

Discos de tango en la era digital: entre la innovación y el conservadurismo

Jimena Ponce de León

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 2 (2021): 43-68

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Discos de tango en la era digital: entre la innovación y el conservadurismo

El tango tuvo un rol fundamental en la masificación de la industria discográfica argentina en la primera mitad del siglo XX. Los años 2000 fueron testigos de una reemergencia creativa del género y de nuevas condiciones de producción. Desde entonces, las posibilidades sonoras son más amplias, las obras se desmaterializaron progresivamente, proliferaron los *home studios* y se acentuaron las lógicas DIY (*do it yourself*) de trabajo.

Basado en una etnografía multisituada (2016-2021), en este artículo propongo analizar la representación actual del disco de tango, así como las decisiones artísticas que tienen lugar antes, durante y después de la grabación. Esta exploración me permitirá responder tres preguntas: ¿qué esconde el uso de las herramientas digitales?, ¿generan aportes musicales significativos? y ¿qué relación hay entre las prácticas digitales y la inestabilidad/flexibilidad laboral?

Palabras clave: Tango contemporáneo, Disco, Tecnologías digitales, Grabación, Post-producción

Tango Records in the Digital Age: Between Innovation and Conservatism

Tango was a central protagonist of the Argentine recording industry's massification during the first half of the twentieth century. The 2000s witnessed a creative re-emergence of the genre under new production conditions. Since then, sound possibilities are broader, works have been progressively dematerialized, home studios have proliferated, and the DIY's work logics have accentuated.

Drawing on a multi-situated ethnography (2016-2021), I analyze the tango record's current representation and the artistic decisions before, during, and after the recording. Through this exploration, I aim to answer three questions: what is hidden through the use of digital tools? Do they provoke significant musical contributions? And, what is the relationship between digital practices and labor flexibility?

Keywords: Contemporary tango, Album, Digital technologies, Record, Post-production

Introducción

Este artículo se basa en una etnografía multisituada, que se extendió entre 2016 y 2021, y que tuvo tres referencias espaciales: Buenos Aires, París e Internet. En las páginas que siguen, propongo explorar las representaciones actuales del disco de tango, así como el rol de las herramientas digitales en su producción. Mis fuentes son una centena de entrevistas con compositores, músicos, ingenieros de sonido, y un sinnúmero de observaciones participantes. Expongo aquí parte de los datos cualitativos que pude construir, indagando especialmente en los aportes, las potencialidades, las limitaciones y las imposiciones que la vida digital representa en las prácticas artísticas.

El inicio del siglo XXI argentino estuvo signado por una profunda crisis político-económica, consecuencia de años de un proceso de valorización financiera, la desarticulación del poder del Estado y, también, de la pérdida de soberanía.¹ El desbarranco del 2001 puede sintetizarse como consecuencia de las políticas gubernamentales implementadas durante la década de 1990 en la primacía del sesgo desindustrializador y el retorno a la explotación de las ventajas comparativas; privatizaciones de empresas de servicios públicos y apertura a capitales externos; recorte del gasto público en áreas clave del desarrollo; el alza del desempleo, la creciente marginalización de los sectores sociales más vulnerables por el deterioro del mercado de trabajo (precariedad, informalidad, desalarización, desigualdad) y su consecuente exclusión; el cumplimiento a rajatabla de las recetas neoliberales impuestas por los fondos prestamistas internacionales.²

Fue en ese contexto en que el tango despertó de una “larga siesta” y volvió a prestar su estructura en la obra de nuevos músicos y compositores. Este género, que cuenta con más de un siglo de vida, comenzó a producirse en condiciones completamente diferentes a las que lo vieron nacer. En efecto, el inicio del siglo XXI se caracteriza por la masificación de la mediación digital en todas las actividades de la vida humana. En el plano musical, este movimiento lo revolucionó todo. Le Guern acuñó el término “digitalmorfosis” para caracterizar este pasaje.³ La computadora pasó a ser el

1. Eduardo Basualdo, “Evolución de la economía argentina en el marco de las transformaciones de la economía internacional de las últimas décadas”, en *Los condicionantes de la crisis en América Latina. Inserción internacional y modalidades de acumulación*, comps. Basualdo y Arceo (Buenos Aires: CLACSO, 2009).

2. Susana Torrado, *El costo social del ajuste* (Buenos Aires: Edhasa, 2010).

3. Philippe Le Guern, *Où va la musique? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute* (París: Presse de Mines, 2016).

instrumento omnipresente, la herramienta que permite acceder a información incalculable, a todo tipo de recursos de aprendizaje, a programas que ayudan a escribir y visualizar una creación, a otros que graban y permiten experimentar sobre sus producciones, a redes socio-técnicas que permiten difundir sus obras y “tiendas digitales” para comercializarlas.

En plena era digital, el término más recurrente en mis entrevistas con compositores, músicos de tango e ingenieros de sonido fue “disco”. Más allá de que el soporte tecnológico de las obras musicales se haya plasmado en otros soportes como el *cassette*, el *Compact Disc* o el *Mini Disc*, los artistas argentinos siguen empleando esta categoría para designar su obra. En Francia, en cambio, se prefiere la noción de “*album*” para significar lo mismo. En ambos lugares, Spotify y otras “tiendas digitales” volvieron a resignificar el término, para designar los nuevos contenidos desmaterializados, accesibles como servicio en sus plataformas. Antoine Hennion creó la noción de “discomorfosis” para manifestar el apego cultural al disco que transforma —a su vez— al oyente en consumidor.⁴ Como se puso de relieve en el párrafo anterior, varios autores actualizaron esta idea manifestando el viraje hacia las tecnologías digitales y su rol privilegiado en la producción musical. Entonces me pregunto, ¿por qué seguir empleando la noción de “disco”? ¿Se trata de una mera arqueología de la nostalgia de lo que nunca pasó?

Este artículo muestra que los compositores y músicos de tango contemporáneo entienden el “disco” como una obra en su totalidad. Un trabajo dotado de un hilo conceptual, que agrupa diferentes pistas y que constituye un universo de sentido artístico. Sea físico o no, disco refiere a la materialización (sí, aún si el soporte fuera intangible) de un proceso estético, del trabajo artístico. El hecho de que los hacedores de tango se sigan aferrando a la categoría “disco” no es anodino. Al contrario, sostengo que esta decisión semántica es, en efecto, resultado de una postura: seguir hablando de “disco” para designar la obra, es en realidad una estrategia en medio de una disputa de sentido sobre los parámetros estéticos musicales y las formas posibles de difundirlos. Cuando los artistas dicen “disco”, también transmiten una preferencia sobre cómo experimentar, recibir y “consumir” sus producciones. Más aún, es una declaración contra una direccionalidad que parece inevitable, hacia la fragmentación y la atomización de la obra.

4. Antoine Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation* (París: Métailié, 2007).

Pero, ¿quiénes osan contraponerse a tal tendencia global? Ellos son los compositores contemporáneos de tango y los músicos que se acercaron al tango desde los años 2000. Parto de la tesis de que las producciones en el género se reinventaron en ese momento. El tango reemerge con el nuevo siglo porque en plena reconstrucción post-crisis es un refugio identitario, un marco artístico de vieja raigambre y potencial instrumento de reconstrucción del tejido social argentino, que urgía ser reparado. Los nuevos proyectos retomaron el lenguaje original, se fueron transformando en lenguajes musicales propios, y se plasmaron en conciertos y producciones discográficas.

