

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

Música y cuerpos mudos. El tango y la supresión de lo popular como superación artística.

María Mercedes Liska.

Cita:

María Mercedes Liska (2009). *Música y cuerpos mudos. El tango y la supresión de lo popular como superación artística. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/2107>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Música y cuerpos mudos

El tango y la supresión de lo popular como superación artística

María Mercedes Liska

Facultad de Ciencias Sociales

CONICET/IIGG

mmmliska@gmail.com

Introducción

En estudios anteriores analicé las expresiones del tango en la actualidad, haciendo hincapié en la vinculación entre las nuevas formas de bailar¹ y las creaciones musicales contemporáneas. Esta relación expresa la existencia de un entramado cultural que articula la *performance* corporal y la producción musical y donde ciertos emergentes del baile se apropian del tango electrónico para alejarse del estereotipo que opera como una forma de control de los cuerpos. Se ha observado que los actores contestatarios de las normativas del baile tradicional encuentran una limitación en la sonoridad de la orquesta típica por sentir que esta música circunscribe la dinámica de actuación a un modelo corporal preconcebido (Liska, en prensa) y esta problemática condujo a reflexionar acerca del lugar del baile en el desarrollo histórico-musical del tango. En el presente trabajo analizaremos el libro *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango* (1997) escrito por Luis Adolfo Sierra por constituir un referente bibliográfico que expone los basamentos ideológicos fundamentales a través de los cuales se ha reconstruido la historia del tango desde su acontecer musical. La expectativa consiste en pensar lo que se conoce como la “evolución musical” con el desplazamiento de los rasgos de la cultura popular entendidos como carentes de valor artístico.

Las dimensiones de la escritura

¹ Principalmente lo que se conoce como Tango Nuevo y Tango Queer.

La relación entre cuerpo y música en la historia del tango comprende un aspecto poco explorado, ya que quienes han analizado el disciplinamiento corporal en torno a la expresión popular no provenían de la musicología sino de la sociología, la antropología, la historia y la literatura (Tallón 1959; Ulla 1982, Savigliano 1995; Varela 2005; Gil Lozano 2008). Sí, podemos mencionar el tratamiento del tema desarrollado por el etnomusicólogo Ramón Pelinski (2000) que sostiene que la forma musical se fue desarrollando en torno al emergente corporal de las nuevas prácticas sociales de las últimas décadas del siglo XIX, en un sector surgido de la intersección de inmigrantes y criollos, quienes a su vez se apropiaron de elementos gestuales y musicales de los afro descendientes residentes en Argentina. Según esta afirmación los comienzos del tango parten de una nueva corporalidad que genera las condiciones de existencia de lo sonoro.

En una perspectiva que sortea las consideraciones académicas nos encontramos con el libro más difundido que relata el desarrollo musical-instrumental del tango escrito por Adolfo Sierra. Su formación, la manera de vincularse con el tango y su punto de partida desde lo musical lo sitúan en un lugar distinto de los estudios mencionados. Para los melómanos tangueros el libro se convirtió en el exponente calificado que junto con la escritura de algunos capítulos en los volúmenes de la colección *La Historia del Tango*², constituye el referente de un conocimiento que hizo escuela.

Luis Adolfo Sierra (1916-1997) ejerció fundamentalmente como escritor y crítico de tango aunque se recibió de abogado en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Fue asesor de SADAIC (Sociedad Argentina de autores y compositores) y de la organización Artistas de Fonogramas Asociados (ADEFA), miembro académico de La Academia Porteña del Lunfardo, fundador de la Sociedad Argentina de Orquestadores y Arregladores de Música (SADOA)³ y condujo programas de radio y televisión. Es considerado uno de los “eruditos del tango”⁴ y sus ideas tienden a reproducirse en el corpus bibliográfico de la literatura “tanguera” o de divulgación y en Internet, su libro sobre la orquesta típica, figura como “*consulta obligada para todos los que quieran saber del tango como música*”⁵.

