

La revancha de Chunga y Pa' Bailar

Sobre el remix musical,
su definición, clasificaciones y usos

María Emilia Greco

[Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo / INCIHUSA, CONICET]

RESUMEN

¿Qué es un remix musical? Si lo definimos siguiendo a E. Navas (2010, p. 159) como «la reinterpretación de una canción preexistente donde el “aura” del original es dominante», ¿qué diferencia existe entre un remix, una versión y un cover? ¿De qué manera un remix puede interpelar a un oyente que no reconoce al «original» del cual deriva? Estos son algunos de los interrogantes que motivan este trabajo. Se propone considerar al estilo musical como una variante determinante en el análisis de un remix. Sin embargo, la propuesta implica una definición de estilo, categoría muy debatida en el campo de los estudios musicales y musicológicos pero también desde los aportes de la semiótica y los estudios de cognición. Se revisan entonces algunas propuestas teóricas para su estudio. La reflexión teórica sobre el remix y el estilo musical, se combinan con el análisis de dos casos particulares del tango electrónico: «Chunga's Revenge» grabado por primera vez en el año 1970 por Frank Zappa, versionado en el 2001 por Gotan Project y remixado por Axel Krygier en el 2010; y el single «Pa' bailar» (2007) del grupo Bajofondo y sus cinco composiciones, entre las que se incluyen versiones y remixes.

SUMMARY

What is a musical remix? E. Navas (2010, p. 159), define remix as «a reinterpretation of an existing song where the “aura” of the original is dominant». But, if we follow Navas, what is the difference between remix, version and cover? How a remix can question to a listener who does not recognize the «original»? These are some of the questions that motivate this paper. I propose to consider the musical style as a determinant variant in the analysis of a remix. However, the proposal entails a style definition, a debated category in the field of musical and musicological studies and in semiotics and cognitive studies. Some theoretical proposals for its study are reviewed here. The theoretical reflection on the remix and musical style is used in the analysis of particular cases of electronic tango: «Chunga's Revenge», first recorded in 1970 by Frank Zappa, versioning in 2001 by Gotan Project and remixed in 2011 by Axel Krygier; and the single «Pa' Bailar» (2007) of Bajofondo group and its five compositions, which include versions and remixes.

1 · REMIX MUSICAL: UNA PRÁCTICA DEL RECICLAJE DIGITAL

El remix musical es una práctica de reciclaje vinculada con el desarrollo de la tecnología digital. Implica tomar un tema previamente grabado o las pistas lo componen y volver a procesarlo o mezclarlo. Es decir, se crea un tema o una pieza musical pero desde material antes grabado. Según Ariel Kyrou (2006, pp. 98-99), su origen se sitúa a finales de la década del sesenta en la práctica de DJs jamaíquinos, quienes utilizaban en sus fiestas las bases rítmicas y armónicas de músicas previamente grabadas aunque sin las líneas melódicas del canto. A este procedimiento el público respondía cantando las melodías y letras que faltaban. La práctica pasó luego a los clubes de música electrónicaailable de New York y la manipulación de las pistas se amplió. Además de eliminar algunos de los planos sonoros como en sus inicios, podía alterarse la extensión del tema, la velocidad, distorsionar sus sonidos, trabajar fragmentos en *loop*, etc. Y si bien el origen del remix se asocia a las músicas electrónicasailables, la práctica se hizo luego extensiva a otros géneros, como en el rock y el pop. De hecho, muchos temas suelen tener remixes «oficiales» encargados especialmente a DJs de prestigio que aparecen como *bonus track* en grabaciones producidas por grandes discográficas, a los que pueden sumarse remixes «no oficiales» de DJs menos conocidos u oyentes curiosos que suelen circular por la red. Pero es importante recordar que el remix nace asociado al baile.

Existe un número acotado de estudios sobre el remix musical. Algunos textos se ocupan de las particularidades técnicas de su producción como el de Rick Snoman (2004). Rubén López Cano (2010, 2011) se aproxima a definiciones de cada uno de los géneros propios del reciclaje musical a la vez que señala algunas de sus problemáticas.

Un trabajo especialmente citado en relación a la «cultura remix» es el de Lawrence Lessig (2012), quien se preocupa por los aspectos económicos de la cultura digital y su incidencia en la vida cotidiana de las personas. El autor propone una diferencia entre las culturas RO (*read only*) y RW (*read/write*). En el primer caso, se trataría de un consumidor pasivo, cuya actividad se restringe a la lectura y observación. El segundo tipo de cultura habla de un intercambio entre productor y consumidor. Esta manera de entender la cultura puede cuestionarse desde el campo de la música, pero de manera más general en todas las prácticas culturales. Como señala Nicholas Cook (en Greco, 2012), una revisión de la historia de la música muestra pocos ejemplos de cultura RO, ya que nunca se trata de un consumidor completamente pasivo. En pocas palabras, la

conclusión de Cook es que las prácticas de reciclaje digital no difieren, en principio, de las formas tradicionales de participación cultural ya que la selección y el arreglo siempre han sido parte de las culturas musicales, populares o «artísticas». Pero tal y como señala Lessig a lo largo de su indagación, la diferencia está en el sistema legal en el cual estas prácticas están inmersas: la propiedad privada en internet gira en torno a los derechos de autor o *copyright*, lo cual otorga a quien lo porta, el derecho a decidir sobre las condiciones de circulación de las producciones. Entonces, a pesar que los contenidos digitales permiten crear copias automática e indefinidamente, el marco regulatorio en el que están inmersos no permite trascender los límites de la industria cultural e interfiere en las necesidades e intereses de los usuarios.

Desde otra óptica, Eduardo Navas (2010, p. 159) se ocupa particularmente de la estética del remix musical y define esta práctica como la reinterpretación de una canción preexistente donde el «aura» del original es dominante. El autor propone además una clasificación en la que distingue tres tipos diferentes:

- a) remix extendido: versión más larga de la composición original, donde generalmente se agregan secciones instrumentales.
- b) remix selectivo: se añaden o sustraen materiales de la composición original, práctica común entre los durante la década de los ochenta.
- c) remix reflexivo: alegoriza y extiende la estética del sampleo.¹ La versión remixada, desafía el «aura espectacular» del original y clama por su autonomía aun cuando mantiene el nombre original.

