

[Original]

## Operaciones interpretativas y prácticas de apropiación de signos con materialidad múltiple en la recepción del tango

MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES

Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba (CIFYH, UNC)

Consejo Nacional de Investigaciones

Científicas y Técnicas (CONICET),

R. Argentina



**Resumen:** El tango es un universo de sentido que involucra elementos verbales y musicales, y prácticas de apropiación específicas como es su danza. Su origen ligado a los sectores sociales más bajos de la sociedad rioplatense de principios del siglo XX ha dejado marcas en su sonoridad y en su poesía. Resulta llamativo que en la actualidad, con esa distancia histórica y social, surjan continuamente nuevas generaciones de milongueros, como se llama a los que escuchan y bailan el tango como danza social. En la ciudad de Córdoba (R. Argentina) estos son los principales consumidores de tango, y este consumo no se limita al momento del baile sino que se traslada a los ámbitos de escucha privada. ¿Qué encuentran en esa música tantas veces calificada de triste y nostálgica, y en esa poesía llena de historias de fracturas amorosas, duelos a cuchillo, y de proxenetas y prostitutas? Se realizaron 26 entrevistas focalizadas con actividades de traducción intra e intersistémicas a milongueros cordobeses. En esta comunicación presento los resultados de esa indagación y propongo algunas hipótesis para entender cómo estos milongueros operan sobre el paquete significante en su recepción. Analizo así, distintas operaciones interpretativas que posibilitan que esa música no se convierta en signo de tristeza, y que esas historias de proxenetas y pupilas no los interpelen necesariamente. Ofrezco, finalmente, una breve reflexión, a partir de este caso, sobre cómo normas interpretativas y prácticas de apropiación se condicionan mutuamente.

**Palabras clave:** Capas de sentido – Milonga – Types – Competencia.

[Full Paper]

### Interpretative Operations and Practices of Appropriation of Signs with Multiple Materiality in the Reception of Tango

**Summary:** Tango encompasses a universe of meaning which involves verbal and musical elements, as well as specific practices of appropriation as is the case of its dance. Its early twentieth century origin, paired mainly to the lower classes of the society of Buenos Aires and surrounding areas, has definitely left its mark on the sound and poetry of tango. That is why it is remarkable that today, with such a historical and social distance from those days, there is a constant flow of new generations of *milongueros*, as are called those who listen to tango and dance it as a social dance. In the city of Córdoba (R. Argentina), these are the main consumers of tango, and this consumption is not just limited to their dancing practices but also to their private moments of listening to music. What is it they find appealing in this music, very often described as sad and nostalgic, whose poetry is filled with copious stories of heart breakups, knife duels, pimps and prostitutes? To answer this question, 26 focused interviews with intra and inter systemic translation activities were conducted with *milongueros* of the city of Córdoba. This paper intends to present the results of this investigation and proposes hypotheses in order to understand how these *milongueros* operate on the significance package upon reception. Consequently, there is an evaluation of various interpretative operations that allow this music not to become just a sign of sadness, so that those stories of pimps and working girls do not necessarily affect them. Finally there is a brief reflection based on this case on how interpretative rules and practices of appropriation are interdependently conditioned.

**Key words:** Layers of meaning – *Milonga* – Types – Competences.

## Introducción

El trabajo que aquí se presenta forma parte de una investigación mayor sobre las prácticas de recepción del tango entre el público milonguero de la ciudad de Córdoba. Milongueros es como se autodenominan las personas que asisten regularmente a las milongas, salones nocturnos donde se escucha y se baila el tango como danza social. Pero en el caso de estos consumidores, el tango no se queda en las milongas. Escuchan tangos en sus casas, en sus trabajos, llevan los tangos consigo en sus teléfonos celulares. El tango es la música que enmarca sus relaciones sociales y sus cotidianidades.

Esta investigación mayor pretende dar cuenta de cómo estas personas, pertenecientes a los estratos medios cordobeses,<sup>1</sup> se apropian y dan sentido a un producto de la cultura popular rioplatense de la primera mitad del siglo XX, en las puertas del siglo XXI.

La cuestión toma particular relevancia habida cuenta de la enorme distancia que existe entre las condiciones de producción de esos tangos (y lo que era decible en la sociedad porteña del 1900) y las condiciones de su recepción en la actualidad.

El origen fuertemente popular del tango ha dejado marcas en su música y en su poesía. A su música se la ha calificado frecuentemente de sentimental, a veces hasta lánguida (Matallana cit. en Liska 2010) como si fuera portadora de algún dolor (Varela 2005). Su lírica se ha construido principalmente en torno a temáticas como el juego, el arrabal, las relaciones entre proxenetas y pupilas, la fractura amorosa, la madre, el duelo, entre otros (Archetti 2003, Ulla 1982, Moreau 2000, Saikin, 2004).