² La colección consta de diecinueve volúmenes: Sus orígenes; Primera Época; La guardia vieja; Época de oro; El bandoneón; Los años veinte; La época decareana; El tango en el espectáculo; Carlos Gardel; Las voces del tango (I y II); La milonga. El vals; Las cantantes; Osvaldo Pugliese; Di Sarli-Vardaro-Gobbi-Goñi; Aníbal Troilo; Los poetas (I,II,III) Sierra escribió para cinco de los tomos.

³ <http://www.lsf.com.ar/libros/07/HISTORIA-DE-LA-ORQUESTA-TIPICA>

(consulta 26-09-08)

⁴ Términos utilizados en <http://www.todotango.com/SPANISH/colaboradores/colaborador.asp?id=17>

(consulta 26-09-08)

⁵ Idem nota 4.

El libro *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*, consta de tres ediciones: la primera fue en el año 1966 publicado por la editorial Peña Lillo, en 1984 reeditado por Corregidor y nuevamente por la misma editorial en el año de la muerte del autor: 1997. La escritura se construye sin dar cuenta de las fuentes con las que trabaja y carece de información que fundamente su relato. Asimismo su pretensión es “*reflejar en forma objetiva*” el proceso de cambio musical⁶.

Las operaciones de desprendimiento corporal

El concepto que articula y otorga coherencia al libro en toda su extensión, (y que anticipa en el subtítulo) es la noción de “evolución”. En este sentido la línea temporal que se establece responde al convencimiento de una superación musical que hilvana determinados acontecimientos y que construye un criterio de valor artístico legítimo. Respecto de los estudios socio-culturales referidos al tango opina que las “disquisiciones sociológicas” de “contenido dialéctico” que se basan en el análisis de las letras distan de entender la música popular⁷.

Según el autor, el periodo “orgánico” de la historia del tango comienza en la última década del siglo XIX y la producción anterior a esta etapa de desarrollo es considerada la “pre-historia” musical debido a una preeminencia de lo corporal respecto de lo sonoro (1997:14). De este modo, el periodo de gestación de las formas musicales y coreográficas suscita una innecesaria detención en su estudio. Al mismo tiempo coincide con la lectura musicológica mencionada anteriormente sobre la acción corporal como expresión de una nueva cultura (Pelinski 2000), pero no lo hace para destacar la relación entre el gesto corporal y la creación musical sino para marcar un contraste en donde la expansión musical opera como obturación de lo corporal:

Originariamente danza, nada más que danza, elemental en su música y zafada en su coreografía, arrastraba el tango los estigmas infamantes de una cuna bastarda. Provenía de las esferas sociales de inferior condición, y ambulaba por los suburbios ocultando entre gentes de su rango, una humillante proscripción. Comenzó luego a transmutar el acento compadrón de su plástica orillera y de su incipiente ritmo jugueteón, en una manifestación popular de fuerte contenido emocional, que lo iba identificando con el cambio edilicio de la gran ciudad, lo incorporaba a su acervo y lo difundía como su más auténtica expresión (Sierra 1997:14)

⁶ (Sierra 1997:13).

⁷ (Sierra 1997:131)

Este punto de partida de la historia musical reviste también una connotación de clase ya que coincide con el momento de apropiación del tango por la burguesía porteña⁸. Entre expresiones que aluden al ámbito cultural originario del tango como el “*sórdido submundo de la mala vida*”⁹ o su carácter “infrasocial”¹⁰, los supuestos “escasos” atributos musicales se confunden con la estigmatización social:

(...) Es necesario puntualizar que la justificada resistencia y la cerrada oposición que sumieron al tango al exilio, era nada más que la resistencia y la oposición a su gente y a su mundo. Lo repudiable consistía en la condición social del tango, en lo disoluto de sus protagonistas. Atenuada luego la procacidad de su coreografía originaria, y la intención soez de ciertas letrillas inoficiosamente agregadas a su música, el tango fue transponiendo paulatinamente etapas de penetración, y ganando así aquellos sectores de nuestro medio... (Sierra 1997:17)

