

Vos sos milonguera. La percepción sonora en la contemplación generacional de una bailarina de tango

Por: María Mercedes Liska

Centro Cultural de la Cooperación Florial Gorini

Becaria

E-mail: mmmliska@gmail.com

Resumen:

En el marco de una convergencia de personas con diferentes edades que bailan tango de forma aficionada e interactúan en los salones de baile, las milongas en Buenos Aires se han convertido en un amplio receptáculo donde conviven maneras de vivenciar el movimiento del cuerpo socialmente. La música, en su contexto significativo, es el disparador que promueve una percepción sonora que se organiza en el sujeto de una forma particular.

En este caso, analizaremos cómo se construye la percepción sonora en Aída, mujer de 80 años que con su experiencia de vida marcada por el baile del tango, nos brinda un genuino conocimiento musical. La bailarina comunica desde un lugar que condiciona sus reflexiones de la danza y la música, narrando situaciones que comprenden el espacio de actuación en relación a los "otros generacionales", acercándose a lo que podrían ser rasgos de identidad generacional. La entrevistada destaca que tanto Di Sarli como Pugliese son las orquestas donde los bailarines pueden lucirse, y a la vez son las que más se disfrutan en el baile, punto de partida que nos permitirá ir desentrañando las facultades que consuman la percepción musical de la bailarina, analizando sus particularidades y los factores que determinan su estructura jerárquica.

Palabras Claves: Tango/ Percepción musical/ Bailarín

Abstract:

In the mark of a convergence of people of different ages that dance tango in a way and interact in the dancing places, the milongas in Buenos Aires have become a wide recipient where ways of cohabit the movement of the body socially are experienced. The music, in its significant context, is the trigger that promotes a sound perception that is organized in the subject in a particular form.

In this case, we will analyze how the sound perception is built in Aída, an 80 year-old woman that with her life experience in the dancing of the tango, offers us a genuine musical knowledge. The dancer communicates from a place that conditions her reflections of the dance and the music, narrating situations that we understand the performance space in relation to those "other generations", coming closer to what could be features of generation identity. The interviewee highlights that Di Sarli as Pugliese well as orchestras are the ones where the dancers can shine, and at the same time they are those that are more enjoyed while dancing, starting point that will allow us to leave figuring out the abilities that consummate the dancer's musical perception, analyzing their particularities and the factors that determine her hierarchical structure.

Keywords: Tango/ Musical perception / Dancer

Exposición

Esta comunicación parte de un estudio mayor sobre la situación de encuentro generacional en el espacio social de la milonga, como salón de baile. El cuerpo del trabajo concierne a tres etapas de investigación. La primera transcurrió con un amplio carácter exploratorio sobre el abordaje del tema: observaciones abiertas y entrevistas a profesores de tango-danza. La segunda, consistió en la búsqueda de una pauta coreográfica para comparar las distintas franjas etarias en su postura corporal. Sobre las consideraciones de estas dos etapas, se diseñó una tercera, definiendo, desde un prolongado deslinde metodológico, un campo propicio para la profundización del objeto de estudio. Esta última etapa se asienta en una exhaustiva situación de intercambio con tres mujeres pertenecientes a distintas franjas generacionales de bailarinas.

Para esta oportunidad, se ha seleccionado el material obtenido a través de las entrevistas efectuadas a Aída, con el objeto de reconocer su propio universo de sentido que, con sus 80 años de vida, es demarcado por el corte generacional. Analizando la manera en que esta bailarina, desde su experiencia social del baile, significa sus conocimientos en relación a las nuevas generaciones, podemos deconstruir las modificaciones que corresponden a la percepción sonora desde la década de 1940 hasta nuestros días. Desde este lugar dialógico de comunicación intergeneracional, Aída va trazando la conceptualización que posee del evento sonoro, fijando las prioridades que admite su propia experiencia musical en relación al baile.