Si volvemos a la definición de remix de Navas, podemos observar que resulta demasiado amplia, ya que una «reinterpretación de una canción pre-existente» es también una versión o un *cover*. A su vez, la base de su clasificación es la relación entre original y remix, y si bien la comparación puede resultar útil, surge la pregunta sobre los casos en que el oyente no reconoce ese vínculo y, por lo tanto, puede considerar al remix como un «original». Es decir, en la definición y clasificación de Navas parece estar ausente el rol del usuario y consumidor y es en parte por eso –y por el marco teórico deudor de la escuela de Frankfurt– que su propuesta ha sido cuestionada por López Cano (2011).

¹ El sampleo es la técnica musical que consiste en tomar fragmentos seleccionados de objetos previamente grabados para utilizarlos en una nueva composición musical o un nuevo objeto sonoro (Shuker, 2005; Woodside, 2005 y 2008). El origen del sampleo está asociado a la música concreta, especialmente a los desarrollos que desde 1948 realizaron Pierre Schaeffer y Pierre Henry en la radio francesa. Su desarrollo ha sido amplio dentro de la música popular, especialmente en la música electrónica (de baile y no bailable), el hip-hop y el rap, entre otros.

Una variable que podría considerarse para el análisis del remix, es el estilo musical. Al realizar una remezcla es usual que los DJs y productores musicales utilicen marcas o guiños que den cuenta de su estilo musical particular o de rasgos distintivos del colectivo al que pertenece, que son habitualmente compartidos y reconocidos por su audiencia. Por lo tanto, una hipótesis o guía para el análisis del remix podría enunciarse del siguiente modo: un remix, sin ser necesariamente reconocido como derivado de un «original», puede brindar información sobre el estilo particular de un músico o el movimiento musical al que pertenece. Sin embargo, la hipótesis implica una definición de estilo, categoría muy debatida en el campo de los estudios musicales y musicológicos pero también desde los aportes de la semiótica y los estudios de cognición. Este será entonces el tema del próximo apartado.

2 · EL ESTILO EN MÚSICA

El análisis del estilo como preocupación central en los estudios sobre música puede rastrearse desde las primeras décadas del siglo XX.² Los textos sobre esta categoría pueden tener como objeto un período histórico, un compositor en particular o preocuparse por señalar los procesos culturales, sociales, semióticos o cognitivos que intervienen en su definición. Dentro de los estudios de música popular, el análisis y definición de estilo han cobrado un interés especial por su vinculación, asociación y/o diferenciación del género musical. Sin embargo, se trata de categorías que no siempre resultan fácilmente distinguibles. La dificultad no es una exclusividad de los estudios sobre música. Como señala Oscar Steimberg (1998, pp. 35-81), diferentes estudios sobre géneros literarios, artísticos y etnológicos; confluyen en indicar factores retóricos, temáticos y enunciativos como aspectos destacados para su definición y diferenciación. Sin embargo, la misma selección de rasgos representativos puede encontrarse en textos sobre estilo. Por lo tanto, a lo largo de diez proposiciones comparativas sobre género y estilo, Steimberg propone entender a estas nociones como «conjuntos opuestos y complementarios de la organización discursiva».

² Ian Bent y Anthony Pople (2001) señalan la publicación *El estilo en música* de Guido Adler (1911) como una de las primeras en introducir la preocupación sobre este concepto en el estudio de la historia de la música.

Un autor que específicamente se preocupa por la definición y alcances de la categoría del estilo en música es Leonard Meyer (2000, p. 19), quien lo define como:

[...] una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones.

El musicólogo norteamericano entiende por «elecciones» aquellas decisiones tomadas deliberadamente pero también aquellas que resultan de «la interacción de modalidades cognitivas y modelos innatos; y hábitos aprendidos» (2000, p. 21). El autor se esfuerza por demostrar con ejemplos de la vida cotidiana o relativos a la vida de personajes históricos, que las decisiones que tomamos implican una selección dentro de un conjunto de alternativas, pero que sólo una pequeña porción de esas elecciones conllevan consideraciones conscientes, mientras que la gran parte se relacionan con hábitos fuertemente arraigados.

Por «constricciones», Meyer señala las formas en que los seres humanos entienden sus entornos, cómo responden a ellos y cómo los manipulan (2000, pp. 27-29).³ Las constricciones de un estilo son aprendidas por compositores, músicos, oyentes y críticos muchas veces a partir de la instrucción formal explícita. Por lo tanto, Meyer señala como objetivo de los analistas del estilo «explicar qué es lo que el compositor, el ejecutante y el oyente conocen de modo tácito» (2000, p. 30).⁴

Los trabajos de Franco Fabbri (1982 y 2006), Simon Frith (1996) y López Cano (2002) advierten que en las definiciones y clasificaciones de estas categorías intervienen sujetos y comunidades concretas. Sus propuestas teóricas enfatizan el carácter social o los procesos cognitivos que intervienen en las definiciones de las categorías de género y estilo e incorporan al análisis la experiencia y los procesos de negociación entre los diferentes actores que participan de la instancia de definición.

Desde otra perspectiva, Dick Hebdige (2004) se interesa en el estilo porque lo considera un lugar donde leer los conflictos entre los sectores sociales que ejercen hegemonía y los grupos subordinados. En este marco, la cultura es entendida como modo específico de vida que expresa significados y valores, tanto en

3 Vale aclarar que Meyer distingue constricciones biológicas y psicológicas, aunque se tendrán en cuenta aquí especialmente las segundas.

4 Una aplicación de esta teoría a un caso de la música popular de Mendoza puede encontrarse en M. Inés García (2009).

el arte como en otros aspectos de la vida cotidiana. El autor se focaliza en casos como el *punk* o los *hipsters*, que se caracterizan por cuestionar valores o modos de ser socialmente aceptados, pero cuyo desafío «no emana directamente [...] sino que se expresa sesgadamente en el estilo, en aquellas objeciones y contradicciones planteadas y exhibidas en el nivel profundamente superficial de las apariencias, es decir, en el nivel de los signos» (Hebdige, 2004, p. 33).⁵

La revisión de las perspectivas teóricas, definiciones y utilidades de esta categoría podrían continuar, sin embargo no es el objetivo de este artículo.⁶ Puntualmente interesa señalar que el estilo musical puede remitir a aspectos estéticos pero también trascenderlos para articularse con el análisis cultural. La definición de un estilo puede explicitar lo que los músicos conocen de forma tácita a la vez que reponer una visión la cultura como espacio de confrontación y ser un espacio para observar los procesos y contextos de producción.