El disco de tango contemporáneo: representaciones y tendencias

El trabajo de Marina Cañardo es pionero en el estudio sobre las primeras producciones discográficas argentinas.⁵ De él extraigo algunos hechos históricos que pueden ser útiles para pensar el presente. A inicios del siglo XX, la incipiente industria discográfica argentina convirtió el país en faro regional y cantera de estrellas. La industria local también ejerció un rol fundamental en el tipo de repertorio que se inmortalizaría en formato discográfico. Las empresas y capitales extranjeros contribuyeron desde entonces a la división internacional del trabajo, en que la exotización del sur global dio lugar a un género amplio que hoy conocemos como *world music*.

Parto de una constatación indiscutible: las maneras en que creamos, escuchamos, difundimos y comercializamos la música en el siglo XXI están completamente atravesadas por la digitalización.⁶ Como lo adelantaba en la introducción, mi trabajo de campo se centró en los usos de las diferentes tecnologías digitales y sus apropiaciones entre los compositores, músicos y técnicos de tango contemporáneo. Dado que la centena de entrevistas que realicé es riquísima en contenidos, intercalaré algunos fragmentos para sostener mis argumentos.⁷

Conozco a A desde la adolescencia. Sus colegas destacan su virtuosismo instrumental. Su formación clásica se enriqueció con músicos de la vieja trova tanguera.

5. Marina Cañardo, *Fábricas de Músicas. comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017).

6. Eva Mazierska, Les Gillon y Tony Rigg, *Popular music in the post digital age* (Nueva York: Bloomsbury, 2019).

7. Mi trabajo de campo fue de corte etnográfico e incluyó, además de las entrevistas pautadas, preparadas y grabadas que acabo de mencionar, una gran cantidad de entrevistas informales, que constituyeron una fuente de información igualmente importante.

Hoy vive entre Argentina y Estados Unidos y siempre tiene un nuevo proyecto bajo el brazo. Fue pionero en la reformulación de la educación a distancia, en escribir materiales de estudio para el género y comercializarlos en formato desmaterializado. Con más de quince años de experiencia en el género, ha comercializado varios CDs, alguno de ellos financiado por colectas digitales. Esta cita condensa algunos aspectos mayores de la renovación digital en la vida musical:

Si vos me preguntás qué es lo que más cambió en el ambiente de la música hoy, es el disco: tanto la parte comercial, como la parte de confección, como la parte de grabación. Hoy tenés unas posibilidades que hace treinta años no tenías. Para empezar toda la grabación es digital, los efectos, todo. Lo que son cámaras, filtros, la masterización ... Hoy el sonido está super definido. De esas distancias tan groseras como a lo más sutil, que el disco de pasta tiene mucho menos armónicos agudos que el CD. En general, la grabación digital es más filosa. La grabación analógica es pastosa. Cambió todo. El punto de vista comercial: uno antes hacía conciertos para vender discos. Ahora se hace el disco para vender los conciertos. El disco ya no es más negocio. Los sellos discográficos están desapareciendo. Cada vez más, el tipo que graba un disco lo hace de forma independiente. No sé si fue la tecnología que llevó a esto o esto que llevó a la tecnología, pero hoy en día la autogestión del músico es moneda corriente y eso implica que vos tenés que, sí o sí, manejar la tecnología. Porque vos, no sólo tenés que poder escribir la partitura y dársela a los músicos, tenés que poder hacer un *flyer*, tenés que poder hacer un video, tenés que manejar YouTube, tenés que manejar las redes sociales, tenés que saber cómo poner un anuncio pago en Facebook, tenés que manejar un montón de cosas que antes era firmar un contrato con un representante. Entonces, yo creo que la tecnología cambió todo. (A, pianista y compositor, 2017).

La producción discográfica en el mundo tanguero contemporáneo es una proeza económica y artística. Sigue marcando, para la mayor parte de los artistas que tuve oportunidad de entrevistar y observar, un hito en sus carreras profesionales. Es una forma de consagrarse, de avanzar en un lenguaje propio y plantearse un objetivo de trabajo. Las producciones discográficas tienen un lugar privilegiado en el discurso, pero el trabajo cotidiano suele minar estos proyectos: el tiempo siempre es escaso, la gestión de la reunión entre diferentes colegas es siempre complicada y la prioridad suele definirse por la actividad que determina la reproducción material de los músicos.

Para las generaciones más jóvenes, los discos han sido la referencia para descifrar los diferentes lenguajes del tango. El rol pedagógico de estas viejas obras y su escucha pormenorizada gracias a las mediaciones digitales fue iluminadora, ya que, en la época de oro, los artistas no compartían sus marcas personales de ejecución. Por otra parte, estas particularidades tampoco estaban escritas en las partituras que, de por sí, siempre han sido material de difícil acceso. Desde los 2000, se ha ejercitado una reescritura sistemática de las obras tradicionales a partir de la escucha atenta de los músicos contemporáneos. Más aún, estos últimos han desarrollado todo un sistema pedagógico de interpretación y transcripción para poder retransmitir estos saberes. Los discos han sido la puerta de entrada a los diversos estilos y “yeites” de cada compositor.

Con B nos hicimos amigos desde la primera vez que nos vimos. Como todos los músicos, gran parte de su vida productiva consiste en estar de gira y gestionar varios proyectos en paralelo: algunos aspiran a la subsistencia, otros están más ligados a su desarrollo artístico. Así, conoció tanto los escenarios más codiciados, como las milongas más recónditas. B es pragmático: sólo al obtener financiamiento puede empujar su creatividad al máximo:

La ventaja de este disco, en relación al primero y al segundo, que los terminé de escribir muy sobre las fecha de grabar, [es que lo tocamos mucho en vivo]. Porque en realidad también es como que yo todo el tiempo estoy escribiendo cosas que no las termino de redondear, todo, porque necesito la motivación de tener el norte claro de cuándo se graba. Entonces, ¿cuándo se grabaron el primer y segundo disco? Cuando se consiguió el dinero. Ahí terminé de escribirlo: se ensayó muy rápido y se grabó. (B, bandoneonista y compositor, 2018).

El disco es trabajo condensado y plasmado en un soporte transportable. Claro que en la era de YouTube, del consumo digital intensivo y de la falta de equipos de reproducción de CDs, la impresión de los discos aparece depreciada. Máxime que, como lo dejan ver los compositores que cito, el costo es sumamente alto. No obstante, la mayor parte de los proyectos que se presentan para ser financiados por instituciones que acompañan la producción musical —como el Instituto Nacional de la Música (INAMU), el Fondo Nacional de las Artes (FNA) o Mecenazgo (GCABA)— son, muy generalmente, para poder concretar una grabación. A pesar de contar con recursos escasos, las instituciones públicas sostienen la intención de los artistas para proteger los proyectos que el mercado y sus lógicas dejarían fuera del sistema.

C vivió en Argentina y en Alemania, cuenta con una gran red de músicos, y su proyecto más osado consistió en abrir su propia milonga. A pesar de las dificultades y adversidades, C sostiene una postura siempre resiliente, que caracteriza al conjunto de compositores que protagonizan mi investigación. Lo que esta cita pone de manifiesto es el desfase existente entre las posibilidades materiales y las condiciones en que se pretende plasmar la obra:

Pero sacar este disco fue un gran sacrificio. Te lo digo y me dan ganas de llorar. No, te juro, pero a un nivel de sacrificio que vos decís... inhumano. Ahora entiendo lo que es ser músico. ... Gastás plata, no te pagan, tratás de cumplir con todo el mundo, te lleva un montón de tiempo, te tenés que encerrar y sufrís que no te sale. ... Grabar bien es carísimo. Hacer las cosas bien es caro. Yo puedo escribir muy bien pero después, a la hora de llevarlo a la realidad, si no encuentro músicos que toquen bien eso, no va a sonar. Y los músicos que tocan bien no trabajan gratis. (C, pianista y compositora, 2019).

