

**EL PRODUCTOR DISCOGRÁFICO COMO MEDIACIÓN DETERMINANTE
EN EL RESULTADO ESTÉTICO-FORMAL EN EL ROCK
LATINOAMERICANO ACTUAL. UNA APROXIMACIÓN A SUS MÚLTIPLES
COMPETENCIAS A TRAVÉS DEL TRABAJO DE GUSTAVO
SANTAOLALLA**

Claudio Gabriel Castro
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
babayaga21@yahoo.com.ar

M. Laura Novoa
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
lauritatis@yahoo.com

Resumen: Se planteará aquí la figura del productor discográfico como una mediación determinante del resultado estético-formal en el rock latinoamericano actual.

Los músicos de pop y rock delegarían en grado considerable decisiones tanto formales como estéticas en el productor, a partir de lo cual el mismo asumiría un fuerte grado de determinación sobre el producto discográfico acabado. Esa determinación conlleva en algunos casos procesos de hibridación y/o renovación, que al mismo tiempo pueden implicar o no una homogeneización de la sonoridad de los diversos grupos en manos del mismo productor, y por ende, del género. Se pondrá énfasis en aquellos parámetros habitualmente excluidos del análisis musical en el rock –textura, timbre, densidad, dimensión espacial, dinámica, etc.- y cuya manipulación, a cargo del productor, incide crucialmente tanto en la definición genérica como en la recepción. Nos aproximaremos a las múltiples competencias del productor a través de la labor de Gustavo Santaolalla, precisando el marco ideológico que sustenta las decisiones en todos los parámetros ya mencionados.

Palabras claves: Productor discográfico/ determinación estético-formal/ Santaolalla

La existencia, difusión y comercialización del rock estuvieron vinculadas desde sus inicios a la grabación en distintos y sucesivos formatos.

En un comienzo una grabación estaba orientada a preservar y registrar una determinada ejecución con la mayor “fidelidad” posible. Esta tarea estaba en manos del productor de la compañía discográfica. No obstante, con el transcurso del tiempo, la cualidad sonora o timbre¹ se transformó en un elemento crucial a la hora de tomar decisiones no sólo en torno a la grabación sino también a la creación de música a través de la misma.

Al mismo tiempo, el propio proceso de grabación conlleva una mayor especialización en su realización que en los comienzos del género. Así lo reconoce un importante productor cuando manifiesta: “...Una cosa es componer canciones, otra cosa es montarlas o arreglarlas, otra es tocarlas en vivo y otra cosa es grabarlas y convertirlas en un disco. Son procesos distintos que requieren participación de las personas adecuadas....”²

Puede detectarse que un criterio francamente progresista o evolucionista ha guiado muchas veces el uso de una tecnología en permanente renovación y que multiplica las posibilidades de manipulación del sonido. Esta manipulación se limitaba anteriormente a establecer la ubicación de los micrófonos de acuerdo al resultado estético buscado. Frente a esta complejidad se hizo necesaria la ya mencionada especialización que recayó en la figura del productor.

En este sentido, el dominio del arsenal de las cambiantes y renovadas posibilidades compositivas que brinda la tecnología suele estar, en general, más allá del alcance de los músicos. A su vez, estos nuevos recursos resultan desde hace tiempo ineludibles a la hora de plasmar un proyecto musical. En consecuencia, los músicos buscan en el productor no a un mero experto en las tecnologías del sonido sino a quién delegar la materialización definitiva de sus ideales estéticos. No son pocos los grupos que reconocen y explicitan esta necesidad.

¹ Desde el punto de vista acústico, el timbre está constituido por un conjunto de componentes físicos del sonido: envolvente dinámica, espectro y envolvente espectral. En términos perceptuales es una cualidad global dada por la definición de la frecuencia fundamental y por el análisis de las dimensiones físicas. (Moylan William. 2002. “The Art of Recording”, Cap. 2, Focal Press, Woburn, MA)

² Gustavo Santaolalla, entrevista en: *Página 12*: 8/7/1999, edición digital <http://www.pagina12web.com.ar/1999/suple/no/99-07/99-07-08/nota1.htm>

Incluso el grupo mexicano Café Tacuba ha llegado a involucrar a nada menos que cuatro productores en la realización de un mismo trabajo.

Al mismo tiempo, el productor es también consciente de lo que su figura representa para los músicos en términos de agente indispensable en la realización de un disco.

