía llega hasta al fondo del alma...y nos permite vislumbrar la luz al final de este oscuro momento en el cual se encuentra metido nuestro amado país...repito junto con los del Gotan Project : ‘QUEREMOS PAZ’...y una vida mejor para nuestra patria”.

En una encuesta realizada especialmente para este trabajo con seguidores del tango electrónico,¹⁹ observamos que si bien los oyentes reconocen en general a los oradores sampleados, los mensajes son entendidos de diferentes maneras. Los argentinos reconocen sin problemas a Evita y la ubican en su contexto histórico pero también interpretan el mensaje en clave actual. Para Luciana se trata de “advertencias que nos vienen haciendo hace años” que pretenden “hacernos pensar sobre las imposiciones que tenemos sobre nuestra economía, cultura, valores, etc.”. Para Juan, “El Capitalismo Foráneo’ no es más ni menos lo que se empezó a experimentar

desde los años 50 en adelante, con la gradual pérdida de la industria nacional y la ‘invasión’ de capitales extranjeros que invierten en nuestro país para llevarse la materia prima y productos manufacturados e industrializados con menores costos de producción, utilizando el trabajo de nuestro pueblo (mano de obra y ‘uso de capital intelectual’), más barato”.

Por otro lado, varias respuestas denotan una lectura más geopolítica que histórica que se expresa en clave de una identidad geocultural: un “nosotros” latinoamericano contra un “otro” estadounidense. Gabriel (México) piensa que en “El capitalismo foráneo”, “lo ‘foráneo’ se refiere a la mala influencia ‘gringa’ en el mundo. Hablando de Argentina, tratan de despertar el ánimo por recuperar las raíces de lo indígena (para los ches el tango, para México serían las rancheras) ¿Se repetiría la historia en cada nación?” Con respecto al tema “Queremos paz”, a Roberto (Argentina) le “parece una declaración de pertenencia al sur de América (aunque dos de los tres integrantes fijos del grupo son europeos). Algo como decir: ‘Sí, somos latinos’ o algo parecido”. Luciana (Argentina) opina que el tema “quiere mostrar brevemente la idea de paz y libertad. Colocarle el lugar a cada cosa. Los agresivos y ofensivos son los norteamericanos. La revolución tiene un fundamento justo”.

Con respecto a si el uso de estos sampleos implica una toma de postura política por parte de Gotan Project, Luciana (Argentina) cree que “usan frases de Eva porque es el modo que tienen de construir un mensaje con su arte [...] Buscan transmitir valores con sus construcciones artísticas o hacernos pensar sobre las imposiciones que tenemos sobre nuestra economía, cultura, valores”. Sin embargo, al también argentino Roberto no le “parece que implique necesariamente una toma de posición política por parte de los músicos”. Por lo menos no de manera explícita. En todo caso, sería más una pequeña ‘apropiación’ de un ícono de ‘lo Argentino’ como es (guste o no) Eva Perón, un fenómeno irrepetible (para bien y/o para mal) en cualquier otra parte del mundo. Sería como una señal de identidad. Lo contrario sería creer que hicieron un tango ‘peronista’, lo cual es bastante absurdo”.

Puede ser que la utilización de estos sampleos, más que una declaración de principios políticos de los músicos y su público, sea una apropiación, resignificación y reutilización de íconos culturales sumamente flexibles que se adaptan a las causas más variadas, vaciándose y llenándose continuamente de sentidos diversos como si se tratara de pancartas multiusos para las más heterogéneas afirmaciones políticas o culturales. Esto recuerda inevitablemente la famosa imagen del Che captada por Alberto Korda, quizá la “foto más famosa del siglo XX”; uno de los “hitos iconográficos de la modernidad” y que entre muchas otras cosas, supuso “una frontera visual entre los usos modernos y los posmodernos” (De la Nuez 2006, 72).²⁰

Uno de los éxitos de la universalización de esa foto del Che es el “distanciamiento” de su contexto original. Korda la captó intempestivamente durante un “acto multitudinario de condena a Estados Unidos” por un infame atentado terrorista perpetrado en el puerto de La Habana. Sin embargo, su larga lista de usos y apropiaciones la han posicionado “fuera del tiempo y del espacio, fuera de la carne” (De la Nuez 2006, 73). Si bien la imagen comenzó “siendo el rostro de la Revolución” cubana (De la Nuez 2006, 72), terminó trascendiéndola para convertirse en el emblema de afirmación de casi cualquier cosa. Algo parecido ocurre con los sampleos del Che y Evita. No sólo su fragmentación y ecualización colaboran a ese “distanciamiento”. “Queremos paz” y “El capitalismo foráneo” ejemplifican la levedad o atenuación de la subjetividad característica de la música *chill-out*. El sujeto que se manifiesta en la melodía o la voz, rebaja su protagonismo diluyéndose con la atmósfera, los bajos, la armonía y una nube tímbrica relajada y laxa. Estas personalidades políticas se difuminan junto a sus contextos en la estética del *chill-out* permitiendo la actualización permanente de sus significados. En este sentido, del mismo modo que la famosa foto del Che, esos sampleos constituyen “un producto cultural a caballo entre la utopía moderna de un mundo que no pudo ser y la realidad posmoderna de un mundo que, por imposible, no ha quedado otro remedio que estetizarlo” (De la Nuez 2006, 74).

Un uso diferente de sampleos de discursos políticos hace Tango Crash, banda próxima al *free jazz* y la música contemporánea y sumamente irónica con la cultura del tango. “La última curva” (*Otra Sanata*, 2005), comienza con otra frase del mismo discurso del Che.²¹ Sin embargo, le sigue una charla coloquial entre los integrantes del grupo intercalada con improvisaciones pianísticas en estilo de jazz contemporáneo. Según los músicos, el tema salió espontáneamente en una noche de “curda” en Basilea. El sampleo del “Che también fue casual y en un punto fue algo irónico a ese estereotipo del Tango Electrónico que usa siempre al Che y a Evita para demostrar que se es parte de la historia argentina y justificar un hecho musical que de tango tiene muy poco, pero bien usado para venderle el producto a gente que no conoce mucho ni el tango ni la Argentina [...] Es un buen truco y ha hecho ganar mucho dinero a muchos, menos a nosotros, claramente” (Almada, en Greco y López Cano 2011c).

La ironía y la crítica caracterizan temas como “DJ Perón” (*Tango Crash*, 2003) donde palabras o frases cortas extraídas de discursos del general son alternadas con advertencias como “peligro” sobre una base rítmica de *drum and bass* en *up tempo*. Los fragmentos sampleados no son siempre distinguibles, ya sea por estar al fondo en el plano de la audición o por presentar efectos de distorsión; de cambios en la velocidad, ecualización o altura; o por aparecer en fragmentos cortos repetidos en *loop*. Se emplean además segmentos reconocibles de dos famosos tangos: las frases “por-

quería ya lo sé” del tema “Cambalache” y “mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia” de “El Choclo”; ambos del famoso compositor, poeta y colaborador del gobierno peronista, Enrique Santos Discépolo. El uso de estos dos sampleos y el final del tema, con cadencia auténtica rítmicamente resolutive, son las únicas filiaciones que presenta con el tango tradicional.²² Según la banda, la idea “fue llevar hasta el absurdo el discurso esquizofrénico peronista. La palabra ‘peligro’ está relacionada directamente con esto, cosa que la historia sigue mostrando, el pueblo argentino es peronista, de izquierda y derecha al mismo tiempo, fenómeno muy particular en el mundo” (Greco y López Cano 2011c).

