

[Full paper]

Interpretación y prácticas sociales en la recepción del tango

MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES
 CIFYH -UNC
 CONICET
 R. Argentina
 ✉

Resumen: Indagar sobre los procesos de producción de sentido en la recepción de signos complejos, como es el caso de la música popular, nos arroja a un terreno poco explorado, tan fecundo como problemático. Para afrontar este desafío necesitamos diseñar categorías y modelos intermedios que nos permitan abordar nuestro problema en el marco de prácticas sociales concretas, performances, luchas, posicionamientos y materialidades mixtas.

Desde una perspectiva semiótica, proponemos aquí la revisión y puesta en valor de algunas categorías pertinentes para pensar la articulación de las prácticas sociales con los procesos de producción de sentido en la instancia de la recepción.

A tales fines pretendemos revisar, por un lado, la pertinencia y adecuación de la distinción *uso/interpretación* como la propone el italiano Umberto Eco y, por el otro, la propuesta alternativa de la *teoría del discurso como práctica* de los argentinos Costa y Mozejko. Lo haremos a la luz de los avances realizados en nuestra investigación empírica, testeando estas propuestas contra casos reales.

Ofrecemos, finalmente, una propuesta, un re-planteamiento del problema de la articulación *interpretación/prácticas sociales* a través de una reorientación de la mirada, con vistas a constituir herramientas que sirvan para encarar investigaciones empíricas en el campo de la recepción.

Palabras claves: Semiótica – Uso e Interpretación – Práctica social y producción de sentido – Umberto Eco – Costa y Mozejko.

Interpretation and Social Practices in the Subject of Tango Reception

Summary: To inquire into the sense production processes in the reception of complex signs, such as in the case of popular music, takes us to a barely explored ground, as fertile as problematic. In order to face this challenge, we need to design categories and intermediate models that allow us to deal with our problem in the framework of concrete social practices, performances, struggles, positioning and multiple materialities.

From a semiotics perspective, we herein propose the revision and valorization of some pertinent categories to think about the articulation of the social practices with the sense production processes at the reception moment.

With this aim, we pretend to revise, on one hand, the appropriateness and adaptation of the distinction *usage/interpretation* as proposed by the Italian Umberto Eco and, on the other hand, the alternative proposal of the *discourse theory as practice* of the Argentine Costa and Mozejko. We will do it in the light of the progresses made in our empiric investigation, testing these proposals against real examples.

Finally, we offer a proposal, a rethinking of the problem of the articulation *interpretation/social practices* through a reorientation of the view, with the purpose of constituting a tool to approach empiric investigations in the reception field.

Key words: Semiotics – Usage and Interpretation – Social Practice and sense production – Umberto Eco – Costa and Mozejko.

A modo de introducción

Desde diferentes corrientes, y con sus importantes diferencias, las teorías sociales y semióticas convergen más o menos desordenadamente, en la afirmación de que el sentido viene siendo producido por fuera, y más allá, del dominio o control de los otrora llamados emisores, o del texto mismo como fuente del significado (Buenfil Burgos 1995:11, Fabbri 1998 (2000):25, Morley 1992, Verón 1987 (1993):134). Es por este motivo que resulta imperioso para el crecimiento de la Semiótica encarar la investigación de los modos como opera esta producción de sentido en la instancia de la mal denominada recepción.¹

No sólo son pocas las investigaciones empíricas que han encarado la cuestión de la producción de sentido en recepción –donde la cuestión económica ha sido sin lugar a dudas determinante–, sino que disponemos de muy pocas pistas en el plano teórico que puedan en principio orientarnos en el caso de encarar una investigación empírica en este terreno. No es que no exista teoría general, lo que faltan son categorías analíticas, categorías intermedias y modelos que posibiliten comprender el funcionamiento de la semiosis en la recepción, y permitan abordar casos concretos donde la semiosis se teje *en* y *con* prácticas sociales, disputas, coyunturas, afirmaciones identitarias, tomas de posición, etc.

En la actualidad algunos investigadores nos encontramos encarando investigaciones empíricas en este campo: en nuestro caso particular,² indagando sobre la producción de sentido en la recepción de música popular. Un proyecto de estas características nos opone inevitablemente al problema de la producción de sentido en la recepción de signos complejos, compuestos por materialidades múltiples, en el enclave de prácticas sociales muy específicas. La relación entre interpretación y prácticas sociales, por ejemplo, resulta una cuestión nodal en nuestro trabajo y, sin embargo, son pocas las herramientas de intelección que han sido elaboradas para dar cuenta de estos fenómenos y de sus articulaciones. ¿Es posible y/o necesario discernir entre prácticas sociales e interpretaciones? ¿Hasta dónde? Y, de ser posible, ¿dónde colocamos la frontera y en función de qué principio?

¹ El término, como se sabe, viene de las teorías de la información, donde esta instancia era vista como una mera decodificación. No obstante esto preferimos mantenerlo para facilitar la divulgación y la no proliferación innecesaria de términos, pero ya no con las connotaciones de pasividad que lo caracterizaron en la concepción funcionalista, sino como un proceso activo de producción de sentido.

² En este equipo de investigación diferentes investigadores encaran la recepción de varios géneros de la música popular en el marco de prácticas sociales muy específicas, como son el rock en recitales, el folklore en las peñas y, en mi caso específico, la recepción del tango entre los milongueros.

Dos corrientes han tematizado, en el plano teórico, la cuestión de la relación interpretación/praxis: la semiótica italiana con Umberto Eco a la cabeza, y la teoría de *los discursos como prácticas* de los argentinos Ricardo Costa y Teresa Mozejko.

En este artículo examinaremos estas propuestas, herederas ambas del modelo triádico de Charles S. Peirce,³ para evaluar sus alcances y su pertinencia, discutiéndolas, rescatándolas y reelaborándolas, a la luz de de nuestra experiencia en la investigación empírica.⁴ Revisaremos, muy brevemente, la apropiación que realizara Eco del modelo y discutiremos con él sobre la pertinencia y adecuación de las categorías de, *uso e interpretación* a la hora de pensar estos problemas de investigación concretos. Abordaremos, luego, la teoría de la *producción de sentido como práctica social* de Ricardo Costa y Teresa Mozejko, tensionando sobre la articulación entre interpretación y prácticas, y sometiéndola a análisis.

En cada caso, como se hará luego evidente, no pretendemos dar revista de los modelos y categorías existentes, hartamente conocidas, como de retomarlas, revisarlas y redefinirlas si es necesario, en función de lo aprendido hasta aquí en el desarrollo del nuestro trabajo de investigación.

³ El modelo de Peirce es, a nuestro entender, el más apropiado para abordar la producción de sentido en las instancias de la recepción. En principio, porque su planteo categorial como esquema lógico abstracto posibilita definir los elementos del signo en función del lugar que ocupan en un recorte analítico, y no como elementos fijos, sustanciales. Esto permite que cualquier cosa pueda ser objeto del signo (un objeto, un sentimiento, una persona, una idea, un estado, una categoría abstracta, existentes o imaginarios). Posibilita también que cualquier cosa pueda funcionar como signo, ser un representamen. El modelo es tan útil para analizar un signo lingüístico como una imagen, una melodía, un gesto, una danza, un aroma, una película o una escena, una palabra, un texto o discurso completo. Posibilita que cualquier cosa pueda ser un interpretante, siempre que sea el tercero de ese signo particular. Un modelo como este nos permite encarar problemas tales como la recepción de la música en tanto signo, y nos posibilita analizar los interpretantes sin restringirnos a conceptos. Una respuesta corporal, un sentimiento o la danza, pueden ser, en principio, considerados interpretantes de la música. Por otra parte, pero íntimamente ligado con lo anterior, la idea de interpretante como *nuevo signo equivalente* pero no idéntico al representamen, da por tierra con los problemas acerca de las supuestas disfunciones comunicativas. Permite, además, encarar la semiosis como un proceso de creación también por parte del agente interpretante. El significado deja de ser una afirmación y se convierte en una incógnita, en el futuro incierto (pero no azaroso) del representamen. Por último, la incorporación de lo social, lo contingente y lo histórico en la determinación del proceso de semiosis (a través de la noción de hábito), conecta su teoría con el mundo real combatiendo de esta manera los simplismos subjetivistas y posiciona a la semiótica como pensamiento social y a la semiosis como proceso *comunicativo* orientado a la praxis.