Un componente que le confiere cualidad ritual al baile, es la sensación de dominio musical de los participantes, que al decir que “escuchar tango en la milonga hace que la música se oiga diferente”, interpretan como plus de realidad. Es la intención de movimiento y sincronización la que organiza la percepción y establece jerarquías en la complejidad sonora del tango. El bailarín trata de entenderla y responder a ella, así su significado se completa (Small, 1999)

El bailarín es un sujeto social creador de significado musical, y aunque en una pareja de baile, cada individuo posea un modelo de organización musical diferente, en muchos casos, mantienen una relación consistente entre sí que hace posible la sincronización (Liska, 2006) Pero en los relatos de Aída aparece una imposibilidad de establecer esta interacción con sujetos distanciados generacionalmente.

Existe una perspectiva fuerte que define a la danza, desde un punto de vista semiótico, asumiéndola como un lenguaje único, un sistema de significación en sí

mismo. En este caso se pretende observarlo, desde un enfoque etnomusicológico, como un campo de conocimiento musical.

La vida de Aída y el tango

Para situarse en los aspectos que demarcan la percepción musical de Aída, es necesario hacer un breve recorrido por sus experiencias.

Hija de madre y padre italianos, Aída Iamele y sus dos hermanos mayores aprendieron a bailar tango en los albores de la adolescencia, quienes para practicar las indicaciones del profesor que asistía a su casa, le enseñaban los pasos a la hermana menor. Pero a los salones iba acompañada de su mamá, durante los años de la década del 40', hasta que encontró al hombre que luego sería su esposo, siguiendo a la orquesta de Osvaldo Pugliese, su predilecta.

Su hijo, a la edad de 20 años, se radica en los Estados Unidos y Aída se divorcia de su esposo. Desde ese momento vive sola. Durante los años en los que estuvo casada dejó de bailar porque “no era bien visto” que un matrimonio asistiera a la milonga. Para ese entonces, ya vivía en el barrio de Villa Urquiza (lugar tradicional de baile del tango), cerca de la calle Triunvirato donde Aída tenía un comercio.

Aída se separa hacia fines de 1970, cuando todavía el tango no había tenido su nuevo momento. Sin embargo no dudó en volver a frecuentar aquellos espacios de baile que aún quedaban en pie. Nunca olvidó su profundo deseo por bailar el tango, a pesar de los años en los que no lo practicó. Y como un deseo latente se volvió a manifestar estando sola y sin restricciones, a la par de los lugares que paulatinamente reabrieron sus puertas para el tango. De ahí en más se dirige desde su casa en Villa Urquiza hacia los salones, 3 ó 4 noches a la semana. La enorgullece que le digan que es una “milonguera”.

La vida de Aída es inseparable del tango. Su casa revestida con fotografías de la milonga y sus compañeros de ruta; las marcas que los ritmos político-sociales dejaron en el ámbito del baile; la carga de pasión con que pronuncia cada palabra que vincula su vida con el género; el deseo de permanecer en la milonga Sin Rumbo, su lugar de anclaje, luego de la muerte.

Aída y la “no escucha” de las nuevas generaciones

Para Aída es importante tener un “idea del tango”, no es suficiente con bailar, hay que adquirir un conocimiento de lo que es, es decir, lo que “significa”, y así

entenderlo porque el tango es sólo de una manera. Vive un presente en estrecha simultaneidad con su vivencia pasada con el tango, y se comprende desde ese lugar. Esa única manera es la que vivió en su juventud.

Aída habla en nombre de un subgrupo dentro de la milonga, al que llama “nosotros, los que sabemos como es el tango, los que lo bailamos en el 40” Pero esta apreciación no sólo remite a una experiencia común que forma identidad y pertenencia, son los que “sienten” el tango de un modo, y esta puede ser una pauta para comprender las diferentes percepciones musicales.