En el tema “Balbón” (*Otra Sanata*, 2005) y su remix (*Bailá querida*, 2008), utilizan fragmentos del discurso pronunciado por Ricardo Balbín, eterno oponente político de Juan Domingo Perón, durante el entierro de este último. Los miembros de la banda recuerdan “una vieja frase muy irónica y a la vez verdadera en Argentina que dice: ‘si Perón se hubiese llamado Perín, Balbón hubiese ganado’. Para los integrantes del grupo, “DJ Peron” y “Balbón” ofrecen “reflexiones más históricas que políticas”. Se trata de los temas “más alejados del tango, cosa que ha sido hecha a propósito como oposición al discurso ultra-argentino de los samples de los políticos” (Greco y López Cano 2011c).

En “Evítalos” (*Otra Sanata*, 2005), una base *techno* sobre la que improvisa el saxofón en estilo de *free jazz*, alterna con sampleos de las declaraciones más desmesuradas y delirantes de políticos recientes de la democracia Argentina. Incluyen “frases absurdas como la famosa de [Luis] Barrionuevo: ‘Tenemos que tratar de no robar por lo menos dos años en este país’, o ‘Es muy difícil hacer tu plata trabajando’. O Herminio Iglesias que dijo en un discurso ‘Conmigo o sinmigo’. También el famoso discurso del innombrable [Carlos Menem] que habla de que Argentina había construido una nave en la cual se llegaría a Japón en sólo dos horas [...] Esa es la dirigencia política Argentina” (Almada, en Greco y Lopez Cano 2011c). Los fragmentos sampleados se combinan con remisiones a un trozo del himno nacional argentino (desde 3:11 en adelante).

Todos los sampleos están muy tratados por medio de ediciones que cortan o largan los segmentos, de *loops* en medio de las frases, rallentamiento, espacialización, re-ecualización, cambios de altura y diversas transformaciones que en ocasiones llegan a hacer irreconocible el contenido de la declaración. Cuando esto ocurre, los sampleos priorizan sus cualidades sonoras adquiriendo funciones tímbricas y estructurales.

Los seguidores argentinos entrevistados reconocen en general a los personajes y los interpretan como mensajes “que nos llevan a pensar en nuestras elecciones, a nuestros errores, a los egoísmos de unos”; que expresan la necesidad constante de “pensar en el futuro o en el presente” (Luciana); o bien para mostrar “el tipo de democracia que hemos tenido en

EJEMPLO MUSICAL 4. "Money", Pink Floyd.



EJEMPLO MUSICAL 5. "Tanghetto", Tangocrisis.



Argentina: una burla al pueblo, lleno de mentiras y de políticos corruptos” (Juan). El tratamiento de estas declaraciones en el tema, hace que Roberto califique a todos los “próceres” citados en la canción como “una pavada simpática, en este caso; o de pesadilla, según cómo te hayan pegado los años 90”.

Por último, mencionaremos el video oficial de “Tangocrisis” del grupo Tanghetto (*Hybrid Tango*, 2004). Se trata de una serie de imágenes fijas en semianimación donde se alternan momentos de la banda tocando y de la policía reprimiendo las manifestaciones del 21 de diciembre de 2001, todo envuelto con un agresivo filtro rojo. Al principio se observa una secuencia de años críticos para la Argentina: desde 1930, fecha del primer golpe militar, hasta la crisis de 2001. El tema comienza con una declaración sobre la economía del país de Juan Carlos Onganía,²³ presidente de facto entre 1966 y 1970 y termina con otra sobre el mismo tema de José Alfredo Martínez de Hoz,²⁴ ministro de economía de la última dictadura militar entre los años 1976 y 1981. Con ello, se emparenta críticamente las políticas económicas neoliberales practicadas por los gobiernos de la democracia, especialmente desde 1983 hasta 2001, con las implantadas en diferentes momentos por los gobiernos militares que intervinieron el país alternadamente desde 1930 hasta 1983.

La música se basa en un *riff* ostinato en el bajo que hace alusión intertextual al *riff* principal de “Money” de Pink Floyd (ver ejemplos musicales 4 y 5):

Con la articulación de todos estos elementos, la banda pretende “ambientar en forma sonora y a través del contenido de esos discursos”, las “crisis recurrentes a las que los argentinos nos hemos visto sometidos y solemos olvidar”. Se trata de “una música para las crisis argentinas”. Y curiosamente el tema ha sido usado por varios noticieros “como música

de fondo durante la crisis del campo o cuando había alguna noticia de Cobos”.²⁵ El video incluye imágenes de las manifestaciones surgidas ante la crisis de 2011 porque “fue la última y la que mas sentimos, nos ayudó a discernir lo poco sustentable de las visiones económicas y sus promesas vacías”. La bonanza económica de las políticas neoliberales implantadas por Carlos Menem “parecía real”, sin embargo, “era otra ficción, tan obvia y a la vez tan ‘creíble’”.²⁶

Los oyentes encuestados confirman esta interpretación: el video “refleja lo duro de esos años y los nefastos sometimientos” (Luciana); “pocas cosas hay más argentinas que las crisis” (Roberto).

CRÓNICAS DE FÚTBOL

Entre los sampleos de discurso hablado se destacan los relatos de fútbol. En el DJ set *Inspiración y expiración* (2004), Cohen Solal emplea un fragmento breve de un partido de la selección Argentina, con fuertes cambios de ecualización, para enlazar los temas “Triptico” y “Santa María (del Buen Ayre)” de Gotan Project. En “La Gloria” (*Tango 3.0.*, 2010), Gotan Project usa un falso sampleo donde un supuesto relato de un gol es usado para presentar los músicos de la banda con la retórica característica de los locutores deportivos.²⁷

Especialmente interesantes son los sampleos en algunas versiones de los temas “Montserrat” (*Bajofondo Tango Club*, 2002) y “Centrojá” (*Supervielle*, 2004) del colectivo Bajofondo. En ambos se emplean narraciones de goles de la selección de Uruguay durante la copa de oro de Campeonos Mundiales o Mundialito (1980–81) en la que tuvo una participación destacada y venció en la final a Brasil. Los sampleos son crónicas de goles emblemáticos del mítico jugador Waldemar Victorino narrados por el no menos insigne locutor argentino Víctor Hugo Morales.

“Montserrat” es un tema *chill-out* animado que en su parte final se torna más *dance*. Como muchas composiciones de Bajofondo, presenta unas melodías sumamente tenues, poco definidas, sumergidas y confundidas con las vigorosas bases rítmicas y las notas de paso de los instrumentos que soportan la armonía. El sampleo, que sólo se utiliza en las versiones en vivo (*Bajofondo tango club presenta Supervielle en el Solís*, DVD, 2006), aparece en la recta final cuando el estilo de la música cambia. Después de un falso final, la base rítmica se acentúa y el bajo repite un ostinato que lo aproxima más a la música tecnoailable. En ese momento aparece un *scratcheo* sobre el mismo objeto sonoro que en breves segundos se descubrirá que es la voz del mítico locutor deportivo. El clima creado ya es el de una fiesta tecno. La crónica irrumpe sin violentar la atmósfera musical ni romper su continuidad. Más bien se integra a ella imprimiéndole mayor ritmo y dinamismo. Como sucede habitualmente, en la medida que los jugadores se aproximan a la portería contraria, el locutor sube el tono,

la rapidez, la tensión e intensidad de su crónica. Para Luciano Supervielle, DJ en el tema, “ese relato es un sonido muy poderoso y con mucho contenido emotivo” (Greco y López Cano 2011a). Este poderío se traslada inmediatamente a la música. El sampleo funciona como impulsor del clímax musical. Genera un crescendo paulatino y continuo por medios no musicales pues no hay cambio de dinámica, agógica o timbre. Es la crónica misma la que aporta este incremento. Es notorio que esta potenciación no la posee la versión en estudio que no usa el sampleo. Llama la atención la musicalidad del relato. El equilibrio logrado entre música y sampleo sólo podría romperse con el estridente canto del gol. Por ello, el dj trata el paroxístico coreo del gol con técnicas de *scratching* y *turntablism*, como *loops* y distorsión, entre otras cosas, agregándole acentuaciones rítmicas hasta desvanecer y terminar el tema. Con ello logra preservar la atmósfera.

