

Ana María Vidal*

U.N.S.

El objetivo de este trabajo es examinar las posibilidades y límites de la *recaptación*¹ de elementos de la tradición del tango bajo las formas del *tango electrónico*.² El fenómeno se considera teniendo en cuenta su carácter *multimedia*, y por eso son analizados tanto aspectos musicales como visuales (portadas de discos, wallpapers, videos, webclips). Bajo estos distintos soportes se ejercen

* anavidal2000@hotmail.com

¹ Vattimo sostiene que en nuestros días “los mass media han crecido como verdaderos órganos de historización. Sólo en un sentido muy superficial es verdad que la cultura difundida por los medios es ahistórica porque está centrada en la actualidad: esto puede valer para la televisión, y aún en forma muy limitada; de hecho tanto la televisión (en parte) como la prensa, la radio, etc., se sostienen cada vez más a través de una recaptación, caótica, pero tendencialmente omnicomprendiva, del depósito de la historia de las culturas”. (Vattimo, 1998:80)

² El concepto de música electrónica es ciertamente amplio, e incluye toda aquella expresión musical que es creada mediante medios electrónicos. Así, abarca un extenso espectro compuesto por la música elaborada en computadoras (que sólo existe en soportes digitales y se interpreta por medio de parlantes), la música electrónica en vivo (creada en tiempo real con sintetizadores y otros equipos electrónicos), la música concreta (creada a partir de sonidos grabados y luego modificados) y la música que combina el sonido de intérpretes en vivo y música electrónica grabada. Asimismo, podemos distinguir dos espacios de producción y circulación diferentes dentro de ese amplio espectro: el campo experimental y/o académico, cuyos orígenes se remiten a finales de los años cuarenta, cuando se establecieron los estudios de música electrónica de mayor importancia en Europa (el Estudio de la Radio de Colonia y el de Radio Francia); y el campo asociado a los *massmedia* y a la difusión comercial. Las raíces de este último se relacionan con el fenómeno de apropiación de los procedimientos del arte culto que abarcó desde la plástica hasta el cine en los años '60. (Connor, 1996:19) En ese contexto, se produjo la fusión de elementos de música electrónica y del pop, inaugurándose un uso masivo de los recursos electrónicos que persiste hasta la actualidad. Desde los inicios en Düsseldorf, de la mano de *Kraftwerk*, esta forma musical se ha diversificado en infinidad de subgéneros que abarcan el *Techno Pop*, el *Acid House*, el *Funk*, el *Acid Jazz*, el *Electrotrash*, el *ambient*... La aparición con el nuevo milenio, de una diversidad de fusiones entre géneros populares y medios electrónicos dio lugar al surgimiento la bossa electrónica, el flamenco *chill out*, y el tango electrónico, término que denomina a las producciones hechas a partir de la yuxtaposición de bases rítmicas típicas de la electrónica de difusión masiva, con rasgos compositivos inherentes al tango.

*apropiaciones*³ de elementos de la tradición tanguera que incluyen citas de fragmentos u obras completas del repertorio (especialmente aquellas pertenecientes a Astor Piazzolla o los clásicos de los años '40 y '50), voces de cantantes como Carlos Gardel o Julio Sosa, modos de vestir e imágenes de lugares asociados al mundo del tango (como el barrio de La Boca). En este caso trataremos de identificar las características de estas apropiaciones, a través del análisis de tres trabajos: “Lunático”, de *Gotan Project*, la versión de “Naranja en Flor”, de *Bajo Fondo Tango Club*, y el videoclip “Barrio Sur”, de *Tanghetto*.

“Lunático”: voces

La electrónica se caracteriza por la posibilidad de poder incluir cualquier sonido – previa digitalización - en sus composiciones. Una de las fuentes preferidas para los compositores del tango electrónico son las voces de personajes de la historia argentina y del mundo del tango: el *Che*, Eva Perón, Carlos Gardel, locutores de radio, escritores, son las citas preferidas en sus trabajos. Sus voces, insertas en un contexto distinto al original, son modificadas: se fragmentan, se distorsionan, se loopean,⁴ etc.