Todos los relatos sobre producciones discográficas que pude recolectar subrayan lo mismo: la dificultad económica que hubo que zanjar. Los proyectos musicales que funcionan bajo principios cooperativos suelen destinar una parte de las ganancias grupales a ese fondo. Esta estrategia de financiamiento colectivo está muy extendida en la escena tanguera contemporánea. Otros trabajos han dado cuenta de la fuerte influencia pugliesiana en las formas organizativas del tango nuevo.⁸ A esta dificultad inicial se suma una aspiración: puesto que las grabaciones son escasas, los artistas suelen querer elegir los mejores medios a disposición para concretarlas, es decir, el mejor estudio, los mejores técnicos, los mejores equipos.

Una de las novedades que ha aportado lo digital ha sido la posibilidad de crear bancos digitales de financiamiento por proyecto. Apoyándose en sitios como Ideame, kisskissbankbank u otros, los compositores han podido recolectar dinero entre sus audiencias, a fin de mitigar el costo —o al menos una parte— de las grabaciones. A cambio, los músicos suelen ofrecer “recompensas” para incentivar estas donaciones. Este tipo de emprendimientos ha sido exitoso entre los músicos que gozan de una cierta

8. Ver Mercedes Liska, *Sembrando al viento: el estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango* (Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2005); Germán Marcos, “El poder del grupo. La alternativa cooperativa de las orquestas típicas”, en *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, coord. Mercedes Liska (Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2012).

consagración y un número de seguidores en diferentes partes del mundo. Un pequeño aporte en monedas más fuertes que el peso argentino se vuelve, de repente, muy significativo.

A lo largo de mi trabajo de campo he acudido a varias grabaciones. Todos ellas fueron proyectos concebidos con antelación y muy anhelados. Las decisiones sobre la toma de sonido, así como el consejo sobre las mezclas y masterización, quedan en manos de los ingenieros de sonido. Hay varios de ellos que son legendarios en el género. Otros, que se han hecho un nombre a partir de su impronta sonora. Aunque ningún músico me pudo explicar cómo se traduce ese toque personal en el resultado final, algunos aseguran poder reconocer el trabajo de unos y otros. He tenido ocasión de entrevistar a siete de ellos. La mayor parte afirma que la mayoría de los ensambles de tango contemporáneo llegan a esa instancia con ansias de perfección, aunque con dificultades técnicas para lograrla. Por eso mismo, las herramientas “de corrección”, ya sea de afinación y/o de *tempo*, son las más utilizadas durante la postproducción.

Volviendo a los compositores, quisiera agregar algo que ya esboqué antes: entre ellos prevalece una visión de compromiso, de amor al arte y de militancia que se plasma en cada disco. A pesar de los pocos subsidios estatales que acompañan el desarrollo de las obras discográficas, la inmensa mayoría de los músicos son sus propios inversores financieros. Además de las motivaciones que ya mencioné más arriba, la producción discográfica pareciera ser necesaria para avanzar en la consolidación del grupo, para marcar sus progresos musicales y sus aportes al género: “Nosotros propusimos un nuevo tangoailable, que no estaba esa idea” (C, compositor 2017). Esta cita corresponde al director de una orquesta que supo insertarse en el ambiente de las milongas, que es donde más conciertos se registran.

Una de las tendencias más extendidas entre los artistas contemporáneos es el ser supervisores y gestores de todas las etapas de sus proyectos. El resultado final de este proceso es un hilo conductor conceptual, basado en una búsqueda artística que conlleva un estudio bien argumentado. D es un cantor que escucho hace más de veinte años y que ha podido desarrollar una carrera que, si contamos el número de proyectos, de conciertos, y de discos, podríamos, sin duda, catalogar de “exitosa”. D dejó todo para dedicarse a cantar:

... yo soy de otra generación, de otra época, yo necesito estar en todo. El color de la tapita del disco, el tipo de letra, yo voy a la diseñadora y me le siento al lado, la modista, el traje para los muchachos, la carpeta para la partitura, quién va a masterizar. Estoy en todo. Entonces, para mí hacer algo hoy en el tango... no es que canto y me vuelvo a mi casa. Lo vivo, lo sufro, lo disfruto, lo aborrezco a veces. Es todo. (D, cantor 2019).

Un análisis de los discos no estaría completo si no abordara sus primeros propulsores, a saber, los sellos discográficos. Otrora, su función principal fue la de “*gatekeepers*” en el género, es decir, funcionaban como “guardaespaldas” de entrada al grupo selecto de representantes del tango. Ellos respaldaban su ingreso y la calidad de su trabajo. Aunque los artistas ya no se vean constreñidos por las reglas de la empresa que los apadrina, endosa y distribuye, sí permanece el sentido de pertenencia. También son quienes pueden ofrecer otros medios para visibilizar a los artistas en otros circuitos, ahí donde el catálogo del tango no llega, y permitir que sus artistas lleguen a otro tipo de audiencias. Las discográficas han jugado un papel muy importante en la transposición de las producciones grabadas hacia las tiendas digitales, con consejo y seguimiento en una nueva era de distribución, ahora digital.

Vender un disco ya no es el objetivo principal que persiguen los artistas. Es cierto que quienes iniciaron sus proyectos en los albores de los años 2000 han logrado difundir su música a la vieja usanza, vendiendo varios miles de CDs. Sin embargo, esta situación se revirtió en los últimos ocho años, casi al mismo tiempo que Spotify abrió su tienda digital en Argentina. E es bandoneonista y miembro de una de las primeras orquestas típicas de los 2000: “Los primeros discos vendimos más de 30.000, y ahora cero. Por año te digo. O sea, se lo lleva alguien como *souvenir* o como para colaborar, para ver el arte”. (E, bandoneonista y compositor 2019).

El disco es, además, puerta de entrada para llevar adelante otras actividades, el engranaje que permite activar la máquina profesional. En este sentido, me interesa retomar el discurso de B, que muestra otra de las tendencias que constato en mi investigación: la necesidad de tener material de difusión para poder organizar nuevos conciertos y compartir con su audiencia. Aunque la base es siempre una buena toma de sonido, el componente visual se ha vuelto igualmente importante en los últimos años:

Tampoco vamos a dejar de grabar porque no se vendan discos, porque el disco es parte del proceso artístico, es parte de la obra, sí, sí. Mismo si no tenés la música grabada tampoco podés dar vueltas o de alguna manera vender para después, tanto cerrar fechas con teatros como para que más público te vaya conociendo. (B, bandoneonista y compositor 2018).

Como lo adelantaba más arriba, muchos de los compositores se ubican en una postura políticamente comprometida. Los más extremos se piensan a sí mismos como productores culturales anti-sistema, que exceden los límites del capital, ya que no siguen ni su lógica, ni sus imposiciones. En este marco, los parámetros estéticos y las formas musicales estandarizadas (con esto me refiero principalmente a la estructura, la duración y la sonoridad de la obra musical), no comulgan necesariamente con los imperativos de la industria discográfica actual.

Sólo un tipo de producción tanguera persiste en contribuir a una lógica, en cierta medida, comercial: los discos concebidos para bailarines. Este tipo de producciones son especialmente llamativas, ya sea por el formato, el soporte, su estructura, los contenidos musicales o su arte. Puesto que los bailarines disponen de toda la música que necesitan, los nuevos artistas deben mostrar alguna transformación sustantiva y se esfuerzan por desmarcarse del resto.