En este contexto se vuelve pertinente la pregunta: ¿Qué encuentran en esa música tantas veces calificada de triste y nostálgica, y en esa poesía llena de historias de fracturas amorosas, de duelos a cuchillo y de proxenetas y prostitutas?

---

<sup>1</sup> Se trata de empleados públicos, empleados jerárquicos, profesionales, comerciantes o estudiantes universitarios. Los entrevistados tenían todos estudios secundarios completos y 2/3 había al menos iniciado algún estudio superior (finalizado, no finalizado o en curso). Los barrios desde los que asistían son casi todos barrios hoy habitados por la clase media (Nueva Córdoba, Jardín, Centro, General Paz, Cerro de las Rosas, Alto Alberdi, etc.), y sólo una entrevistada pertenecía a un barrio más periférico (barrio Liceo). En relación al empleo, se encontraban todos o bien con trabajo, o bien no buscándolo (el caso de los estudiantes que reciben manutención de sus familias).

## Diseño técnico metodológico

La investigación mayor de la que surge esta comunicación se desarrolló durante más de tres años, en un diseño de investigación cualitativo y *en cascada*, con actividades de observación y entrevistas. Decir que se trató de un diseño en cascada (Galeano Marín 2004) significa que el abordaje fue escalonado, incrementando paulatinamente la directividad en las entrevistas y en las observaciones, a medida que la información obtenida en las etapas previas permitía refinar hipótesis y avanzar en el conocimiento del caso.

En una primera etapa, más exploratoria, las entrevistas fueron no dirigidas o levemente dirigidas a *informantes de oportunidad* (Honigman cit. en Guber, 2005), es decir, sin realizar una selección especial de informantes y sólo atendiendo a la facilidad de acceso. Esto sirvió para obtener información importante sobre sus prácticas de recepción pero también para desarrollar las primeras hipótesis de trabajo.

En la siguiente etapa (más focalizada), se realizaron entrevistas semi estandarizadas que incluyeran preguntas sobre sus preferencias en materia de música, de poesía y sobre los motivos de dichas preferencias, intentando reconstruir las valoraciones que hacen de esos paquetes significantes, cómo los tipifican, con qué criterios los separan o los incluyen en diferentes categorías, con qué otros discursos los ponen en relación para darles sentido, etc.

Durante esa etapa se realizaron treinta y tres entrevistas semi dirigidas (con guiones de implementación flexible), pero esta vez a informantes cuidadosamente seleccionados en función de su potencial para despejar hipótesis. Para tales efectos se realizó un muestreo teórico (Glasser & Strauss 1967) que privilegiara los casos típicos, pero que incluyera también algunos casos desviados (Patton cit. en Flick 2002 (2007):82). El espectro de entrevistados incluyó a 17 varones y a 16 mujeres, de entre 22 y 65 años, uniformemente distribuidos.

Sobre la base de esas entrevistas se refinaron las hipótesis y se desarrolló una última tanda de entrevistas semiestructuradas de respuestas abiertas con veintiséis de esos informantes seleccionados especialmente a los fines de desarrollar y refinar hipótesis finales.<sup>2</sup> Las entrevistas fueron diseñadas como

---

<sup>2</sup> En la etapa previa se había seleccionado ocho (8) casos por encima del nivel de saturación para dar un margen que permitiera la selección de los entrevistados más productivos y mejor predisuestos en la siguiente etapa de entrevistas.

una variante de lo que Merton, Fiske y Kendall (1998) denominaron *Focussed interview*, y que en otra parte he llamado *entrevista productiva* (Montes 2014b).

En esta oportunidad se le ofreció a cada entrevistado el mismo estímulo (en este caso un conjunto de fragmentos de música y distintos poemas), y se les solicitó que realizaran distintas actividades de traducción inter e intrasistémicas (Eco 2003). El objetivo era que ellos produjeran discursos capaces de estar *en lugar de* esa música o de ese poema, vale decir, lo más cercano como fuera posible a sus interpretaciones.

Esas actividades, además, sirvieron de disparador para la discusión con los informantes sobre los modos como las distintas materialidades que coexisten en una pieza de tango se valoran y seleccionan a la hora de apropiarse (o no) de esa música y de esa poesía.

### **La cuestión de la interpretación y sus límites**

Aunque la incorporación de los modelos triádicos de signo en la semiótica ha roto con las nociones de significado como algo predefinido y permanente, no por ello implica que el significado sea algo aleatorio, individual, o meramente subjetivo. Si fuera de esta manera, la comunicación sería imposible, y nada es más lejano que esto de la pretensión de un pragmatista como Peirce (CP 6.481). Hablar de la instancia de la recepción como una instancia productiva no debe hacernos pensar en una deriva interpretativa (Eco 1990, 1992).

Existen ciertos acuerdos mínimos en torno a lo que los signos significan que explican cómo determinados grupos de personas comprenden más o menos algo parecido cuando se abocan a interpretar un mismo paquete signifiante.