“*Lunático*” de *Gotan Project*”,⁵ empieza con una melodía ejecutada en bandoneón, a la que luego de un corto tiempo se agrega una base rítmica generada por computadora. Después, se superponen las palabras que Gardel – cuya voz ha sido sometida a un proceso de distorsión que da el efecto de una grabación mala o avejentada - decía en una versión de “*Leguizamo solo*” grabada

³ Chartier define este concepto como “los usos y las interpretaciones, remitidas a sus determinaciones fundamentales (sociales, institucionales, culturales), e inscriptas en las prácticas específicas que las producen”. (Chartier, 1990:47) En ese proceso de uso e interpretación tienen lugar tanto la selección de elementos como la resignificación de los mismos, a partir de una serie de prácticas concretas.

⁴ El término proviene del término de la lengua inglesa *loop*, que significa *bucle*. En la música electrónica alude a la repetición indefinida de un fragmento musical.

⁵ El grupo nació en Francia, a partir de la reunión de un Argentino, el guitarrista Eduardo Makaroff (cuyos trabajos anteriores, en Argentina y en Europa estuvieron asociados al rock y al tango), el francés Philippe Cohen-Solal, músico y fundador del sello discográfico ¡Ya Basta! y el suizo Christoph Müller, ambos, dj's. Desde su creación en 2001 han editado: “La revancha del tango” (2001), “Inspiración – espiración” (2004), “La revancha del tango, live” (2005, dvd) y “Lunático” (2006). Su trabajo ha contado con una gran difusión. “La revancha del tango” ha vendido más de un millón de copias, y sus conciertos han girado por países de Europa, Estados Unidos, Israel, etc... (cfr.www.gotanproject.com)

en el año 1930. Esas palabras van alternándose con un solo de bandoneón que emerge de a ratos: se repiten, se fragmentan, se yuxtaponen. En un momento suenan: “*El luná, el lunático*”, en una forma que hace que la voz se adecue al ritmo de la música. A lo largo del tema, la voz de Gardel se convierte, por el procesamiento a que es sometida, en un elemento compositivo musical más. Se acentúan sus aspectos tímbricos y sonoros, y se reduce su capacidad de referencial. Las voces se convierten en sonidos a combinar en un orden armónico y melódico determinado.

Algo similar ocurre en “Queremos Paz”, también de Gotan Project. En este tema, que abre el primer disco de la agrupación, una base electrónica se mezcla con una melodía (de rasgos piazzolleanos) ejecutada en bandoneón. En un determinado momento ingresa otro bandoneón (cuyo sonido, al igual que el del primero, ha sido procesado), que toca repetitivamente un fragmento de “Adiós Nonino”, y se combina con algunas notas en bajo. Se escucha a Ernesto Guevara diciendo en distintos momentos: “Queremos paz”, “queremos construir una vida mejor para nuestro pueblo” y al final, “Independientes”.

Para los integrantes de Gotan Project la inclusión de estas voces implica la creación de un determinado significado:

“En realidad son pinceladas que le dan un tono de contenido a una música que, por lo general no lo tiene. Durante los años noventa, en los dance floor donde se escucha música electrónica abundaban frases como: "Do what you want. Está todo bien. La vida es muy linda. Y seguro que está el éxtasis". ¿Entiendes? Y la realidad del mundo no es esa, y todavía menos la realidad argentina.” (Erlan, 2005)

Sin embargo, resulta interesante rastrear qué tipo de efectos generan estas inclusiones en el público. En la página de la BBC (www.bbc.co.uk) los oyentes debaten: “The “Queremos Paz” sample comes from Subcomandante Insurgente Marcos of the EZLN. Find the whole speech in Manu Chao “EZLN” (Rahula, Brooklyn); “Queremos paz, y queremos una vida mejor para nuestro pueblo” is definitely Guevara. Whether or not it is actually his voice on

the record is anybody's guess. It doesn't sound like him. But it does sound cool though (but it's not exactly profound now is it?...), (Sam Wilkinson, Oxford).⁶

El carácter de la música es, como señala Juanjo Domínguez,

“...diferente al de las otras artes. Mientras la pintura o la escultura han necesitado cierto tiempo para llegar a la abstracción la música es abstracta desde el primer momento. Las artes visuales han remitido desde su nacimiento a objetos del mundo real, mientras que la música no nos remite a nada. Ni siquiera la partitura significa algo.” (Dominguez, s/a).