⁴ Experiencia que ya lleva tres años de trabajo de campo, combinando observaciones con participación y entrevistas con grados variables de direccionalidad.

El modelo, la recepción y la cuestión de los límites. Uso/interpretación

A partir de la recuperación cada vez más extendida de los modelos triádicos se asume que el significado no es algo que viene dado de una vez y para siempre como la contracara inmutable del signo y que la semiosis debe ser entendida como un proceso infinito de producción de sentido. Sobre este último aspecto, particularmente, se encuentra un punto crucial a partir del cual las teorías semióticas toman caminos que se proyectan en muy divergentes direcciones.

En este contexto la preocupación de Umberto Eco sobre *los límites de la interpretación* adquiere particular relevancia. Pensar que la semiosis puede ser una efectiva deriva interpretativa *ad infinitum* arrojaría al significado a su disolución, y con él al signo mismo (Eco 1990 (1992):358).

Las personas, en la vida diaria, no podemos atribuir cualquier significado a los signos sin ser sospechados de insanos. Vivimos en sociedad, nos comunicamos, y eso es posible porque en algún punto los interpretantes que producimos encuentran restricciones a la fuga. La semiosis puede considerarse infinita en teoría, pero se encuentra limitada en la praxis.

Umberto Eco ha sido un precursor en esta línea de pensamiento, oponiéndose y muchas veces polemizando con el deconstruccionismo radical de los seguidores de Jacques Derrida.⁵ Ha sido uno de los primeros en rescatar el modelo triádico de Peirce pero, al mismo tiempo, uno de los primeros en oponerse a la fuga radical. Ha asumido, además, el compromiso de encarar el problema de la producción de sentido de manera global: su apuesta es, siempre, a generar herramientas de intelección de nivel general que permitan pensar *cualquier producción de sentido*, distinguiéndose así, muy tempranamente, de sus colegas estructuralistas y del logocentrismo que caracterizó a la primera semiología.⁶ Esta vocación no-logocentrista y su preocupación por lo que fija el sentido en la instancia de la recepción hacen de su trabajo un punto de partida importante para encarar cualquier investigación empírica recepción. Pese a haber mutado su pensamiento varias veces, en este sentido se ha mantenido firme hasta la actualidad. El límite semiótico⁷ lo ha puesto, como veremos a continuación, en la distinción *uso/interpretación*.

⁵ Polemiza mucho, y muy fuerte, con Richard Rorty; mientras que con Derrida mantiene una polémica menos encarnizada, entendiendo su énfasis en la fuga de sentido como una reacción ante los determinismos del modelo estructuralista (Eco 1990(1992):361).

⁶ De la cual se ha citado al Barthes de los años 70 como el principal referente (Fabbri 1998 (2000):23). Barthes fue, por esos años, quién más militantemente pretendió aplicar el modelo estructuralista y el principal precursor del pensamiento que concebía a la lengua como el metalenguaje capaz de decirlo todo, tomándola como modelo y parangón para el análisis de todos los otros signos (Barthes 1971).

⁷ Decimos *límite semiótico* para distinguirlo de cierto límite pre-semiótico postulado en *Kant y el ornitorrinco* (1997). Allí Eco ensaya algunas hipótesis sobre la manera como el objeto del signo propone recorridos de sentido, ciertos *meanings* que son más fáciles, más probables, o al menos algunos imposibles. En mi criterio, aunque es una propuesta sugerente, creo que a los fines de nuestro trabajo esta distinción resulta cuando menos improductiva. El problema con su

Lo impulsa la convicción de que, aunque se puede hacer cualquier cosa con un texto, no todo lo que se puede hacer con él debe ser considerado una *interpretación* a los fines de la semiótica. En su obra, Eco distingue algunos ejemplos de uso que van desde el uso más aberrante y extremo, como tomar un libro y utilizar sus páginas para envolver fruta, hasta casos más nobles como usar una poesía para soñar con los ojos abiertos o, incluso, partir de un texto como estímulo para crear el propio texto a partir de allí. Esta distinción es relevante no en un plano moral (pues cada quien es libre de hacer con su libro lo que le place), sino que es pertinente, según él, a los fines de la investigación semiótica.

La cuestión reside en determinar cuál es el principio de interpretancia más adecuado para distinguir lo que es, de lo que no es una *interpretación*.

Eco postula para ello a la *intentio operis* como el criterio para evaluar las manifestaciones de la *intentio lectoris* (Eco 1990(1992):32), y lo hace definiendo la primera como una suerte de intención contenida *dentro del texto*, con independencia del propósito que tuvieron tanto el autor como el intérprete.

El texto no es un significante hueco que el lector llena como quiere y con lo que quiere. El texto, desde esta perspectiva, es un dispositivo que produce un lector modelo y, al hacerlo, traza caminos para que el lector arribe a los sentidos que el texto mismo prevé (Eco 1975(2000):77). No quiere decir esto que las haya previsto necesariamente el autor, pues este puede ser por completo desconocedor de los senderos que su obra suscitará luego. Siguiendo a Eco podríamos decir con él que *a menudo, los textos dicen más de los que sus autores querían decir, pero menos de lo que muchos lectores incontinentes quisieran que dijeran* (Eco 1990 (1992):122).

Las interpretaciones, para ser tales, deberán estar *sostenidas por el texto* y, se sobrentiende, no ser contrarias a él. Este es el principio elemental de la *intentio operis*.

Sin embargo, cuando Eco propone estas categorías, a pesar de su intención manifiesta, está pensando en textos lingüísticos. La obra de Eco, en general, ha sido forjada al calor de su práctica como crítico literario, novelista y

teoría es que está elaborada sobre la base de casos de laboratorio, de ejemplos artificiales de signos extremadamente simples (esto es característico de gran parte de su obra). Podríamos pensar en un sonido doloroso, como cuando rasguñan una pizarra o rechinan los dientes. Podríamos pensar que ese sonido nunca puede ser representado por un interpretante energético del orden del placer. Casi podríamos decir que cualquier persona se sentirá molesto ante ese sonido de una manera espontánea. Existiría una respuesta fisiológica no mediada por la cultura, que no permite asociar esto con el placer y allí podríamos pensar, tal vez, en una determinación no mediada por el hábito o la cultura. Pero cuando pretendemos pensar signos reales, por ejemplo una canción, en el marco de usos e interpretaciones reales, por ejemplo la danza social en lugares bailables, la cuestión se vuelve, si no inútil, al menos irrelevante. En estos casos no es el objeto el que pone límite a la interpretación y discutir esa cuestión, que además es particularmente densa, sería una desviación de nuestro objetivo principal.

traductor, de manera que la utilización de estas categorías para pensar signos que no son análogos a un texto literario supone ciertos desafíos.

La *intentio lectoris* a la luz de la *intentio operis*

Proponemos ahora un problema empírico para observar la pertinencia de la distinción propuesta en estos términos, en signos no lingüísticos (o al menos no totalmente). En nuestra investigación actual, sobre las lecturas que hacen del tango los milongueros,⁸ buscamos construir diferentes indicadores de esas lecturas. En ese contexto nos preguntamos: la danza, esa que ejecutan cuando bailan en las milongas ¿puede ser considerada *interpretación* de la música o debe ser considerada un *uso*?

La primera impresión que tenemos es que se trata de un *uso* de la música, de una praxis social en torno a un consumo cultural específico, donde se toma como pretexto esta música para producir una performance diferente que no guarda deuda necesaria con aquella. En principio el caso es similar al propuesto por el propio Eco cuando un autor, por ejemplo, *usa* un texto de otro como pretexto para desplegar su propia obra.⁹

Sin embargo, si analizamos más profundamente el caso, y si de *intentio operis* se trata, llegaremos a la conclusión de que la danza está claramente contenida como posibilidad dentro del tango, al menos del tango tradicional de orquesta. Veamos el caso con más detenimiento.