La traductibilidad entre el signo y su interpretante viene asegurada por la incorporación de lo social y de lo histórico dentro del signo Peirceano. Lo que hace posible la comunicación, esa equivalencia parcial entre *Representamen* e *Interpretante* (CP 2.274), es la incorporación de hábitos (CP 1.379, 2.148, 2.170, 5.491). Son estas disposiciones adquiridas a lo largo de la vida las que indican cómo deben traducirse éstos en una comunidad dada y en contextos particulares.

Se trata de disposiciones incorporadas que rigen la conexión de unos signos con otros como sus *Interpretantes*: verdaderas leyes generales de acción orientadoras de la praxis. El hábito es regularidad, generalidad, terceridad (CP 2.148, 3.360). En este planteo, la comunidad opera como el garante

intersubjetivo de la semiosis (Eco 1990 (1992):369), imponiendo límites a la deriva interpretativa.

Pero las reglas que rigen la producción de sentido en una comunidad dada nos enseñan a conectar signos entre sí, y también a *usarlos* correctamente. Desde la perspectiva que se adopta en este trabajo, se considera que los usos de las materias investidas de sentido también vienen regulados y son objeto de interés semiótico.

Cuando se habla de usos, aquí, no se está asumiendo la distinción equiana entre *uso* e *interpretación*, donde el uso para Eco sería una suerte de interpretación aberrante, un concepto que sirve para distinguir las interpretaciones correctas de las incorrectas en los términos de la *intentio operis* (1990, 1992).<sup>3</sup>

Lo que distingue una interpretación correcta de una incorrecta, desde la perspectiva adoptada en esta investigación, no es la *intentio operis* (y en ella las reglas interpretativas de la comunidad de origen del texto), sino las reglas compartidas por la comunidad interpretativa al momento mismo de producirse la recepción. A estas reglas sólo podemos reconstruirlas a través del análisis de las interpretaciones efectivamente realizadas por los miembros de esa comunidad, o por una muestra de ella. Quiere esto decir, que las reglas que rigen la interpretación de un determinado paquete significativo pueden cambiar con el tiempo.

Un planteo como este no apunta a establecer un criterio para juzgar como correctas o incorrectas las interpretaciones (como es el caso de la propuesta equiana), sino a dar cuenta de las reglas que posibilitan que se produzca una determinada recepción de un paquete significativo (y no otra) en un momento y espacio social determinado.

Sin embargo la distinción entre cómo se *interpreta* un signo y lo que se *hace* con él es relevante para esta investigación, aunque esa distinción no se haga en los términos equianos.

### **Interpretación y apropiación: una distinción necesaria**

En términos generales es posible decir que el *Interpretante* de un signo es su efecto o, mejor dicho, todos sus efectos posibles, sin importar cómo se

---

<sup>3</sup> En otra parte he discutido ya la productividad de tal distinción (Montes 2011) como herramienta teórica para encarar investigaciones empíricas en recepción.

materialicen. Pero los efectos de un signo, a nuestro entender, pueden ser de distinto tipo.

Supongamos que dos personas escuchan una música, por ejemplo un tango. A ambas personas esa música les provoca nostalgia, y mientras a una de ellas le agrada sentirse de esa manera y lo considera algo positivo, la otra puede pensar que eso es una pérdida de tiempo y que no le agrada sentirse de esa manera. Entonces, podríamos distinguir lo que esa música significa (como el reconocimiento del objeto por el que está ese signo) de cómo la valoran las personas o cómo se posicionan en torno a ella. La valoración forma parte de su significado aunque no de la misma manera.

Pero, además, puede ocurrir que un mismo paquete significativo se preste a distintos usos aun significando lo mismo. Pensemos el caso de *Aurora* (o *Saludo a la bandera*), la canción con la que Marco Bechis coronó la escena final de *Garage Olimpo*.<sup>4</sup> Dos personas pueden interpretar correctamente lo que significa la canción y, no obstante, usarla para honrar a la bandera, o para generar una incomodidad y crítica hacia ciertas formas de nacionalismo. Si preguntáramos al director si cree que esa canción habla de los aviones que sobrevolaban el Río de la Plata arrojando presos políticos para desaparecerlos, seguramente éste nos diría que no, que es plenamente consciente de que la canción no habla de eso, aunque él haya sido capaz de trazar esa analogía.

La diferencia sustancial entre un grupo de operaciones y las otras reside en que a la primera, la interpretación, la percibimos como motivada por el signo, ajena a nuestra voluntad, mientras a las segundas (posicionamientos y usos) las percibimos, generalmente, como más dependientes de nuestra opinión, de nuestra voluntad, y no del signo en sí mismo.