En el siguiente apartado, se analizarán casos puntuales del tango electrónico⁷ y desde allí se buscará continuar con la discusión sobre el estilo desde su aporte al estudio del remix. Antes, cabe señalar que la mayor cantidad de remixes de tango electrónico que puede encontrarse son realizados a partir de temas de Gotan Project y Bajofondo. Esto puede relacionarse con que se trata de los grupos de mayor circulación, aunque también, a que desde las propias agrupaciones se ha fomentado la creación de remixes a partir del acceso libre a sus pistas en concursos abiertos al público en general. En algunos casos, los trabajos se han editado en base a la votación de los oyentes.⁸ Las nuevas mezclas pueden aparecer como *bonus track* incluidos en sus discografías o formar parte de discos especialmente dedicados a remixes de sus temas. Además de los «oficiales», pueden encontrarse remixes «no oficiales» en páginas como YouTube, SoundCloud y MixCloud. Allí pueden escucharse también remixes de temas de los grupos Tanghetto y Otros Aires. Dentro de esta gran oferta, se seleccionan algunos ejemplos para su análisis.

⁵ Una aplicación de este marco puede encontrarse en Alejandro Madrid (2003).

⁶ Para una revisión de la relación entre género y estilo y una discusión de los diferentes enfoques, puede consultarse Allan Moore (2001) y Juliana Guerrero (2012).

⁷ Este trabajo deriva de un proyecto más amplio en el que se tomó como caso el tango electrónico para el estudio de las prácticas musicales, las nuevas tecnologías y la construcción de identidades sociales en la primera década del siglo XXI en Argentina.

⁸ Puede chequearse como ejemplo la página oficial en Facebook de Gotan Project (<https://www.facebook.com/gotan-projectofficial/notes>), donde, por ejemplo, en una convocatoria del 25 de junio de 2010 se indica: «Gotan Project te ofrece la oportunidad de comprometerte artísticamente con ellos dándote acceso a su música y permitiéndote volver a mezclar con completa libertad artística. Si sos cantante, productor, DJ, músico o todo lo anterior, haz tuyas estas pistas (*tracks*)» (la traducción es mía).

3 · LA VENGANZA DE CHUNGA, EL TANGO Y LA CUMBIA

En el año 2011, la productora ¡Ya basta! lanzó el disco *La Revancha en cumbia*, en conmemoración de los diez años del disco *La Revancha del Tango* de Gotan Project. Se presentan allí remixes de los temas del disco del 2001 por músicos pertenecientes a la escena de la música electrónica actual. Exceptuando al grupo colombiano Bomba Estéreo, los músicos que participan en el disco son argentinos y pertenecen o han participado de proyectos del colectivo Zizek Records,⁹ grupo y sello discográfico independiente se caracteriza por producir música electrónica con sonidos, timbres y ritmos propios de músicas de base tradicional latinoamericanas. Además, los músicos de Zizek son conocidos por sus fiestas, organizadas en lugares como Niceto Club en la ciudad de Buenos Aires o en espacios gestionados por ellos mismos.

En el disco *La Revancha en cumbia*, pueden encontrarse referencias al folklore nacional argentino, cumbia colombiana, tango, *hip hop*, rock, *house*, *techno* y *chill out*. Se selecciona el tema «Chunga's Revenge» para su análisis, grabado por primera vez en el año 1970 por el músico Frank Zappa.¹⁰ La interpretación del guitarrista y su banda¹¹ grabada en LP, dura alrededor de ocho minutos. Si nos enfocamos en las unidades rítmico-melódicas que caracterizan la pieza, en los primeros segundos se destacan dos motivos¹² musicales: a) una línea melódica cantable y b) la reiteración de una acorde.



Ejemplo 1. Motivo a y motivo b de «Chunga's Revenge» de Frank Zappa¹³

⁹ Para conocer la propuesta del colectivo Zizek, puede chequearse: <http://zzkrecords.com/>.

¹⁰ Puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=jPkBYmYTXts>.

¹¹ La banda fue conocida como Hot Rats Bands. Participaban: FZ (guitarra y voz), Ian Underwood (teclados y saxo), Max Bennett (bajo), Aynsley Dunbar (batería) y como invitado especial "Sugar cane" Harris (órgano, violín eléctrico).

¹² Se considera al motivo como una unidad mínima con sentido musical que genera elaboraciones. Estas definiciones se toman de la sistematización de María Inés García (2011) de la metodología de análisis musical propuesta por Francisco Kröpfel.

¹³ Tal vez sea necesario aclarar que las transcripciones realizadas en este trabajo se piensan como un recurso para el análisis. Especialmente son útiles a la hora de identificar unidades musicales y observar sus transformaciones y variantes en los diferentes remixes y versiones. De ninguna manera se considera que dan cuenta de la complejidad del evento sonoro, pero sí pueden resultar una herramienta para el análisis del remix y las relaciones entre un «original» y sus derivaciones.

Luego de presentar y repetir estos motivos, comienza una gran improvisación donde Zappa dialoga con los músicos de la banda. Este segmento continúa hasta el minuto 6'18", donde abrupta y sorpresivamente comienza una sección a cargo de la batería que se extiende hasta el final del tema.

En el año 2001 Gotan Project realiza una versión de este tema.¹⁴ El remix asociado a la atmósfera del *chill out* con aroma a tango, se caracteriza por presentar un *tempo* más lento que el original. El *motivo a* de Zappa mantiene su diseño melódico y rítmico, aunque ahora está a cargo del bandoneón. El *motivo b*, también en el bandoneón, se alarga y pierde ansiedad gracias al pulso aletargado y el efecto de eco del *dub*. Se agrega además un *ostinato* en el bajo (ejemplo 2) y una base rítmica y constante pero sutil de la batería (ejemplo 3).

La versión de Gotan Project dura en total cinco minutos donde se alternan improvisaciones de los diferentes músicos de la banda. Cerca del segundo minuto se presenta a los integrantes de la banda y se nombra a sus mentores. Entre ellos: Piazzolla, Troilo, Pugliese, el dúo austríaco de música electrónica Kruder y Dorfmeister, Zappa a quien señalan como «un mal profesor». De este modo, las referencias históricas se toman para autodefinirse y posicionarse en el campo. A los «próceres» del tango se les suman artistas reivindicados por sus particulares aportes a la música contemporánea, en una suerte de panteón de héroes dentro y fuera del tango.



Ejemplo 2. Ostinato de la versión de Gotan Project de «Chunga's Revenge»



Ejemplo 3. Reducción de la base rítmica de la versión de Gotan Project de «Chunga's Revenge»

¹⁴ Puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=iPTWbcijFnE>.