En “Centrojá”, en cambio, el sampleo de la crónica de gol no se corresponde con ningún incremento especial de tensión en la música. El tema está en estilo *chill-out down tempo* y posee un carácter amable y distenso que sólo es perturbado un par de veces por una sección de contraste un poco más vigorosa que es donde aparece en dos ocasiones el sampleo de la crónica de Morales del segundo gol que le hace Uruguay a Italia en la competición mencionada (Supervielle, en Greco y López Cano 2011a). De hecho, el fragmento sampleado es usado intermitentemente a lo largo del tema para hacer contrapuntos a la suave melodía del violín. En estos casos no es reconocible la fuente: se usa en fragmentos sumamente cortos en *scratching* y otras técnicas de *turntablism*. Cuando por fin se reconoce, el sampleo se integra amablemente en la atmósfera pasmosa del *chill-out*. El ritmo de la crónica no violenta el del tema, aunque puede tensarlo un poco. La primera vez que aparece el relato es precedido de otro sampleo de la voz de Carlos Gardel que dice “che pibe... sentí la barra”. De pronto entra la voz del locutor. En poco tiempo la información musical se desplaza al fondo mientras el relato del gol se aposta en el lugar de figura. Del mismo modo que en “Montserrat”, la integración del sampleo solo puede romperse con el estruendoso canto del gol. En la primera vez, el canto del gol es retenido, cambia su equalización, se le agrega eco y disminuye drásticamente su intensidad. Con ello, el fragmento sampleado se desplaza súbitamente de figura a fondo o incluso al campo dentro de la perspectiva sonora, para no atentar contra la atmósfera.

La segunda vez que aparece el mismo sampleo, la música termina justo antes que se coree el gol. Ahora Supervielle deja completo el estruendoso grito de gol sin transformarlo hasta culminar con una grandilocuente loa a la épica del fútbol uruguayo. Sin embargo, este último fragmento no proviene del mismo relato: es de uno de los goles que le hace Uruguay a Brasil en la final. Según Supervielle, es una suerte de “collage de los relatos de los dos goles” distintos: “la idea era mostrar un poco como se vive el

fútbol acá en el Río de la Plata, la pasión” que despierta y la “importancia que tiene en nuestras sociedades y en mi vida en lo personal. He vivido en varios países y he podido escuchar muchos estilos de relatos de fútbol. Es muy particular la manera en que se relata acá. Hay una tradición muy vieja” (Greco y López Cano 2011a).

Ambos ejemplos son interesantes porque nos hablan de la importancia que está cobrando el paisaje sonoro no musical en el mundo de la música popular urbana. Cada vez es más común encontrar información acústica no musical inserta en temas y canciones. La eficacia o poética de las mismas gira en torno a estos fragmentos. Este proceso colabora tanto a la estetización del sonido cotidiano como a la cotidianización de la experiencia artístico-musical. Según Supervielle, el relato de Víctor Hugo Morales “tiene una gran musicalidad... de hecho tiene un rol de solista. Por momentos entra en contrapunto con el violín... es una utilización musical de un relato de gol. Está cargada de emoción y transmite un montón de cosas” (Greco y López Cano 2011a).²⁸

Tango “histórico”

Es muy común la utilización de fragmentos de grabaciones de las figuras más representativas del tango de otras épocas. En primera instancia, los sampleos funcionan como materia prima para los nuevos temas electrónicos. La milonga “Sin rumbo” de Otros Aires (*Otros Aires*, 2004) parte de dos fragmentos sampleados mínimos. El primero es un gesto extraído de “La Viruta”, de Vicente Greco (1888–1924), en grabación de la Orquesta de Juan D’Arienzo de 1936 (fragmento sampleado [FS] 1). El segmento sampleado se convierte en un *riff* repetido a modo de ostinato como base armónica y rítmica del tema. Al avanzar la canción, el sampleo se combina con la interpretación del grupo del mismo *riff* (ver ejemplo musical 6).

EJEMPLO MUSICAL 6. Fragmento sampleado de “La Viruta” de Vicente Greco (FS1).

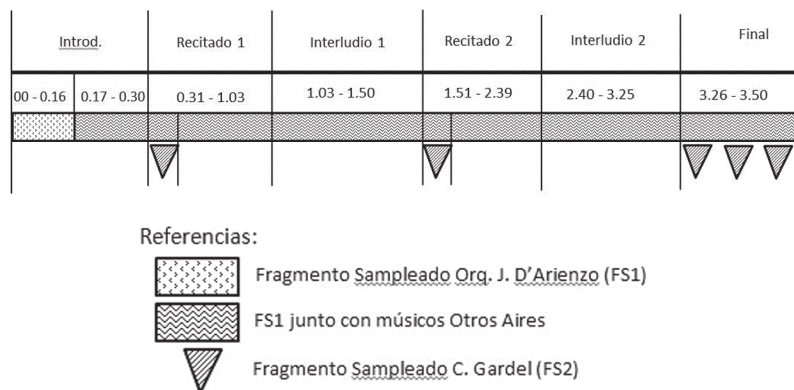


FIGURA 1. (A–B) Gráfico sobre el empleo de samples en “Sin rumbo”.

El segundo es el primer verso del tango “Aquél muchacho triste” (1928) de José de Grandis, en la grabación de Carlos Gardel de 1929 (FS2). El verso empleado dice “Llegaste a este barrio”,²⁹ y es usado como interjección que abre paso a la letra que como en muchos otros casos del electro-tango, no se canta, sino que se recita y aparece también sobre el final del tema, alternándose con la reiteración de la frase “sin rumbo” (ver figura 1). Como se observa en el gráfico, mientras el FS2 es un sampleo puntual, el FS1 es un sampleo orgánico. Ambos poseen funciones intramusicales, pues se convierten en materia prima de la canción y tienen un impacto en la estructuración y composición del tema.

La inclusión de sampleos de grabaciones históricas de tango permite a los músicos electrónicos establecer un diálogo con la tradición del tango, con sus gestos sonoros, sus narrativas, los lugares, personajes y situaciones dramáticas arquetípicas. Ahora bien, este diálogo no es ingenuo. Por un lado busca la legitimación, la inserción de las bandas en la gran tradición del tango. Pero por otro lado, también introducen miradas críticas o irónicas que comentan o deconstruyen de alguna manera los contenidos de esa misma tradición.