Resulta pertinente, entonces, distinguir estos dos tipos de operaciones generales, al menos analíticamente, puesto que existe una relación ordinal y necesaria entre ellos. La primera, el *reconocimiento* de un signo como *Representamen* que está por algo (su objeto). Es lo que podríamos llamar comúnmente, interpretar el signo. La última, el uso del signo, el ponerlo al servicio de nuestras prácticas, y que por cuestiones de claridad conceptual preferimos llamar apropiaciones.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> La escena puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=VfXcR9YmwpY>

<sup>5</sup> El concepto viene de la tradición sociológica, más precisamente del trabajo de Michel De Certeau (1990). No obstante conviene aclarar que aquí se toma únicamente la idea de

Y aunque es pertinente hacer la distinción analítica, puesto que sólo se apropia lo que se ha reconocido como signo que está por algo y se lo ha valorado previamente, es igualmente importante recordar que ambas son igualmente importantes a la hora de pensar la problemática de la recepción desde una perspectiva semiótica.

Muchos estudios y teorías ya clásicas sobre la recepción han priorizado o bien la cuestión del reconocimiento del signo (Eco 1990, 1997; López Cano 2004), o bien la de los posicionamientos y valoraciones (Morley 1992), o bien la de los usos y prácticas de apropiación (Martín Barbero 1991, De Certeau *et al.*, 1994).

Pero desde una perspectiva semiótica tanto las interpretaciones como los posicionamientos y apropiaciones son pertinentes porque en la semiosis todas estas operaciones están reguladas. Además es indiscutible que las valoraciones, los posicionamientos (pensar que una canción es fea o que me provoca rechazo, por ejemplo), también forman parte de los efectos de ese signo y de su sentido. Valorar es darle complemento predicativo a la cosa y adiciona, por lo tanto, sentido.

Pero, todavía más, el sentido de un signo implica también los usos y apropiaciones considerados *legítimos*. Un cuchillo es una herramienta para cortar. Su uso es parte de su significado y sería imposible imaginar el sentido de tal elemento sin apelar a su modo de utilización correcto. Incluso su correcta interpretación, en tanto *Representamen* que está por un objeto, puede depender directamente del reconocimiento de su funcionalidad.

Violi (2001) destaca precisamente que las características funcionales de los objetos, además de las perceptivas, pueden ser cruciales a la hora de reconocer un caso como perteneciente a una categoría. Una silla es tal precisamente porque permite sentarse, y sería realmente difícil imaginar una silla que no sirviera para ese uso.

Al lector podrán parecerle casos extremos y podrá objetar que se trata de signos que están por objetos manufacturados, en los que la funcionalidad y el uso serían algo mucho más primordial en comparación con otros casos.

Sin embargo si pensamos, por ejemplo, en el sentido del sexo (y de la genitalidad en particular) nos daremos cuenta de que es imposible hacerlo desvinculándolo de las normas que regulan sus usos correctos. Todavía será

---

apropiación como práctica productora de sentido, y no el resto de su teoría, todavía demasiado ligada a una concepción estructuralista del signo (Montes 2014a).

más claro si pensamos en las normas que regulan la apropiación de los símbolos patrios. ¿Acaso no forma parte de lo que el Himno Nacional significa lo que se puede hacer o no con él?

Comprenderá el lector que, incluso en aquellos signos que están por objetos que podrían parecer menos «utilitarios», las normas que regulan los usos y las apropiaciones son indispensables para comprender los procesos de producción de sentido en la recepción desde una perspectiva semiótica.

### **Interpretación y apropiación como resultado de operaciones**

Pero ni las interpretaciones ni las apropiaciones son hechos dados, mecánicamente generados por el signo. Ellas son realizadas por los usuarios de los signos, son el resultado del esfuerzo y de la acción de los intérpretes en función de esas reglas socialmente compartidas e incorporadas. De modo que pensar la recepción significa pensar en lo que los usuarios efectivos hacen para poder dar sentido a los signos.

Los usuarios de los signos operan sobre ellos valorando, seleccionando y ponderando elementos constantemente.

Estas operaciones se realizan en al menos dos niveles diferentes en función de su ordenamiento lógico. El primero es un nivel de categorización y reconocimiento (dentro de un plano interpretativo). Por ejemplo, se selecciona un género musical de entre los muchos disponibles en nuestros saberes para categorizar una música determinada porque hemos incorporado un *Type* (CP 4.537) que nos permite identificar a un determinado *Token*. Desde la perspectiva peirceana el *Type* es una categoría mental que permite determinar que el caso que se percibe en un momento determinado pertenece a un grupo identitario o categoría.

Gracias al *Type* reconocemos un tango particular como perteneciente a un género, precisamente como un tango y no como una zamba. Pero todo *Type* importa la ponderación de determinados elementos como más relevantes para identificar el *Token* (el caso particular perceptible). Para reconocer a *Cambalaché*, a *Malevaje* y a *Yira Yira* como tangos, como igualmente tangos, es necesario abstraer las características que comparten y que permiten incluirlos en el género, aquellas que participan de lo que vendría a ser un tango prototípico (Rosch 1978), a costas de las especificidades de cada canción particular. Incluso dentro de una misma canción, para reconocer *Malevaje* en las versiones



grabadas por Juan Maglio Pacho y por Roberto Firpo, debemos prescindir de los arreglos específicos de cada versión.