Diez años después, el músico argentino Axel Krygier realiza un remix de la versión de Gotan Project.¹⁵ Aquí la melodía de Zappa en timbre de bandleón se mantiene intacta, aunque es superpuesta y yuxtapuesta con elementos que pueden entenderse como *tópicos musicales*¹⁶ de la cumbia: la línea del bajo adopta el diseño de acorde desplegado (ejemplo 4), la base rítmica también se modifica y queda a cargo de instrumentos de percusión y cencerros (ejemplo 5), los acordes del *motivo b* se varía y es presentado por instrumentos de viento.

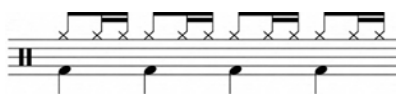
Se agregan además elementos nuevos que remiten tanto a la cumbia como al *hip hop*: las interjecciones de la voz (laleo - o'18" a o'21" y 4'50" a 4'53" -, palabra «voy» tratada en eco en o'10" y «revancha» en 1'59"), sonidos sintetizados que recuerdan los teclados de la década de los ochenta (1'42"; 2'44"; 3'09", 4'29", 4'49"), *loops* de una guitarra que recuerdan a Zappa (4'20" hasta el final).

La presencia de elementos de diferentes géneros musicales es usual en las composiciones de Krygier. Según sus propias palabras y en relación a su primer disco:

No me interesa respetar ningún género: el disco es totalmente antipurista. Me interesa el espíritu de un género, que creo que puede permanecer a pesar de las alteraciones que sufra. Yo no tengo un género propio (Krygier en Sánchez, 1999)



Ejemplo 4. Línea del bajo en el remix de «Chunga's Revenge» de Axel Krygier



Ejemplo 5. Reducción de la base rítmica en el remix de «Chunga's Revenge» de Axel Krygier

¹⁵ Puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=9C4-FE3ly7o>.

¹⁶ López Cano (2002) define tópico musical como un elemento o fragmento musical que remite a otro tipo, clase, estilo o género de música específico a la vez que distinto al de la pieza en la que aparece. Sin embargo, es importante señalar que el concepto de tópico ha sido utilizado por diferentes autores y no siempre han aludido a lo mismo. En este sentido –y sólo por mencionar algunos– se puede revisar Kofi Agawu (1991, 2012), Robert Hatten (1994) y Raymond Monelle (2000, 2006).

Periodistas especializados reconocen esta característica e indican que su música se resiste a ser clasificada. Por mencionar algunos, para Fernando Sánchez (1999) «Axel cruzó malambo con joropo; flamenco con chacarera y joropo; ritmos caribeños con bases jungle. El resultado es brillante». Diego Fisherman (2003) señala al músico como parte de una «nueva movida en la que el eclecticismo y la libertad para cruzar fronteras entre géneros y tradiciones diversas, pasa a ser un dato fundamental». Mientras, Santiago Cervera (2007) asegura:

[...] Hacía tiempo que no me confrontaba a una obra tan libre y personal, tan al margen de clasificaciones estilística y etiquetas. Poner «música latina y electrónica» como estilos del disco no es más que la aceptación de la imposibilidad de calificar correctamente sus composiciones, y de he reconocer que no dice nada de qué va a escuchar el que tenga a bien poner Zorzal¹⁷ en su reproductor

Tomando este ejemplo musical, se realizan cuestionarios de respuestas abiertas a oyentes y usuarios de estas músicas.¹⁸ Sin decirles a quién escuchan se les consulta si podían reconocer la música o el disco en el que se incluye. La mayoría de los entrevistados no reconoce a Krygier pero sí un movimiento musical o un «estilo musical» particular:

[...] es uno de los muchos híbridos musicales que a partir de los noventa empezaron a aparecer por todos lados, desarrollándose a la par de la tecnología (Gabriel)

[...] me recuerda a lo que hace un DJ y productor argentino llamado Villa Diamante, que tiene varios discos con estos mestizajes, donde se destaca un triple en el que pasa grandes temas del rock nacional por la cumbia y otros ritmos tropicales y por el hip hop (Roberto)

[...] no reconocí un intérprete, pero sí en cuanto al estilo me recordó al electro-jazz-chill out de Buddha Bar o al folclore electrónico de Tonolec (Luciana)

17 Segundo disco de Krygier, del año 2007.

18 Los cuestionarios se realizaron durante el año 2010 y 2011. En algunos casos, es cuestionario fue autoadministrado y enviado por correo electrónico; mientras que en otros se realizaron de manera personal. La clasificación del cuestionario se toma de la propuesta de Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (1998, pp. 244-318).

Frente a estas clasificaciones y teniendo en cuenta la posición «antipurista» hacia los géneros musicales de Krygier, se le consulta cómo asimila la inclusión de su música bajo estos rótulos. En pocas palabras, puede decirse que para el músico, el rotulado ha favorecido la circulación de su música y por ende, su trabajo como músico:

Más allá de que los términos sean más o menos inexactos, el hecho de que en los últimos años se hayan desarrollado estilos híbridos como la «cumbia electrónica», ayudó a que mi música encuentre un lugar, si no en las bateas, al menos en algunos artículos de la prensa y la programación de ciertos clubes de Europa. Cuando salió mi primer disco el gran problema para la distribución era que no sabían cómo clasificarme, y eso me dejaba en un limbo. (2012)¹⁹

Krygier agrega además que es llamativa su inclusión dentro de la música electrónica y la denominada cumbia electrónica, ya que el género aparece esporádicamente en sus composiciones y sus presentaciones en vivo carecen de la utilización de pistas previamente grabadas. Sin embargo, insiste en que el rótulo no le molesta porque le permite circular asociado a una escena musical:

En mi propuesta de show apenas si tengo un par de cumbias y no hay pistas (tracks) si no que todo está absolutamente tocado. De todos modos no reniego en absoluto de la inclusión en tal escena, ya que como te decía antes, me es favorable tener una corriente a la cual pertenecer.²⁰

Queda claro también en sus respuestas que su actividad como artista de remixes es una faceta dentro de las múltiples que desarrolla como músico.

Volviendo al remix de «Chunga's Revenge» puede decirse que se trata de un reciclado de tanto material preexistente, que la frontera entre original y versión es difícil de trazar. Del mismo modo, se dificulta encontrar la línea entre compositor, versionador y remixer. Respecto de la diferencia entre remix y versión, Krygier señala:

En general el remix parte de los *tracks* originales de un tema, disponiendo de ellos libremente más el agregado o reemplazo de instrumentos (esto último en

¹⁹ Entrevista personal, realiza en mayo de 2012.