Si bien hace poca referencia a la poética del tango, puesto que intenta diferenciarse de las producciones que se sumergen en esa dimensión, al hablar de sus características estilísticas iniciales, utiliza el término “letrilla” para hablar de los primeros tangos (1997:23), estableciendo una distancia valorativa respecto de la “letra argumentada” del posterior tango-canción. En este sentido, emplea el calificativo de “primitivos”¹¹ para referirse a los primeros conjuntos musicales por carecer de una educación musical formal.

En el texto, la re-localización de la práctica de la zona periférica al centro de la ciudad de Buenos Aires de comienzos del siglo XX generó el reemplazo de los instrumentos musicales que componían la formación de los primeros tríos (violín, flauta y guitarra), el piano en lugar de la guitarra, que además comienza a funcionar como instrumento de interpretación solista del tango (1997:32) A decir de Sierra, el piano fue “*el embajador afortunado que logró ponerlo en contacto [al tango] ante las esferas sociales más calificadas*” (1997:33). El hecho de que los nuevos espacios que alojaban a esta música dispusieran del costoso instrumento supone un nuevo emplazamiento social, sumado a que los músicos que se perfeccionaron en su ejecución poseían un acceso económico más elevado. La conjunción del tango y el piano habilitó además la interpretación del tango en las casas familiares de la burguesía, pero lo interesante es que este desplazamiento del tango de repercusiones en su instrumentación, según el autor, implicó al mismo tiempo el adcentamiento coreográfico del baile¹².

⁸ (Ulla 1982)

⁹ (Sierra 1997:15)

¹⁰ (Sierra 1997:16)

¹¹ (Sierra 1999:18)

¹² Sostiene que es en ese momento donde se van “*morigerando el atrevimiento de los cortes y las quebradas*” (1997:23).

La adopción del bandoneón aparece como un aspecto clave en las transformaciones musicales determinantes en los rasgos estilísticos que sustituyeron el carácter “alegre” por un temperamento “apagado” en palabras del autor. La causa de que este instrumento haya jugado un rol clave en la mutación expresiva del género musical se debió, según el texto, al hecho fortuito de las dificultades técnicas que atravesaron los músicos en la adopción del nuevo instrumento, provocando una disminución de la velocidad en la interpretación (1997:40). Siguiendo este razonamiento, existió fundamentalmente un condicionamiento técnico-musical —a decir, “objetivo”— que reorientó estéticamente el tango con una repercusión directa en el baile ya que el retardo en la velocidad incidió en la gestualidad corporal. ¿No sería pertinente pensar que si los motivos de *ralentización* se debían a la falta de conocimiento del instrumento, una vez que los músicos adquirieron una mayor destreza y manejo técnico se tendría que haber recuperado la intención expresiva? De este modo, la modificación del temperamento respondió a factores eminentemente técnicos librados de cualquier conflicto social aunque afirma que efectivamente el bandoneón se insertó mejor en la nueva aspiración estética de los músicos. En otro pasaje deja entrever la sugestiva consideración de que la nueva sonoridad que acontece con el bandoneón produjo el borramiento de los cuerpos inmóviles en el tango:

(...) la sugestión de su música cadenciosa y sensitiva en el “fuelle” del “tano Genaro” y los suyos, redimieron al tango de un pasado bochornoso, a la vez que se lo redimía de sus pecados originales... (Sierra 1997:58)