Llega el momento de dar cuenta de esta complejidad. Para ello es necesario realizar una breve historización del proceso de grabación. En un principio, como ya se ha mencionado, la manipulación técnica del sonido no iba más allá de la colocación de los micrófonos a mayor o menor distancia de la fuente sonora. Sin embargo, las posibilidades de manipular el sonido grabado se multiplicaron con el advenimiento de la cinta magnética, ya que la misma permitía acceder a una totalidad espacializada del evento sonoro. El productor tenía frente a sí esa totalidad, y a partir de allí podía cortar, pegar y ensamblar distintos fragmentos de una misma toma o de varias, práctica que se generalizó con el tiempo prosiguiendo hasta el presente. El criterio seguido no obedece necesariamente sólo a la corrección de errores de ejecución sino que muchas veces se orienta a la búsqueda de un resultado sonoro concreto. Por ejemplo, para lograr lo que considera una línea vocal perfecta, el productor suele grabar al o la cantante una docena de veces en cada melodía. Luego comienza el laborioso proceso de editar las palabras tomando sílabas e incluso microbits de vocales y consonantes, entrelazando finalmente los minúsculos fragmentos de cada toma que el productor considera como los más logrados. Así trabajó Santaolalla en la producción del disco *Amorama* de Erica García. En una de las canciones, la línea vocal articulada sobre dos palabras -“el amor”- fue obtenida a partir de la combinación de cuatro tomas distintas: “el” de la toma 12, “a” de la 3, “mo” de la 11 y “or” de la 12.³

Un aspecto relevante que se sumó a la adopción de la cinta magnética fue el incremento gradual de la cantidad de pistas o canales de grabación. Inicialmente toda la información musical estaba contenida en una única pista, pasando luego a distribuirse en una cantidad cada vez mayor. A mediados de los ‘50, las primeras grabaciones comerciales incorporaron el estéreo. Pero pronto fueron tres pistas. A partir de ello, el mayor número disponible de las mismas ofreció la posibilidad de agregar otros materiales musicales. Así, por ejemplo, la incorporación de una tercera pista permitió introducir otra voz o un arreglo de cuerdas. Con cuatro, se pudo grabar al mismo tiempo

³ Entrevista Santaolalla en *Then it must be True*, en <http://thenitmustbetrue.com/gsantaolalla/gsatntaolalla1.html>, Los Angeles, sep.2004.

un grupo con la formación tradicional de bajo, batería, voz y guitarra. Hacia fines de los años '60, toda producción *standard* se realizaba en cuatro pistas, incluso la de “St Pepper`s” de The Beatles. Los canales se distribuían de esta manera: la batería en una sola pista, las voces en dos -con las guitarras y el piano en una de ellas- y las cuerdas, junto con los efectos adicionales, en la restante.

La conversión a estéreo generó algunas complicaciones en lo referente a la ubicación espacial de las fuentes sonoras, por cuanto éstas tendían a quedar polarizadas entre ambos canales o localizadas en el centro. Mientras tanto siguió aumentando progresivamente el número de pistas hasta llegar hasta 64.

El paso de 4 a 16 pistas ya significó un incremento en los recursos de grabación que generó nuevas posibilidades combinatorias para los músicos, posibilidades que hasta entonces no eran una necesidad presente en el desarrollo de los proyectos musicales de ese entonces. De manera que la tecnología ofreció nuevas dimensiones creativas que no constituían una necesidad estilística. Además, como ya se ha expresado, la mayor parte de los músicos no se encontraba en condiciones de aprovechar esos nuevos recursos.

Es decir, por ejemplo, si se cuenta con 16 canales, una vez que se distribuyó la batería en seis pistas, el bajo en dos, las voces en una y las guitarras en otra, aún quedaban seis sin utilizar. Surgió entonces el interrogante sobre el uso que podría hacerse de las seis restantes. Como consecuencia, se adoptó un enfoque aditivo tanto respecto de la grabación como de la composición misma, en la medida en que ésta última se convirtió en una sumatoria de elementos. Esta práctica era muy común en el rock de los '70, sobre todo en el llamado rock progresivo.

Pero, además, la repetibilidad de una grabación permitió al oyente concentrar la atención en detalles que pasarían inadvertidos en una primera y única audición, y a su vez ofreció al compositor la posibilidad de incluirlos en su composición, lo cual conllevó a una mayor complejidad formal.