Sin entrar en demasiado detalle podemos decir, simplificado, que el tango danza de salón es un baile que no tiene ni coreografía prefijada (como la chacarera o la zamba) ni un paso básico predeterminado (como la salsa o el cuarteto cordobés). El hombre es el que, tradicionalmente, guía a su compañera, proponiendo uno a uno los pasos a dar, y manteniendo un abrazo cerrado. Estos pasos se pretende que recaigan, en la medida de lo posible, en el pulso (o tiempo fuerte), alternativamente en un tiempo débil, si este está marcado, o en alguna de las corcheas de la melodía. Estos son, a grandes rasgos, los elementos que los bailarines reconocen en la música y los que utilizan a modo de guía, o de *límite*, a la hora de bailar. Y esta relación entre la

⁸ Milongueros es el nombre como se auto denominan los que asisten a las milongas, esos lugares, generalmente nocturnos, donde se escucha y se baila tango danza de salón.

⁹ Eco cuestiona, por ejemplo, la lectura que realiza María Bonaparte de los textos de Edgar Allan Poe porque, a partir del texto de Poe en conjunción con datos biográficos del autor, elaboraba ciertas inferencias sobre la vida privada del autor. Desde el punto de vista de Eco esto sería un *uso*, puesto que tal lectura no está habilitada por la obra en sí. Esta lectura psicoanalítica del Poe individuo importaría un *uso* de su obra como pretexto de un texto propio y diferente (Eco 1990 (1992):39).

música y la danza, que los milongueros deben observar a la hora de bailar, se estableció ya desde los orígenes mismos del tango.¹⁰

Si algo caracteriza al tango es que monta una delicada línea melódica, generalmente aportada por los violines y/o el piano en tonos más altos, sobre una constante y determinante línea rítmica fuertemente marcada por los graves de guitarra, chelo (en el caso de los tango a trío, por ejemplo, de la primera época) o de los bandoneones, permitiéndole a los bailarines distinguir con facilidad la línea melódica de la línea rítmica.

La línea melódica, y la voz del cantante de existir, pueden sincoparse o entrar en *tempo rubato*, pero deben luego alcanzar en algún momento la línea rítmica que se mantiene constante hasta el final. Melodía, cantor y poética siguen la línea rítmica y no a la inversa. Todo esto permite que los bailarines (recordemos que se trata de una danza social, de extracción netamente popular, nacida en la época de la música en vivo), puedan bailar aún sin conocer ni haber oído nunca ese tango específico que comienza a sonar. Les bastará con ingresar a la pista, tomarse con su pareja de baile y escuchar juntos la primera frase musical para conocer la base rítmica que se mantendrá constante durante los próximos tres minutos que dure el tema y sobre la cual podrán sin dificultades desplegar su danza.¹¹

Podemos decir entonces que, si algún sistema expresivo es admitido para *interpretar* el tango de orquesta, desde el punto de vista de la *intentio operis*, este es sin lugar a dudas el tango danza. El tango de orquesta es un tango

¹⁰ El tango, en tanto género musical, nace de la combinación excepcional de la base rítmica del candombe y de las líneas melódicas de la habanera cubana, que ralentiza su *tempo* para adaptarse a las necesidades de una danza que se había desarrollado previamente. Este *tempo*, relativamente lento en comparación, por ejemplo a otras músicas populares como el cuarteto cordobés o la salsa, posibilita crear la coreografía de baile como se hace en el tango danza: paso por paso. A diferencia de lo que ocurre con otros géneros, en el caso del tango, la danza precede y determina en gran medida a la música. Esta situación se mantiene hasta bien entrados los años sesenta, y es el común denominador de la época dorada del tango de orquesta: La música se escribe y se ejecuta pensando en los bailarines (Göttling 1998:15, Gobello 1999:106-25).

¹¹ El tango de orquesta, además, inicia generalmente con la línea rítmica y melódica para, en la segunda mitad del tango, repetir la melodía e incorporar recién allí la voz del cantor. Esto le permite a los bailarines conocer, hacia la segunda mitad del tango, también la línea melódica completa e incorporarla como variante a la hora de crear su coreografía. Pero si conocen además a la orquesta, aunque no conozcan ese tango en especial, pueden anticipar variaciones rítmicas y arreglos musicales que funcionan como guiños claramente dirigidos a los bailarines. Por ejemplo, la orquesta de Edgardo Donato es reconocida por su tonalidad alegre, porque solía introducir exquisitos solos de violín que el director personalmente ejecutaba, y porque acostumbraba marcar algunas corcheas específicas de la línea melódica. La Orquesta de Enrique Rodríguez es reconocida por silenciar la última nota del final de cada tango. La orquesta de Osvaldo Pugliese se hizo reconocida también por sus intensos adagios y por su tono rítmico. *La Yumba* es el nombre de un tango de su composición, y lo es en referencia a una voz onomatopéyica que se utiliza para denominar su particular marcación rítmica, caracterizada por la caída del acento en el primer y tercer tiempo de cada compás de 4/4.

claramente concebido para entusiasmar bailarines, y lo podemos afirmar más allá de la *intentio auctoris* porque podemos reconocer, como hicimos párrafos atrás, los elementos que contiene el «texto» musical y que hacen de esta danza una lectura contenida como posibilidad.

Sin embargo, como veremos a continuación, la cuestión de la frontera entre *uso* e *interpretación* no termina aquí y se muestra bastante más compleja de lo que previera la noción de *intentio operis*.

Los límites de la *intentio operis*

Hasta aquí la aplicación que hemos hecho de la categoría de *intentio operis* como criterio de interpretabilidad pareciera ser convincente. Sin embargo, lo que hemos observado sobre las posibilidades interpretativas que ofrece el tango podríamos verlo también en otros géneros musicales. El rock, por ejemplo, también se escribe en 4/4 y contempla un tiempo fuerte y uno semifuerte, intercalados por dos débiles; al igual que el tango. También tiene una clara marcación rítmica y, en algunos casos, un *tempo* relativamente lento que posibilitaría, si una pareja se lo propusiera, bailar como tango danza. Existen casos similares en otros géneros como el pop, la electrónica o incluso el *hip hop*, donde una fuerte marcación rítmica y un *tempo* acorde permiten el tango danza. Sin embargo, si viéramos a una pareja bailar a través del tango danza *Enjoy the silence* de Depeche Mode,¹² *Clint Eastwood* de Gorillaz,¹³ *siempre me quedará* de Bebe,¹⁴ o *Maki Maki* de Goran Bregovic,¹⁵ aunque su *tempo* lo permita, tendremos la sensación de que hay algo que se le escapa a esta definición de la *intentio operis*.

Por otra parte en las milongas se baila tango pero también se baila vals, por ejemplo, que tiene una estructura rítmica diferente pero que también permite la danza del tango porque esta estructura es constante, muy marcada, y con un *tempo* muy similar.

Aquí podríamos ensayar dos alternativas a este problema: o asumimos que el tango danza se encuentra *igualmente* contenido en la *intentio operis* del rock, del *balcanic world music*, del pop, como del tango, de la milonga o del vals; o replanteamos la cuestión del criterio de interpretancia en otros términos. ¿Podemos encontrar en un análisis musical del tango, o del género que fuere, la respuesta al problema? O, dicho en otros términos, ¿es la *intentio operis* un límite que opone el texto *en sí mismo*?

¹² El ejemplo no es azaroso, proviene de una performance realizada por maestros en festivales de tango nuevo y puede ser observada en: <http://www.youtube.com/watch?v=CjXEKqAgMJU>

¹³ Puede ser vista en: <http://www.youtube.com/watch?v=q4zeyMq1q7s&feature=related>

¹⁴ Esta performance puede ser vista en: <http://www.youtube.com/watch?v=QHFV4L-Ovbc>

¹⁵ Puede ser vista en: <http://www.youtube.com/watch?v=ok8yXyTjz4Q&feature=related>

Si asumiéramos esto estaríamos trasladando el límite desde el hábito, aquella piedra de toque del modelo peirceano (Barrena 2001), al representamen. Decir que el criterio de interpretancia debe estar en lo que el texto prescribe, equivale a decir que debemos buscar los significados contenidos en el representamen y eso, si no median algunas aclaraciones pertinentes, subvierte el modelo y lo arroja nuevamente a esa mirada inmanentista que ha sido carísima al desarrollo de la disciplina.