Según Sierra, las etapas de evolución del género se asocian a escenarios particulares como las glorietas de Palermo, los cafetines de La Boca o las salas cinematográficas en la última época de la imagen silente (1997:111). Describe auspiciosamente el momento en que la escena se diversifica y que en algunos lugares solamente se escuchaba¹³. Es posible que la heterogeneidad de clase que comienza a vislumbrarse en la práctica haya sido un rasgo que diversificó los espacios del tango por la convergencia de diferentes modos de interacción cultural e instauración de nuevas formas de distinción social entre los sectores populares y la burguesía, y donde la sola contemplación de la música fue “descorporeizando” el tango, exigiendo a su vez un despliegue sonoro que pudiese capturar la atención de aquellos cuerpos estáticos. Por otra parte, aparece una apreciación musical

¹³ Marca ese pasaje en el traslado de la práctica de la zona de Palermo a los cafetines de La Boca, alrededor del centenario (Sierra 1997:46).

“intelectualizada” que pone de manifiesto la estetización de la práctica popular que deviene carente de conflictividad social:

Auditorios numerosos y calificados se congregaban noche a noche en esos pintorescos locales ribereños, para escuchar esa música todavía del suburbio que surgía de los instrumentos de sus originales creadores. Figuras prestigiosas de nuestro mundo artístico y literario —José Ingenieros, Belisario Roldán, Evaristo Carriego, Joaquín de Vedia, Roberto Payró, Florencio Sánchez entre otros —emprendían sus nocturnas excursiones desde el centro (...) para participar de aquellas veladas plenas de colorido orillero protagonizadas por el tango (Sierra 1997:46).

El relato sostiene también que la reproducción fonográfica, en los inicios de la industria musical, fue la herramienta más valiosa de difusión del tango (Sierra 1997:56). El hecho de que las primeras grabaciones discográficas se hicieran en base a un repertorio de tangos debe haber causado dos consecuencias; que el género elevara el estatus por su relación con la nueva tecnología, pero además que la música adquiriera nuevas significaciones al ser despojada de los actores que, como dejó expuesto Sierra, era lo que verdaderamente se rechazaba. Esta operación se concreta mediante la disociación de la música con los cuerpos que la producen.

El intimismo artístico frente al “grotesco” de lo masivo

Siguiendo la periodización musical, hacia la década del veinte el surgimiento del tango-canción marcó un punto de inflexión en la autonomía de la producción musical respecto del cuerpo (1997:24): el tango legítimo se afirma en una experiencia de contemplación conjuntamente con la formación del sexteto típico en el plano de la música instrumental¹⁴. Paralelamente se formaron orquestas numerosas¹⁵ que periódicamente se reunían para tocar en los bailes de carnaval, en momentos donde la multiplicación instrumental era la única forma de amplificar el sonido. Afirma Sierra que a partir del año 1920 también surgen los recitales de músicos solistas que habían desarrollado técnicamente sus potencialidades de intérpretes (1997:90). A través del autor vemos que en esta época se distinguen en la música instrumental dos perspectivas artísticas representadas por los conjuntos reducidos compuestos de “mejores” intérpretes y las formaciones numerosas integradas por músicos “elementales” que generalmente acompañaban el baile. En estas

¹⁴ formación instrumental que declina hacia 1934.

¹⁵ Compuestas hasta de cuarenta músicos.

consideraciones aparece la antinomia de la calidad musical alojada en la creación camarística en sentido opuesto a la formación de grandes dimensiones de función “utilitaria” y sin atributos artísticos. En este sentido, la congregación numerosa de personas tanto en el público como en los conjuntos adquiere la connotación de ineficaz para el desarrollo musical, sin embargo, la ejecución en grandes conjuntos genera competencias musicales como la sincronización sonora, es decir, la simultaneidad de todos los integrantes sin desajustes rítmicos, la memorización de un repertorio extenso o la improvisación bajo determinadas convenciones y pautas armónicas, pero las condiciones en las que se producen impiden el reconocimiento de dichas capacidades.

Los estilos de las orquestas ¿Baile o arte?