²⁰ Ídem anterior.

general con la batería y el bajo). Hay casos en los que se reemplazan todos los instrumentos y tan sólo queda un *track* del original. En ese caso el remix está más cerca de lo que es una versión. [...] Una versión es la reinterpretación de un tema, pudiendo alejarse del original al punto de que este sea apenas reconocible, así como ser una copia fiel que apenas se distinga del original.²¹

Para completar la idea, el músico hace referencia al remix en cuestión: «En este caso, la impronta personal resulta de la estética con que se realicen esos procedimientos, así como de todo lo que no está en el tema original.»

Como se comentó antes, en el cuestionario realizado a algunos oyentes, al escuchar este remix, no reconocieron ni el original (el tema de Zappa), ni la versión (de Gotan Project) pero sí artistas como Villa Diamante o Tonolec, que se caracterizan por fusionar música electrónica con géneros tradicionales, regionales o nacionales.

Si tenemos en cuenta las intenciones del músico, donde queda claro que se interesa por destacar en el remix su «impronta personal» y la búsqueda por destacar aspectos o elementos que «no están en el original», sumado a la asociación de los oyentes a un determinado colectivo; puede considerarse que el remix brinda información sobre el estilo particular de un músico o de un colectivo musical, antes que vincularnos con el «original» del cual deriva.

Por otro lado, cabe recordar que el remix nace vinculado al baile y que los artistas de remix consiguen llevar a la pista piezas que originalmente no fueron concebidas con tal propósito. En ese sentido, Krygier propone una versión bailable y festiva del *chill out* de Gotan Project.

4 · VERSIONES Y REMIXES «PA' BAILAR»

Un caso particular, pertinente para el estudio del remix y la versión, es el tema *Pa' bailar* del grupo Bajofondo. Si bien el tema forma parte del disco *Mar Dulce* (2008), un año antes de su lanzamiento se publicó un single titulado *Pa' bailar* (2007) con cinco composiciones diferentes del tema. Según señalan los datos del disco, el mismo consta de tres versiones y dos remixes: la versión instrumental grabada para el álbum *Mar Dulce* realizada junto al bandoneonista japonés Ryota Komatsu; una versión cantada a cargo de Julieta Venegas; otra versión cantada a cargo del músico uruguayo Santullo, una versión instrumental

21 Ídem anterior.

interpretada por la Orquesta de los Maestros, formada para el documental *Café de los Maestros* (2008) producido por Santaolalla; un remix realizado por el DJ Alexkid («Pa' bailar Bandido») y un remix del dúo Omar («Pa bailarte mix»).

Se tomará como «original» la versión instrumental grabada para el disco *Mar Dulce* y se analizarán sus unidades rítmico-melódicas características y su estructura formal, las cuales serán comparadas luego con las versiones y remixes.

El «original» de «Pa' bailar»²² presenta cuatro unidades que funcionan como núcleos generadores de la pieza:

1) *tema a*:²³ a cargo de instrumentos acústicos (piano, violín, bandoneón). Por el timbre, los giros melódicos, su secuencia armónica, su métrica, la extensión de las frases y modo de organización de sus elementos motívicos;²⁴ puede decirse que remite al tango. El tema se presenta y repite inmediatamente (ejemplo 6).

2) *tema b*: también a cargo de instrumentos acústicos (piano, violín, bandoneón), se escucha por primera vez entre los minutos 0'45" y 0'59". Al igual que el *tema a*, remite al tango por su timbre, giros melódicos, secuencia armónica, métrica y la extensión de las frases y modo de organización de sus elementos motívicos (ejemplo 7).

Ejemplo 6. Tema a de «Pa' bailar»

Ejemplo 7. Tema b de «Pa' bailar»

²² Puede escucharse en: https://www.youtube.com/watch?v=riuF_Ur3unc.

²³ Se entiende por tema una construcción rítmico-melódica, expresada en un segmento reconocible del discurso musical, constituida por uno o más motivos. Al igual que se señaló antes para la definición de motivo, se toma la sistematización de María Inés García (2011) de la metodología de análisis musical propuesta por Francisco Kröppf.

²⁴ Las frases de los tangos de la Primera Guardia suelen tener ocho compases divisibles en dos frases de cuatro compases y es usual encontrar este tipo de organización interna, con dos frases similares pero que difieren en sus finales, siendo la segunda más conclusiva que la primera. Para mayor detalle puede consultarse: AAVV. 2002 [1980]. *Antología del Tango Rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».

3) *motivo c*: sobre la misma secuencia armónica de las frases del *tema a*, pero con un timbre que recuerda el sonido de los sintetizadores Minimoog, muy utilizados en la década de los setenta en el rock, se presenta y repite el *motivo c* (ejemplo 8).

4) *motivo d*: sobre la misma secuencia armónica de las frases del *tema b*, pero con un timbre que recuerda el sonido de los sintetizadores Minimoog, se presenta y repite el *motivo d* (ejemplo 9).

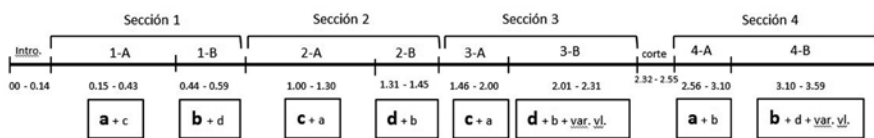
Los motivos y temas se presentan sobre una base rítmica con *groove* del rock y el funk a cargo de la batería, que podría transcribirse de la siguiente manera (ejemplo 10).

A lo largo de toda la pieza, los temas y motivos son repetidos, variados, combinados con efectos a cargo del violín. También pueden jerarquizarse al pasar a un primer plano de audición o por el contrario, escucharse en el fondo como acompañamiento. En el siguiente gráfico puede observarse un esquema de la estructura formal general. Se resaltan en negritas los temas o motivos que se jerarquizan (ejemplo 11).