Al acentuarse sus aspectos sonoros, al ser distorsionadas y fragmentadas, las voces de *Che* Guevara, Evita, Gardel o cualquier personaje se convierten en elementos musicales y como tales, *abstractos*. Pierden, aunque no totalmente, su capacidad referencial.

“Naranja en Flor”: remakes⁷

Naranja en flor de Bajo Fondo Tango Club⁸ empieza con una voz de mujer que dice “*Preparen sus pañuelos*”... “*preparez vos mouchoirs*”. Luego aparece una base electrónica tipo *house*, acompañada de una guitarra, un bajo, y el *loop* de un acorde de bandoneón. Al minuto de comenzada la canción Verónica Loza canta la letra original, pero con una melodía diferente.⁹ Su voz se multiplica, a veces se hace un coro, a veces se repite con *delay*.¹⁰ La letra se alterna con momentos en los que tararea la melodía repitiendo la sílaba “*na*”. El clímax del tema llega con la repetición de la frase “Naranja en Flor”, acompañada de la misma voz tarareando la melodía, y toques bandoneón, guitarra y violín.

⁶ “La voz de ‘Queremos Paz’ es la del Subcomandante Insurgente Marcos del EZLN. El discurso completo está en el tema “EZLN” de Manu Chao” (Rahula, Brooklyn); “La voz de ‘Queremos paz y queremos una vida mejor para nuestro pueblo’ es de Guevara. Si es o no él, nadie lo sabe. No parece él, pero suena *cool* (aunque ahora no es igualmente profundo, ¿no?)” (Sam Wilknsn, Oxford).

⁷ *Remake* significa en inglés *volver a hacer*, y se usa en música y en otros ámbitos para señalar la operación por la cual se elabora una nueva versión de una obra determinada.

⁸ Bajo Fondo Tango Club es una agrupación de artistas de Argentina y Uruguay (algunos de los cuales han vivido algunos años en Europa) surgida en el año 2002 y producida por Gustavo Santaolaya (cfr. www.bajofondotangoclub.com).

⁹ Esta melodía está elaborada en un tono mayor, por oposición a la original, compuesta en tono menor. La diferencia plantea un pasaje de un modo compositivo con que música denota alegría (tono mayor) a otro que implica tristeza y melancolía (tono menor).

¹⁰ Este término alude al procedimiento musical por el cual la señal sonora sufre un retardo, que genera un efecto de eco.

Naranja en flor ejemplifica un proceso de revisión de viejas obras que tiene lugar en casi todas las producciones de tango electrónico (“Mi Buenos Aires Querido”, *Narcotango*, “Vuelvo al Sur”, *Gotan Project*, “Hotel Victoria”, *San Telmo Lounge*, “Años de soledad”, *Ultratango*, etc.). Pero el trabajo de citación, mediante el uso deliberado de ciertas estrategias, da en esta obra un paso más planteando un efecto de autorreferencialidad hacia los interiores del género tango electrónico: en Naranja en Flor podemos leer el proceso de apropiación de este tango en particular, y el de la mayoría de las *remakes* del neotango en general.

Quien llega a Naranja en flor conociendo la versión original lo primero que siente es un fuerte contraste. La composición de Manzi y Expósito tiene un carácter trágico y doloroso. En el modo en que ha sido construida esta nueva versión ese carácter se modifica completamente. ¿Por qué?