El tema en *down tempo* “La pampa seca”, también de Otros Aires (*Otros Aires*, 2004) se basa en un ostinato donde se alternan momentos de improvisación del piano eléctrico o el bandoneón (ejemplo musical 7). En él se reorganizan fragmentos sampleados del aire criollo “El carretero” (Arturo de Nava), tomados de una grabación de Gardel. Los sampleos, tratados en eco, especialización y cambio de perspectiva, son interjecciones donde Gardel imita la comunicación del carretero narrado en la canción con sus animales a gritos o silbidos. Canta mientras sigue su camino, o se

lamenta: “No hay vida más arrastrada / que la del pobre carrero / con la picana en la mano / picando al buey... Delantero”.³⁰

Los fragmentos sampleados se alternan con un texto recitado compuesto ex profeso para el tema. Mientras que los sampleos de la grabación antigua relatan la dura vida del boyero o carretero, triste gaucho encargado de la cría de animales que ha perdido su libertad a comienzos del siglo XX en la Argentina; el recitado de Otros Aires le canta a la pampa con nostalgia: “Los versos actuales fueron escritos en Barcelona (¡bastante lejos de la Pampa!). En este caso el sampleo actuó como detonante de una emoción. Fue una forma de transporte virtual a un lugar lejano” (Di Génova, líder de la banda, en Greco y López Cano 2011b). De este modo, en la canción resultante se dan cita dos perspectivas completamente diferentes sobre lugares, paisajes y modos de vida argentinos. Ambos se enuncian simultáneamente articulándose en una irresoluble contradicción. Mientras que la pampa como escenario de miserias y arduo trabajo es enunciada por la vetusta voz de Gardel, la pampa como fuente de nostalgia aparece por medio de una voz sofisticada como extraída de un documental o film de ficción contemporáneo.

La versión de “La yumba” de Otros Aires (*Dos*, 2007) emplea fragmentos del célebre tango homónimo de Osvaldo Pugliese al cual se le han incluido silencios largos y ecos que destruyen el vigoroso aire anacrúsico al que se refiere precisamente el concepto de yumba y que define el sonido característico de la orquesta del maestro. Poco a poco un ritmo sincopado y con mucho swing se impone, sobre el cual la banda ejecuta improvisaciones y melodías características del tema. Intermitentemente aparecen sampleos de algunas de las famosas palabras que Pugliese pronunció en el concierto de diciembre de 1985 en el Teatro Colón: “Nosotros somos la máquina tanguera”, etcétera. Fragmentos distorsionados y altamente equalizados se alternan con otros donde se deja sonar una vieja grabación de “La yumba”. Aquí tenemos una extraña paradoja. Por un lado, se homenajea simultáneamente a un tango, a un gran tanguero y también a un concepto y gesto sonoro característicos del tango: la yumba de Pugliese. Sin embargo, al mismo tiempo, concepto, gesto y sonido característicos son deconstruidos por la transformación de los sampleos y la alteración del ritmo. Es un homenaje-deconstrucción donde se instaura una posmoderna distancia irónica con la tradición a la cual se quiere pertenecer.

EJEMPLO MUSICAL 7. *Ostinato armónico-rítmico de “La pampa seca”.*



En “Percanta”, también de Otros Aires (*Otros Aires*, 2004), la deconstrucción es mayor. En éste tema se emplean sampleos de seis versos de la letra del que se considera el primer tango canción, “Mi noche triste”, en grabación nuevamente de Gardel y que en ocasiones aparecen con eco y espacialización.³¹ Los versos son redistribuidos hasta formar un texto diferente que satiriza el dolor del hombre abandonado de la letra original: “De noche, cuando me acuesto / Siempre llevo bizcochitos / pa’ olvidarme de tu amor” (véase la comparación entre la letra de Contursi y la resultante en el electrotango en el cuadro 1). Di Génova admite que esto “es decididamente una pequeña broma con un poquito de ironía [...] Dicen las crónicas que en 1917 (el estreno de “Mi noche triste”) Gardel pesaba más de 100 kilos” (Greco y López Cano 2011b). El tema conjuga dos versiones diferentes de la misma canción: la más antigua se inserta vía sampleo dentro de la nueva. La pieza comienza con un falso sampleo que reproduce el sonido de fritura de un vinilo viejo. En otros momentos, mientras la voz de Gardel ocupa el lugar de figura, una voz árabe ocupa el fondo a manera de coro. Es notable la calidad musical del montaje resultante. Esta inclusión tiene su origen en el paisaje sonoro propio del lugar donde se originó la banda *Otros Aires*: los barrios barceloneses de Poble Sec y el Raval, con gran presencia musulmana. En el cuadro 1 podrá observarse una comparación de la letra de Contursi y su utilización de por Otros Aires. En cursivas y subrayado se destacan los segmentos seleccionados por los músicos de Otros Aires.

CUADRO 1. LETRA DE “MI NOCHE TRISTE” Y “PERCANTA”

Letra: “Mi noche triste”,
por Pascual Contursi

Utilización de la letra de “Mi noche
triste” en “Percanta” (Otros Aires, 2004)

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa’ olvidarme de tu amor.

Percanta que me amuraste (×2)

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
Percanta que me amuraste
sabiendo que te quería (×2 los 4 versos
anteriores)
sabiendo que te quería (×2)

De noche, cuando me acuesto
Siempre llevo bizcochitos (×2 los
2 versos anteriores)
Siempre llevo bizcochitos
pa’ olvidarme de tu amor.

Quando voy a mi cotorro
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,

me dan ganas de llorar;
me detengo largo rato
campaneando tu retrato
pa' poderme consolar.

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos,
arreglados con moñitos
todos del mismo color.
El espejo está empañado
y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

De noche, cuando me acuesto
no puedo cerrar la puerta,
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés.
Siempre llevo bizcochitos
Pa' tomar con matecitos
como si estuvieras vos,
y si vieras la catrera
cómo se pone cabrera
cuando no nos ve a los dos.

La guitarra, en el ropero
todavía está colgada:
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar.
Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha
sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.

Un caso similar es “La Cumpadesky” (*Bailá querida*, 2008) de Tango Crash. Se trata de una nueva versión de la famosa “La Cumparsita”,³² en la que se samplea una antigua versión instrumental.³³ En la introducción de la nueva versión un segmento en dominante es repetido en *loop* mientras la conocida resolución a la tónica se deja esperar: se extraen los dos primeros compases del tango y se repiten tres veces, luego se salta al penúltimo compás de la primera sección (ver ejemplo musical 8). Todo este segmento se extiende entre los primeros quince segundos del tema y es repetido a continuación (ver ejemplo musical 9).

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
Percanta que me amuraste
sabiendo que te quería

Siempre llevo bizcochitos (×2)
Pa' olvidarme de tu amor.

De tu amor (×4).

EJEMPLO MUSICAL 8. Primera sección del tango “La Cumparsita.”

EJEMPLO MUSICAL 9. Esquema de la estructura de “La Cumpadesky.”

Introd.		Recitado	Improvisación	1° sección “La Cumparsita”	Reiteración: 1° sección “La Cumparsita”
00 - 0.15	0.16 - 0.31	0.32 - 1.04	1.05 - 1.41	1.42 - 2.14	2.15 - 2.53

Además de la fragmentación y reordenamiento, en el procesamiento del sampleo se suma el sonido de fritura que le da aspecto de grabación antigua y se acentúan los tiempos fuertes del compás. A su vez, desde el minuto 1:42 y hasta el final del tema se utiliza nuevamente un sampleo de la primera sección de este tango, ahora completa, remarcando su secuencia armónica y en detrimento de su melodía que no se utiliza.