En este breve panorama histórico se han mencionado algunos de los procedimientos que pertenecen a la última etapa del proceso de grabación, especialmente aquéllos relacionados con la edición. Pero sería necesario ahora describir el resto de dicho proceso que también está en manos del productor –con el auxilio del ingeniero de sonido- con el propósito de establecer sus efectos a nivel formal y estético.

Se comienza por elegir la ubicación de los micrófonos respecto de los instrumentos, lo que en la jerga se conoce como “microfonear”, con lo cual puede

expandirse la posibilidad tímbrica de los instrumentos. Una vez realizada la grabación, el productor puede manipularla en las diversas variables del sonido, con la participación en distinto grado de los músicos. Puede agregarse entonces determinados efectos a cada pista (eco, reverberación, compresión, filtrado, etc.).

Cada una de las pistas de la grabación es trabajada por separado hasta el momento de la mezcla, que es la parte central del trabajo en estudio. Luego, la señal de cada canal es sometida a decisiones en lo que hace a su volumen, paneo, eco –ubicación espacial de la fuente sonora. Además, por medio de la ecualización puede modificarse el timbre o composición espectral del sonido de un instrumento, eliminándose algunas de sus frecuencias y enfatizándose otras. Estas transformaciones se llevan a cabo según los ideales estéticos involucrados, que a su vez están vinculados en alguna medida con los *topoi* estilísticos del género. Tanto la ecualización como la compresión son recursos que, si bien pasan inadvertidos para el oyente promedio, los mismos ocupan el centro de la atención del productor y operan casi de manera subliminal como atmósfera sonora del tema.

En definitiva, el uso de los recursos recién mencionados involucra decisiones del productor en torno al aspecto sonoro que ejercen una considerable determinación en lo formal y en lo estético sobre el tema que los músicos han llevado al estudio de grabación. Sólo entonces ese tema deviene en producto acabado. En alguna medida, puede decirse, que la grabación misma se convirtió en un resultado artístico, claramente diferenciado de la música en vivo. Tal como sostiene Diego Fischerman en su libro *Efecto Beethoven*, “los desarrollos texturales, formales y tímbricos que construían [Los Beatles] en horas y horas de estudio (y el trabajo casero sobre las cintas) no era un *embellecimiento* de la canción. *Eran* la canción.”. O bien, como señala Brian Eno, “muchas grabaciones distintas de rock, en mi opinión, se basan no sobre una estructura, una línea melódica o un ritmo, sino en un sonido; es por ello que los estudios y los productores siguen colocando sus nombres en los discos, porque ellos tienen mucho que ver con ese aspecto de la obra.”

Dentro de este nuevo orden de cosas, se origina una práctica y una concepción de composición en el estudio de grabación, en las cuales puede suceder que se llegue al estudio sin alguna idea previa o sin una idea absolutamente acabada. Esto marcaría un enfoque compositivo distinto al tradicional, dado que se trabaja directamente sobre el sonido y no existe mediación entre el sonido y quien compone.

En la medida en que el compositor mantiene un contacto más íntimo con el sonido se multiplican cualitativa y cuantitativamente las posibilidades sonoras y de nuevas relaciones entre los sonidos en una magnitud inaccesible para la composición tradicional (nos referimos, por supuesto, al ámbito del rock). Por ejemplo, un instrumento de escasa potencia puede combinarse con otro de considerable potencia, quedando ambos equilibrados electrónicamente en la grabación.

Entonces, retomando una perspectiva histórica, puede afirmarse que se ha pasado del concepto de producción de los años '50, que entendía la grabación en tanto registro de una *performance*, al concepto más contemporáneo de la grabación en estudio como instancia de composición musical que se sirve de todos los recursos antes mencionados. En la década del '50, por ejemplo, a partir de los criterios estéticos de la época, los discos se grababan poniendo en primer plano la voz del cantante y el resto de la información melódica mezclados con un volumen muy alto, mientras que la información rítmica quedaba relegada a un segundo plano. En cambio, por ejemplo, ya en la década del '70, puede advertirse en un género como el *funk* que, por un lado, los instrumentos rítmicos -en particular el bombo y el bajo- se transformaron en los elementos más importantes de la mezcla. Por otro lado, también se verifica un cambio a nivel tímbrico: el bajo se vuelve más definido (se le aplican filtros de control de amplitud) y adquiere características más vocales. El bombo cobra entonces, un mayor impacto físico, al estar ecualizado en una frecuencia muy baja para ganar una mayor presencia en combinación con el bajo. La sonoridad de estos instrumentos así procesada constituye uno de los rasgos centrales del estilo *funk*, es decir, un bajo poderoso asociado a un bombo también poderoso en términos de potencia sonora.