Grabar en casa: la proliferación de los *home studios*

La gran revolución digital en la producción musical fue la de permitir el acceso masivo a la producción y reducir sus costos. Musicalmente, significó experimentación sonora y una apropiación de los dispositivos de grabación. La proliferación de los *home studios* es un signo de época y una puerta de entrada a la música profesional para muchos jóvenes. Algunos de estos estudios devienen referencias para el tango, ya que además del beneficio económico, proponen un ambiente distendido. El ingenio y creatividad de los artistas argentinos se potencia en estos espacios. Por ejemplo, hay discos enteros que se han grabado en MIDI a falta de piano. Su postproducción minuciosa garantizó luego la calidad sonora.

En un esfuerzo de producción, los estudios caseros suelen intentar desarrollar una batería de aparatos analógicos, que permitirán sumar la “calidez” con que caracterizan el resultado de estas viejas tecnologías en sus procesos sonoros. L es guitarrista y compositor de un viejo grupo de culto tanguero, creó su estudio y es

productor musical. Me decía a propósito de las características sonoras analógicas: “Es el color del sonido, hay como una... son decisiones estéticas, de última, pero hay como una idea sobre toda la música acústica, de que todo lo que se procesa analógicamente va a ser más, si se quiere más fiel a conservar el espacio acústico...” (L, compositor 2018).

La mítica analógica pierde terreno frente a la accesibilidad digital. H, que dirige un estudio de grabación, me explicaba: “...hoy realmente podés tener un estudio 100% digital con las herramientas adecuadas y podés hacer discos realmente de categoría...”. Las consolas analógicas hoy tienen sus *plug-ins*, es decir, representaciones digitales del analógico. La calidad es, según H, inmejorable y el costo representa un décimo del original. Además, gracias a los *pre-sets*, o configuraciones prefiguradas de los valores de uso, un amateur puede mezclar su disco y lograr un resultado muy satisfactorio.

Entre los varios emuladores digitales que se utilizan en el tango, uno atrajo mi atención especialmente: el “color de cinta”, que consiste en agregar el sonido de cinta corriendo, como el que se colaría en una grabación en este soporte. Para mi sorpresa, es uno de los más usados. La nostalgia por esa sonoridad se concreta en el verdadero soporte y, luego de hacer la mezcla, se lo “pasa” por una cinta real, a fin de agregar esa cualidad sonora sin mediaciones digitales. ¿Es resistencia al cambio tecnológico? ¿Un sonido constitutivo del género? ¿O será simplemente que el ideal sonoro de los compositores se referencia en otra época? La nostalgia parece ser una constante tanguera.

Grabar un disco: preferencias y posibilidades sonoras

Como en cualquier otro género, las cinco grandes etapas en la producción de un disco se dividen en pre-producción, toma de sonido, edición, mezcla y *mastering*. Cuando todo está por diagramarse, la planificación de la búsqueda sonora se apoya en decisiones concretas sobre las condiciones de grabación. La mayoría de los artistas deciden el rumbo sonoro desde la pre-producción.

F es pianista, director y compositor de una de las orquestas típicas pioneras de los años 2000. Su obra exploró colaboraciones con artistas reconocidos del rock argentino y ha sido grabada en estudios globalmente prestigiosos. La orquesta logró abrir un espacio propio donde se presentaban semanalmente, como otros de sus colegas en el género. El último disco de la orquesta se planeaba desde su sonoridad, que buscaba integrar y homologar estas nuevas músicas en los criterios musicales y de escucha actuales:

De hecho, estamos empezando a hacer la pre-producción del disco nuevo y estamos viendo de qué forma grabarlo. Porque queremos aprovechar eso y que suene más parecido a... o que no genere tanto contraste con una banda u otro tipo de música grabada de una forma profesional, que es como grabamos nosotros. El problema sigue siendo eso. Entonces, vos en una radio de rock no podés pasar un tema de [nuestro grupo] porque ya se te pincha. ... Lo que pasa es que yo creo, y esto lo vamos a intentar en el próximo disco, que se puede mejorar eso que vos decís que vos lo escuchás que empuja. Pero yo creo que hay más camino por recorrer respecto a eso. (F, pianista y compositor, 2017).

Pero generalmente la grabación comienza mucho antes de la pre-producción. Algunas obras emergen de alguna idea musical que el compositor captó con su teléfono celular, para retenerla. Esos “disparadores” serán, quizá, una micro-célula de sentido que dará lugar a una pieza completa. Ya sean melodías, ritmos, letras o ideas sobre una estructura, los borradores sonoros son una herramienta muy utilizada entre los compositores contemporáneos.

La grabación de sonidos “ambiente” permite experimentar otra forma de componer. Aunque su incorporación efectiva se realiza en la mezcla, su rol creativo es un paso hacia la escritura, ya que muchas veces la precede e, incluso, posibilita la emergencia de los primeros compases musicales. La experiencia de G ilustra bien esta situación. G es bandoneonista y compositor desde hace más de una veintena de años, es adepto al *low-fi* (“baja” calidad sonora) y las texturas alternativas, que acompañan algunas de sus búsquedas:

Justamente yo ahora estoy muy interesado en eso. En el disco puse bastantes cosas como *samples*, audios. Y estoy super interesado en eso. En la electrónica. No en la electrónica a nivel... tipo tango electrónico, muy lejos de eso. Sino más como una cosa tímbrica, me interesa un montón. ... Tengo la idea de sacar otro disco de bandoneón solo con más presencia de eso. E incluir eso dentro de la composición porque en el caso del disco este eran músicas que yo ya había compuesto y una vez que ya las había grabado les añadí audios y cosas que armé. Fue más en la postproducción, lo metí después. Ahora me dan ganas de incluir eso en el proceso de la composición. Componer en función de eso también. Eso como parte de los elementos, del material del trabajo en la composición. (G, bandoneonista y compositor 2018).

Muchos entrevistados han remarcado como “desventaja comercial” el hecho de producir músicas acústicas sin percusión, y crean estrategias digitales a fin de alcanzar nuevas sonoridades. En particular, he observado construcciones sonoras que montan un “microfoneo” diferente, apoyándose en la multiplicación de diferentes fases, de diferentes capturas, sumando sutilezas específicas. Otro método consiste en duplicar ciertos canales gracias al *overdub*, que otorga una fuerza suplementaria a determinados instrumentos en un momento específico.

Al programar la grabación, los artistas eligen al técnico, el estudio y el director artístico. Como todos los proyectos se autofinancian y los subsidios no son ni demasiados ni voluminosos, la resolución de todas estas cuestiones siempre está constreñida por las posibilidades materiales. Sin embargo, los músicos optan por privilegiar la calidad, aunque esto signifique una mayor inversión. He conocido artistas que grabaron su disco dos veces, por no haber apostado a lo mejor en la primera versión.

El tratamiento digital del disco en la mezcla permitió consolidar la preferencia por discos musicalmente perfectos. Los afinadores y otros correctores son grandes aliados, aunque el riesgo sea el de alejarse demasiado de la *performance* real y que los artistas se vuelvan irreconocibles en vivo. Este tema lo abordamos con H, contrabajista, docente, director artístico y responsable, con otro colega, de uno de los estudios de grabación de referencia en el género:

La ventaja de poder corregir los errores es innegable ... Sin embargo todos entendemos mayormente mal la herramienta. ... hace ya unos años que me di cuenta que eso finalmente va en contra de otras cuestiones mucho más importantes de la grabación de un disco, de la experiencia musical que son básicamente la espontaneidad, cierta frescura, cierto espacio en la música, cierta humanidad que hay ahí y que finalmente cuando uno se pone realmente a analizar los discos que a uno le gustan desde Led Zeppelin hasta Troilo en todos hay errores, en todos hay errores no corregidos y no importan nada. Son errores que no tienen ninguna trascendencia. Sin embargo, sí tiene trascendencia si un disco suena fresco, con polenta, con aire, que si suena todo pasteurizado. Ahí hay un abismo por ahí, que a muchos artistas o a muchos productores también les resulta imposible de ver. Y que es parte de un avance técnico, por un lado, y de un deterioro en lo conceptual y en lo artístico por otro, empujados, obviamente por parámetros impuestos por la

industria, ¿no? No del tango, pero sí de la industria discográfica en general. (H, contrabajista y director artístico 2018).