Entre los segmentos descriptos puede escucharse primero un recitado y luego una improvisación en estilo de *free jazz* en el saxofón y el piano. En ambas secciones se enfatiza la armonía de dominante con la que comienza el tema. El recitado es original del poeta Nicolás Nobili y satiriza la versión de “La Cumparsita” donde de Julio Sosa, “el varón del tango”, recita el poema “Por qué canto así” de Caledonio Esteban Flores. Se trata de “invertir el sentido” de esta legendaria versión “y hacer un tema basado en

la cadencia armónica de ‘La cumparsita’ (Almada, líder de Tango Crash, en Greco y López Cano 201b). Mientras el poema recitado por “el varón del tango” describe un hombre fuerte, macho, un “perro sin dueño”, que recuerda la pobreza, el hambre, su casa de la infancia y la presencia de su madre; el poema de Nobili retrata a un hombre débil y distraído, a quien nada le faltó y que no necesita recordar sus raíces. Frente al hombre engañado que canta triste de la versión de Sosa, Tango Crash propone uno que ríe y que engañó. La versión electrónica construye un sujeto completamente antagónico al de una de las versiones más canónicas de uno de los temas más emblemáticos del tango.

Existen casos donde el fragmento sampleado es apropiado de un modo tan completo que parece que el artista histórico participa en la grabación del nuevo tema electrónico. En “Mi corazón” (*Bajofondo Tango Club*, 2002), de Juan Campodónico, se utilizan fragmentos de “La última curda” interpretada por Roberto Goyeneche. Sobre un bajo de milonga en *up tempo*, la canción-tecno toma sólo las palabras y frases subrayadas de la primera estrofa: *Lástima*, bandoneón, / mi corazón / *tu ronca maldición maleva...* / *Tu lágrima de ron* / me lleva / hasta el hondo bajo fondo / *donde el barro se subleva.* / ¡Ya sé, no me digás! ¡Tenés razón! / *La vida es una herida absurda,* / *y es todo tan fugaz/ que es una curda, ¡nada más!* / *mi confesión.* Cuando bandas como Otros Aires emplean samples de Gardel, la atmósfera de la vieja grabación original del mítico tanguero, parece inundar el nuevo tema electrónico. El pasado mítico del tango cobra una presencia muy fuerte en la nueva canción. En cambio, en “Mi corazón”, los fragmentos sampleados de Goyeneche se integran por completo al nuevo tema, a su estilo, *mood* y ritmo como si el propio cantante hubiera actuado especialmente para la grabación de Bajofondo, como si fuera un miembro más de la banda.

De la canción original queda muy poco. Particularmente interesante es el tratamiento sobre los fragmentos sampleados entre los minutos 1:24 y 1:38: el bajo milongueado desaparece, se frena el movimiento continuo de la música y Goyeneche “dialoga” con falsos samples de la voz de Adriana Varela. Los samples se fraccionan, aparecen vertiginosos *loops* sobre fonemas precisos y sumamente rítmicos que transitan entre la figura y el fondo, jugando con el estéreo. Todo esto mientras que un extático Goyeneche repite “bandoneón” con correctísimo *mood* posmoderno. Resulta divertido imaginar una posible performance del cantante con la corporalidad que sugiere el estilo resultante. A lo largo de la canción se utilizan además frases habladas de Goyeneche como “fue allá macho” (2:35) o “señoras, señores” (0:24) que sirven como interjecciones que dan lugar a la entrada de la “letra” o a un cambio en la textura del tema.

Además de las funciones musicales, los samples de tangos anteriores proporcionan funciones semióticas muy específicas. Luciano Superielle de Bajofondo, menciona que el sampler es una “herramienta muy

importante” que le permite “tocar algunos lugares precisos que tienen que ver con la cultura” (Greco y López Cano 2011c). Y esto es claro en las encuestas realizadas a los oyentes cuando por ejemplo Luciana asegura: “Gardel me dice identidad [...] es una figura que nos representa”. Un crítico de Bajofondo coincide en que muchas de las piezas de Bajofondo “me describen en tres minutos la intensidad de lo vivido de los 70 hasta el 2000: la lucha sangrienta, las enormes derrotas y las victorias pírricas que animan a seguir andando” (Figueras 2005). Con respecto al tema “Mi corazón” analizado más arriba, opina que el tratamiento de la voz de Roberto Goyeneche de la frase “‘Mi corazón’, pronunciado por la vieja voz aguardentosa del Polaco, dice todo lo que hay que decir. Tanta vida, tanta pasión, carajo. Tanta sangre. Tanta muerte...” (Figueras 2005).

Por su parte, Santaolalla asegura que la experiencia de trabajar con sampleos les ha permitido recrear con sus propios músicos el sonido y el gesto de las orquestas históricas y combinarlas con otros sonidos.³⁴ Es decir, el sampleo es una herramienta, un recurso para acceder o un modo de conocer y apropiarse de los modos de hacer de las orquestas del pasado y de los rasgos que caracterizan el género musical.

Miguel Di Génova de Otros Aires considera que usar sampleos de tangos es un modo de legitimarse en la tradición del tango: “Este tipo de figuras emblemáticas como Gardel o Pugliese, fueron pilares fundamentales en la construcción del estilo. Tomar como punto de partida su obra es intentar construir sobre bases firmes un nuevo tipo de tango (o un nuevo tipo de música basada en el tango)” (Greco y López Cano 2011b). Como ya mencionamos, al músico le interesa ser reconocido dentro de la tradición del tango. Sin embargo, la intención de insertarse en una tradición contrasta con su deseo de deconstruirla en los términos que vimos antes. Di Génova asegura sentir una “contradicción” al momento de componer, ya que pretende “romper muchos esquemas particulares de estilo en su forma tradicional” aunque sin despegarse totalmente de estructuras y gestos del tango: “me baso constantemente en estructuras a veces rítmicas, otras armónicas o melódicas que intento respetar a rajatabla para que no sea simplemente un experimento electrónico sin sustancia tanguera. Yo tengo que sentir que, a pesar de toda la electrónica y demás, suena a tango” (Greco y López Cano 2011b).

Algunos oyentes encuestados comparten este sentido. Roberto entiende los sampleos como “anacronismos” empleados en la búsqueda por pertenecer o ser parte de la tradición del tango: “una inserción de algo fuera de su tiempo y espacio que busca reforzar el espíritu tanguero de la obra. Es que estos músicos sienten la necesidad de hacerlo a cada rato, a veces cayendo en una especie de ‘sobreactuación’”. Señala que si a Piazzola “lo martirizaban diciendo que lo de él ‘no es tango’, qué no le pueden decir a

estos chicos”. Y afirma que “parece que sienten la necesidad de reafirmar la condición tanguera de lo que hacen”.

Otros tipos de sampleos

Lo sampleos también son usados como homenaje a ciertas personalidades de la cultura rioplatense. Por ejemplo, la voz de Julio Cortázar que lee el séptimo capítulo de *Rayuela* en el tema homónimo de Gotan Project (*Tango 3.0*, 2010) o Alfredo Zitarroza que diserta sobre la milonga en “Zitarrosa”, milonga de Bajofondo (*Mar dulce*, 2008), construyendo una divertida paradoja: un comentario metatextual inserto en el mismo texto que es comentado. Luciano Supervielle por su parte ha sampleado poesía de Julio Supervielle, “un gran poeta uruguayo que sin embargo pertenece a la literatura francesa porque siempre escribió en francés” (Greco y López Cano 2011a). En estos casos es imprescindible el reconocimiento de la personalidad sampleada. A diferencia de otros tipos de sampleos, su personalidad o subjetividad no se diluye, sino que se resalta.