Ejemplo 8. *Motivo c de «Pa' bailar»*

Ejemplo 9. *Motivo d de «Pa' bailar»*

Ejemplo 10. *Groove de la batería de «Pa' bailar»*



Ejemplo 11. esquema de la forma de «Pa' bailar» versión instrumental de Mar Dulce

Las versiones cantadas de Julieta Venegas²⁵ y Santullo se ajustan a este esquema general. En el caso de Venegas, el «original» no presenta ninguna modificación y simplemente se agrega un nuevo plano: la melodía a cargo de la cantante. En los segmentos 1-B, 2-B, 3-B y 4-B –caracterizados por las presentaciones del *tema b* y el *motivo d*– se utiliza la misma letra, constituyéndose por lo tanto en un estribillo. El resto de las secciones, al presentar diferente letra, se equiparan con las estrofas de una canción:

[Esto está bueno pa' bailar] ¹	Introd.
No sé dónde acomodarte no sé de qué color pintarte no sé muy bien qué nombre darte si te veo por la calle	Sección 1 (1-A)
<i>Pero sé que tú me miras a los ojos y es algo único sé que yo siempre quiero más</i>	Sección 1 (1-B)
[lo que quiero yo es salir a bailar un poco] No sé por qué si sólo fue un instante se niega el tiempo borrarte fue una fina sombra que dejaste algo hermoso inexplicable	Sección 2 (2-A)
<i>Sé que tú me miras a los ojos y es algo único sé que yo siempre quiero más</i>	Sección 2 (2-B)
[lo que quiero yo es salir a bailar un poco, en realidad me gustas pa' bailar]	Sección 3 (3-A)

²⁵ Puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=hakfpNpLTDw>.

Sé que tú me miras a los ojos y es algo único sé que yo siempre quiero más	Sección 3 (3-B)
Te quiero cerca pa' tocarte y pa' bailar Te quiero cerca pa' sentirte y pa' bailar	Sección 4 (4-A)
Sé que tú me miras a los ojos y es algo único sé que yo siempre quiero más	Sección 4 (4-B)

Ejemplo 12. Letra y esquema de «Pa' bailar» de Julieta Venegas

De este modo, el tema instrumental con aroma a tango y rock queda convertido en una canción pop con estrofas y estribillo, a cargo de la cantante mexicana y su inconfundible timbre de voz.

El caso de Santullo²⁶ es diferente del anterior. Aunque existe relación con la estructura general del «original» y puede señalarse también un estribillo ubicado donde se presenta el *tema b* y el *motivo d* (secciones 1-B, 2-B, 3-B y 4-B); los motivos y elementos musicales son diferentes a los del «original» o están tan manipulados que cuesta reconocerlos. Pero tal vez lo más característico de la versión son las rimas del recitado, propias del estilo particular de Santullo. Debe recordarse que el músico tiene una trayectoria dentro del *hip hop* uruguayo, ya que fue uno de los integrantes del grupo El Peyote Asesino. En este sentido, llama la atención que desde el lanzamiento del disco donde se encuentra esta versión –que es su primer disco como solista– y su colaboración con el grupo Bajofondo, algunos periodistas han relacionado sus rimas con las de los payadores tradicionales.²⁷

26 Puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=UHspMoGt-SA>.

27 Puede revisarse la nota de Gabriel Pérez (2009), donde se indica que el estilo de Santullo se ha volcado hacia lo rioplatense, alejándose del *hip hop*. O la nota de Plaza (2009) donde el propio Santullo define su álbum como un disco de candombe: «Para mí es un disco de candombe, quizás la síncopa de los beats electrónicos no tienen ese sonido habitual, pero fue como una forma de traducir el sonido que yo recordaba que tocaba Jaime Roos en el 85 y que tanto me impactó cuando volví a Montevideo. El resultado no es una cosa ni la otra, es algo distinto en la electrónica actual». También es relevante la nota de Irigoyen (2009), donde frente a un comentario del periodista que vinculan los recitados del músico con los de Zitarrosa, Santullo responde: «a mí también me suena como a los relatos de Yupanqui. Por otro lado, los ritmos de la batería son música electrónica y *hip hop* pero tienen que ver con ritmos de candombe algo deformes. Es lo que queda del candombe en mí, matizado».

Pisado y pasado, trastornado llego al final
tiro la mano, escondo la piedra
en esa vuelta ya no me encontrás
paso paradas, reflejos turbios repiqueteando quedan atrás
zapatos lisos, camisa vieja, es casi una hora para llegar
un par de piñas no son nunca un cambio demasiado radical
más jodido es quedar solo, perder por puntos o por penal
«de balanza» te cantaron, lindo verso, feo final
vos tirate que hay pastito, lo que es portland nomás.

*Volando bajo, sin respirar
andar descalzo y animarse a jugar
meterle gamba, recuperar
el tiempo perdido pa'bailar*

La mina bailaba divino pero era fea
no la tocaba ni D'Arienzo y ahora que pienso
capaz que ni el propio Cafrune
como el memorioso Funes, soy un eterno prisionero
y desde mi agujero, recuerdo en detalle
que hace no tanto los asuntos de polleras se arreglaban en la calle
¡hasta la victoria siempre! que la guita no nos pierda aunque nos tiente
no quedemos, compañeros, como siempre con las ganas de bailar
ya se sabe, sólo es cosa de animarse, de mandarse y arrancar

*Volando bajo, sin respirar
andar descalzo y animarse a jugar
meterle gamba, recuperar
el tiempo perdido pa'bailar*

Y aquella noche llegué a casa, molido pero contento
molido de haber movido el esqueleto
contento de saber que se puede estar jodido y también contar el cuento

*Volando bajo, sin respirar
andar descalzo y animarse a jugar
meterle gamba, recuperar
el tiempo perdido pa'bailar*

Ejemplo 13. *Letra de «Pa' bailar» de Santullo*

La versión de la Orquesta de los Maestros²⁸ es casi un minuto más corta que el «original». Comienza con una introducción. Luego se presenta una primera sección elaborada a partir del *tema a* (o'8" - o'34"), seguida de una segunda sec-

²⁸ Puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=dUIHLX2wzpo>.

ción elaborada a partir de una variante del *tema b* (0'35" - 0'55"). Estas dos secciones constituyen un bloque que se repite –con variantes– tres veces en total. La sonoridad conformada únicamente por instrumentos de cuerdas, piano y bandoneones y el procedimiento de la variación, propician un vínculo directo con la tradición de la orquesta típica de tango. Cabe señalar que la versión carece de la presentación de los *motivos c* y *d*, que como se mencionó antes, pueden vincularse al sonido del sintetizador Minimoog.