Aída centra su interés por la denuncia que las nuevas generaciones (“los chicos nuevos”) no escuchan la música, expresión que se convirtió en el síntoma que conforma la percepción del bailarín. El “no escuchar” se manifiesta en:

No respetar las pausas

Inventar pasos

Bailar con saltos

Ir para allá y para acá (mucho desplazamiento)

Tirar pasos

Hacer pasos muy largos y perder el compás

No bailar con emoción

Apurarse, correr

Sobre esta opinión se elaboró la hipótesis de que en la milonga se ponen en juego entre los actuantes generacionales, diferentes concepciones de la música que activan el movimiento, y por lo tanto, intenciones corporales divergentes.

La música en palabras de Aída

- Escuchar significa:

Seguir y sentir lo que hace cada instrumento de la orquesta:

. Violín: hacer pasos cortos, caminar, hacer lo mínimo posible, hacer un descansito

. Bandoneón: las variaciones de pasos, hacer los giros, hacer algo porque el bandoneón lo está diciendo.

Detenerse en las pausas.

Hacer los pasos en el momento oportuno.

Adecuar el tipo de pasos a cada orquesta. Un ejemplo: “No podés bailar el tango de tipo canyengue con cualquier orquesta”.

No levantar las piernas.

Saber los compases de la orquesta y bailar con lo que uno sabe hacer.

Saber el ritmo de la orquesta, ejemplificado en “cuando hacer un giro, todo eso se siente en la orquesta”

Menciona a las orquestas de D’Arienzo, Sassone, Pugliese, Di Sarli, De Angelis, Canaro y Fresedo, pero distingue o separa de todas a Di Sarli y Pugliese, asumiendo que con ellas el bailarín se puede lucir más porque poseen un “compás” más lento que las otras.

Bailar con Di Sarli significa bailar muy lento, caminar, salvo en las variaciones que hay que hacer pasos. Bajo esta concepción, se deduce que en un *timing* lento, el movimiento debe tender hacia el caminar, los pasos cerca del piso y las figuras abiertas. Pugliese implica un movimiento más estilizado y postura corporal que remite al “tango de salón”, distinguiéndolo del baile anterior a su experiencia con un vaivén “acompasado”, “canyengue”, pero que en la época donde el tango se instala en los salones de baile ya se había perdido esta forma de bailar, junto con la consolidación de las orquestas típicas. Bailar con las orquestas del 40’ significa una postura y forma de accionar el movimiento, producto de la estilización de época de las orquestas.

La gente sabe muy bien cuando toca Di Sarli y cuando toca Pugliese, cómo hay que bailarlo...yo a veces estoy bailando y es un silencio que lo bailan con ganas, nadie conversa. Te juro que a veces cuando termina la tanda nos miramos todos porque nos causa emoción bailar eso, porque son los compases que nosotros sentimos y que los bailamos bien (entrevista 2 Aída, 2005)

Aída señala una preferencia subjetiva de estas dos orquestas, ya que en otras instancias comenta que hay otros bailarines que prefieren a D’Arienzo o a De Angelis.

Los movimientos difieren entre sí según cada instrumento de la orquesta y destaca la diferencia entre frases lideradas por los violines y los bandoneones, en segunda instancia el piano.

Ante la pregunta sobre los matices contrastantes en Pugliese, afirma exultante, que por eso se luce el bailarín, lo que da la pauta de que Aída no se refiere solamente a un tiempo lento sino a la riqueza de variantes de los arreglos, como las secciones solistas, los *tutti* y las modificaciones de regulación temporal. Por oposición, la orquesta de De Angelis, se basa en la preferencia “más barullera”, “la escuchás y le dan, le dan” “es más ligera”, en definitiva, sin irrupciones de pausas ni cambios de *timing*.

La conducta temporal de ambas orquestas le permite conectarse con los movimientos que la identifican, pero además hay otro elemento de mayor precisión, permite hacer otras cosas, no se baila lo mismo pero más lento y por eso mejor, sino que se baila distinto. Cuando se refiere a la orquesta de Fresedo, afirma que es muy lenta, solamente se tiene que caminar y eso, para Aída, no es lo óptimo. De estas observaciones emerge que, las variantes en el tipo de fraseo y de regulación temporal, en relación a los diferentes instrumentos que intervienen, es lo que Aída destaca de las orquestas de Pugliese y Di Sarli. Los criterios para establecer un análisis musical se realizaron en función de estas descripciones jerarquizadas por la entrevistada.