Es posible encontrar también otros elementos de paisaje sonoro. En “Allerdings Otros Aires” (*Dos*, 2007) se incluye la participación de presentador del Festival de Tango de Berlín del 2006, certamen de gran relevancia para la banda. “Lunático” de Gotan Project (*Lunático*, 2006) hace alusión al nombre del caballo preferido de Gardel. Aquí se utiliza un fragmento extraído de la grabación del tango “Leguisamo solo” donde Gardel incluyó el comentario: “Bueno viejo Francisco, decile al Pulpo que al Lunático lo voy a retirar a cuarteles de invierno... Ya se ha ganado sus garbancitos... ¡Y la barra completamente agradecida! ¡Sentí la barra!” y los guitarristas Ricardo y Barbieri responden “Muy bien... muy bien!”³⁵ El hipódromo es evocado por medio de un sampleo de sutil trote de caballos (0:10; 0:22; 2:35 y 2:50). Otro sampleo que nos ubica en un espacio-tiempo determinado es el de “Bailá querida” (*Bailá querida*, 2008) de Tango Crash donde aparece la voz de una operadora de taxi que habla a gran velocidad. El fragmento no está tratado: “¡Es increíble, pero hablan así de rápido! Y los taxistas porteños entienden...” (Almada, en Greco y López Cano 2011c). En “Celos” de Gotan Project (*Lunático*, 2006) aparecen sonidos propios de los cafés porteños, otro cronotopo característico del tango. En “El miedo a la libertad” de Tanghetto (*El miedo a la libertad* 2008) se utilizan sampleos de discursos de políticos como Leopoldo Galtieri, Eva Perón y Arturo Illia; sumados a sonidos de movilizaciones y comentaristas de radio, que generan una postal de la historia reciente Argentina.

La evocación y construcción de lugares urbanos o de ficción, a través de la alusión a programas de radio o películas, por medio del sampleo, es un tema que requiere mayor estudio.

Conclusiones

Los sampleos remiten a lugares concretos, momentos de la historia, mitos y pasiones rioplatenses como pueden ser la voz de figuras representativas de la política, el arte, la cultura; el fervor por el fútbol, o el paisaje sonoro retratado a partir la inclusión de sonidos característicos de la vida en las ciudades. Se emplean para “ambientar en forma sonora”³⁶ o “enfaticar” un determinado concepto y su uso tiene un fin estético pero también “semántico” (Almada, en Greco y López Cano 2011c). Por medio de ellos se insertan fragmentos tópicos de la cultura, o más específicamente de las narrativas del tango, y se interpela a aquellos que pertenecen a ésta o que la comparten.

El tratamiento de los fragmentos sampleados promueve una ubicuidad histórica de los mismos facilitando la recontextualización y resignificación de mensajes políticos, así como su actualización y adaptación a situaciones actuales. Con mucha frecuencia el tango electrónico construye discurso audiovisual en torno a las crisis Argentina de 2000 y 2001 e incluso sobre las crisis recurrentes y la poca novedad de las medidas económicas neoliberales. Más específicamente, la inserción de muestras relacionadas con las manifestaciones por la crisis y su represión de diciembre de 2001, constituye una forma de memoria estetizada de un momento traumático.

El sampleo promueve un cambio en la estética musical y se aproximan al arte sonoro, los *soundscape*s, y otras cosas. En el tango electrónico hay una integración orgánica de muestras sonoras no musicales en la música, un descubrimiento de cualidades musicales en objetos sonoros no musicales. Mientras los estudiosos de música popular urbana en Latinoamérica estamos todavía buscando instrumentos de análisis en los discursos desarrollados para el gran arte burgués europeo, los músicos ya están en otro paradigma y sus estéticas en ocasiones tienen mucho más que ver con el arte sonoro o la banda sonora de un audiovisual que con la música de arte europea. Al igual que otras técnicas y procedimientos propios del reciclaje musical, el análisis de estos casos demanda una revisión de las metodologías propuestas para este campo.

El sampleo se utiliza además como medio para legitimarse dentro de la tradición del tango. Algunos tangueros electrónicos pretenden insertarse y ser reconocidos como parte de ésta. Sin embargo, le imprimen su particular subjetividad. Ya no son los machos arrabaleros y dramáticos de los años treinta, sino jóvenes posmodernos y cosmopolitas. Mientras Gardel amaba las carreras de caballos, Supervielle ama el fútbol. Mientras los cantantes se escuchan en primer plano en muchas grabaciones de tango; en el electrónico proliferan voces en *off* o fuera de campo. El aplomo de los sujetos de la tradición del tango se degrada en las atmósferas tenues

del *chill-out*, en su subjetividad liviana y hasta volátil o se funde con bases tecno que promueven el clima extásico de las fiestas *rave*. En ambos casos, su firmeza grave se transforma en duda existencial. Y su relación con los sujetos totales de la historia del tango, es oblicua, irónica, deconstructiva. Se apropia una parte de la tradición. Quizá el prestigio o legitimación. Pero no se reclaman íntegros los contenidos de la narrativa tanguera. No se quiere hipostasiar en ella. Se quiere hacer cosas con ella, desde ella, pero no mimetizarse en ella.

En tango electrónico es un catalizador de la renovación de identidades por medio de la música en entornos atravesados por crisis sociales, económicas o estéticas. Un recurso de diálogo con lo más sólido del pasado el cual es apropiado pero de manera distante, crítica, comentada o glosada, irónica y hasta irrespetuosa. El tango electrónico forma parte de los movimientos de renovación del tango; sin embargo, no es sólo un impulso de afirmación del género. Como campo de acción simbólica, en palabras de Luker (2007), es espacio de construcción de una nueva subjetividad a partir de retazos sólidos del pasado pero buscando nuevas metas.

Por otro lado, al recurrir a la gran tradición del tango, una prestigiosa tradición repleta de significado identitario y de otros tipos, la música electrónica logra un anclaje que le otorga mayor firmeza. Con ello palea un poco “esta organización ‘presentista’ del sentido” que caracteriza nuestras sociedades actuales y que “se agudiza, tanto en el arte como en la vida cotidiana, por la obsolescencia de las innovaciones tecnológicas” (García Canclini 2010, 22). En el tango electrónico, lo efímero de la tecnología (expresada en la electrónica) adquiere más solidez gracias a la gravidez de la tradición del tango.

Los *sampleos* son “*ready-mades* asistidos” (Bourriaud 2004, 43) que acusan una nueva relación con el patrimonio musical y su progresiva objetualización por medio de la grabación y los medios electrónicos y personalizados de reproducción. La música cada vez más es un conjunto de objetos cuasi-sólidos que cohabitan con nosotros en el mismo espacio. Como otras estrategias que en el arte trabajan poniendo el acento en la “postproducción”, en el tango electrónico más que obras nuevas, o a la par de ellas, se proponen “nuevos protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes” que crean nuevas formas de apropiarlas y habitarlas. Al igual que el *web surfer* y los DJs, los autores del tango electrónico crean “itinerarios a través de la cultura”; son “*semionautas* que antes que nada producen recorridos originales por los signos” sobre los que se sostiene nuestra cultura (Bourriaud 2004, 14).

Resta mucho por ahondar sobre el uso de las herramientas de la tecnología digital, las músicas tradicionales o de fuerte carga identitaria y las músicas actuales; así como también sobre las estrategias de representación

de imaginarios sociales y su incidencia en la construcción de identidades. Este trabajo pretende ser un aporte a las funciones y cadenas de significaciones que promueve el *sampler* en una escena específica.