A fines de la década del veinte se van perfilando dos corrientes musicales diferentes entre las que se van a encolumnar los estilos interpretativos. Para Sierra estas orientaciones artísticas se distinguen en “evolucionistas” y “tradicionalistas”; la primera tendencia se caracteriza por la expresión melódica, la acentuación pausada, la sutileza, el juego de matices y la preeminencia de la línea de cuerdas *cantabiles* y ligadas; la segunda muestra una despreocupación armónica, una marcada acentuación rítmica¹⁶ que coloca el aspecto melódico en un segundo plano, una sonoridad más densa y una formación instrumental más numerosa. Llama la atención que aunque a lo largo del texto se mencionan incursiones novedosas de los “tradicionalistas”, sobre todo en el aspecto tímbrico, estas son evaluadas como “anti-artísticas” o de mal gusto. Y en cuanto a las condiciones de la actuación se diferencian por su relación con la expresión corporal ya que los “tradicionalistas” están estrechamente vinculados al baile¹⁷.

Introduciéndose en el periodo de las orquestas típicas el autor destaca que a partir del año 1935 se produjo una recuperación del baile vinculada fundamentalmente a la figura del músico Juan D’Arienzo, ubicado en la tendencia “tradicionalista” del tango. Su postura señala lo positivo de este efecto que provocó el músico pero a costa de que en el “aspecto artístico” el impacto fuera negativo:

¹⁶ Lo que se conoce como marcación cuadrada.

¹⁷ Con excepción de Osvaldo Pugliese que aparece como el único que incluyó al baile con su concepción musical “evolucionada”.

La modalidad interpretativa de la orquesta de D'Arienzo significó un brusco contraste —de orden estético, podría decirse— con las corrientes instrumentales evolucionistas del tango, a partir de Cobián, Fresedo, los De Caro, Maffia. D'Arienzo produjo un estancamiento casi regresivo en las concepciones instrumentales de un bien entendido concepto renovador (...) Pero lo más negativo de la cuestión es que nutridos sectores del público volcaron decididamente sus preferencias —incluso para escuchar— hacia el distorsivo [sic] molde monocorde y sonoramente agresivo del estilo D'Arienzo. Y a partir del impacto señalado las más prestigiosas y admiradas orquestas de modalidades consagradas y singularmente atractivas, para no sentirse desplazadas por el *aluvión dariencista*, no encontraron recurso más directo y supuestamente acertado, que echar por la borda toda la experiencia acumulada en cuanto a autenticidad rítmica y estructura armónica, se había adquirido. Y el lamentable cambio consistió esencialmente en una abrupta aceleración rítmica virtualmente vertiginosa, desdibujando notoriamente todo un interesante y bello complejo sonoro de efectos y recursos de exquisita musicalidad (...) Fresedo, De Caro, Di Sarli, Laurenz, Demare, Troilo, decidieron seguir el camino de la distorsión rítmica para tratar de alcanzar *en velocidad el vértigo dariencista*, ante el temor de perder sus habituales fuentes de trabajo. Solamente Pedro Maffia se resistió a la corruptela generalizada. Disolvió su orquesta y se dedicó a vender alhajas en un modesto local de la calle Libertad. Volvió casi diez años después al tango, cuando las orquestas tradicionales recuperaron su originaria sensatez interpretativa. El estilo D'Arienzo mantiene incólume su arraigado prestigio interpretativo, no solamente entre aquellos aferrados exclusivamente a la modalidadailable del tango, sino que también ganó entusiastas admiradores que jamás declinaron su devoción por la manera de tocar el tango del convencionalmente recordado *rey del compás*... (Sierra 1997:137-139).