El tema termina, como decíamos, con la voz de la cantante repitiendo a modo de *loop* la frase “*naranja en flor*”. Este procedimiento se repite en muchas de las nuevas versiones del tango electrónico: se toma algún elemento predominante, y se lo reproduce infinitas veces. Así por ejemplo, la versión de “Fuga y misterio” que aparece en el disco *Tango Chill Out*, repite incansablemente, tan sólo **una** de las líneas de la fuga, fusionada con una base rítmica y una voz que musicalmente repite “here we go”. La versión de *Narcotango* de “Mi Buenos Aires Querido” retoma un fragmento de la melodía original, y, repitiéndolo, lo fusiona con ritmos de candombe y milonga. En casi todos los casos pareciera que el pasaje, el tránsito desde la complejidad armónica del tango, en su gran desarrollo a lo largo del siglo XX, hacia la simpleza de una música que, como la de los *dj's*, se hace “en tiempo real”, se improvisa en las pistas de baile; hay un proceso de selección que genera como efecto la aparición de una serie de elementos que adquieren un rasgo icónico. Quedan señales de tango. Fragmentos fusionados con un nuevo lenguaje.

En el caso de *Naranja en Flor*, el *loop* final, además implicar un procedimiento omnipresente en las *remakes* del nuevo tango, puede ser leído en clave irónica. La repetición de la frase final se plantea desde un código *naïf* (por el modo de entonación de la voz, por el tarareo, etc.) que genera un efecto de inadecuación estética, por el cual un contenido de tono trágico y adulto se

presenta a partir de una forma más tendente a la inocencia y lo infantil. Este gesto se complementa con la frase inicial: “Preparen sus pañuelos”, mediante la cual se hace resaltar esta inadecuación.

Esa misma frase, al ser repetida en francés, evoca, además, las implicancias del acto en el cual hacer pasar *Naranja en flor* o *Mi Buenos Aires querido* por la electrónica es hacerlo formar parte del lenguaje global, hacer que sea audible en Francia, y en todas partes del mundo. En este punto, hay otra forma de referencia a diversas *remakes* del género, en las cuales se escuchan frases como *Here we go*, o aparecen elementos como el *rap*, o el *hip hop*. Mediante estas estrategias, *Naranja en Flor* nos dice que el paso hacia la globalización conlleva la simplificación, la transformación en *loop* de toda la densidad histórica del tango. Claramente, “*Preparen sus pañuelos*” forma parte de este efecto de inadecuación. Parece decirnos que, aunque el contenido es dramático, el modo en el que está construida *Naranja en Flor* necesariamente nos lleva a gozar. ¿Gozar, con una canción que siempre fue triste?¹¹ Así, mediante un uso de los recursos que podría acercarse a la idea de *camp* (Cfr. Calinescu, 1991:228), *Bajo Fondo Tango Club* señala que hay una especie de contradicción entre la música de *bata*, esencialmente pasatista, y el tango, con una dimensión dramática ineludible (al menos en la versión de éste que se ha canonizado).¹²

Mediante la ironía, en “*Naranja en flor*” se señalan los rasgos fundamentales de las *remakes* del *neotango*: la simplificación al extremo, la yuxtaposición con elementos del lenguaje global, y el compromiso en el carácter y el sentido original de las obras al ser traspuestas a un nuevo código.

¹¹ Un rastreo de diferentes versiones de *Naranja en Flor*, hechas tanto por orquestas de tango como por grupos de Rock o cantantes del género melódico señala la homogeneidad en relación al carácter dado a la obra. Una excepción aparece en la versión del uruguayo Leo Masliah quien, a través de la modificación de la lírica del tema genera una modificación en el tono de la obra, dando lugar a un efecto de inadecuación estética por medios diferentes a los de *Bajo Fondo Tango Club*.

¹² Oscar Conde señala el proceso a través del cual el tango dejó de constituir un repertorio esencialmente picaresco y burlón (en las últimas décadas del siglo XIX) para transformarse en un género caracterizado por la nostalgia y el dramatismo, en torno a los años '30 y '40. (Conde, 2005)

“Barrio Sur”: imágenes

En un grupo de tango electrónico nunca falta un sitio web, un videoclip, ni un wallpaper o un webclip. Sus conciertos son, sin excepción, multimedia. Es decir que los aspectos visuales conforman un conjunto que debe ser pensado en estrecha conexión con lo musical.