Notas

1. El *marcato* es uno de los acompañamientos rítmicos característicos del tango. Consiste en dividir un compás de 4/4 en cuatro negras y ejecutarlo con diferentes acentuaciones: acentuando cada tiempo, el primer y tercer tiempo o, eventualmente, el segundo y el cuarto (véase Sierra 1977; Peralta 2008).

2. Para una definición de tango electrónico, véase Liska (2008a; 2008b, 3).

3. Actualmente Santaolalla prefiere la denominación “música rioplatense contemporánea” a la etiqueta “tango electrónico”. Según Luciano Supervielle “el primero que escuché que hiciera tango con música electrónica, antes que nosotros, fue Fernando Samalea, y sé que hubo otros antes” (Micheletto 2007).

4. No estamos proponiendo que el tango electrónico haya surgido como efecto de la crisis Argentina. Tampoco que la revaloración y el nuevo apogeo del tango tenga como causa única esta crisis. Sugerimos que la crisis abrió un marco de reorganización identitaria en la que el tango, en todas sus variantes, tuvo una función particular. Del mismo modo, el nuevo interés en el tango se explica también por otras causas. Si bien el tango electrónico fue popularizada por bandas que radicaban fuera de la Argentina integradas por músicos tanto argentinos como no argentinos como Gotan Project (Buch 2011), la apropiación de este estilo por parte de músicos y público argentino dentro y fuera de su país, como mostramos más adelante, en muchas ocasiones se inscribe en procesos de rearticulación de la identidad vinculada con la crisis. Agradecemos la observación sobre este tema del evaluador anónimo.

5. Sin embargo, en su artículo sobre la renovación de tango, Luker (2007) no se ocupa del tango electrónico.

6. Comunicación personal, abril de 2011.

7. Para una introducción al estudio del sampleo, véase Woodside (2005, 2008).

8. El término *sampleo* puede significar tanto la técnica de insertar objetos sonoros en composiciones musicales como el mismo objeto sonoro insertado. *Sampler* es la herramienta que permite la grabación y reproducción de los sonidos. *Samplear* es la acción de insertar objetos sonoros en canciones (Woodside 2005, 22).

9. Se puede fragmentar en trozos o estratificar y extraérsele sólo la voz o el acompañamiento.

10. La espacialización incluye (a) relaciones de perspectiva con respecto a la escucha: un sampleo puede ubicarse en el sitio de figura (primer plano), fondo (segundo plano), campo (tercer plano o plano ambiente) (van Leeuwen 1999); (b) de movilidad (estereofonía); (c) de desplazamiento (movimiento del fragmento sampleado por los altavoces); y (d) de ubicuidad (misma información se escucha en varias localizaciones a la vez).

11. Sampleos puntuales son los discursos de políticos que abren y cierran el tema “Tangocrisis”. También lo es el diálogo de una película que sirve de enlace de los temas “The Man” y “Percusión” de Philippe Cohen Solal (*Inspiración espiración*, 2004).

12. El mecanismo intertextual muy a menudo depende de que el fragmento sampleado evoque por medio de una sinécdoque *pars pro toto* la totalidad del objeto originario del cual formaba parte. El tema “Duro y parejo” de Gustavo Santaolalla (*Bajofondo Tango Club*, 2002) utiliza recurrentemente un fragmento tomado de una interpretación de la orquesta de Juan D’Arienzo del tango “A la gran muñeca” (1920, Jesús Ventura y Miguel Osés), estableciendo un vínculo intertextual entre ambos temas por medio de esa cita.

13. “Duro y parejo” contiene sampleos de presentadores de una milonga que evocan intertextualmente el espacio y práctica de la danza del tango en el contexto porteño.

14. Discurso pronunciado el 11 de diciembre de 1964 en la Asamblea General de las Naciones Unidas (<http://es.scribd.com/doc/9619462/Che-Guevara-Discurso-en-la-ONU>).

15. En la versión del CD *La revancha del tango* (2001), se omite esta introducción y los sampleos de la voz del Che aparecen con otro orden.

16. En toda música vocal, letra y sonido se articulan en un contrapunto inter-semiótico en diversos niveles y con diferentes mecanismos (López Cano 2004). Este no es sino un caso especial del mismo procedimiento general.

17. La traducción es nuestra. Se puede encontrar en inglés en http://www.rfimusique.com/musiqueen/articles/060/article_6407.asp.

18. Publicado en YouTube el día 27 de octubre de 2006. El video lleva por título “Queremos paz (Gotan Project)” y es su descripción se indica: “19 de Diciembre 2001, un día de revolución civil en Argentina”. Video y comentarios disponibles en <http://www.youtube.com/watch?v=ouvagiSCLgY>.

19. La encuesta se realizó vía correo electrónico en junio del año 2011.

20. Korda tituló su foto *El guerrillero heroico* mientras que el editor italiano Fertinelli, quien la distribuyó por el mundo, la llamó *Che in sky with jacket* en referencia a la famosa canción de los Beatles.

21. El título parodia el conocido tango “La última curda” (1956) de Aníbal Troilo y Cátulo Castillo.

22. “La cadencia final es la de un tango tradicional, ya ni sabemos cuál habrá sido” (Greco y López Cano 2011c).

23. El fragmento que se reproduce es el siguiente: “La fundamental medida de orden económico tomada hoy consiste en la liberación del mercado cambiario, el que continuará vigilado en la medida indispensable para evitar el uso abusivo de divisas y las operaciones especulativas”.

24. “Hemos dado una vuelta de hoja del intervencionismo estatizante y agobiante, para dar paso a la liberación de las fuerzas productivas”.

25. Conflicto entre el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner y el sector agro-ganadero (de marzo a julio de 2008). El gobierno pretendía incrementar las retenciones en la exportación de productos agrícolas. El Congreso rechazó la medida. Julio C. Cobos, vicepresidente del primer gobierno de Cristina Fernández de

Kirchner. Durante el conflicto con el campo mencionado anteriormente, votó en contra del proyecto de su propio gobierno.

26. Entrevista de los autores a Max Masri, miembro de Tanghetto, mayo de 2011.

27. El locutor es Víctor Hugo Morales.

28. En el tema “El príncipe” (*Reverie*, 2011), Supervielle introduce un sampleo muy sutil de vuvuzelas que “remite al mundial pasado (Sudáfrica 2010) que fue tan emocionante para el Uruguay” (Greco y López Cano 2011a).

29. Este sampleo es utilizado también por Otros Aires en el tema “Aquél muchacho bueno” del mismo disco.

30. La palabra *delantero* proviene de una interjección posterior. Es común que los diferentes sampleos de un mismo objeto sonoro originario se reorganicen en un orden distinto creando un texto diferente.

31. Originalmente era el tango instrumental “Lita” compuesto por Samuel Castriota (ca. 1910). Pascual Contursi le agregó letra (ca. 1916).

32. Letra y música fueron compuestas en 1917 por Gerardo Matos Rodríguez. En 1924 Pascual Contursi y Enrique P. Maroni propusieron otra letra, conocida durante un tiempo bajo el título de “Si supieras”, que fue la que finalmente trascendió. En 1961 Julio Sosa grabó sobre una interpretación de este tango de la orquesta de Leopoldo Federico, su recitado de un poema de Celdonio E. Flores titulado “Por qué canto así”.

33. “Creemos que [se trata de] D’Arienzo, pero no estamos 100% seguros” (Almada, en Greco y López Cano 2011c).

34. “Entrevista con 10tango: Gustavo Santaolalla y Juan Campodónico reconstruyen el proceso de creación del flamante disco de la banda Bajofondo, Mar Dulce”, *10tango*, 2007, <http://www.10tango.com/noticia-582-CUADERNO-DE-BITACORA>.