Consideraciones sobre el análisis musical y la correspondencia con las opiniones de Aída

- Las frases lideradas por los violines, y su traducción corpórea, aluden al toque *legato*, haciendo caso omiso a las frases donde los violines empujan o bien puntean la emisión del sonido, casos donde las cuerdas se funden con el sonido de los bandoneones. En Di Sarli, la presencia del recurso *rubato* se advierte claramente en los pasajes de cuerdas.

- La fila de bandoneones es percibida como el sostén rítmico, el *marcato*, con excepción de los pasajes solistas (las variaciones para Aída) donde la respuesta corporal es diferente por efectuar un fraseo discursivo con presencia de *rubato*. [Anexos 1 al 5]

- La instancia de clima y los cierres de frase se realizan sobre el toque *legato* de las cuerdas. Podemos sostener una fuerte consideración de que los momentos de intensidad dramática y resolutiva son traducidos al movimiento como las pausas, los retardos, las secuencias caminadas y de pocos pasos. Hay una relación entre tipo de fraseo y noción de pausa.

- En otro nivel, el bandoneón es el instrumento asociado a situaciones de tensión cuando las cuerdas y los solos de piano corresponden a instancias de distensión.

- En las dos orquestas aparecen situaciones de contraste simultáneo en el tipo de fraseo, cuando aparece una segunda voz del tema dentro de los mismos niveles de textura que la melodía principal, ejecutadas por cada fila. Otra situación ambigua se presenta en pasajes donde, si bien no hay tanta paridad de dos voces simultáneas como en el caso anterior, ni tampoco tan recurrente, dos o más instrumentos de la misma fila, efectúan un juego concertante. Son situaciones atribuibles a una dinámica donde se desdibuja la noción de figura-fondo, en presencia de un marcado acompañamiento o

segunda voz que se destaca. No se ha podido definir como se construye la preferencia en estos casos, pero se resalta la complejidad sonora en la cual el bailarín debe definir, mediante su percepción selectiva, los movimientos. **[Anexo 6]**

En pocas palabras, la base expresiva para activar el movimiento del cuerpo está condicionada por el tipo de fraseo que implica una conducta temporal, organizado en Aída, según la intervención de cada instrumento en los arreglos orquestales.

Los estilos de las orquestas

El origen de “no escuchar” remite también a la falta de reconocimiento previo de cada orquesta. Esto implica, en parte, no poder responder coherentemente con el movimiento. Es necesario saber “su ritmo” y “su compás”.

Para Aída, los diferentes estilos de baile del tango, están condicionados por las particularidades sonoras de la orquesta. Por ejemplo, el “estilo milonguero” es para bailar con determinadas orquestas y no con otras. Sin embargo, observa que en la actualidad, los bailarines definen un estilo de baile y lo aplican en cualquier orquesta.

El “ritmo” se identifica con el estilo, elemento que marca la competencia estilística del movimiento. Nuevamente Aída, define la regulación temporal como aspecto que permite escuchar mejor las particularidades, incluso una mayor conciencia del gesto corporal que favorece la “emoción”, un estado de profundidad de la experiencia, que no lo permiten las orquestas de “tiempo más ligero” (D’Arienzo), las cuales según Aída, son las preferidas por las nuevas generaciones que “siempre están apurados”, que “parece que quieren llegar a la esquina y doblar”. **[Anexo 7]**

En esta relación temporalmente dinámica entre la música y la danza, el dominio de la temporalidad es un punto clave (Español, Shifres, 2003) para la comprensión del fenómeno intergeneracional del tango actual.