Eco vacila por momentos desde el texto mediado por el hábito hacia el texto en sí mismo, y aquí es donde, entendida la categoría de esta manera, se volvería peligrosa. Afirma, con lucidez, que: «una vez escrito un representamen complejo, como puede ser un texto, éste adquiere una especie de independencia semiósica y la intención de enunciador puede volverse irrelevante a la luz de un objeto textual que se supone *interpretaremos según leyes semióticas establecidas culturalmente*» (Eco 1990 (1992):367; el destacado es nuestro). Pero, al mismo tiempo, sostiene repetidamente que «entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector está *la intención transparente del texto* que refuta una interpretación insostenible» (*Ibid*:133, el destacado es nuestro).

Por momentos parece colocar en las reglas culturales, los hábitos o las competencias enciclopédicas,¹⁶ los límites de la fuga de sentido. Pero luego vira nuevamente y, aún cuando advierte que es una competencia enciclopédica la que necesita el intérprete para llenar de sentido el texto, sostiene que para decidir cuál es el formato o pedazo de competencia enciclopédica que se necesita en ese caso particular, el intérprete debe observar las «*señales*» *contenidas en el texto* (Eco 1990 (1992):134).

Al final de cuentas, Eco parece regresar siempre al texto como límite del límite. Este es un razonamiento que invita a una deriva circular: en el mejor de los casos, el texto vendría dotado de sentido gracias a una competencia enciclopédica del intérprete, producida culturalmente, pero para decidir de qué parcela de competencia enciclopédica servirse para interpretar el texto debe antes *interpretar* unas señales contenidas *en ese texto*. La pregunta necesaria sería: ¿cómo determinamos qué pedazo de competencia enciclopédica debemos utilizar para interpretar las señales que debemos utilizar para recortar la competencia enciclopédica acorde para interpretar el texto?

¹⁶ El modelo de enciclopedia es un modelo semiótico con forma de rizoma que sólo contiene líneas de conexión sin principio, ni fin, ni centro. La enciclopedia incorpora todos los interpretantes posibles en una red polidimensional, impulsados por la inferencia. A diferencia del modelo del diccionario, el modelo de enciclopedia postula como condición *sine qua non* la cooperación del intérprete en el proceso de semiosis. Implica, por tanto, un giro hacia el intérprete y hacia sus competencias interpretativas.

La fuerte sujeción de la teoría de Umberto Eco a una mirada textualizante produce, en nuestra opinión, algunas peligrosas vacilaciones en la definición de estas categorías.

Dejemos claro esto, el límite no puede estar en el texto en sí mismo. Sólo podemos aceptar el límite en el texto si lo concebimos como mediado por el hábito. El texto sólo puede ser el límite si entendemos que el texto en sí mismo no dice nada, si no es a través de las reglas que una cultura determinada se ha procurado para conectar determinados signos con determinados senderos de sentido.

No son ni la estructura musical, ni el *tempo*, ni la marcación rítmica *per se* los que hacen del tango danza una posible lectura del tango, sino todo eso en el marco de ciertos hábitos interpretativos producidos y compartidos por una comunidad dada.

Y esta idea de comunidad, tan presente en la obra de Peirce, debe también ser revisada y revalorizada si pretendemos hacer de estos modelos herramientas útiles para encarar la investigación empírica de los procesos de producción de sentido.

Los límites de la comunidad

Con el hábito ingresa en el modelo peirceano la cuestión de la comunidad, de lo social, y casi sin proponérselo, de lo contingente y lo histórico. La comunidad se postula como garante intersubjetivo, como principio trascendental más allá de las intenciones individuales del intérprete circunstancial.

Aquí el límite práctico a la deriva semiótica va puesto sobre las reglas interpretativas compartidas en una comunidad y adquiridas en el *uso* de los signos. Y pretendo destacar este *uso* porque, según entiendo, aquí el *uso* no se contrapone a la interpretación como lo postulara Eco sino que, por el contrario, se concibe como la condición de su ejecución, aprendizaje y posibilidad.

Pero la manera como comprendamos esta comunidad será determinante sobre cómo abordaremos la cuestión de la interpretación y su relación con las prácticas sociales concretas.

En la propuesta de Eco, cuando se desembaraza por completo de la idea del límite transparente del texto, aparece una comunidad como ideal regulatorio, que se deriva de *la comunidad de expertos* que proponía Peirce.

Pero Eco pasará de esta comunidad de expertos, sin demasiadas mediaciones ni explicitaciones, a una *comunidad de origen*. Efectivamente, introduce nuevamente una categoría poco clara como principio de interpretancia.

Pareciera como si, perteneciendo él mismo a *la comunidad de expertos*, hubiera dispuesto que el límite más apropiado para evaluar la calidad de las lecturas fuera la observancia de las reglas de producción de los signos en el momento de la emergencia del texto.

Esta propuesta, aunque soluciona la contradicción peligrosa que acompañaba a idea de la intención profunda y transparente del texto, acarrea consecuencias que observamos inconvenientes para el estudio de los procesos de producción de sentido en recepción.

Si nos disponemos a interpretar un texto, desde esta perspectiva, deberíamos interiorizarnos de las reglas interpretativas de *la comunidad* en la que vio la luz el texto. Parece simple si pensamos en un texto contemporáneo, puesto que somos parte de esa comunidad, disponemos de las reglas de interpretación según las cuales ese texto revela una *intentio operis* determinada y las utilizamos de manera habitual sin que esto suponga mayores dificultades. El problema se presenta cuando pretendemos interpretar los signos que vieron la luz en otras comunidades. Aquí la cuestión se vuelve discutible.

Desde esta concepción, para que una lectura de la *Divina Comedia* pueda preciarse de verdadera interpretación, y no un uso antojadizo, deberá el intérprete procurarse un conocimiento medio sobre los hábitos interpretativos y el horizonte enciclopédico de la vanguardia renacentista de la Italia del siglo XIV. Eco lo supone así cuando sostiene, por ejemplo, que «no se puede adoptar la decisión de usar a Homero como descripción de la estructura del átomo, porque sin duda la noción moderna del átomo es ajena a la enciclopedia homérica» (Eco 1984 (1990):134).

Según nuestro criterio, si no podemos interpretar la obra de Homero como una descripción de la estructura del átomo no es porque ella fuera ajena a la enciclopedia homérica, sino porque esa relación, entre Homero y el átomo, es ajena a *nuestra* enciclopedia. En la actualidad es de sentido común que la obra de Homero es anterior en el tiempo a las teorías atómicas y es este sentido común, el actual y no el homérico, el que limita estas interpretaciones y las convierte en usos no justificados.

Pero pensar el problema de esta manera pone en jaque, precisamente, la noción de *la comunidad* a través de la cual se configura *la intentio operis*. Si hay tantas comunidades como tiempos que sobreviven los signos, entonces hay tantas *intentio operis* como estas propongan en su devenir. Y el replanteamiento es, a nuestro entender, no sólo pertinente sino necesario.

En la vida cotidiana, aquella en la que pretendemos desarrollar investigaciones empíricas, los sujetos se plantean cuestiones sobre *el estado del sistema léxico*

en los tiempos del autor,¹⁷ sólo ante una dificultad interpretativa, un caso excepcional o disruptivo.

Saber que en los tiempos de los grandes letristas del tango era frecuente hablar de la relación entre proxenetas y pupilas como si de relaciones amorosas se tratara, y que esa es la historia detrás de una enorme proporción de letras de tangos,¹⁸ no nos sirve para comprender por qué los amantes del tango en la actualidad (aquellos que hacen del tango su vida y de las milongas su comunidad), se empeñan en interpretarlas como la viva encarnación del amor de pareja, pasional y romántico.

Una máxima antropológica nos diría que para comprender el sentido de los signos de una comunidad debemos incorporar la perspectiva del actor según la cual esos signos revelan su sentido. Pero para la semiótica lo que importan son los procesos de producción de sentido en sí mismos, y la perspectiva del actor pertinente a los estudios de la recepción no es la del autor o de la comunidad de su emergencia, sino la del intérprete productor de sentido en la instancia de la recepción, y de la comunidad de la que él forma parte.

Interpretación, comunidad/es y disputas

Creemos necesario pluralizar la idea de comunidad. No sólo tenemos diferentes comunidades interpretativas a lo largo del tiempo, cada una acordando sus propios criterios de interpretancia, sino que, además, podemos observar el funcionamiento de diferentes comunidades en un mismo espacio/tiempo.