35. Grabado en 1927 con los guitarristas José Ricardo y Guillermo Barbieri.

36. Entrevista a Max Masri, miembro de Tanghetto, mayo de 2011.

Referencias

- Bentolila, Nathalie. 2002. “Gotan Project: The Tango’s Revenge”. *RFI Musique*. http://www.rfimusique.com/musiqueen/articles/060/article_6407.asp.
- Bourriaud, Nicolas. 2004. *Post producción: La cultura como escenario: Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Buch, Esteban. 2011. “El proyecto tango de Gotan Project”. *Revista Afuera* 6 (10). <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=169&nro=10>.
- Cutler, Chris. 2000. “Plunderphonics”. En *Music, electronic media, and culture*, ed. Simon Emmerson, 87–114. Burlington, VT: Ashgate.
- De la Nuez, Iván. 2006. *Fantasia roja: Los intelectuales de izquierdas y la revolución cubana*. Barcelona: Debate.
- Figueras, Marcelo. 2005. “Bajofondo”. *El boomerang: El blog literario latinoamericano*, 12 de diciembre. <http://www.elboomeran.com>.
- García Brunelli, Omar. 2009. “El tango resignificado a través de la performance de la Orquesta Típica Fernández Fierro”. *VIII Reunión de Antropología del*

- Mercosur. Buenos Aires, 29 de septiembre–2 de octubre de 2009. <http://www.ram2009.unsam.edu.ar/paginas/GT.html>.
- García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato*. Madrid: Katz Editores.
- Greco, Emilia, y Rubén López Cano. 2011a. “Entrevista a Luciano Supervielle”. *Observatorio de prácticas musicales emergentes*, 27 de julio. <http://observatorio-musica.blogspot.com/2011/07/entrevista-luciano-supervielle.html>.
- . 2011b. “Entrevista a Otros Aires”. *Observatorio de prácticas musicales emergentes*, 27 de julio. <http://observatorio-musica.blogspot.com/2011/07/entrevista-otros-aires.html>.
- . 2011c. “Entrevista a Tango Crash”. *Observatorio de prácticas musicales emergentes*, 27 de julio. <http://observatorio-musica.blogspot.com/2011/07/entrevista-tango-crash.html>.
- . 2011d. “Tango electrónico”. *Observatorio de prácticas musicales emergentes* (blog), 1 de junio. <http://observatorio-musica.blogspot.com/search/label/Tango%20Electr%C3%B3nico>.
- Jemio, Diego. 2004. “El regreso a la tradición” (entrevista a Rodolfo Mederos). *El Clarín*, 5 de marzo. <http://edant.clarin.com/diario/2004/03/05/c-00611.htm>.
- Lacasse, Serge. 2000. “Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music”. En *The Musical Work: Reality or Invention*, ed. Michael Talbot, 35–58. Liverpool, Reino Unido: Liverpool University Press.
- Liska, Mercedes. 2004. “Músicos del tango, género y coyuntura de crisis”. En *Anais V Congresso da Seção Latino-Americana da IASPM-AL*, ed. Ana María Ochoa. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/MariaMercedesLiska.pdf>.
- . 2005. *Sembrando al viento: El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- . 2008a. “El cuerpo en la música: La propuesta del tango *queer* y su vinculación con el tango electrónico”. En *Música, ciudades, redes: Creación musical e interacción social, Actas del X Congreso de la SIBE; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*, ed. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano. Salamanca, España: Sociedad de Etnomusicología, Obra Social Caja Duero.
- . 2008b. “La renovación de los valores de ‘autenticidad’ o el tango electrónico como producto del mercado”. *Actas del VIII Congreso IASPM-AL*. Lima. Edición en proceso.
- . 2009. “El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados”. *TRANS, Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 13 (art. 5). <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/arto4.htm>.
- López Cano, Rubén. 2004. “De la retórica a la ciencia cognitiva: Un estudio inter-semiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618–1699)”. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. <http://www.lopezcano.net>.
- . 2007. “Música e intertextualidad”. *Pauta* 104: 30–36. <http://www.lopezcano.net>.
- . 2010. “La vida en copias: Breve cartografía del reciclaje musical digital”. *Letra, Imagen, Sonido: Ciudad Mediatizada* 5: 171–85.
- . 2011. “Reseña de Stefan Sonvilla-Weiss (Ed.) *Mashup Cultures*”. *Letra, Imagen, Sonido: Ciudad mediatizada* 8: 145–57.

- Luker, Morgan J. 2007. "Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina". *Latin American Music Review* 28: 68–93.
- Micheletto, Karina. 2007. "Ahora buscamos meternos en el mundo de las canciones" (entrevista con Gustavo Santaolalla, Juan Campodónico y Luciano Supervielle). *Página 12*, 12 de diciembre. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-8603-2007-12-12.html>.
- Monjeau, Federico. 2005. "La orquesta es como mi familia" (entrevista a Leopoldo Federico). *El Clarín*, 29 de diciembre. <http://edant.clarin.com/diario/2005/12/29/espectaculos/c-00611>.
- Navas, Eduardo. 2010. "Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Culture". En *Mashup Cultures*, ed. Stefan Sonvilla-Weiss, 157–77. Nueva York: Springer.
- Pelinski, Ramón (2009). "Tango nómade: Una metáfora de la globalización". En *Escritos sobre tango: En el Río de la Plata y en la diáspora*, comp. T. Lencina, O. García Brunelli y R. Salton, 65–146. Buenos Aires: Centro Feca.
- Peralta, Julián. 2008. *La Orquesta Típica: Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Salcedo, Nacho. 2010. "Gotan Project o el mestizaje del tango". *Lo último de lo último*, 23 de julio. <http://www.loultimodeloultimo.com/index.php/reportajes/gotan-project-o-el-mestizaje-del-tango/>.
- Sierra, Luis Alberto. 1977. *Historia de la orquesta típica: Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- van Leeuwen, Theo. 1999. *Speech, Music, Sound*. Londres: Macmillan.
- Woodside, Jarret. 2005. "El impacto del sampleo en la memoria colectiva: Hacia una semiótica del sampleo". Tesina de grado, Universidad Autónoma de México, México, DF.
- . 2008. "La historicidad del paisaje sonoro y la música popular". *TRANS, Transcultural Music Review/Revista Transcultural de Música* 12 (art. 21). <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art21.htm>.

Discografía

- Bailá querida*. 2008. Tango Crash. CD. Acqua Records.
- Bajofondo Tango Club*. 2002. Bajofondo. CD. Surco Records/Universal Latino.
- Dos*. 2007. Otros Aires. CD. Otrotono Records.
- Hybrid Tango*. 2004. Tanghetto. CD. Independiente.
- Inspiración espiración*. 2004. Philippe Cohen Solal. Mixed CD. XL Recordings.
- Lunático*. 2006. Gotan Project. XL Recordings.
- Mar dulce*. 2008. Bajofondo. CD. Decca.
- Otra Sanata*. 2005. Tango Crash. CD. Galileo Music.
- Otros Aires*. 2004. Otros Aires. CD. Otrotono Records.
- La revancha del tango*. 2001. Gotan Project. CD. ¡Ya Basta!
- Reverie* 2004. Luciano Supervielle. CD. Universal.
- Supervielle*. 2004. Luciano Supervielle. CD. Universal.
- Tango 3.0*. 2010. Gotan Project. XL Recordings.
- Tango Crash*. 2003. Tango Crash. CD. Capitol/EMI.