A partir de estos ejemplos puede postularse la existencia de una estética de la mezcla, o estilo propio de un productor, a veces reconocible desde la recepción.

Este estilo consistiría en una forma especial de ubicar y poner en relación las distintas fuentes sonoras en el espacio y de una sensación de tridimensionalidad que resulta de la labor del productor. Así lo expresa Santaolalla en una entrevista:

...Entonces hay que trabajar con todas esas cosas. Mucho del trabajo que hago puede articularse en palabras, pero hay otra parte del trabajo que no puedo decir qué es. Es diferente y uno puede escucharlo en un disco que nosotros

[Santaolalla y Kerpel] hacemos. Luego, ese mismo artista graba con otra persona y el resultado es realmente distinto (...) ⁴

Pero, independientemente de los géneros o el estilo de cada una de las grabaciones de un mismo productor, existiría una cualidad difícil de precisar que subyace a las mismas. Un periodista especializado de Los Angeles cree detectar así un estilo de producción común a varias grabaciones supervisadas artísticamente por Santaolalla:

Hacia 1997...estaba familiarizado con la música de Tacuba. Escuchaba a Molotov, un cuarteto potente, con influencias de *hip-hop* y un sentido letal del humor...lo que era llamativo, estos discos tan dispares entre sí sonaban extrañamente de manera similar. Si bien, las direcciones estilísticas que seguían contrastaban fuertemente, había en la música algo en las relaciones espaciales de los elementos de la música., una sensación tridimensional que surgía de la producción, que te hacían dar cuenta de que se trataba de la obra de un productor del calibre de un Phil Spector, o quizás un Daniel Lanois. ⁵

Una vez seleccionado el repertorio para la grabación, resultará vital escoger, entre diversas fuentes sonoras, aquéllas que posibiliten la comunicación exitosa de una idea musical. Para ello el productor-compositor cuenta con tres opciones: elegir una instrumentación particular, modificar la cualidad del sonido de las fuentes o de una *performance* dada; o bien, crear o sintetizar una fuente sonora a fin de otorgar a la idea musical la configuración tímbrica buscada o deseada.

Con el control del timbre se incrementa la capacidad de la cualidad sonora para intensificar o resaltar el mensaje musical, tornándolo susceptible de generar un sentido o significado en el receptor. ¿A qué nos referimos al hablar de sentido musical? En este punto seguimos la definición adoptada por Thomas Turino basada en Peirce, que postula que el significado musical es el efecto concreto de un signo en el receptor, bien como una sensación directa, una reacción física o un concepto. Una experiencia de sentido en torno al tema de Divididos *Como un cuento* tendría lugar a partir del uso de ciertos recursos explicitados por el propio líder de la banda:

(...) Por supuesto, no podía faltar el *reggae slow tempo* estilo [del tema] « ¿Qué ves?», y aquí los ánimos se ponen *cool* con tanto *delay*, contrabajo y escobillas sobre los tambores... ⁶

⁴Idem. cit.3

⁵ Idem. cit.3

⁶ Idem. cit. 2

También, según Turino, las múltiples variables que pone en juego la música constituyen la base de su potencial semiótico y afectivo. Entre ellas se encuentran: altura, tipo de escala, compás, dinámica, armonía, ritmo, diseño melódico, timbre, así como citas y géneros. Cualquiera de estos parámetros puede funcionar -y a menudo funciona- como signos musicales de distinto tipo que se complementan mutuamente. Bien reforzando un significado previo o bien contradiciendo los demás signos en cuyo caso se incrementa la tensión emocional.

Según expresa Gustavo Santaolalla, en la narrativa de cada canción, en general, los versos tensionan y los estribillos liberan⁷. En este sentido el productor diseña estrategias para apuntalar uno y otro efecto, recurriendo, como se indicó anteriormente, al amplio espectro de posibilidades ofrecidas por la tecnología.