Cuando nos abocamos a los estudios de la recepción, podemos claramente observar que nuestra *comunidad* puede bien estar seccionada en diferentes sub-comunidades dentro de las cuales rigen normas y criterios interpretativos que les son propios.

Por ejemplo, dentro del campo de la crítica literaria, es una norma interpretativa que goza de relativa aceptación el que los –buenos– intérpretes deban tener en cuenta el estado del sistema léxico que regía en los tiempos del autor (esto es

¹⁷ Esto es lo que Eco postula como exigencia de la *intentio operis* cuando considera que asignar el significado de homosexual a la palabra *gay* en la frase *a poet could not but be gay* del *Daffodils* de Wordsworth, no es interpretación porque, según Eco, no respeta el horizonte cultural y lingüístico del autor, donde «*gay* podía tener una connotación de licenciosidad y libertinaje, pero desde luego no se pensaba que un libertino fuera un homosexual» (Eco 1990 (1992):125).

¹⁸ La relación en los orígenes entre tango, proxenetas y prostitución ha sido ampliamente documentada. Las letras más antiguas hablan de la relación entre el *cafisho* y su *mina* de manera bastante abierta, pero con el correr de los años la censura oficial y la censura interna hicieron que los letristas fueran encubriendo estas historias detrás de la ya clásica «fractura amorosa» (Carretero 1999a, Carretero 1999b, Göttling 1998, Saikin 2004).

lo que hace que los ejemplos que propone Eco sean, en principio, tan convincentes). Sin embargo, no se pretende lo mismo de los intérpretes de, por ejemplo, los cuentos infantiles. A ningún niño que escucha el cuento de Cenicienta se le exige que reconozca las implicancias eróticas contenidas en la acción de meter el pie en la zapatillita, habida cuenta de que la historia sería en realidad originaria de la cultura china del siglo IX.¹⁹

Lo que saltea la visión de Eco, es que él también forma parte de diferentes comunidades (la semiótica, la literaria, la del conjunto de los italianos, etc.), y que su pertenencia a esos campos le otorga a él, al igual que a cualquiera, ciertos hábitos interpretativos regidos por reglas conocidas por los miembros de estas respectivas comunidades, pero que estos no son, necesariamente, universales.²⁰

Reglas conocidas, aunque no necesariamente observadas. Costa y Mozejko proponen, en esta línea, la *teoría del discurso como práctica*. Sostienen que toda producción de sentido es producto de un *agente social*, rescatando con él la dimensión de la *acción* en la producción de sentido. Estos agentes no producen sentido simplemente como efecto mecánico ante un determinado texto y en función de ciertas normas adquiridas de una vez y para siempre. Los agentes sociales *negocian* sentidos en el marco de hábitos, de reglas, pero también de contextos, de necesidades y de estrategias de acción.

La idea que subyace a este planteo es que toda puesta en discurso, entendido este en un sentido amplio, importa una acción llevada a cabo por un agente que se juega en él, entre otras cosas, su propia identidad. Los discursos no circulan solos, ni se producen, ni se interpretan por sí mismos. Intervienen en su producción, circulación y recepción, agentes sociales que tienen un determinado interés depositado en ellos.

La práctica discursiva es vista como una toma de posición en relación a lo que en una determinada comunidad es postulado como lo aceptable, lo normal, o como ley de producción. Estas tomas de posición pueden pasar del apego total a las normas hasta la oposición total a ella, llegando a veces a cuestionar explícitamente su legitimidad. El discurso es comprendido como resultado de las opciones, no necesariamente conscientes, que realizan los agentes, en un determinado marco de posibles y en relación a sus competencias, entre las alternativas que el sistema de relaciones en el que está inserto les plantea como posibles (Costa y Mozejko 2007:13).

¹⁹ Recordemos las implicancias casi fetichistas que poseen los pies como objeto de deseo en la cultura Oriental, más específicamente en la China. Si observamos esto, se hace evidente que la elección de esta parte del cuerpo como pivote de todo el relato, que además está cargado de violencia, lapidaciones, etc., no es insignificante.

²⁰ Cada comunidad de estudio ha de ser construida por el analista en relación a su pertinencia para encarar la investigación. No se trata de unidades dadas previamente, sino de una construcción de la mirada del semiólogo.

No se trata aquí de juzgar la validez de determinadas prácticas y discursos como interpretantes de determinados textos, sino de observar cómo estos discursos producidos en recepción importan en el mismo acto de interpretación una apuesta interpretativa, que es por definición siempre interesada.

Todo acto de interpretación es al mismo tiempo un uso, una práctica, una acción que lleva a cabo alguien, desde un determinado lugar, en un sistema de relaciones dado. Desde esta perspectiva la distinción uso/interpretación carecería de pertinencia.

Cuando usar e interpretar se su(per)ponen en prácticas sociales concretas

En un sistema de relaciones dado, un agente social puede optar por interpretar *Clint Eastwood* de Gorillaz bailándolo como *hip hop*, o puede hacerlo bailándolo como tango. La selección de este último evidencia una opción estratégica que en el marco de estos posibles, adquiere determinado sentido y que puede ser comprendida atendiendo al *lugar* (Costa y Mozejko 2002:10) en el que estos agente sociales se inscriben.

El ejemplo que damos no es azaroso, ocurrió verdaderamente y lo protagonizaron dos bailarines²¹ que, en ese momento, se perfilaban como una de las parejas más reconocidas del estilo denominado *tango nuevo*, un estilo de baile moderno protagonizado por las generaciones más jóvenes de milongueros.

El estilo se configura en abierta oposición al estilo consagrado del tango salón, y se opone a algunos de los elementos constitutivos de éste, tanto desde la estética como desde la mecánica del baile (Liska 2009). Rechazan, además, las instituciones consagratorias del circuito tradicional, oponiendo al jurado de notables del mundial de tango el aplauso del público milonguero de los festivales de milongueros jóvenes.

Ante este movimiento que comenzaba alrededor del 2000 a cosechar cada vez más adeptos en todo el país y en Europa, los tradicionalistas alzaban el grito en el cielo: «eso no es tango». Paralelamente surgían y se consolidaban bandas de tango electrónico, que recibían exactamente el mismo trato por parte tanto de los milongueros tradicionalistas cuanto de los músicos del mismo cuño. Toda una comunidad con sus pujas, competencias y disputas.

²¹ La mayor parte de los milongueros bailan tango con fines sociales y recreativos. Otros, además, pretenden profesionalizarse como maestros de baile y en ese caso las exhibiciones son fundamentales para ellos. Allí deben demostrar pericia, aptitud física en la danza, pero también calidad interpretativa. Este es el caso de nuestro ejemplo, donde realizan una exhibición dos jóvenes maestros dedicados ya profesionalmente al tango danza.

Unidos por una posición marginal pero en ascenso, lo cual tensionaba aún más la relación con los tradicionalistas, los tangonuevistas se asociaron casi naturalmente desde sus inicios al tango electrónico y, desde allí, a bailar todo lo que se preste para hacerlo.

Un circuito alternativo, una estética alternativa, y una selección musical alternativa. En este marco se comprende la elección de interpretar la pieza de Gorillaz, por ejemplo, a través del tango danza, también como una práctica social, como un hacer, un intervenir, en el marco de un sistema de relaciones con posibilidades y restricciones.

Este *hacer* importa un acto creativo, la adición, por decirlo de alguna manera, de algo que no estaba en el texto interpretado y que deja huellas del paso del agente, al tiempo que implica la aceptación y uso de, al menos, alguna regla interpretativa compartida por la comunidad o ámbito social de pertenencia del agente. A esto último nos referimos cuando decimos que en nuestro caso, los tangonuevistas pasaron de bailar el tango de orquesta a bailar todo *lo que se preste para hacerlo*.

Lo que pretendo destacar es que no se trata de un uso aberrante, individual o antojadizo de la música, sino de una verdadera interpretación en los términos que ciertos criterios de interpretancia, anidados en hábitos socialmente construidos y compartidos, juzgan como válidos para esa comunidad específica. No se puede bailar cualquier cosa como tango danza pues debe tener, al menos, una estructura rítmica relativamente marcada y con un *tempo* que posibilite la improvisación. Esto, que dimos por supuesto desde el principio, es una regla, un criterio de *interpretación* arraigado socialmente en esta comunidad, y no dado naturalmente ni compartido, necesariamente, con otras comunidades.