La objeción del estilo interpretativo por “regresivo” o “involucionado” está fuertemente relacionada con la velocidad de la ejecución, ligereza del pulso que se vincula con el baile pero también con la condición pre-histórica, léase popular, del tango. A la vez, esta revisión del pasado genera confusión cuando expresa que D'Arienzo rompió con la “autenticidad rítmica” del tango porque se efectúa un borramiento de la práctica de los antiguos conjuntos y se fija lo auténtico no en términos de lo original, sino en lo estéticamente legítimo. Esta idea se completa con la referencia explícita de lo popular caracterizada a través de la expresión “aluvión dariencista” como una operación discursiva que remite a la idea de *aluvión zoológico*, utilizada por los conservadores para caracterizar el arribo de los sectores populares a la escena política hacia 1945. De algún modo, Sierra está poniendo en consideración la confrontación de clases que persistía en términos estéticos.

La década del cuarenta: cuerpos que no molestan

Llegando a la década del cuarenta, interesa observar especialmente que en referencia a este periodo en el libro el baile se vuelve casi invisible; ya no es objeto de conflicto o divisoria de aguas entre distintos conceptos estéticos. Pareciera envolverlos una docilidad que se enfrenta paradójicamente con la década del baile del tango de proyección masiva. En este periodo el autor va a referirse a lo popular en forma despolitizada, en términos de la masividad que adquiere el tango por su repercusión en el ámbito radiofónico y fonográfico (1997:153) A su vez, el carácter masivo no reviste connotaciones negativas porque no está pensado desde la confluencia de multitudes sino desde una mediatización que convierte a la práctica en un objeto que destierra la noción de la música como proceso social y que tampoco se hace eco del fuerte condicionamiento estético que impuso al tango la industria cultural¹⁸.

En esta etapa de intensa composición instrumental y confección compleja de arreglos orquestales, la “evolución” se reconcilia con la prácticaailable donde la proximidad de los cuerpos ya no es tachada de “inmoral” sino que es concebida como una forma de “diversión” (Sierra 1999:135). El disciplinamiento corporal a través de la pautaación coreográfica fue normativizando los cuerpos al punto de no constituir una amenaza de los valores establecidos puesto que en este periodo el baile del tango está anclado en los sectores medios asentados en la moral burguesa. De esta forma no es casual que la década del cuarenta esté considerada la década de oro del tango, como el momento de esplendor donde se aplacaron las tensiones de clase y -por lo tanto- las confrontaciones estéticas, más allá que D´Arienzo u otros, siguieran animando un gusto musical diferente.

Cerrando su relato Sierra hace una crítica a Piazzolla y de este modo genera una ruptura en el desencadenamiento “natural” del desarrollo musical del tango. Opina que hasta cierto momento su producción fue “auténticamente” renovadora y enriquecedora hasta que comenzó a “destruir” lo realizado por sus antecesores (1997:173), es decir que considera que rompió con la continuidad de la “evolución” musical desde la última década del siglo XIX. Piazzolla afirmó en su momento que el problema del tango y su traba de ingreso al mundo del arte se debía al éxito del baile y la funcionalidad de la música a disposición de lo social, pero este asunto no va a recibir el tratamiento de Sierra que se preocupa por los desbordes vanguardistas del músico desde otro lugar en un gesto de coherencia con sus presunciones acerca del baile.

¹⁸ Sobre todo en materia de contenidos poéticos en el circuito radial (Horvath 2006).

Algunas consideraciones

Como observación preliminar, focalizada en el análisis de una determinada construcción discursiva, podemos afirmar que la definición musical del tango se fue desarrollando en el intento de borrar la estética que los primeros actores sociales le imprimieron a la práctica que se hallaba inscrita fundamentalmente en la *performance* corporal. En la reconstrucción de la historia del tango la noción de superación artística consiste en adoptar el gusto burgués mediante operaciones de disociación entre el baile y la música que favorecieron la opacidad de la cultura popular.