Aída afirma que el bailarín tiene su orquesta predilecta, la que lo compromete y compenetra. El gusto del bailarín por el estilo de la orquesta, implica conocerla bien y poder seguirla con el movimiento. Las nuevas generaciones se desentienden de las preferencias estilísticas y ello no permite desenvolverse como corresponde, rompiendo los códigos del baile del tango.

Hay una fuerte implicación “no acústica” de la sonoridad de la orquesta: la referencia visual. Esta se expresa de distintas maneras:

La observación del músico transmitiendo sentimiento con el instrumento

La relación entre gesto corporal del músico y el bailarín

La vestimenta de los músicos, su “presencia”

Las oportunidades en que la sonoridad de la orquesta capturaba la escena, al punto que los bailarines se detuvieran a observar a los músicos.

Los espacios de baile

Aída también hace una distinción de los lugares de baile: dice “en el Centro [de la ciudad] no se escucha”

Esta representación del Centro reside en la oposición las milongas de Barrio, donde los que dominan la escena son los adultos-mayores. Pareciera no sentirse identificada con las milongas del Centro desde una perspectiva generacional, a la que añade todas las implicancias musicales que vincula con las nuevas generaciones.

El gesto corporal del bailarín y presencia física del músico

Otro motivo de “no escuchar” lo ubica en el hecho de bailar para los demás, que conlleva a una exacerbación gestual: “saltos”, “pasos largos”, “mucho espanto”, “levantar las piernas”.

Silvia Español sostiene que la formación gestual es un proceso donde los cambios en la acción directa hacia patrones abreviados y/o exagerados, son los adecuados para alcanzar una meta comunicativa (Español, en prensa) Es un aspecto que invita a revisar los modos de vincular la música con el movimiento en el tango, a partir de esta observación de Aída sobre el gesto en las nuevas generaciones.

Los otros testimonios de entrevistas a bailarines más jóvenes, confirman cierta ausencia de lo musical, junto a una preeminencia de lo gestual. Surge el interés entonces de preguntarse cuáles son los factores que determinan la presencia de la música. Emerge la sospecha de que la experiencia del movimiento con la orquesta de tango en vivo, difiere del uso de la grabación.

Desde la recuperación progresiva de los espacios de baile del tango hacia mediados de los 80’, interrumpida paulatinamente desde mediados del 50’, la música de las orquestas del 40’, retorna en formato de grabación, y aunque hoy en día existen numerosas orquestas típicas, se siguen utilizando las grabaciones de las orquestas consagradas por el bailarín, salvo en lugares donde se está impulsando el tango electrónico.

No es Aída la que localiza a la reproducción sonora como parte de la “no escucha”, pero da puntapié para la búsqueda de un origen estable de las

transformaciones en la percepción musical. Al momento cobra envergadura un nuevo actor, el discjockey, que pasa a tener un rol protagónico sobre la música. El relato de Aída gira en torno a su intervención deliberada en la escena, adjudicándose un rol de poder sobre la selección musical.

Silvia Español y Favio Shifres sostienen que la fuente más directa de la noción de movimiento musical es el gesto que da lugar a la música, el movimiento del ejecutante al accionar su instrumento (Español, Shifres, 2003). Por lo tanto, la percepción musical estaría determinada por el estímulo sonoro en vivo y el grabado, que comprende transformaciones de orden gestual y la convergencia generacional actual en el baile del tango permite observarlo, Aída nos permite comenzar a visualizarlo.

Ahora bien, confrontando brevemente los componentes de la “no escucha”, con los testimonios de bailarines distanciados generacionalmente, se puede notar que:

- La grabación permite que los estilos orquestales converjan, generando indefinición. Antes se asistía la presentación de una orquesta. La distinción de estilos se desdibuja en el marco de la actuación. Se rompe la relación entre estilo musical y estilo de baile.
- La ausencia de músicos y la posibilidad de individualizar cada instrumento, aspecto que marca la organización perceptiva de Aída, ocasiona una percepción más global, de bloque sonoro, y la consecuente imposibilidad de relacionar lo que se ve con lo que se baila.