Nada impide bailar sin atender al ritmo o a la melodía, nada obliga *per se* a observar estos elementos para luego interpretar un tango como divertido, alegre, triste o romántico, nada más que una regla interpretativa, socialmente producida y compartida, que destaca estos elementos por sobre otros (como podrían ser el timbre, la armonía, etc.), que les da un valor y los asocia a determinadas impresiones y sentimientos.

En nuestro ejemplo, el criterio de interpretancia que comparten y que se mantiene más estable, es lo que ellos denominan la «musicalidad» de los bailarines. Con este término distinguen una relación específica entre sus movimientos y la estructura musical del tema interpretado.²² Así, los bailarines

²² En primer término, exige a los bailarines que cada paso que den recaiga, en principio, sobre los tiempos fuertes de la estructura rítmica y/o, menos frecuentemente, sobre los tiempos débiles. Pero si el tema tiene particularidades en los acentos dinámicos, como por ejemplo si acentúa más algunos tiempos débiles, esto también puede ser remarcado en la danza pisando sólo estos tiempos y salteando los fuertes. Si el tema lleva una melodía picada, es lícito pisar las corcheas de la línea melódica con, o en lugar de, los tiempos fuertes. De igual modo si la

deben evaluar los elementos de la música que condensan el sentido atribuido al tema en particular, *interpretarlo*, para plasmar en su coreografía de baile los movimientos que consideran que destacan o traducen estos sentidos.

Pero este criterio de interpretancia, como dijimos, no es algo que resida en la música, sino en ciertos hábitos compartidos por una comunidad específica. En ocasión de una entrevista con un milonguero éste nos decía, refiriéndose al público no milonguero que sigue los certámenes televisivos de baile: «Y al que no sabe le gusta el revoleo, viste? Cuando entra la parte rápida de un Pugliese, viste, y la mina entra a girar alrededor del tipo a lo loco pisando *en cualquier lado*, todo así, rápido, *fuera de tiempo*... pero con cara así, de apasionados. A la gente le gusta eso».

Es preciso cambiar la mirada desde *la* comunidad unitaria, cerrada y fija, hacia *las* comunidades, con sus relaciones y dinámicas específicas, donde los agentes negocian sentidos y se juegan su identidad.

Una comunidad (la del tango nuevo) que permite, que posibilita esta interpretación de *Clint Eastwood*. El uso que hacen los bailarines de este *hip hop* es, en este marco, un *uso socialmente reglamentado y producido*, una *interpretación*. Pero ellos compiten, además, con otros que pretenden mantener un sistema de valoración diferente, en el marco de una comunidad mayor. Su danza es también un discurso para ellos, un diálogo con toda una tradición del tango. Estos agentes sociales no sólo intentan interpretar la música con la danza, realizan además una apuesta de sentido en la que se juegan su identidad y su posición. Su performance es, al mismo tiempo, interpretación y acción, lectura y escritura.

Refundar la distinción. Una cuestión metodológica, y algo más

Luego de lo dicho hasta aquí: ¿deberíamos considerar el acto de envolver fruta con las páginas de un libro un acto interpretativo? Aunque no acordemos con Eco en el modo como fija el criterio de interpretancia, ni la manera como divorcia el uso de la interpretación como si se tratase de fenómenos esencialmente distintos, debemos reconocer en su preocupación una intuición más que lúcida y pertinente.

Lo primero que debemos recordar, evidente tal vez pero no por ello menos importante, es que las acciones no tienen sentido en sí mismas sino que hacen sentido en una determinada situación. Un urinario firmado es solamente un

melodía contiene adagios o *glissandos*, también es válido representarlos en la danza con movimientos más lentos, contenidos, y con pisadas más suaves para no entrecortar los movimientos que buscan dar cuenta de una melodía ligada. Un tema puede contener todos estos elementos, algunos incluso al mismo tiempo, y los bailarines deberán ponderar los que consideren, los que *interpreten*, como más pertinentes o importantes para producir los efectos de sentido que el tango produce en ellos.

urinario firmado, a menos que el que lo firme sea Duchamp, entonces puede ser un signo de algo más. De esto desprendemos la siguiente observación: una práctica social *puede ser* producto de la interpretación de otro signo, o no. Esto deberá ser evaluado en contexto, en función de cada comunidad y los hábitos interpretativos que esta comparte, pero también en relación con circunstancias más casuales. Y decimos *casuales* porque deben considerarse en las características específicas, y únicas, de cada caso concreto que se analiza. Por ejemplo, realizando observaciones en una milonga, observe una pareja que, terminada la última tanda, seguía bailando al son de la cortina musical que pretendía despedirlos.²³ Luego de observarlos bailar variados temas, desde canciones melódicas pasando por rock y ska, y no quedando ya más gente que ellos en el salón, el musicalizador comenzó a bajar el sonido mientras la pareja seguía bailando. Bailaron hasta que el sonido prácticamente desapareció. Al salir le pregunté a uno de ellos por qué le gustaba tanto bailar esa música, habiéndolos observado bailar enérgicamente por más de 20 minutos, a lo que contestó: «no me gusta, pero me enferma que terminen la milonga a las 2 si tiene que terminar a las 3 (..) como hay poca gente y el tipo se quiere ir a dormir nos raja antes (...) si nos va a echar, que al menos le cueste».

La segunda observación que quisiera establecer es que ninguna práctica es, lisa y llanamente, una mera interpretación de algún otro signo como totalidad. Y con esto pretendo finalmente retomar la preocupación de Eco y redefinir los términos y la pertinencia de una distinción que considero necesaria.

Debemos distinguir las prácticas discursivas materializadas, independientemente de las materialidades que asuman, de los procesos interpretativos. Que un discurso sea el efecto de otro no basta para suponer que hallamos en él *la* interpretación que hace el agente del signo primero. Aún cuando nos encontremos con prácticas que representan claramente prácticas interpretativas, como puede ser el caso de la danza en relación a la música del tango, no podemos suponer que esto evidencia todo el sentido producido en recepción en relación al tango. Dicho en otras palabras: debemos distinguir la interpretación de su expresión.

Peirce decía, en relación al interpretante de un signo, que este equivale al efecto del signo, lo cual ha derivado en confusiones cuando por *efecto* se espera algo que ocurre visiblemente y que puede ser simplemente observado. Se espera que el efecto de un discurso sea otro discurso. Sin embargo esto no es linealmente así.

²³ En las milongas la escucha se organiza en «tandas»; cada una de ellas consta de tres o cuatro tangos, milongas, o valsos, intercalados por una «cortina», la que suele ser un tema musical noailable, o un fragmento, que sirve como indicador de que la tanda ha finalizado y deben dejar de bailar. El protocolo dicta que luego de bailar una tanda, los bailarines deben retirarse a sus mesas y liberar la pista para que bailen otros bailarines que estaban sentados.

Al iniciar nuestro trabajo de campo nos llamó rápidamente la atención que cuando preguntábamos a los milongueros sobre el sentido de un determinado tango, por ejemplo, la mayoría coincidía en adjetivos tales como «triste», «nostálgico», «melancólico», etc.

Sin embargo el trabajo de campo, al profundizarse, fue llamándonos la atención sobre los aspectos musicales en relación a la danza, y comenzamos a indagar y observar cómo estas performances expresaban interpretaciones más focalizadas en la música que en la letra de los tangos, y que estas variaban circunstancialmente, por ejemplo, si se ponderaba la línea rítmica o la línea melódica.

A raíz de eso se les comenzó a preguntar sobre las diferencias que reconocían entre las orquestas y, a partir de allí, empezaron a surgir distinciones sobre la base de adjetivos como «divertido», «alegre», «romántico», etc.

Los milongueros reconocen tangos divertidos en lo que respecta a lo musical, por ejemplo, y melancólicos o tristes en lo que tiene que ver con su letra. Pero a la hora de producir sus discursos/prácticas ponderan algunas capas de sentido por sobre otras y no siempre expresan todas las que reconocen efectivamente.