Alexkid se autodefine como un «multi instrumentista, compositor, artista de remix, DJ e ingeniero de sonido»²⁹ que ha transitado la escena de la música electrónica parisina desde la década de los noventa y reside actualmente en el ciudad de Berlín. Su remix del tema «Pa' bailar» podría clasificarse como reflexivo según la tipología de Navas antes mencionada, ya que es más extenso que el «original» (6'27" en total) y el mismo es prácticamente irreconocible, salvo por el título que los vincula. Se caracteriza por su cualidad hipnótica, propicia para la danza, lograda a partir de un pulso marcado y constante en un *tempo* rápido y un *groove* en el bajo, que sólo se interrumpe por algunos segundos en dos momentos: cerca del primer minuto, de manera algo abrupta y durante tan sólo dos segundos (entre 0'58" y 1'00"); y de manera paulatina hacia la mitad del remix (entre 2'45" y 3'35") donde el DJ propone una especie de anticlímax. En ambos momentos se genera una gran expectativa que se resuelve con la reaparición del pulso marcado y constante y el *groove* del bajo, con renovada energía que invita a continuar moviéndose.

Del «original» puede distinguirse el timbre del bandoneón, que aparece claro y reconocible, aunque fragmentado y en aisladas ocasiones. En síntesis, puede decirse que el remix de Alexkid por sus cualidades sonoras habla más de la escena *techno-house* de la música electrónica bailable, que del «original» del cual deriva.

Por último, el remix del dúo Omar³⁰ también presenta un pulso marcado, constante y en *tempo* rápido y una línea de bajo que invita a la danza. Sin embargo aquí el «original» está mucho más presente que en el remix anterior. Se eligen para recordarlo los *temas a* y *b*, especialmente la parte del piano, aunque recortados y reordenados. En menor medida aparece la melodía del bandoneón. Se distinguen también porciones muy pequeñas de la melodía del violín, utilizadas como efectos aislados.

²⁹ Su biografía puede consultarse en la web Resident Advisor (<http://www.residentadvisor.net>), que aglutina a DJs de diferentes ciudades y también en su página personal de Facebook (<https://www.facebook.com/alexkidmusic/info>).

³⁰ Se puede escuchar en: <https://soundcloud.com/bonimusic/pa-bailar-omar-remix>.

Omar es un dúo formado por los DJs uruguayos Pablo Bonilla y Nacho Benedetti, producidos por Santaolalla y Campodónico. En entrevistas a la prensa, Benedetti ha comentado la intención de sus productores: «querían que Omar tuviera un costado más pistero» (González, 2008). A su vez, los integrantes mencionan entre sus intereses el hacer música electrónicaailable «no elitista» y quitar el «glamour» que gira en torno a la figura del DJ. Desde aspectos no musicales, esta estética se logra por ejemplo en la elección de las fotografías del arte de tapa de su primer disco, en donde puede observarse un kiosco de venta de choripanes; o desde el nombre del dúo, inspirado en un personaje bizarro de la televisión uruguaya (Puentes, 2005; González, 2008).



Ejemplo 13. Tapa del disco Omar del dúo homónimo

Desde los rasgos musicales, no es posible sacar conclusiones en base al análisis de un único remix, pero podría relacionarse con la elección de sonidos sencillos, sin rebuscados procesos de manipulación o edición musical.

Al revisar los análisis realizados surge la pregunta sobre la diferencia entre remix y versión. En el caso de Santullo, ¿se trata de un remix porque se elabora a partir de la remezcla de las pistas anteriores? O, como en el caso de Julieta Venegas, ¿se trata de una versión cantada del «original» instrumental? La definición de remix propuesta por Navas y mencionada al comienzo de este trabajo no aclara el panorama. ¿No son tanto los remixes como las versiones reinterpretaciones o nuevos arreglos de un tema original? Entonces: ¿qué diferencia existe entre una versión y un remix?

Una respuesta simple a esta pregunta apuntaría al tipo de instrumentos o medios que se emplean para producir las nuevas interpretaciones: en el caso del remix se trata en general de la computadora y determinados softwares de edición de sonido, mientras que en el caso de las versiones son instrumentos musicales acústicos. Sin embargo, en esta respuesta se equipara la figura del intérprete versionador con la del DJ remixador, algo debatido en la historia de la música popular y masiva, donde durante mucho tiempo se consideró que el «verdadero» músico tocaba y creaba mientras que el DJ copiaba y reproducía. La discusión, que lleva implícitos criterios de valoración heredados de los ideales románticos del músico genio y virtuoso que crea de la nada, si bien tiene su resonancia en el presente, parece haber perdido fuerza entre los músicos y DJs de esta generación donde se reconocen valores de colaboración e intercambio. Como demuestran las trayectorias musicales de Santullo, Alexkid y Krygier; ser DJ es una elección, una estrategia o una actividad más dentro de sus ocupaciones musicales. Y como demuestran las historias y reflexiones sobre la música electrónica, con el tiempo, los DJs se convirtieron en colaboradores fundamentales para que músicas que no estaban destinadas a la pista de baile, se convirtieran en bailables.

Un punto más a destacar se relaciona con las estrategias de mercado de la industria musical. El single «Pa' bailar» de Bajofondo puede pensarse como una estrategia para la promoción y venta de un producto, que a partir de sus diferentes versiones y remixes busca conquistar a todas las generaciones y complacer todos los gustos. La pregunta sería si por tratarse de un producto mercantil debemos descartarlo para el análisis cultural. El cuestionamiento nos traslada nuevamente a las críticas a la cultura de masas de la primera mitad del siglo xx. Si entendemos la música como una práctica cultural, rotular las producciones como comerciales o no comerciales no propicia avances para entender cómo y por qué la música interviene en la vida de las personas.

5 · A MODO DE CIERRE

Este trabajo es una primera aproximación al análisis del remix. El recorrido propuesto demuestra la necesidad de considerar a las prácticas musicales como fenómenos complejos, atravesados por aristas que implican a los músicos y sus trayectorias personales, pero también al mercado y la industria cultural. En este sentido, incluir el estilo como una de las variables a analizar puede resultar una herramienta válida. A su vez y por tratarse de procesos muy dinámicos, es necesario mantener en revisión las categorías utilizadas para su análisis. Por ejemplo,

la propuesta de Navas puede ser muy útil para la clasificación de algunos remixes, aunque resulta insuficiente para otros. De modo similar, remixes como los de Krygier y sus colegas podrían ser considerados piezas «antigénero» y clamar por la desaparición de la categoría de género musical. Sin embargo, el músico manifiesta en reiteradas oportunidades cómo el ser rotulado o englobado dentro de un determinado grupo o género musical le ha permitido trabajar y hacer circular sus producciones. Desde otro ángulo, si tenemos en cuenta los derechos de autor y los marcos externos que regulan la circulación de las producciones musicales, los integrantes del colectivo Zizek pueden haber encontrado un espacio «legal» para desarrollar sus propuestas en los remixes de Gotan Project. Al tener el permiso para el uso, reproducción y remezcla de sus pistas, las producciones del colectivo pueden circular sin riesgo de denuncias por derechos de autor. Por lo tanto, sin ánimos de contradecir a Lessig, puede observarse cómo los actores buscan mecanismos para continuar con sus prácticas a pesar de las restricciones que la industria cultural impone.