Pienso que esta forma de trabajo tiene por causa, no obstante, un origen un poco más invisibilizado: la dificultad de completar un salario con la mera actividad musical. La herramienta digital emerge como alternativa ante la imposibilidad de dedicar la vida a perfeccionarse musicalmente. En este sentido, la diferencia territorial toma visibilidad: en Francia los artistas están respaldados por un sistema estatal que los avala económicamente, la “intermitencia del arte y el espectáculo”. De todas formas, quienes migraron conservan la actitud característica argentina, es decir, el trabajo “a pulmón”. Por otra parte, quienes detentan cierta estabilidad en Argentina son los músicos que tienen un rol docente o un puesto fijo en una orquesta oficial.

Así, congeniar una reunión entre músicos suele ser una hazaña. Por otra parte, la *performance* personal y el estudio de las obras pierden terreno frente a las actividades de subsistencia. Mis observaciones constatan que una gran parte de los errores cometidos en sesiones de grabación son consecuencia de no haber trabajado las obras suficientemente y completar su apropiación en el mismo estudio. Después de todo, las prácticas culturales siempre han estado en sintonía con las posibilidades tecnológicas de la época.⁹

En aras de acercarse a la experiencia acústica compartida, existe una tendencia a grabar en conjunto, tal como solía hacerse en los inicios del género. El resultado no sólo sería más cercano al vivo, sino que además ganaría en comunicación entre los músicos y sus armónicos compartidos. Claro que este aspecto va completamente contra la lógica que optimiza las condiciones de post-producción, ya que plantea dificultades sonoras a la hora de la edición. Pero esta herencia, que se transforma en decisión estética, reposa también en debates que permanecen abiertos, búsquedas limitadas por un “superyó” — en este caso la musicalidad clásica del género— y un deseo profundo de encontrar la voz propia.

El desarrollo del lenguaje musical propio fue un tema bastante recurrente en mis entrevistas, simplemente porque pertenecer al género es un deseo colectivo. Tomo el relato de I, un cantor de uno de los grupos pioneros en el resurgimiento del tango del

9. Ver Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique* (Malesherbes: Le livre de poche, [1977] 2009); Jonathan Sterne, *The audible past. Cultural origins of sound reproduction* (Durham, NC: Duke University Press, 2003); Cañardo, *Fábricas de músicas*.

siglo XXI. No sólo se dedicó a estudiar en profundidad el rol de la voz y su técnica, sino que además se volvió un referente docente del género:

Pero creo que está por ahí la cosa, en ver cómo, qué se hace con esa especie de mandato sonoro, de herencia, de superyó sonoro, histórico del tango, ¿cómo lo resolvés? Cuán consciente sos de eso y cuánto trabajás con eso o no, o vas al estudio y cantás “paraparaba” [imita un disco viejo] porque no podés hacer nada con eso, estás inmovilizado, ¿entendés? ... Me parece que también algo interesante de las grandes figuras de tango fue que cada gran artista tuvo una voz propia, en ese sentido tomó la tradición, la transformó mediante su aporte, o su mismo cuerpo demandaba, estoy pensando en cantores o cantoras, otro tipo de emisión y torció la historia interpretativa del canto tango mediante sus *performances* que quedaron registradas en discos, ¿no? Entonces, si uno pretende ser un artista de tango me parece que también tiene que reservarse un espacio a esta transformación, por lo menos desde la tradición, ¿no? (I, cantor 2018).

En una grabación, la construcción sonora reposa, sobre todo, en las decisiones técnicas del ingeniero de sonido que acompaña el proceso. Su primer trabajo es traducir lo que el músico le pide al lenguaje de las frecuencias, los aparatos y las señales. Luego, aunque la concepción de la captación es premeditada, la primera hora de grabación prepara la ubicación de los micrófonos y su prueba. El resultado depende de esto. Aunque los potenciales errores también son digitalmente tratables.

Justamente, uno de mis entrevistados me contó cómo solucionaron un contratiempo sonoro en el último de sus discos. Aunque lo percibieron y corrigieron mientras aún grababan en el estudio, hubo dos temas en que la púa de una guitarra se colaba en los micrófonos del piano. El sonido metálico logró amainarse luego con unas mamparas, pero en los temas que ya estaban registrados, hubo que hacer un juego con las fases, eliminar la que tenía el “ruido” más presente y duplicar otra que se escuchaba más “limpia”.

También durante la grabación, la reacción sincera de los músicos luego de haber sido captados sigue siendo tan importante como en la era del soporte disco, en que el resultado sólo se conocía cuando salía a la venta. Como entonces, cada uno percibió las sutilezas internas y sabe si es necesario volver a grabar algún fragmento que, por alguna razón, no alcanza a conformarlos. Saber “pinchar” es un arte, ya que representa un tiempo de grabación que se resta al trabajo colectivo pero, a fin de cuentas, se trata de detalles que mejoran el resultado final.

La edición del disco es uno de los pocos procesos que algunos de los compositores llevan adelante sin un técnico, a fin de abaratar costos. Aprovechando que la elección de las tomas y fragmentos es netamente artística, algunos músicos se encargan de la selección, cortado y pegado de los compases elegidos en el *software* de preferencia. Ciertas apreciaciones sobre las mejores tomas son, no obstante, acordadas en el mismo estudio durante la primera escucha colectiva.

J es un pianista que vive en Europa desde hace más de dos décadas. Dirige su orquesta típica y tiene muchos arreglos a su nombre. J adoptó un modo de edición completamente personal. Basándose en un *software* que no está pensando para editar, J hace mezclar todo el material grabado, y compone un rompecabezas con los diferentes fragmentos que toma:

Es por eso que [en] la edición no puedo evitar corregir todo lo que puedo. Tanto, que se convierte en una etapa de creación artística. Es como la última etapa. Incluso a veces he deformado, he cambiado la forma de algún tema, he cambiado los finales en la edición. He hecho, con lo que grabamos otro producto, que se me ocurrió ahí en el momento de editar, como si el momento de editar fuese un momento de inspiración. Mentira, porque estás horas dándole vueltas a un pasaje. ... En general los músicos no quieren saber nada con editar. ... Pero es un trabajo artístico que hay que ser músico sí o sí para hacerlo. (J, pianista y arreglador 2019).

A pesar de su rareza, destaco el giro creativo que J aporta a la edición, generalmente percibida como un proceso mecánico, además de su apego a un dispositivo particular, que le resulta cómodo. Como los instrumentos, los *softwares* y sus interfaces generan más o menos compatibilidad con el usuario. Otro factor remarcable es el hecho de invertir los procesos, así como de innovar en el uso de las tecnologías, que se nos suelen presentar con sus mecanismos predeterminados. Estas son particularidades de la firma binaria del artista.¹⁰ Aunque algunas sean más legibles que otras, mi trabajo constata que cada artista desarrolló su propia marca personal en el medio digital, en función de su apropiación tecnológica.