Estas versiones .jpg o .avi del tango electrónico nos brindan una imagen más acabada del fenómeno. *Barrio Sur* es uno de los videos que el grupo *Tanghetto*¹³ ofrece en su sitio web. El tema pertenece al disco “Ibryd Tango”, del año 2006, y está conformado a partir de unos pocos elementos: comienza con una melodía en piano a la que en pocos segundos se agregan, simultáneamente, un bandoneón, un bajo y una batería (en ese momento el piano pasa a un segundo plano). De a ratos un violín introduce algunas notas. Se trata de una melodía con rasgos piazzoleanos pero sostenida, a diferencia de las obras de Piazzolla, no por un complemento orquestal, sino básicamente por una batería. En verdad, este tema parece más una fusión entre el tango y el pop que entre tango y electrónica.

El video que acompaña a la canción comienza con una imagen en la que se adivina la silueta de dos personas que están caminando a la par. Se hace difícil verlas, porque la toma ha sido trabajada con un filtro que genera una dilatación de los puntos de mayor luz. Alternado con un espacio negro, aparece la figura de un hombre de espaldas, que camina por la calle, en pleno día. Su imagen aparece algo pixelada, y de a ratos se transforma mediante el filtro de la imagen anterior, o se convierte en un dibujo. Luego le sucede un bandoneonista, cuya escena se trabaja de modo similar a las anteriores. Los cambios en las cualidades de la imagen se suceden rápidamente, y se trabajan con acercamientos y alejamientos de la cámara. Esto caracteriza toda la duración del clip, en el cual se van alternando, además de estas tres figuras, imágenes de elementos arquitectónicos de la zona sur de Buenos Aires (una ventana de La Boca, el puente de hierro de la Vuelta de Rocha, un farol antiguo, señales de

¹³ *Tanghetto* es un grupo argentino, liderado por Max Masri y Diego S. Velázquez. Nació en 2001 y en la actualidad tiene una gran repercusión en medios europeos. El nombre "Tanghetto" (la combinación de las palabras "tango" y "ghetto") está inspirado en las "pequeñas argentinas", comunidades de exiliados argentinos en el exterior. (www.tanghetto.com)

tránsito); de los integrantes del grupo tocando los otros instrumentos del tema (incluso el disco clásico de los *dj*); de un concierto (y del público); y fotos de bailarines. Todas ellas, trabajadas mediante las técnicas ya descritas: dilatación de la luz, fragmentación, repetición, acercamiento y alejamiento de la cámara, transformación de las líneas en un dibujo (diríamos en un *draft*, con líneas retocadas, y colores que con completan totalmente las figuras), superposición. A través del uso de estas estrategias el video genera un efecto de contraste entre unas imágenes, que se suceden rápidamente, y cuyo aspecto se modifica en espasmos, y una música con una rítmica lenta y una melodía compuesta por pocas notas.

El trabajo de *Tanghetto* repite una serie de características que hacen a la producción visual de los grupos de tango electrónico,¹⁴ tanto desde el punto de vista del contenido de las imágenes, como en su tratamiento. Los videos, las cubiertas de los discos, los wallpapers y webclips del nuevo género conforman un repertorio de imágenes cuyos elementos contienen una escasa variabilidad. En el tango electrónico parece haber, así como la hay con ciertos elementos musicales (el bandoneón, especialmente), una especie de obsesión en un cierto conjunto de representaciones visuales. Los itinerarios están trazados y cada grupo los transita casi obsesivamente, sin dejar ningún lugar sin recorrer, sin dejar de volver a él antes de seguir (como quien cierra cada una de las puertas de su casa, y vuelve a revisarlas una segunda vez, antes de irse). Siempre aparecen: el bandoneón en su abrir y cerrar, la pareja de baile, vestida casi siempre estilo años '40, la mujer, y su zapato de tango, la ciudad de Buenos Aires, sus calles, sus autos y sus edificios, el salón de baile, la imagen de los músicos, en algunos casos, ataviados también a la moda de los años '40. Esto, generalmente acompañado de las manos de un *dj* trabajando con un disco, o de una consola de mezcla de sonidos. Y sobre las técnicas de trabajo parece haber también un lenguaje unificador: la fragmentación, la repetición, la superposición, la modificación de la imagen a través de filtros (que afectan su