Reconocer, percibir una música como perteneciente a un tipo particular de música implica desde el comienzo la selección y ponderación de determinados elementos del paquete sonoro como más pertinentes para esa operación. Y eso se hace sobre la base de competencias, de creencias y esquemas de valoración, no siempre conscientes, que se ponen en relación con el paquete sonoro.

Una vez realizadas estas operaciones de valoración, selección y ponderación, fundamentales para identificar géneros y canciones, pasamos a otro nivel que podríamos llamar apropiativo: elegimos unas músicas por sobre otras, seleccionamos géneros, canciones, versiones, como nuestras preferidas para identificarnos con ellas o para usarlas según nuestras necesidades. Elijo una canción porque provoca en mí determinadas emociones,<sup>6</sup> porque puedo usarla para algo. Elijo esa y no otra porque me agrada, estéticamente, y me agrada porque la asocio a determinados valores, porque la pongo en relación con creencias y saberes incorporados. O la elijo porque me recuerda algo, porque la asocié a un recuerdo o a un sentimiento.

De modo que en cada momento de la recepción las personas *operan* sobre el paquete significativo que ofrece ese signo seleccionando, ponderando y poniéndolo en relación con los saberes y creencias incorporados.

Abordar así la relación entre interpretaciones y apropiaciones, como resultado de *operaciones* llevadas a cabo por los intérpretes/usuarios de los signos, ha sido la clave para pensar la recepción del tango por parte de los milongueros, especialmente en lo que respecta a la doble materialidad del tango.

Desde las interpretaciones y las apropiaciones concretas de los intérpretes es que inferimos las operaciones que les dan origen para postular, a partir de allí, las reglas de generación que les subyacen.

---

<sup>6</sup>Assinnato (2011) señala, siguiendo a Hallman, la existencia de dos modalidades básicas de escucha: la audición analítica, propia de quienes tienen formación académica o similar, y que consiste en la valoración de la música en función de sus características estructurales (melodía, armonía, estructura métrica, textura, etc.); y una escucha afectiva, que no requiere esas herramientas teóricas, y de la que se derivan estados emocionales. Es este último tipo de escucha la que prevalece entre los receptores no academizados de las músicas populares.

### **Cuestión (no sólo) de materia**

Volvamos entonces a nuestra pregunta. ¿Qué encuentran estos milongueros en esa música tantas veces calificada de triste y nostálgica, y en esa poesía llena de historias de fracturas amorosas, de duelos a cuchillo y de proxenetas y prostitutas?

Para comprender la relación que entablan los milongueros con el tango resulta fundamental comprender que su acercamiento a esta música se da secundariamente a raíz del interés por la danza y el ambiente social que representan las milongas. En la mayoría de los casos reconocieron que su gusto por la música del tango sobrevino luego de aprender a bailar y como consecuencia de esa práctica. Estos cordobeses no crecieron escuchando tango en sus casas, ni es la música que se escucha normalmente en las radios cordobesas. Sin embargo, con el paso del tiempo y la práctica de apropiación que representa la danza, aprendieron no sólo a apreciarlo, sino que también se convirtió en su música predilecta.

De modo que no fue difícil advertir que lo que los interpela del tango, en primer lugar, es la parte sonora, su música. El motivo es algo evidente: las normas de apropiación que regulan la danza prescriben que se baile siguiendo a la música, especialmente los aspectos rítmicos y melódicos, y no la poesía. Es por esto que la primera hipótesis que desarrollé fue que posiblemente los poemas de los tangos no fueran realmente escuchados.

En términos estrictamente semióticos decimos que los milongueros distinguían y separaban *capas de sentido* en función de la materialidad que compone el paquete significativo que se les presenta (música por una parte, poesía por la otra) y, en un acto de apropiación, ponderaban la música y prescindían de las letras.

La hipótesis de las *capas de sentido* es deudora de la metáfora del hojaldre que Paolo Fabbri (1998) utiliza para explicar la densidad de sentido que se puede encontrar, por ejemplo, en el lenguaje oral. Decimos una cosa mientras nuestros gestos y entonación refuerzan, modelizan o incluso llegan a contradecir eso que decimos, de modo que el mensaje se compone de diferentes capas, cada una portadora de significado. Será tarea del intérprete reconocer, primero, esas capas, y evaluarlas y ponderarlas luego.<sup>7</sup> El lenguaje, decía, tiene *espesor*.