A través del concepto de “evolución” se logra intervenir y regular los hechos pasados; se pretende objetivar la música y naturalizar el gusto legítimo, fundamentado en la idea de que existe un perfeccionamiento de los recursos técnico-musicales de carácter autónomo y universal que destierra el proceso social inscripto en la música como cultura. El desarrollo musical se circunscribe al desprendimiento de un sector social que aparece como carente de atributos artísticos, donde la falta de fuentes sonoras y documentación que refiera a lo eminentemente sonoro es utilizada como argumento para resaltar el periodo donde el tango se pliega a la cultura hegemónica. Los rasgos estilísticos como la adopción del piano o el bandoneón y el cambio de temperamento se sedimentaron al ser legitimados por la cultura dominante en tanto que respondían a sus intereses de clase. Por otra parte, la distinción entre los músicos formados y no formados realza también el disciplinamiento corporal como un criterio de valor estético.

A pesar de que la intervención de los cuerpos se des-problematiza a través de sucesivas operaciones de invisibilización según los fundamentos de la moral victoriana (Gil Lozano 2008, Foucault 1998), estas situaciones continuaron siendo de menor condición, reforzando la idea de que la música que se liga al baile carece de valor artístico. De este modo, la calidad musical del tango reviste una visión “mentalista” asentada en la creencia de que existe una distancia entre el alma y el cuerpo (Bourdieu 1999:176). La práctica bailable del tango pone en tensión el valor artístico de lo musical que para adquirir un estatus superior se vale de diversos recursos de reconocimiento y legitimidad social, es decir, a pesar del adcentamiento coreográfico, la danza continúa ligándose al uso que en la cultura popular se hace de la música.

En esta aproximación vemos que la definición estético-musical jugó un rol en la estructuración de los comportamientos corporales en tanto dispositivos de las relaciones sociales (Aguiluz Ibargüen 2008) estableciendo márgenes para la actuación y limitando la expansión de efervescencias colectivas. La simultaneidad de las transformaciones musicales y coreográficas a partir de la re-localización geográfica del tango explica en parte la relación entre regulación corporal y el cambio musical.

Bibliografía

- Aguiluz Ibargüen, Maya. 2008. "Memoria, lugares y cuerpos". Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social, nº 6 Universidad Autónoma de Barcelona, España: www.redalyc.org [Consulta: 10-07-08]
- Bourdieu, P. 1999. "*Meditaciones pascalianas*", Ed. Anagrama, Barcelona, Capítulo 4: El conocimiento por cuerpos, p.p. 170-214.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens y Scott Lash. 1994. *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid: Alianza.
- Ferreira, Luis. 2008. "El estudio de la performance musical como proceso de interacción: entre el análisis musical y el escenario sociocultural. Un estudio de caso". En *Estudios musicológicos recientes sobre Uruguay*, Marita Fornaro (ed) En Musicología de/sobre América Latina, 1-42. Montevideo: EUM/ UdeLaR .
- Foucault, Michel. 1998 [1977]. "Nosotros, los victorianos". En Historia de la Sexualidad I. La voluntad del saber, España, Siglo XXI: 9-22.
- Gil Lozano, Fernanda. 2008. Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino. En *Historias de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglos XIX y XX*, San Miguel de Tucumán, Argentina, Edunt: 391-406.
- Horvath, Ricardo. 2006. *Esos tangos malditos. Apuntes para la otra historia*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Liska, María Mercedes (en prensa) "El tango que regula cuerpos ilegítimos-legitimados". *Revista Transcultural de Música* #13 (2009) ISSN:1697-0101. Dossier especial sobre Música y estudios sobre Performance:
- <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>
- Pelinski, Ramón. 2000. "La corporalidad del tango: breve guía de accesos". En *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Akal: 252-281.
- Salas, Horacio. 1999 (1995). *El tango*. Buenos Aires, Planeta.
- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the political economy of passion*. San Francisco: Oxford, Westview Press.
- Sierra, Luis Adolfo. 1997 (1966). *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires, Corregidor (2da ed.) pp 259.
- Tallón, José Sebastián. 1959. *El tango en sus etapas de música prohibida*. Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro.
- Ulla, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. 1982 (1966). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 214 pgs.
- Varela, Gustavo. 2005. *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Bs. As, Paidós Diagonales.