¹⁴ Otras producciones visuales incluyen: “Milonga de amor”, “La revancha del tango live”, “Inspiración-expiración” y “Diferente” de *Gotan Project*, los *webclips* y el video disponibles en la página de *Bajo Fondo Tango Club*, y el video clip de *San Telmo Lounge*. Trabajos con características diferentes a los reseñados en esta oportunidad se pueden observar los sitios de internet de *Ultratango* y *Supervielle*, entre otros.

calidad, su color, que la duplican), aparecen de modo permanente y, como sabemos, forman parte del lenguaje del *video clip* y se ven ampliamente facilitadas por la ampliación en la capacidad y la difusión de los elementos electrónicos.

El tango electrónico genera así un repertorio de representaciones visuales que elaboran una imagen arquetípica. La arquitectura de Buenos Aires, los zapatos de tango, el bandoneón significan, son, *El Tango*. Se convierten en íconos. En el trabajo de *Tanghetto*, ese rasgo icónico es resaltado: su modo de procesar las imágenes (sus alternancias entre imágenes captadas sin filtro hacia las diferentes transformaciones, la ampliación de la luz, o el dibujo) tiende exaltar su carácter representacional, su aspecto imaginario. *Tanghetto* hace de Buenos Aires, del bandoneón, de las luces y los autos, un dibujo. Les da bidimensionalidad, les quita realidad, los transforma en líneas y manchas. El repertorio que obsesivamente evoca el tango electrónico se convierte en imágenes pop.

Neotango

Si pensamos en esta palabra como sinónimo de tango electrónico, el fenómeno se asocia inmediatamente al carácter *historicista* de la cultura contemporánea (Jameson, 1995) (Vattimo, 1998). La revisión del conjunto de representaciones evocadas en el tango electrónico señala operaciones de rememoración que abarcan mucho más que elementos estrictamente musicales.

Para Jameson el “historicismo omnipresente, omnívoro y libidinal” de la cultura actual

“no puede ya conducir directamente a un mundo supuestamente real ni a una reconstrucción de la historia pasada tal y como ella misma fue una vez presente.... Si queda en ello algo de realismo, se trata de un realismo derivado del choque producido por la comprensión del confinamiento y por la progresiva conciencia de una situación histórica nueva y original en la que estamos condenados a perseguir la historia mediante nuestras propias imágenes pop y mediante los simulacros de esa historia que, por su parte, queda absolutamente fuera de nuestro alcance.” (Jameson, 1995:59)

En efecto, algunos rasgos de las producciones analizadas nos llevan a pensar en un modo de apropiación *pop*. No sólo hay una inusitada recurrencia de bandoneones, rasgos piazzoleanos, bailarines y de calles de Buenos Aires (en

distintos soportes, que van del sonido hasta el video), sino que el uso de estrategias como el loop, la aplicación de filtros de sonido o imagen, la fragmentación y la repetición ejercen una transformación que tiende a reducir las múltiples dimensiones de los objetos, anulando su complejidad.

El recorrido a través de las diferentes formas en las cuales se realiza esta apropiación señala un itinerario que parte en el *kitsch* y en algunos casos deriva hacia ciertas formas más cercanas al *camp*.¹⁵ El *kitsch* permite una “escapada al idilio de la historia donde todavía son válidas las convenciones establecidas (...) es el modo más simple y directo de disparar esta nostalgia” (Calinescu, 1991:235). Así, actúa “reemplazando la realidad histórica o contemporánea por clichés”. (Calinescu, 1991:235) En el *tango electrónico*, la compleja tradición del tango y la profundidad de la historia se transforman en imágenes pop, clichés fácilmente administrables por la industria cultural, en un momento en el cual la globalización señala la posibilidad de fusionar todas las tradiciones locales en un único lenguaje transnacional como el capital financiero.