---

<sup>7</sup> Se podría decir también, siguiendo a Eco (2003), *niveles de sentido*. No obstante considero que la idea de *capas* es más justa que la de *niveles*, puesto que la última parece suponer un cierto ordenamiento, unos niveles que serían más fundamentales que los otros.

Así, en este trabajo entendemos por capas de sentido unas organizaciones de sentido que se reconocen como coexistentes con relativa autonomía dentro de un mismo paquete significativo.

En el caso de la recepción que los milongueros hacían del tango, la primera distinción de capas de sentido se efectuaba en función de la materialidad del signo, como si esa materialidad fuese una frontera evidente. Pero, ¿Está la frontera realmente en las distintas materialidades que componen el paquete significativo?

En una actividad de traducción solicité a los milongueros que colocaran un adjetivo a distintos fragmentos de tangos. Esos estímulos correspondían a cinco tangos que habitualmente escuchan en las milongas, y a cuyas orquestas ellos mismos las habían mencionado como de sus preferidas en entrevistas anteriores. La audición alcanzaba únicamente los primeros 45 segundos de cada pieza y, por ser tangos de orquesta típica, la voz del cantante no aparecía en ese fragmento escuchado.<sup>8</sup> Se les solicitó que les colocaran un adjetivo que fuera capaz de traducir lo que esa música significaba para ellos, o cualquier cualidad capaz de funcionar como complemento predicativo de esa música.

Los adjetivos que les asignaron todos los milongueros a cada fragmento musical tendieron a compartir un claro aire de familia. Un tango como *Tristeza Marina* interpretado por la Orquesta de Carlos Di Sarli conjugaba según ellos emociones tales como la alegría, la elegancia y el romance. *La yumba* de Osvaldo Pugliese les transmitía claras ideas de fuerza, potencia, pasión e intensidad; mientras *Rosarina Linda* de Osvaldo Fresedo les resultaba romántico, melodioso, a veces nostálgico (pero en un sentido alegre), como si evocara un recuerdo feliz, de un amor de la juventud, o de un salón de baile elegante en los años 40. *Suerte loca*, de la Orquesta de Enrique Rodríguez, fue calificada como una música divertida, alegre, optimista, que invita a bailar y a disfrutar de la vida. En la misma línea colocaron a *Sinsabor*, interpretado por la orquesta de Osvaldo Donato, dentro de los tangos «enérgicos», una música divertida y feliz, aunque un poco más soñador o emotivo que el anterior, pero todavía conservando esa fuerte impronta de jovialidad, alegría y optimismo.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> En los tangos de Orquesta Típica, especialmente los grabados a mediados de siglo XX, el cantante interpreta únicamente una parte de la letra del tango, y canta en la segunda mitad de la canción, manteniéndose la primera parte solamente instrumental.

<sup>9</sup> Como se trató de una actividad de respuesta abierta, no estructurada, la coincidencia plena era imposible y, sin embargo, de entre los miles de adjetivos que podrían haber elegido resultó claro

Ninguno de esos tangos recibió calificativos relacionados con la tristeza, tópico con el que el sentido común suele asociar a este género musical. Y esto a pesar de que algunos de esos tangos tienen letras que relatan verdaderas desventuras.

Los últimos dos fragmentos musicales nombrados se correspondían con dos poemas con los que trabajamos luego en otra actividad posterior (por separado, y sin la música). Las mismas músicas que habían recibido adjetivos relacionados con la alegría, el juego y la diversión, encontraron en los poemas correlativos calificativos como «nostálgico», «deprimente» o «triste».

Se utilizó entonces esta situación para provocar la reflexión de ellos sobre el rol que juegan ambos componentes (el sonoro y el lingüístico) en las situaciones reales de escucha de los tangos y confirmamos que la música resulta mucho más importante para ellos al momento de darle sentido a esos tangos. Efectivamente los milongueros coincidieron en que generalmente, cuando escuchan estas músicas con sus poemas, ellos experimentan más las emociones asociadas a la música antes que las asociadas a las letras.

De modo que a la separación de capas de sentido le sigue la valoración de éstas como más o menos importantes para lo que ellos asumen sería el sentido profundo, «verdadero» del tango, y la consecuente ponderación de una capa por sobre la otra. Esto no quiere decir que ellos no reconozcan todo lo que tienen de tristes esos tangos, simplemente que juzgan que ese componente es menos importante que el resto.

Esta operación, que se da en el plano interpretativo, responde no obstante a un hábito adquirido merced al uso de los signos, a su apropiación.

Es precisamente por la práctica sostenida del baile que los milongueros aprenden a, como dicen ellos, «escuchar distinto» o, como sostengo aquí siguiendo a López Cano (2004), orientar la percepción hacia unos elementos del paquete sonoro por sobre otros.

Pero, además, la práctica sostenida del baile, la apropiación del tango a través de la danza, posibilita la asociación de sentido entre estos elementos sonoros y esas emociones identificadas con la alegría, lo lúdico o la diversión. Porque, según ellos mismos reconocen, el tango no era una música que despertara en ellos esas emociones hasta que comenzaron a bailar.