Entonces, un discurso puede ser el resultado de una interpretación, pero esto no quiere decir que una interpretación pueda ser asimilada completamente a este discurso. En términos de Peirce, lo que estamos diciendo es que el signo que traduce al primer signo no es una expresión, sino algo del orden de la afección o del pensamiento, y que el signo expresado es efecto de este signo anterior.

El problema reside en que, empíricamente, sólo podemos acceder al último, y reconstruir a través del análisis y la triangulación metodológica, los rastros del proceso interpretativo.

Es importante distinguir esto para no caer en el error de pensar que todo lo que entiende Duchamp por un urinario es lo que él ha expresado en *la fuente*, pues podría arriesgar que también debe utilizar los urinarios para otras cosas además de para hacer arte conceptual. El sentido del urinario, aún en la interpretación de Duchamp, no se agota en *la fuente*.

Las personas interpretamos y seleccionamos algunas capas de sentido para producir discursos/prácticas en relación a ellos. Esta distinción, entre el proceso interpretativo y su expresión, entre un signo que es efecto del primero y aquel signo que ya es efecto del segundo, permite desembarazarse del problema que planteaban las categorías de *uso/interpretación* como las definió Eco, y nos permite reconstruir los procesos interpretativos a partir de discursos/prácticas efectivamente producidos por los agentes sociales, sin caer en la confusión que reduce los procesos interpretativos a los productos discursivos.

A modo de cierre. Hacia una semiótica de la recepción con vocación empírica

Determinar la relación entre prácticas sociales e interpretación resulta indispensable para encarar cualquier investigación en el terreno de la recepción. Sin embargo, como se habrá podido observar, la tarea no es ni menor, ni sencilla.

Debemos reconocer en Eco la intuición fundamental de haberse hecho las preguntas importantes, aunque no coincidamos con él en todas las respuestas. Su distinción entre uso e interpretación basada en la *intentio operis* resulta poco productiva para pensar los procesos de producción de sentido en la recepción. Toda vez que esta *intentio operis* se entienda como un límite que el propio texto opone a la deriva interpretativa, lo cual equivale a convertir al representamen en determinante, el modelo triádico es subvertido y los procesos semióticos en recepción reducidos a una actividad de mera decodificación.

Sólo podemos asumir esta *intentio operis*, si la comprendemos no como un límite que está *en el texto*, sino como un límite cultural, socialmente producido y compartido a través del *uso* de los signos, a las relaciones posibles de esos textos con determinados objetos. En otras palabras: la *intentio operis* debe ser comprendida como un límite que vemos en el texto sólo a través de un determinado hábito interpretativo. Es por lo tanto un límite cultural, histórico y dinámico.

Hacerlo restituye el carácter social e introduce la idea de *comunidad*, idea que no puede reenviar a la comunidad de origen del texto puesto que equivaldría a fijar un criterio de interpretancia ni histórico, ni dinámico, ni productivo. A la semiótica no le sirve el comportamiento prototípico del crítico literario para conocer cómo opera la semiosis, porque la capacidad de producir sentido no es un privilegio de los críticos sino de todos los integrantes de una comunidad dada. Y esta comunidad no puede ser única, ni originaria, ni final. Esta idea de *comunidad*, en tanto garante intersubjetivo, debe ser pluralizada para poder dar cuenta de los fenómenos de recepción en sociedades complejas como las nuestras. En estas comunidades, además, deben ser restituidos los agentes sociales.

El hábito, como lo proponía Peirce, era una regla, una *Ley* que influía sobre la acción de los hombres pero que al mismo tiempo era aprendida con el uso mismo de los signos, una verdadera terceridad anclada en la doble articulación uso /producción de sentido. Este hábito no es entendido como una simple limitación, sino como la matriz sin la cual ningún acto novedoso sería realmente posible.

Esto nos aproxima a la propuesta de Costa y Mozejko, en la que se considera a toda puesta en discurso como una práctica social, como un hacer que involucra

un agente social que realiza opciones en un contexto de posibles y desde determinado lugar.

No se trata solo de un cambio en los términos, se trata de una visión que importa consecuencias bien diferentes a la idea de comunidad de expertos de Peirce o la versión originaria de Eco. Se trata de un espacio social jalonado por pujas, asociaciones y disputas en los que los agentes sociales negocian sentido a sentido su posición y su identidad. En este marco los agentes sociales hacen sus apuestas, atravesados por estas dinámicas producen sentido.

Al interior de estos espacios sociales, y con el uso de los signos, es que se producen los hábitos, las reglas de interpretancia pertinentes en su interior y que determinan lo normal, lo valorable, las asociaciones de sentido correctas y pertinentes. Estas reglas, a su vez, pueden ser el objeto mismo de disputas y negociaciones. En nuestro caso, por ejemplo, la cuestión del establecimiento de los sentidos correctos que deben adjudicarse al tango, a los tangos y a sus elementos constitutivos, es un punto nodal en el campo del tango danza. Los agentes sociales disputan, principalmente, por el establecimiento de los criterios de interpretancia y en relación a ellos se definen y se identifican.

Visto el problema de esta manera, la distinción uso/interpretación carece de pertinencia. Sin embargo debemos reconocer que la labor empírica nos empuja a hacer una distinción que, si bien no es idéntica a la que propone Eco, guarda al menos algún parentesco de intención. Debemos distinguir las interpretaciones de su expresión, adopte esta la materialidad que sea. Todo el sentido que produce el agente social no es expresado, necesariamente, en una performance, un discurso, un texto, etc., ni será transparente al ojo del observador. Podemos ver *la fuente* de Duchamp como una práctica social que importa una apuesta de sentido en la que se juega su identidad, su posición en una comunidad dada, pero podemos reconocerlo porque compartimos algunas reglas interpretativas que nos indican los sentidos normales, en un contexto determinado, que importa tanto un urinario como la idea del arte mismo. Hay un reconocimiento, necesariamente primero, de los sentidos normales, comunes, de los elementos que componen la puesta. Sin el reconocimiento de estos elementos en su sentido normalizado, la crítica que representa la obra sería ilegible.

Sobre la base de estos acuerdos, generalmente tácitos, es posible construir, producir sentidos que cuestionen incluso estas mismas normas. La expresión misma que importa la obra de Duchamp puede decirnos mucho tanto sobre sus estrategias de posicionamiento y construcción de sí, como sobre los hábitos interpretativos que comparte con su comunidad, y los cuales puede, incluso, hacer objeto de su crítica. Pero, al mismo tiempo, debemos tener en cuenta que no todo lo que puede interpretar Duchamp en relación al arte o a los sanitarios está necesariamente expresado en *la fuente*.

La expresión, independientemente de su materialidad, debe ser comprendida como una instancia lógicamente posterior al proceso interpretativo, y

distinguirse de éste. En este proceso interpretativo debemos considerar tanto los criterios de interpretancia compartidos en un espacio social dado, así como la manera como los agentes sociales se inscriben en él y negocian apuestas de sentido en las que se juegan su identidad y su posición.

Sin embargo, no podemos acceder directamente a este proceso, debemos inferirlo, postularlo, apostararlo, observando lo efectivamente expresado en relación a esa interpretación. Para hacerlo no debemos ahorrar esfuerzos ni acercamientos, buscando reconstruir a través del análisis y la triangulación metodológica, los rastros que remitan al proceso. Para hacerlo propongo distinguir, en una primera instancia y como lo hemos venido haciendo, los procesos interpretativos de su expresión.

En una segunda instancia debemos distinguir en el producto aquello que el agente puede reconocer como algo que viene justificado de alguna manera por el texto primero, y deducir a partir de ello las reglas o criterios de interpretancia que el agente pone en juego. Esto debe ser claramente separado de aquello que el agente percibe como no motivado por el texto, del orden de lo circunstancial, antojadizo o personal. Nuestros milongueros son perfectamente capaces de distinguir aquello que en sus performances viene, a criterio de ellos, justificado o motivado por la música, de aquello que perciben como una suerte de apropiación personal de la música (distinguiendo cuando bailan siguiendo la música, por ejemplo, de cuando lo hacen como protesta o como parodia).