Ricardo Schoua cita en “Tango y Cultura popular” a Eduardo Galeano quien afirma que

“la cultura de masas se disfraza de cultura popular para ir vaciando a ésta de sus mejores contenidos, hasta tornarla digerible para todos y ponerla al servicio de lo único que en verdad les interesa: el consumo. La cultura de masas es una cultura para consumir, no para compartir; para dominar, no para liberar.” (Galeano, s/a, citado en Schoua, 2006)

Para García Canclini, la cuestión adquiere un matiz diferente. En un artículo suyo señala:

“Si sigue habiendo folklor, aunque sea reinterpretado y reformulado por las industrias culturales, es porque aún funciona como núcleo simbólico para expresar ciertas formas de convivencia, visiones del mundo que implican una continuidad de las relaciones sociales. Como esas relaciones compactas ya casi no existen, el folklor sería entonces un modelo, una utopía, entre otros modelos accesibles a los hombres posmodernos”. (García Canclini, 1989)

¹⁵ Un movimiento que, precisamente, se inaugura con las formas de arte pop en los años '60, cuando “Formas populares como la televisión, el cine y la música rock comenzaron a reclamar parte de la seriedad de la alta cultura a su vez, ésta respondía con una adopción equivalente de las formas y características pop (Andy Warhol y el arte pop, o la adopción semiparódica por parte de la ficción literaria contemporánea de formas como el Western o las historias de detectives)” (Connor, 1996:19).

Las obras reseñadas dan cuenta del modo cómo este proceso tiende a conformar, con los elementos originales, representaciones que se erigen al modo de imágenes pop. ¿Esta transformación, es inevitable? ¿Qué relaciones se establecen entre cultura popular y cultura de masas? ¿Pueden pervivir los elementos de la tradición bajo otras formas de apropiación, o estamos ante una época en la que ya nada más que el *kitsch*, o a lo sumo, el *camp*, son los modos privilegiados de evocar el pasado? Por otro lado, la pérdida de la densidad y la complejidad que está implicada en esta metamorfosis genera el riesgo de que su sentido original como expresiones populares quede diluido en una mera ilustración ofrecida al consumo. ¿Acaso no se refiere a esto la última frase de García Canclini, al afirmar que el *folklor se hace modelo, utopía* (y no práctica, modo de vida), *accesible*, (podemos agregar, disponible a ser consumido) por los *bombres posmodernos...*?

Las posibles respuestas a estos interrogantes se hallan en las mismas obras del *neotango*. El conjunto de creadores que, desde Bahía Blanca hasta Austria, desde la música electroacústica hasta la *rave*, mezclan tango y música electrónica señalará las posibilidades de un género que, en plena búsqueda, puede plantear alternativas diferentes a cada una de estas preguntas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarez Nuñez, Gustavo, “Grandes valores del tecno”, en: *Diario Clarín*, 7 de Marzo de 2003.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
- Chartier, Roger, “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”, en: *Revista punto de vista*, Buenos Aires, n° 7, 1990.
- Conde, Oscar, “La poética del tango como representación social”, en *Jornadas Hum.H.A. La crisis de la representación*, edición electrónica, 2005. [ISBN 987-1171-20-X].
- Jameson, Friedric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- Schoua, Ricardo, “¿De qué se trata todo esto?”, en: *Tango y Cultura popular*, año VI, número extraordinario, edición electrónica, Setiembre 2006.
- Vattimo, Gianni, “El olvido imposible”, en: Yerushalmi, Yosef Hayim, Loraux, Nicole, et. al., *Usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998.

REFERENCIAS DE INTERNET

Domínguez, Juanjo, “El León fue a comprar: un ensayo sobre la música en los supermercados”, en: www.cica.es.

Erlan, Diego, “Gotan Project”, entrevista en: *Diario Clarín*, 25 de Noviembre de 2005, citada en: www.abctango.com

García Canclini, Néstor. “Culturas híbridas. El espacio comunicacional como problema interdisciplinario”, en: *Telos*, n° 19, Septiembre-Noviembre 1989, citado en: www.campusred.net

www.tanghetto.com

www.los40.com

www.bajofondotangoclub.com

www.gotanproject.com

www.bbc.co.uk/music/world/reviews/gotanproject_tango.shtml

www.webcom.com/reporter