En otro orden, parece existir un consenso entre los diversos grupos acerca de cuál es el rol que desempeña el productor en el ámbito del estudio. Para el vocalista de Bersuit Vergarabat, Santaolalla, “es un integrante más pero no cualquier integrante. Es el director técnico de un equipo humano, y es muy importante que esté.”⁸ También se ha hablado de su papel como “facilitador, liberador, descubridor de potencial”⁹ o bien de una “oreja externa”¹⁰. Su trabajo consiste, además, en seleccionar el repertorio, brindar apoyo y seguridad a los artistas, captando y maximizando la propuesta de éstos a través de las herramientas tecnológicas y de su *background* musical. Esto implica que el productor deba a veces “intervenir diciendo ‘hay que sacar esto’, ‘hay que hacer esto más largo’, ‘hay que crear más tensión’, ‘hay que crear más distensión’”.¹¹ Aquí emerge una vez más el productor como agente que determina formal y estéticamente el proyecto final.

Pero, si bien, como se dijo anteriormente, las decisiones que modelan sucesivamente el proyecto musical discográfico están en manos del productor, de hecho, en muchos casos se da una instancia de negociación entre éste y los músicos en relación con tales decisiones. Al mismo tiempo muchos son los músicos que admiten

⁷ Casak Andrés, “El secreto de su éxito” en *Terra*, <http://www.terra.com.ar/canales/musica/67/67065.html> Buenos Aires, abril 2003

⁸ Mapelli Daniel, “No nos atragantamos con nada” en <http://www.lapulseada.com.ar/oct03/not1.htm>].

⁹ Ernesto Lechner, “Gustavo Santaolalla’s portraits in sound”, en *El Mago*, www.elmago.com.ar, s/f

¹⁰ Fernando Sánchez, reportaje a Ricardo Mollo, “Un asado en Abbey Road”, http://www.hurlinet.com.ar/divididos/Todas_las_notas%201.htm

¹¹ Gustavo Santaolalla, entrevista “Then it must be true”, Los Angeles, sept., 2004

que el trabajo en conjunto con el productor entraña para ellos una experiencia de aprendizaje en uno u otro sentido.

Al pasar a referirnos a Santaolalla como productor, puede señalarse que más allá de la existencia real o imaginaria de un “sonido Santaolalla”, este productor ha buscado plasmar, desde la lejana época de su grupo Arco Iris, una identidad latinoamericana a partir de lo sonoro. Su selección y/o aceptación de grupos a producir está guiada por esa búsqueda.

Según él mismo expresa:

...Rescato toda la propuesta musical y digamos conceptual o artística de una música que refleje el lugar de donde uno viene, que tenga elementos mestizos, mezcla de electrónica, con samba y chacarera y cumbia, y también con una música que trate de elevar y de alguna manera expresar la espiritualidad del hombre y su lucha. Siento que eso es lo que recupero de Arco Iris...¹²

Pero esta búsqueda de una sonoridad latinoamericana forma parte de una estrategia que disputa la representación de lo latino a la industria musical anglosajona, y en un sentido más amplio, al mundo anglosajón quien hasta ahora ha ejercido el monopolio de dicha representación.

Como señalan Aparicio y Chávez-Silverman en su libro *Tropicalizations*¹³, las estrategias de resistencia desplegadas por algunos latinos en los Estados Unidos representan una lucha para “ganar poder y autoridad cultural en la circulación de los discursos culturales. Esta lucha por el discurso -por la hegemonía simbólica- es también, por cierto, una lucha por el poder social, económico y cultural”.

Santaolalla además prevé una latinización del mundo en el transcurso de la presente década, que habrá de valerse del enorme aparato norteamericano de difusión cultural en un contexto en el cual, además, según este productor, se asiste a un relativo agotamiento del género en esas latitudes.

Entre las estrategias desplegadas por Santaolalla en la disputa mencionada, pueden citarse las siguientes. Ante todo, a través de su sello Surco, lograr la “paridad técnica”¹⁴ respecto de las grabaciones de los conjuntos consagrados de rock anglosajón, es decir, sencillamente que suenen igual en cuanto a la calidad de producción. En segundo lugar,

¹² Gustavo Santaolalla, entrevista en *Esquina Latina*, <http://www.esquinalatina.com/entrevistas/entrevista.asp?x=1&id=30&Gustavo+Santaolalla>

¹³ Aparicio Frances R. y Susana Chávez-Silverman, *Tropicalizations*, Hannover and London, University Press of New England, 2001