Conclusiones

La “no escucha” de las nuevas generaciones puede considerarse como un punto de partida estratégico para declarar la instrumentalidad de dicha señal como corte generacional. El mensaje, el querer decir, la influencia que el emisor trata de establecer empleando una señal que se pronuncia como indicio de sentido: “escuchá la música”. Como metáfora conceptual (Martínez, 2001) encierra una articulación de significado, atribuido desde lo generacional. El movimiento, como signo, porta en sus unidades el transcurso histórico que determina los modos de sentir la música.

En el sentido en que Aída ejerce su discurso, comunicándose hacia las nuevas generaciones de bailarines, pretende intervenir modificando sus conductas, ya que ese modo de bailar ofende su experiencia. Todo lo presenta como una “falta de compromiso” en relación al baile del tango, sugiere una reconfiguración del evento sonoro que trasciende a una actitud desinteresada de los bailarines.

Su conocimiento de la música se expresa a través de una variedad de objetos acústicos y no acústicos, siendo capaz de advertir en lo sonoro, aspectos que las nuevas generaciones no pueden vivenciar, apreciación concebida como un rasgo de identidad generacional. Incluso, se puede observar, el empleo de un vocabulario de las nuevas generaciones, como “frases hechas” que adoptan de los otros, que no puede ser explicado, por ejemplo, la irrenunciable posibilidad de establecer claras distinciones entre los estilos orquestales.

Las implicancias visuales de la orquesta, junto a la identificación del músico como sujeto, son más que sabidas demostraciones de otra vivencia y que para Aída, la realización gestual desde la grabación denota ausencia, donde se produce una disociación entre músico-música, músico-instrumento. La actuación del músico en vivo le aporta un agregado al gesto corporal. En la simultaneidad de tiempo pasado-presente de su relato, hoy día, Aída no está escuchando la grabación sino la presencia musical total que vive en su memoria y que evoca una y otra vez. Por eso no puede advertir modificación alguna en la emisión sonora.

Así, el tango se acopla a las simplificaciones del hecho sonoro en la actualidad: el uso de sampler a modo de marcación regular que no admite ambigüedades o toma de decisiones, la moda del estilo canyengue o la milonga traspíe, el neo tango. Aspectos que habrá que seguir con detenimiento.

Para terminar, de visita a su hijo, en EEUU, habiendo concurrido a una milonga, el profesor del lugar, marcó un rasgo de actitud corporal muy sentido por Aída: “*vos no sos bailarina, sos milonguera*”. Connota identidad, pero también un conocimiento genuino, valioso y único, del tango.

Anexo 1

Los tangos seleccionados para el análisis son algunos de los que frecuentemente se escuchan en la milonga.

Arreglos de Carlos Di Sarli

Comme il Faut. 1955. Autor: Eduardo Arolas. RCA-Víctor, disco: 1A-0496, matriz: S3999 (4001)

Rodríguez Peña. 1956. Autor: Vicente Greco. RCA Víctor, disco: 1A-0780, matriz: S4857.

Bahía Blanca. 1957. Autor: Carlos Di Sarli. RCA Víctor, disco: 1A-2070, matriz: T0426.

Arreglos de Osvaldo Pugliese

Mala junta. 1943. Autores: Julio De Caro y Pedro Laurenz (Versión instrumental) EMI ODEON, disco: 7661, matriz: 13082.

Recuerdo. 1944. Autor: Osvaldo Pugliese (Versión instrumental) EMI ODEON, disco: 7663, matriz: 13685.

Gallo Ciego. 1959. Autor: Agustín Bardi. EMI ODEON, disco: 52644, matriz: 24259.

Anexo 2 y 3

Anexo 4

Sistema de signos

B: bandoneones

C: cuerdas frotadas

Va: viola

P: piano

Rosa: son las frases donde los violines realizan una conducción lírica de la voz

Rojo: compases donde se producen las pausas, consignado en el número de compás.