---

que los preferidos tendieron a mantenerse en un rango de cualidades cercanas entre sí, probando que las emociones que suscita esta música no es una cuestión personal o meramente subjetiva.

No hay nada en esa música que, per se, explique estos efectos de sentido. Los entrevistados reconocieron todos que, con la práctica del baile, se modificó sensiblemente lo que escuchan en los tangos y, a partir de allí, el cómo los valoran.

Muchos, incluso, destacaron que la misma música que antes de comenzar a bailar les resultaba aburrida o triste, comenzó a despertar otras emociones luego de la experiencia del baile. Emociona diferente porque se escucha distinto. La marcación rítmica, el tempo más lento o más ágil, si se trata de melodías ligadas o picadas, si tienen muchos silencios, entre otros, son elementos que se comienzan a percibir con atención y a valorar especialmente a partir de la práctica del baile.

Entrevistadora: —¿Y qué te provoca hoy escuchar tango? ¿Es igual que cuando eras chica, o...?

M\_49: —No, no, no. Es un placer. Me resulta... Ahora entiendo por qué mi mamá todo el día escuchaba tango. No, me resulta muy placentero.

Entrevistadora: —Y, ¿cambiaron tus gustos musicales desde que empezaste a bailar tango? ¿Empezaste a escuchar cosas que antes no escuchabas?

M\_25: —Sí, un montón de orquestas que antes no conocía.

Entrevistadora: —¿Cuáles?

M\_25: —Caló, por ejemplo (...) Pugliese no lo hubiese escuchado nunca.

Porque una persona que no sabe cómo es bailar... Pugliese, escucharlo, es aburrido. Y sin embargo, en este momento lo escucho y me voy directamente a la pista, así, mentalmente.

Entrevistadora: —Imaginariamente.

M\_25: —Claro.

V\_50: —Uno va... no es que vaya cambiando, va incorporando. Tendrá que ver con lo que uno va aprendiendo también de cómo bailarlo, a escuchar (...) Pero yo a D'Arienzo, yo no le encontraba sentido. Y hoy por hoy, ponen D'Arienzo y no me quedo sentado...

Esta relación entre la práctica de apropiación y el desarrollo de nuevas asociaciones de sentido en el plano interpretativo se hizo evidente a lo largo de todas las entrevistas. De hecho, a la hora de adjetivar esas músicas, las referencias al baile eran recurrentes, como si se tratase de dos cosas indisolubles.

Pero lo más interesante es que no se trata de unos sentidos circunscriptos a la

práctica de apropiación, aunque vengan generados por ésta. Una emoción (como puede ser la alegría), surgida de la experiencia del baile, se asocia a esas músicas de una manera tan fuerte que al regresar a sus hogares (o al contestar mis preguntas durante las entrevistas) esa música volvía a evocar las mismas asociaciones aún ante la ausencia total de movimiento. Bailar los ha cambiado.

La separación de capas de sentido, entonces, no es cuestión sólo de materia. Hay, detrás de ella, hábitos interpretativos, asociaciones de sentido y competencias perceptivas específicas fraguadas al calor de la práctica de apropiación que es el baile.

### **Los diferentes «tipos» de tango y sus instrucciones de uso**

Pero lo que vale para la interpretación de estas músicas por parte de los milongueros no vale para todas las músicas, ni si quiera vale para todos los tangos.

Porque la operación interpretativa que permite la separación de capas de sentido depende además del reconocimiento, anterior, de una suerte de programa operacional inscrito en el paquete significante. Quiere decir esto que no todos los tangos requieren, según ellos, esta separación y ponderación de capas de sentido.

En la misma actividad de traducción de fragmentos musicales a adjetivos, se incluyeron también otros fragmentos de tangos que, en principio, no estaban entre sus preferidos, ni eran de los que se escuchan habitualmente en las milongas. Se incluyó, por ejemplo, un fragmento musical de la versión de *En esta tarde gris* interpretada por la Orquesta Típica Imperial.

Se trata de una versión moderna de un tango clásico, un tango muy conocido por los milongueros cordobeses pero en la versión de la orquesta de Aníbal Troilo, una orquesta caracterizada por su ritmo enérgico. En esta otra versión, en cambio, la propuesta musical era muy diferente, y esto provocó que las asociaciones de adjetivos y emociones no se orientaran hacia cualidades positivas ligadas al baile como en los casos anteriores. En este caso los adjetivos recalcaron de manera casi unánime en apelativos relacionados a la nostalgia, la tristeza o la angustia, sentimientos de desamparo y soledad.

M\_29: Esto como que me a mí me transmite, eso, soledad. Como un poco angustia, digamos. Desde el violín, desde la intro...