Respecto de la mezcla, encontré mucho más acuerdo sobre el rol creativo de las tecnologías. A diferencia de la edición, todos quieren ser parte de este proceso y acompañar al técnico en las decisiones que van a conformar el sonido del disco. En esta

10. Ragnhild Brøvig-Hanssen y Anne Danielsen, *Digital signatures. The impact of digitization on popular music sound* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2016).

etapa se organiza todo tal y como nunca sonó. Glenn Gould ya lo preconizaba en 1966, el disco es un verdadero artificio tecnológico. Los técnicos coinciden en que el trabajo sobre una grabación de carácter digital es más visual que sonoro: la música está traducida por una representación en la pantalla y el proceso de post-producción se decodifica en términos de imagen. A diferencia de la era pre-digital, en que la concentración auditiva era extrema, hoy las decisiones se toman en función de parámetros visibles y coloridos.

Obra desmaterializada y fragmentada

Al iniciar mi trabajo de campo en 2016, los compositores ya comenzaban a dudar sobre la pertinencia del disco físico. Esta opción ganaba sentido frente a una gira internacional, ya que la venta era más propicia en un contexto distante. No obstante, la proliferación de las “tiendas digitales”, así como la tendencia a consumir música a través de las redes sociales y los repositorios audiovisuales, promueven dos consecuencias decisivas en la producción discográfica del tango contemporáneo. Por un lado, se elige cada vez más publicar sólo en formato digital, haciendo tambalear el viejo soporte CD. Por otro lado, la estructura del disco se atomiza, como consecuencia de una escucha y atención del “consumidor” cada vez más acotada y, también, de una difusión que por razones económicas y comerciales se estructura en *singles*.

Intentando aportar una solución creativa, algunos artistas innovaron ofreciendo su música en un *pendrive* o memoria USB. La mayor capacidad y portabilidad del pequeño dispositivo se combina con un medio reproductor del que muchos disponen. Además de condensar varios discos en un único objeto, la ventaja de este formato fue el añadido de videos oficiales. No obstante, este medio estuvo concebido para ser comercializado en el exterior, ya que localmente el costo es inaccesible. Interpreto esta transformación como una producción sensible a la escucha de sus oyentes. Los artistas han reflexionado mucho sobre la recepción de sus obras, la mayoría entiende que su audiencia les dedica un tiempo y una atención considerablemente reducida. La masificación de los consumos *on command* generaron nuevas lógicas de aproximación a la experiencia estética, amén de una nueva percepción temporal. Retomo la apreciación que A hizo al respecto, en una de nuestras entrevistas:

Hay una tendencia de hacer un disco cada vez más corto, o sea, mis discos duran entre media hora y cuarenta minutos. Para mí un disco de sesenta minutos, ¿quién tiene sesenta minutos para sentarse y escucharlo? Muy poca gente. Y si tenés sesenta minutos te sentás y ves *Netflix*. Hoy todo es cada vez más sintético. También por el tema de que todos se autogestionan independientemente, el costo de una producción de treinta minutos no es lo mismo que una de sesenta. Pero sí, la escucha cambió por completo. (A, pianista y compositor 2017).

Por otra parte, todos saben que la audiencia va a buscar nuevos artistas en “tiendas en línea” como Spotify o, en su defecto, YouTube. Por ello la decisión de poner a disposición los discos en estos espacios comerciales es casi indiscutida: todos apuestan a difundir su obra. Quienes ponen un poco más de reparos al acceso gratuito liberan sólo una cantidad limitada de “plays” y eligen otro tipo de portales de difusión como, por ejemplo, Bandcamp. Ahora bien, no figurar en Spotify o YouTube equivale a quedar fuera del sistema. La cantidad de escuchas y de seguidores es lo primero que miran los organizadores de festivales que podrían contratarlos.

Uno de los primeros efectos que constaté en el terreno es que el disco es un formato que se fragmenta cada vez más. Tanto por el esfuerzo económico que implica sacar un nuevo disco por las condiciones de escucha que acabo de mencionar, como por los criterios de creación permanente que establece la industria, la noción de disco empezó a atomizarse. Siempre existieron los singles y la idea de que el contexto técnico, el formato y espíritu de la obra se remonta a la Escuela de Frankfurt. Pero si bien las condiciones materiales imponen esta lógica, los artistas no resignan su objetivo y prefieren pensarlo más bien como un disco producido en etapas. Cada presentación es acompañada, además, por un video. Cuando entrevisté a I por primera vez me explicaba:

Yo creo que los formatos, no sé cómo describirlo, se atomizaron. Hubo una gran explosión de la tecnología y aparecieron miles de formatos. No sé si miles pero muchos formatos que implican distinta calidad de audio, distintos tipos de escucha. Comenzaron a romperse los equipos que reproducen CD en las casas. Uno ni los arregla, es como... para mí es necesario tener algún tipo de reflexión o alguna idea respecto de la estrategia que vas a seguir en cada publicación y hacer algo al respecto, si no lo hacés... igual está ocurriendo algo. No sé si se entiende, si no reflexionás y hacés algo al respecto algo ocurre. Lo estás librando un poco más al azar. Por ejemplo, con el disco que grabamos con [una colega] ahora la estrategia

fue ir presentando desde diciembre hasta marzo simples. Digamos, *linkear* a la cuestión de simples, cara A, cara B, lado 1, lado 2, lado A, lado B, y publicar en YouTube y en Bandcamp paralelamente dos temas. (I, cantor 2018).

Contra estas tendencias desmaterializadas o innovadoras, también he constatado un viraje hacia un soporte de culto, el vinilo. Muchos artistas ya consagrados han logrado subsidios estatales que les permitió editar su obra en vinilo además de digitalmente. El amor por el objeto ha sido la primera razón por la que se volcaron a tal empresa. La amplitud de frecuencias del soporte es otro argumento, pero como las bandas de sonido son digitales, la grabación madre ya carga con los defectos y las reducciones binarias. Es un tipo de producción dedicada a melómanos y un premio a los músicos, que exploran, quizá por primera vez, este tipo de formato.

Difusión, soportes y tiendas digitales

La difusión musical está cada vez más ligada a la producción de videos. Como decía más arriba, es casi impensable una grabación sin su respectivo registro audiovisual. Hay ciertos grupos adeptos a producir videos, sobre todo aquellos que se dedican a girar por el mundo, ya que conocen la importancia de mostrar sus conciertos previos para poder conseguir otros nuevos. La estética visual es muchas veces parte de la puesta en escena a la que ciertos grupos de tango quieren ser asociados. En esos casos, difundir la imagen es completar la propuesta artística. Dos experiencias documentales merecen ser mencionadas, ya que visibilizaron la producción tanguera contemporánea, sus problemáticas y motivaciones.

La pandemia cambió absolutamente los parámetros de difusión, ya que desde 2020 aumentaron exponencialmente la cantidad de videos, intercambios virtuales y salida de *singles*. Las redes ganaron un lugar privilegiado en la conexión de los artistas con toda la comunidad tanguera. Con el principal objetivo de seguir activos, la mayoría de los compositores tuvo una actitud proactiva. La innovación alcanzó también al vivo, que a distancia se transformó en *streaming*, un formato vendible gracias a su calidad visual y sonora.