¹⁴ Idem. 7

la vinculación de los músicos con ese sello incluye también giras internacionales. En tercer lugar, mezclar el color de cada música local con ciertos rasgos del lenguaje global del rock en lo que constituye una definición alternativa, en modo alguno monolítica, del sonido del rock latino. En efecto, Santaolalla, declara que elige músicos que, según su criterio, posean “una identidad, una musicalidad y un sonido propios...lo que me gusta es el eclecticismo”¹⁵. En este sentido, el productor, participa de la tendencia contemporánea a la fragmentación y fusión de los géneros, encontrándose entre sus producciones hibridaciones tales como el “dark mariachi” de Maldita Vecindad, el “hip-hop lunfardo y charrúa” de los uruguayos Peyote Asesino, la “cumbia funk” colombiana combinados con letras en el estilo de la trova cubana de Juanes y la “salsa metal” de los portorriqueños Puya, entre otros.

Conclusiones:

Con el presente trabajo se ha buscado plantear la problemática de la producción discográfica en el terreno del rock como un aporte escueto al desarrollo de una musicología de la producción en ciernes. Consideramos que la musicología no ha prestado suficiente atención al tratamiento del sonido grabado en tanto que éste se ha convertido en una herramienta compositiva en manos del productor. Como lo hemos expresado en este trabajo, dicha herramienta ha dado lugar a cambios a nivel formal y estético en la música popular e incluso a nivel de la *performance*, que deben ser tomados en cuenta por la disciplina.

Corresponde a ésta, entonces, estimamos, generar recursos teóricos y analíticos para abordar el estudio de este fenómeno tanto desde el punto de vista de la creación como de la recepción.

¹⁵Maristain Mónica, “No soy el Rey Midas ni un gurú” en <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-07/00-07-10/pag18.htm>

Bibliografía

Aparicio, Frances R. y Susana Chávez-Silverman. 2001.

Tropicalizations. Hannover and London: University Press of New England

Eno, Brian

“Conferencia”. En *New Music New York, the first New Music America Festival*, the Kitchen, 1979

<http://www.enoweb.co.uk/>

[Consulta: 07/2005]

Moylan, William. 2002.

The Art of Recording. Woburn, MA: Focal Press

Turino, Thomas. 1998.

Signs of imagination, and experience. A Peircian semiotic theory for music.

University of Illinois at Urbana-Champaign.

Entrevistas

Aguirre, Javier. “Gustavo Santaolalla, de la escena roquera latina al 2x4 ‘Hacemos música sin inhibiciones’” en

http://pagina12.feedback.net.ar/secciones/espectaculos/index.php?id_nota=16675&seccion=6

Casak, Andrés. “El secreto de su éxito”

<http://www.terra.com.ar/canales/musica/67/67065.html> Buenos Aires, 10 de abril de 2003

García, Fernando y Pablo Schanton. Entrevista a Gustavo Santaolalla

http://www.clarin.com/suplementos/si/00-04-28/nota_1.htm

García, Paula. *Rolling Stone* N° 53 - Agosto 2002 En “Un viaje al país de la furia con Gustavo Cordera y la ¡¡Bersuit!!” <http://www.bersuiteros.com/nota-9.html>,

Lechner, Ernesto. “Gustavo Santaolalla’s portraits in sound” En *El Mago*,

<http://www.laweekly.com/ink/01/03/features-lechner.php>, del 8 al 14/12 2000.

Mapelli, Daniel. “No nos atragantamos con nada”

<http://www.lapulseada.com.ar/oct03/not1.htm>, dic. 2003.

Maristain, Mónica. “No soy el Rey Midas ni un gurú”

<http://www.pagina12.com.ar/2000/00-07/00-07-10/pag18.htm>

Pintos, Esteban. “Gustavo Santaolalla, cerca de la revolución”

<http://www.pagina12web.com.ar/1999/suple/no/99-07/99-07-08/nota1.htm>

Sanchez, Fernando. “Un asado en Abbey Road”

http://www.hurlinet.com.ar/divididos/Todas_las_notas%201.htm

S/A. “El otro lado del Arco Iris” en *Esquina Latina*,

<http://www.esquinalatina.com/entrevistas/entrevista.asp?x=1&id=30&Gustavo+Santaolalla>

S/A. Entrevista a Quique de Café Tacaba en sitio oficial

<http://www.cafetacuba.com.mx/espanol/historia.html>

S/A. Entrevista Santaolalla en *Then it must be True*,

<http://www.thenitmustbetrue.com/gsantaolalla/gsantaolalla1.html>, Los Angeles, sep. 2004.