Solista: es aclarado con la palabra solo

+: en los compases donde aparece este símbolo quiere decir que el primer instrumento (o la fila) efectúa la conducción de la voz y el segundo (o la fila) realiza un acompañamiento simultáneo de relevancia media. Cuando el acompañamiento se convierte en una segunda voz será aclarado con un 2.

Anexo 4b

Anexo 5

Anexos 6

Ejemplos de ambigüedad

Comme il Faut: frase que comienza en el compás 65

Comme il faut: frase que comienza en compás 25 donde se añade en la repetición del tema B una segunda voz en los violines de carácter lírico.

Comme il faut: compás 9, misma situación que la anterior.

Malajunta: última frase del arreglo, en el compás 93. Una suposición es que, si generalmente las líneas melódicas de carácter lírico son las que generalmente en los ejemplos abordados cierran las ideas musicales, siendo que esta frase constituye el final del tango, es posible que el criterio se oriente a seguir el lirismo.

Bahía Blanca: en compás 77, misma situación que el anterior de una segunda voz liderada por los violines.

Ejemplo de juego concertante

Recuerdo: en el retorno del tema B, compás 49, se produce un juego concertante dentro de la fila de bandoneones.

Instancia de Clima

Gallo ciego: compases 63 a 70.

Cierres de frase

Rodríguez Peña: se observa muy claramente esta figuración donde generalmente sí se condice con ideas muy marcadas por los bandoneones y respuestas ligadas de las cuerdas.

Anexo 7

Estilos y referencias a la velocidad por Aída

Fresedo, con esa orquesta se tenía que caminar, era muy **lenta**

Di Sarli no te molestás mucho bailando, porque tiene un compás tan **lento** que uno no necesita hacer pasos, lo caminás, un pasito pero sin hacer el canyengue, con lo pasos que fueron los del 40'

Con D'Arienzo sabías que tenías que **apurarte** para hacer los pasos con la orquesta De Angelis, no podés seguirle mucho los compases, eran variaciones y variaciones y variaciones, pero **ligera**. Vos tenés que **correr** con esa orquesta, bailar pero **apurarte**.

Bibliografía

Clayton, Martin; Rebecca Sager; Udo Will. 2004. *In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology*. ESEM Counter Point, vol. 1, 1-45.

Español, Silvia. En prensa. "El movimiento vivo en la formación del símbolo" Live movement in symbol formation In: *The Cambridge Handbook of Social-Cultural Psychology*. J. Valsiner and A. Rosa. (Eds.) Cambridge: Cambridge University Press. Versión original en castellano.

Español, S; Shifres, F. 2003. "Música, Gesto y Danza en el segundo año de vida. Consideraciones para su estudio" En: *Música y Ciencia. El rol de la Cultura y la Educación en el Desarrollo de la Cognición Musical* (Actas de la III Reunión Anual de SACCoM), eds. Martínez, I. y Mauleón, C. La Plata: SACCoM. CD-ROM.

Martínez, José L. 2001. "Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce". En: *Signa*, Revista de la Asociación Española de Semiótica, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, N° 10, 177-192.

Liska, María Mercedes. 2006. "Un recorrido por la experiencia musical de bailarines de tango" En: *Actas de la V Reunión de SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música) y I Ateneo del Mercosur sobre las prácticas musicales: "Sonido, Imagen y Movimiento en la experiencia musical"*, eds. Shifres, F; Vargas, G. Corrientes: Instituto Superior de Música Carmelo H. de Biasi. SACCoM. CD-ROM.

Shifres, Favio. 2002. “De la Fuente de la Expresión Musical al contenido de la Experiencia del Oyente”. En: *Actas de la II Reunión Anual de SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música)*, ed. Martínez, I; Musumeci, O. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes y SACCoM. CD-ROM.

Small, Christopher. 1999. “El musical: un ritual en el Espacio Social”. En: *Revista Transcultural de Música n° 4*, Sociedad de Etnomusicología.

<<http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>> [Consulta: 12 de marzo de 2006]