Aunque demoraron un tiempo en aceptarlo, la difusión es una etapa de trabajo más entre músicos y compositores. Las lógicas *do it yourself* (DIY) priman en la escena musical argentina y, sobre todo, en géneros que no lideran las bateas comerciales, como el tango. Durante mi trabajo de campo tuve oportunidad de acompañar a una

compositora a inscribir su obra en diferentes instituciones oficiales. Lejos de la digitalización, estas instituciones requieren varios documentos, formularios en papel y discos físicos. A pesar de movilizar tiempo, saber-hacer específico y dinero, es el primer paso hacia una difusión más extendida. Los premios Carlos Gardel, por su parte, han adaptado sus requisitos recientemente y los discos desmaterializados también pueden postularse.

Spotify se instaló en Argentina en 2013. Las compañías discográficas que editaban discos de tango asumieron primero una actitud de protección interna, luego bascularon hacia la difusión completa de los trabajos en este medio. El acuerdo económico con los artistas no era claro, pero finalmente entendieron que cada artista tenía un acuerdo diferente. K, encargado de contenidos digitales de uno de los sellos que edita tango contemporáneo, me explicaba:

... no hay un número preciso, no existe, no hay manera de saberlo porque las tiendas suelen tener meses de promoción, suelen tener usuarios gratuitos, no es lo mismo el *click* de un usuario gratuito, que el *click* de un usuario *premium*, que abona, entonces vale más, va a generar más regalías. (K, responsable de contenidos digitales en una discográfica 2019).

La estrategia que fomentan las “tiendas digitales” es la de aparecer en diferentes *playlists*. Esto implica necesariamente desmembrar la obra, el disco, y elegir la pista que quieren destacar. Los nuevos *gatekeepers* valoran sobre todo la diversidad, ya que sus algoritmos hacen “saltar” al usuario de un universo musical a otro. Sólo unos pocos artistas se han tomado el trabajo de crear *playlists* que incluyeran obras de colegas.

Las discográficas acompañan a sus artistas en el proceso de publicación y difusión digital. Para eso, les explican cómo comunicar al público, a “arrobar” a las instituciones y personas, a gestionar el tiempo entre la promoción y la salida del disco, así como preparar publicaciones que puedan ser retomadas por los diferentes espacios comerciales. El objetivo es tornarse visible en un océano de información.

Uno de los recursos que proveen las “tiendas digitales” es el seguimiento de las escuchas registradas. Algunos de los artistas han utilizado esta fuente de información para organizar sus conciertos y acercarse al público que registraba más escuchas en las tiendas. Otros artistas usan los datos sobre las cantidades de escucha para saber qué tipo de composiciones y de trabajos funcionan mejor entre su público. Generalmente hablamos de cómo el uso de la información personal es captada por entidades

gigantescas, que luego sacan provecho comercial. A otra escala, el uso estratégico de los pocos recursos que juegan a favor de los músicos es, sin embargo, poco aprovechado.

Palabras finales

Aferrarse al término y formato “disco” es quizá una resistencia a un modo de vivir la música y de llevarla adelante. Considero que esta postura es política, que se opone a una lógica impuesta por un sistema económico y que puede ampararse, también, en tecnologías digitales. Ya sea que se las movilice en *home studios*, en lógicas DIY, o simplemente distinguiendo las interfaces de trabajo más cómodas, la tecnología al servicio del arte puede ser revolucionaria. Entretanto, los discos perfectos contrarrestan los efectos de una vida laboral cargada. Militar también es mostrar que otras proezas son posibles.

Musicalmente, el mundo digital permite acercar el tango a otras sonoridades actuales o, al contrario, a otras pasadas. El “color de cinta” traspone la música a un fuera de tiempo, que podemos pensar como una estrategia de salida: si nuestra música no entra en la industria, entonces viajamos ahí donde sí es valorada. Quizá sea una propuesta de viaje a otro tipo de consumo cultural, sin distracciones visuales, ni obras fragmentadas, ni redes sociales que urgen pasar a lo que sigue. Un abrazo a la expresión, a la creación y a la experimentación. Qué importa si la obra no se toca, si ella logra tocar una fibra identitaria sensible y llamar a sus auditores por su nombre.

Bibliografía

- Ardévol, Elisenda y Edgar Gómez Cruz. “Digital ethnography and media practices”. En *The International Encyclopedia of Media Studies*, ed. Angharad N. Valdivia. Londres: Wiley & Sons, 2014.
- Attali, Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Malesherbes: Le livre de poche, [1977] 2009.
- Basualdo, Eduardo. “Evolución de la economía argentina en el marco de las transformaciones de la economía internacional de las últimas décadas”. En *Los condicionantes de la crisis en América Latina. Inserción internacional y modalidades de acumulación*, comps. Basualdo y Arceo. Buenos Aires: CLACSO, 2009.
- Becker, Howard. *Art Worlds*. Los Ángeles: University of California Press, 1982.
- Benhaim, Sarah. *Aux marges du bruit. Une étude de la musique noise et du Do it Yourself. Musique, musicologie et arts de la scène*. París: EHESS, 2018.
- Boix, Ornella. “Amigos sí, jipis no: cómo ser un ‘profesional’ de la música en un ‘sello’ de la ciudad de La Plata”. *Revista Ensembles*, Vol. 1, N° 2 (2015).

- Boltanski, Luc y Ève Chiapello. *Le nouvel esprit du capitalisme*. París: Gallimard, 1999.
- Boltanski, Luc y Arnaud Esquerre. *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. París: Gallimard, 2017.
- Brøvig-Hanssen, Ragnhild y Anne Danielsen. *Digital signatures. The impact of digitization on popular music sound*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2016.
- Buch, Esteban. *Tangos cultos. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*. Buenos Aires: El gourmet musical, 2012.
- Cañardo, Marina. *Fábricas de Músicas. comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017.
- Casilli, Antonio. “Anthropologie et numérique: renouvellement méthodologique ou reconfiguration disciplinaire?”. *Anthrovision*, Vol. 2, N° 1 (2014).
- Di Próspero, Carolina, y Daniel Daza Prado. “Etnografía (de lo) digital - Introducción al dossier”. *Etnografías Contemporáneas*, Vol. 5, N° 9 (2019).
- Gallo, Guadalupe y Pablo Semán, (comp.). *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla, 2016.
- Grillo, Oscar. “Etnografía multisituada, etnografía digital: reflexiones acerca de la extensión del campo y la reflexividad”. *Etnografías Contemporáneas*, Vol. 5, N° 9 (2019).
- Hine, Christine. *Ethnography for the Internet: embedded, embodied and everyday*. Nueva Delhi: Bloomsbury Publishing, 2015.
- Juárez, Camila. “El surgimiento de las jóvenes orquestas de tango en los años noventa. Dos casos de estudio: El Arranque y La Máquina Tanguera”. *Afuera. Estudios de crítica cultural*, Vol. 6 N° 10 (mayo 2011).
- . “La generación joven de tango y sus prácticas estético-ideológicas”. En *El Tango Ayer y Hoy*, ed. Coriún Aharonián. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán y Ministerio de Educación y Cultura, [2014] 2016.
- Katz, Mark. *Capturing Sound. How technology has changed music*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Le Guern, Philippe. *Où va la musique? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*. París: Presse de Mines, 2016.
- Liska, Mercedes. *Sembrando al viento: el estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2005.
- ., (comp.). *Tango, ventanas del presente: miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2012.
- Liska, Mercedes y Soledad Venegas, (coords.). *Tango Ventanas del Presente II. De la gesta a la historia musical reciente*. Buenos Aires: Ed. Desde la Gente, 2016.
- Luker, Morgan James. *The tango machine: musical culture in the age of expediency*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