La propuesta teórica de Meyer, aun habiendo sido pensada en el siglo pasado y para un repertorio distinto al estudiado aquí, es sin duda un aporte para entender el estilo en la música y una herramienta adecuada el análisis musical. Sin embargo, debemos ampliar la mirada si pretendemos observar la música como una práctica cultural y social. En este punto, el estilo sigue siendo un aspecto a observar y a tener en cuenta, ya que puede brindar elementos para analizar otros procesos del fenómeno musical.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2002 [1980]). *Antología del Tango Rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».
- AGAWU, KOFI (1991). *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton: Princeton University Press.
- (2012 [2009]). *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Traducción: Silvia Villegas. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BENT, IAN Y POPLE, ANTHONY (2001). «Analysis». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), 2nd edition (CD-ROM), Oxford University Press.
- CERVERA, SANTIAGO (2007). «Axel Krygier. Crítica de su discografía». *AcidJazzhispano.com*, <http://lnx.indajaus.com/acidJazzhispano/content-1092.html> [Consulta: 14 de abril de 2014]
- FABBRI, FRANCO (1982). «A theory of Musical Genres: two applications». En P. Tagg y D. Horn (Eds.), *Popular Music Perspectives*, pp. 52-81. Göteborg: Göteborg and Exeter.

- (2006). «Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?». En *Actas del VII Congreso IASPM-AL, «Música popular: cuerpo y escena en América Latina»*, La Habana. Traducción: Marta García Quiñones: http://www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf [Consulta: 10 de junio 2012].
- FISCHERMAN, DIEGO (2003) (junio 4). «La otra música del mundo». *Página 12*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-20966-2003-06-04.html> [Consulta: 21 de abril de 2014]
- FRITH, SIMON (1996). *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- GARCÍA, MARÍA INÉS (2009). *Tito Francia y la música en Mendoza. De la Radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- (2011). *Metodología de Análisis Sintáctico-Temática. Apuntes de la Cátedra de Análisis y Morfología Musical*. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo.
- GUERRERO, JULIANA (2012). «El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización». *TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review N° 16*, <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-ne-ro-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n> [Consulta: 10 de agosto de 2013].
- GRECO, M. EMILIA (2012). «Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica. Reseña del X Congreso de IASPM-AL». En *Boletín Música*, N°32 (junio-diciembre), pp.77-83. La Habana: Casa de las Américas.
- HATTEN, ROBERT (1994). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- HEBDIGE, DICK (2004 [1979]). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona, Paidós.
- KYROU, ARIEL (2006). *Techno rebelde. Un siglo de música electrónica*. Traficantes de sueños, Madrid.
- LESSIG, LAWRENCE (2012 [2008]). *Remix. Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Traducción del inglés: Maryam Itatí Portillo et al. Barcelona, Icaria.
- LÓPEZ CANO, RUBÉN (2002). «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual». *Cuicuilco. Nueva Época*, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto, pp. 1-32.
- (2010). «La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital». *Revista LIS: Literatura imagen sonido. Ciudad Mediatizada*, año III No. 5, pp. 171-185.
- (2011). «Reseña: Sonvilla-Weiss, Stefan (2010) *Mashup Cultures* Viena: Springer, (2010). 256 pp. ISBN: 978-3709100950». *Revista LIS: Literatura imagen sonido. Ciudad Mediatizada*, año IV No. 8, pp. 145-157.
- MADRID, ALEJANDRO (2003). «Navigating Ideologies in “In-Between” Cultures: Signifying Practices in Nor-tec Music». *Latin American Music Review*, Volumen 24, N° 2, pp. 270-286.

- MEYER, LEONARD (2000 [1989]). *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid, Pirámide.
- MONELLE, RAYMOND (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, Princeton University Press.
- (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press.
- MOORE, ALLAN (2001). «Categorical conventions in music discourse: style and genre». *Music & Letters*, Volumen 82, N° 3, pp. 432-442.
- NAVAS, EDUARDO (2010). «Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Culture». En Sonvilla-Weiss, Stefan, *Mashup Cultures*, pp. 157-177. Nueva York, Springer.
- PLAZA, GABRIEL.(2009) (octubre 9). «Crónica de un montevideano nómada». *La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/1183681-ronica-de-un-montevideano-nomada> [Consulta: 25 junio de 2013]
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, ROBERTO; FERNÁNDEZ COLLADO, CARLOS Y BAPTISTA LUCIO, PILAR (1998). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill, México.
- SÁNCHEZ, FERNANDO (1999) (agosto 1). «Qué viva el jingle». *Revista Rolling Stone*, <http://www.rollingstone.com.ar/585806> [Consulta: 21 de abril de 2014]
- SNOMAN, RICK (2004). *The Dance Music Manual: Tools, Toys and Techniques*. Oxford, Focal Press.
- STEMBERG, OSCAR (1998). «Género/estilo/género». En Steimberg, Oscar, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, pp. 45-82. Atuel, Buenos Aires.
- SHUKER, ROY (2005). *Diccionario del rock y la música popular*. Barcelona, Robinbook.
- WOODSIDE, JARRET (2005). *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo*. Tesina de licenciatura, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana. México.
- (2008). «La historicidad del paisaje sonoro y la música popular». *Transcultural Music Review/Revista Transcultural de Música* N° 12, <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/106/la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-musica-popular> [Consulta: 14 de diciembre 2011]

DISCOGRAFÍA

- La Revancha del Tango* (2001). Gotan Project. CD. ¡Ya Basta!
- La Revancha en cumbia* (2011). Gotan Project y otros. CD. ¡Ya Basta!
- Mar Dulce* (2008). Bajofondo. CD. Surco/Universal Music.
- Pa' bailar* (2007). Bajofondo. Single. Surco/Universal Music.

Registro bibliográfico

GRECO, M.E.: «La revancha de Chunga y Pa' Bailar. Sobre el remix musical, su definición, clasificaciones y usos», en *Revista del Instituto Superior de Música*, número 16, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2016, pp. 181-204.

Descriptores / Describers

Remix musical · estilo musical · tango electrónico / musical remix · musical style · electronic tango