Esta distinción es la que guarda mayor parentesco con el planteo de Eco y, sin embargo, es bien diferente. No se trata de que uno sea una interpretación y el otro no lo sea, sino de que unos *son percibidos por los agentes sociales como interpretaciones* y los otros *como usos* y, en este punto, nos sirven como indicadores para reconstruir las reglas de interpretancia incorporadas por el agente y que condicionan su producción de sentido en un determinado espacio social. Si, además, podemos observar estas reglas interpretativas en más de un agente social, podemos decir que estamos ante criterios socialmente producidos y compartidos y no ya ante una interpretación marginal, aberrante o antojadiza.

A partir de allí, y con estas herramientas, se abre un enorme abanico de posibilidades de investigación. ¿Cuáles criterios aparecen en una comunidad? ¿Cómo se distribuyen? ¿Qué los posibilita? ¿Cómo se relacionan entre sí? ¿Existen disputas por fijar los criterios de interpretancia? De ser así, ¿sobre cuáles?

En fin, a partir de aquí el campo de interrogantes que se aparece es vasto y prometedor, y a partir de allí también tendremos que ensayar y recrear, paso a paso, problema a problema, los modelos y categorías necesarias para encararlos. ■

REFERENCIAS:

- BARRENA Sara
2001 «Los hábitos y el crecimiento: una perspectiva Peirceana», *Razón y Palabra* [en línea], 21, (citado 23 abril 2009), disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n21/21_sbarrena.html>
- BARTHES Roland
(1971) *Elementos de semiología*, Madrid: Alberto Corazón Ed.
- BUENFIL BURGOS Rosa N.
1995 «Horizonte posmoderno y configuración social», en ALBA Alicia de (coord.), *Posmodernidad y educación*. México: CESU-UNAM Porrúa, 11-67.
- CARRETERO Andrés M.
1999a *El compadrito y el tango*, Buenos Aires: Peña Lillo-Continente.
1999b *Tango testigo social*. Buenos Aires: Peña Lillo-Continente.
- COSTA Ricardo y MOZEJKO Teresa
2002 «Producción discursiva: diversidad de sujetos», en MOZEJKO Teresa y COSTA Ricardo (comp.), *Lugares del decir* Rosario: Homo Sapiens, pp. 13-22.
2007 «Introducción», en MOZEJKO Teresa y COSTA Ricardo (comp.), *Lugares del decir 2*. Rosario: Homo Sapiens, pp. 9-34.
- ECO Umberto
1975 *Trattato di Semiotica Generale*, Milano:Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 2000).
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Giulio Einaudi; (tr. esp.: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona: Lumen, 1990).
1990 *I Limiti dell'Interpretazione*, Milano:Bompiani (tr. esp.: *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992).
1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona: Lumen 1999).
- FABBRI Paolo
1998 *La svolta semiotica*, Bari: Laterza; (tr. esp.: *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa, 2000)
- GOBELLO José
1999 *Breve historia crítica del tango*, Buenos Aires: Corregidor.
- GÖTTLING Jorge
1998 *Tango, Melancólico testigo*, Buenos Aires: Corregidor.
- LISKA María Mercedes
2009 «El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legítimos», En *TRANS-Revista Transcultural de Música*, [en línea] 13, (citado 13 de diciembre de 2010), disponible en <<http://www.sibetrans.com/trans/a53/el-tango-como-disciplinador-de-cuerpos-ilegitimos-legitimados>>.
- MORLEY David
1992 *Television, Audiences and Cultural Studies*, New York: Routledge; (tr. esp.: *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires: Amorrortu, 1996)
- SAIKIN Magalí
2004 *Tango y género*, Stuttgart: Abrazos Book.
- VERÓN Eliseo
1987 *La sémosis sociale. Fragments d'une théorie de la discursivité*, Paris: PUV; (tr. esp.: *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa, 1993).

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- BOURDIEU Pierre
(1997) *Razones Prácticas*. Barcelona: Anagrama.
BUENFIL BURGOS, Rosa Nidia

- 2005 «Producción de conocimiento e investigación en las condiciones actuales», *Tropos y Tropos* [en línea], 3, 14 pp., (citado septiembre de 2011), disponible en <<http://www.toposytropos.com.ar/N3/decires/produccion.htm>>.
- COSTA Ricardo y MOZEKO Teresa
2002 «Producción discursiva: el sujeto social y sus simulacros», *Revista Con-Ciencia Social*, 2: 43-52.
- DERRIDA Jacques
1967 *L'Écriture et la différence*, París: Seuil; (tr. esp. *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989).
- ECO Umberto
1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani.
2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani (tr. esp.: *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, Barcelona: Debolsillo Editora, 2009).
- FABBRI Paolo
2004 «Aplauso y consenso», *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, [en línea], 9 (citado 10 de marzo de 2007), disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistasBUC/portal/modulos.php?name=Revistas2_Historico&id=CIYC&num=CIYC040411>
- GUBER Rosana
2005 *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Paidós.
- GUTIERREZ Alicia
1995 *Pierre Bourdieu. Las prácticas sociales*. Posadas: Editorial de la Universidad Nacional de Misiones.
- LAMAS Hugo y BINDA Enrique
2008 *El Tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Unquillo: Abrazos.
- LÓPEZ CANO Rubén
2007 «Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario», en LOPEZ CANO Rubén, *Música, semiótica y Ciencias Cognitivas* [en línea], citado 16 de noviembre de 2011, disponible en <http://lopezcano.org/Articulos/Semiotica_Musica.pdf>
- MARAFIOTTI Roberto
1998 *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*, Buenos Aires: Eudeba.
- MERRELL Floyd
(1998) *Introducción a la semiótica de C. S. Peirce*, Maracaibo: Ediciones Astro Data.
- PEIRCE Charles Sanders
1868 "Some Consequences of Four Incapacities", in *CP* 5.264-317; (tr. esp.: «Algunas consecuencias de las cuatro incapacidades», en VERICAT JOSÉ (tr. intr. y notas), *El hombre, un signo. (El pragmatismo de Peirce)*, Crítica: Barcelona, 1988: 88-122; *n in n* GRUPO DE ESTUDIOS PEIRCEANOS [en línea], (citado 11 de noviembre de 2011), disponible en <<http://www.unav.es/gep/AlgunasConsecuencias.html>>).
- 1894 What is a Sign?", in *CP* 2.281, 285, 297-302 (tr. esp.: ¿Qué es un signo? en GRUPO DE ESTUDIOS PEIRCEANOS [en línea], (citado 11 de noviembre de 2011), disponible en <<http://www.unav.es/gep/Signo.html>>, 2003.
- c1897 "On Signs (Ground, Object and Interpretant), in *CP* 2.227-229 y 2.444n1; (tr. esp.: «Fundamento, Objeto e Interpretante», en GRUPO DE ESTUDIOS PEIRCEANOS [en línea], (citado 11 de noviembre de 2010), disponible en <http://www.unav.es/gep/FundamentoObjetoInterpretante.html>, 2003.
- 1910 «Signs and their Objects», *CP* 2.230-232; (tr. esp. «Los signos y sus objetos», en GRUPO DE ESTUDIOS PEIRCEANOS [en línea], (citado 11 de abril de 2010), disponible en <<http://www.unav.es/gep/Signos&Objetos.html>>, 2003.

- 1931-1958 *Collected Papers*, C. HARTSHORNE C, WEISS P, & BURKS A.W. (Eds).
Cambridge, Ma: Harvard University Press. Vols. 1-8.
- RIVAS, M^a Uxía
1996 «Frege y Peirce: en torno al signo y su fundamento», *Anuario Filosófico*, 29,
1211-24; (versión digital en: GRUPO DE ESTUDIOS PEIRCEANOS [en línea],
(citado 11 de abril de 2010), disponible en
<<http://www.unav.es/gep/AF/Frege.html>.>
- ROSBOCH M. Eugenia
2006 *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza*, La Plata: EDULP.
- VERÓN Eliseo
1980 «Discurso, poder, poder del discurso», en *Anais do Primer Coloquio de
Semiótica*, Río de Janeiro: Loyola, pp. 85-97.
- 1995 «Semiosis de lo ideológico y del poder», en *Cursos y Conferencias*, Buenos
Aires: Ciclo Básico Común, UBA, pp 11-38.