- Marcos, Germán. “El poder del grupo. La alternativa cooperativa de las orquestas típicas”. En *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, coord. Mercedes Liska. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2012.
- Mazierska, Eva, Les Gillon y Tony Rigg. *Popular music in the post digital age*. Nueva York: Bloomsbury, 2019.
- Menger, Pierre Michel. *Le travail créateur. S’accomplir dans l’incertain*. París: Gallimard- Seuil, 2009.
- Moreno, Federico y Guillermo Quiña. “La industria musical argentina en tiempos del negocio digital: un análisis del lugar de las NTICs en las prácticas y discursos de sus actores”. *Hipertextos*, Vol. 6, N° 9 (enero-junio 2018).
- Perrenoud, Marc. *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. París: La Découverte, 2007.
- Postill, J. y S. Pink. *Social media ethnography: the digital researcher in a messy web*. Media International Australia, 2012. Disponible en: <http://blogs.bournemouth.ac.uk/research/files/2013/04/Postill-Pink-socialmedia-ethnography.pdf> (Última visita: 28 de abril de 2016)
- Spilker, Hendrik Storstein. *Digital music distribution. The sociology of online music streams*. Oxon: Routledge, 2018.
- Sterne, Jonathan. *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2003.
- Torrado, Susana. *El costo social del ajuste*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.
- Tschmuck, Peter. *The economics of music*. Bath Lane: Agenda Publishing, 2017.
- Zukerfeld, Mariano. “Bits, plataformas y autómatas. Trabajo en el capitalismo informacional”. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, N° 7 (enero-junio 2020).
- . “Capitalismo cognitivo, trabajo informacional y un poco de música”. *Nómadas*, Vol. 28 (2020).

Anexo: banda de sonido para leer este artículo o los artistas entrevistados para esta investigación

Tabla 1: Hipervínculos a álbumes o canciones de artistas mencionados en este artículo.

Grupo/Artista	Album/Canción (hipervínculo)	Año
Azimut	<u>New York</u>	2020
34 puñaladas [Bombay Buenos Aires]	<u>Historias de humo</u>	2017
María Laura Antonelli	<u>Argentígena</u>	2018
Ariel Ardit	<u>Íntimos</u>	2018
Astillero	<u>Arcadia</u>	2020
Gustavo Beytelmann, Claudio Bohórquez y Oscar Bohórquez	<u>Piazzolla: Patagonia Express Trio</u>	2021
Ramiro Boero	<u>Acontece</u>	2017
Patricio Bonfiglio - Experiencia interurbana	<u>Río Sólido</u>	2018
Lidia Borda	<u>Puñal de sombra</u>	2018
El Cachivache Orkesta	<u>Anticuerpos</u>	2020
Caravana	<u>El mundo te espera ahí afuera</u>	2020
Brian Chamboleyron	<u>Volare</u>	2020
China Cruel	<u>Ni una que sepamos todos</u>	2016
Cuarteto Cedrón	<u>Piove en San Telmo</u>	2017
Cucuzza Castiello	<u>Menesunda: Tangolencia Rockera</u>	2019
Juan Pablo de Lucca	<u>Después de Todo</u>	2016
Derrotas Cadenas	<u>El tango depende de usted</u>	2021
Victoria Di Raimondo y Paula Gandino	<u>Pretérito Imperfecto</u>	2020
Luis Filipelli	<u>Perdonen muchachos... les voy a contar</u>	2007
La Juan D'Arienzo	<u>Bienvenido a este sector</u>	2018
La Vagabunda	<u>Furgón</u>	2018
Limón García	<u>Limón García</u>	2017
Los milonguitas	<u>Rosa y Negro</u>	2019
Ramiro Gallo y Pedro Aznar	<u>Utopía</u>	2019
Hernán Genovese y Roger Helou	<u>Placer y Locura</u>	2020
Analía Goldberg	<u>Tan Goldberg</u>	2019
Edgardo González	<u>Los silencios</u>	2017
Gotan Project	<u>Club Secreto</u>	2017
Graciano 4 Cuarteto	<u>Puntos Cardinales</u>	2019
Alejandro Guyot	<u>La guerra es adentro</u>	2021
Agustín Guerrero	<u>Milicia</u>	2021
Roger Helou y Leandro Medera	<u>Dúo</u>	2019

Dipi Kvitko y Chino Laborde	<u><i>Tango Tango, Vol. 5: 'Ntendé?</i></u>	2012
Víctor Lavallén, Pablo Estigarribia y Horacio Cabarcos	<u><i>Comme il faut</i></u>	2019
Carlos Libedinsky	<u><i>Cielo</i></u>	2020
Hernán Lucero	<u><i>Casualmente</i></u>	2019
Rodolfo Medero y Cuarteto Q-Arte	<u><i>Tango Sacro</i></u>	2019
Gabriel Merlino Ensemble	<u><i>Cuántico</i></u>	2018
Juanjo Mosalini y Olivier Sens	<u><i>Discrete Time</i></u>	2014
Mosalini Teruggi Cuarteto	<u><i>Chamuyo</i></u>	2017
Juan José Mosalini, Sandra Rumolino y Jorge Rodríguez	<u><i>Alma de Tango</i></u>	2015
Pablo Murgier	<u><i>Los espejos</i></u>	2019
Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce	<u><i>Gobbi inédito</i></u>	2018
Orquesta Los Crayones	<u><i>Orquesta Los Crayones</i></u>	2020
Orquesta Típica Andariega	<u><i>Avanti</i></u>	2019
Orquesta Típica Ciudad Baigón	<u><i>La rebelión de las polillas</i></u>	2019
Orquesta Típica El Afronte	<u><i>Íntimo Puñal</i></u>	2010
Orquesta Típica Fernández Fierro	<u><i>Ahora y Siempre</i></u>	2018
Orquesta Típica Julián Peralta	<u><i>Un disparo en la noche - Vol. 2</i></u>	2016
Orquesta Típica Misteriosa Buenos Aires	<u><i>Música para bailar</i></u>	2020
Orquesta Silbando	<u><i>Mano Siniestra</i></u>	2018
Fernando Otero	<u><i>Can you hear the flowers</i></u>	2021
Otros Aires	<u><i>Perfect Tango</i></u>	2019
Pampa Trash	<u><i>Burzaco</i></u>	2019
Plaza Francia Orchestra - Müller & Makaroff	<u><i>Plaza Francia Orchestra</i></u>	2018
Quinteto Criollo González Calo	<u><i>Milonga Conurbana</i></u>	2019
Quinteto Grande	<u><i>Circus</i></u>	2020
Rascasuelos	<u><i>Tangos vivos</i></u>	2013
Romántica Milonguera	<u><i>Romántica Milonguera, Vol. IV</i></u>	2020
Gabriel Senanes, Pablo Marcovsky y Diego Arnal	<u><i>Senanes 3, Luz Verde</i></u>	2021
Juan Serén y Los últimos floristas	<u><i>Vermú</i></u>	2019
Sexteto Fantasma	<u><i>Fuego Bohemio</i></u>	2018
Siniestra	<u><i>Depredamor</i></u>	2018
Noelia Sinkunas	<u><i>En vivo</i></u>	2020
Martin Sued, Yamandu Costa y Luis Guerreiro	<u><i>Caminantes</i></u>	2021
Tango Cañón	<u><i>Juntos y Separados</i></u>	2021
Alfredo Tape Rubín y Las guitarras de Puente Alsina	<u><i>Reina Noche</i></u>	2004
Taxxi Tango XXI	<u><i>Alimentation Générale</i></u>	2020
Pablo Valle Sexteto	<u><i>Para siempre</i></u>	2017
Pablo Marchetti y Rafael Varela	<u><i>Tangócratas</i></u>	2017
Marisa Vázquez	<u><i>Arde</i></u>	2019