M\_50: Este es más nostálgico (...) Sí, nostálgico, medio triste.

M\_47: Antes que empiece a cantar, ya me imaginaba una ciudad gris.

Al discutir con ellos sobre esta versión particular de una canción tan conocida, reconocieron que había algo en la música, en la propuesta de esta versión, más lánguido y menos alegre que en las otras.

Esta asociación con lo nostálgico, con lo gris y con la tristeza, no se debe a que la poesía relate una experiencia triste. En otros casos, como vimos antes, sus letras también narraban episodios tristes y cargados de amargura y, sin embargo, los adjetivos viraron en sentido contrario.

Esta asociación de sentido diferente tiene que ver, por una parte, con los aspectos propiamente sonoros de esa versión. Reconocieron la melodía y la voz de la cantante como los elementos más importantes ante la casi total ausencia de marcación rítmica y ponderaron esos elementos para darle sentido al tango.<sup>10</sup>

Esta ausencia de clara marcación rítmica asociada a un tempo mucho más lento rompe con la asociación de sentido ligada a la práctica de apropiación del baile. Lo reconocen como un «tipo» de tango diferente de los que ellos escuchan normalmente, los que se apropian a través de la danza. Son tangos «para escuchar», en oposición a lo que serían los tangos «para bailar».

Estos elementos del paquete sonoro son leídos como una interpelación, como una guía para la interpretación y para el uso de esa música.

M\_59:—Sobresale la historia de amor a la música en sí... Es una música *que invita* a escucharla, *a sentarse*...

Funcionan como *marcadores de tópico* (López Cano 2002), como rasgos musicales que activan un complejo tópico o, en términos de Peirce, que permiten hacer de ese caso un *Token* de un *Type*.

En nuestro caso, los milongueros identifican distintos «tipos» de tangos, tangos para escuchar y tangos para bailar, y a cada tipo diferente se le asocian distintas operaciones de selección y valoración de los elementos que lo componen. Mientras los tangos para bailar exigen la separación y ponderación de los elementos sonoros por sobre la poesía (especialmente los rítmicos), esto no es una operación exigida por los tangos para escuchar.

<sup>10</sup> En este caso, el bandoneón aparece desde el comienzo pero no llevando el ritmo sino portando la melodía, y la voz de la cantante aparece en el momento en que se silencian todos los instrumentos, reclamando así la exclusiva atención del oyente. Melodía y palabra son, en este caso, los elementos más destacados en esta versión.

Y esa tipificación es una categorización que realizan en función de lo que el paquete sonoro les ofrece como marcadores de tópico. Como ellos lo experimentan, es como si cada tipo de tango tuviera una guía de uso incorporada.

V\_26: —(...) Se nota cuando una orquesta toca para que vos bailes y cuando toca para que vos escuches. Eso, sin hacer grandes... ¿cómo se dice? Sin elaborar grandes pensamientos, vamos a lo rápido y pronto: hay alguien que toca para bailar y alguien que toca para que no bailes. Y de eso se da cuenta cualquiera, sepa o no sepa de tango. Sepa mucho o poco de tango, te das cuenta. Alguien que hace esto... [golpea la mesa rítmicamente, marcando un pulso fuerte y constante] Y alguien que hace... [golpea la mesa con un ritmo irregular]. No sé, te mezcla todos pulsos, te hace silencios enormes...

V\_29:—Yo suelo escuchar mucho la música más que la voz. Para mí, *si la voz resalta* más sobre la música, [ahí] sí, *me invita* a seguir la melodía de la voz.

Como bien señala López Cano (2002) siguiendo a Gibson, los objetos musicales se presentan al perceptor como «oferentes» de ciertas interacciones, como portadores de paquetes de instrucciones que orientan la escucha.

Para poder interactuar con el objeto sonoro, los milongueros proceden, primero, a *valorar* los elementos que lo componen para identificar marcadores de tópico. Una vez tipificado ese objeto, es posible seleccionar y ponderar capas de sentido según el paquete de instrucciones reconocido por su comunidad interpretativa para ese tipo particular de tango.

Pero, para cerrar este apartado, me interesa destacar que en estos «tangos para escuchar» a solas, tangos para viajes en colectivos, para pensar, para sentir en privado sí aparecen las asociaciones de sentido que el sentido común suele asignarle al tango: música que condensa tristezas, melancolía, nostalgias o penas. Un uso, la escucha privada, fuertemente ligado a estas emociones introspectivas. O posiblemente a la inversa: una música que evoca estas emociones nostálgicas, ligada a la escucha privada, personal y solitaria.

### **El tango sirve para mucho más que sólo bailar**

Dije entonces que los milongueros reconocen al menos dos tipos de tangos, unos que tendrían prevista como apropiación ideal la danza social, y otros que tendrían como apropiación prototípica la escucha solitaria e introspectiva.



Cierto es que no necesariamente estas son las apropiaciones que, indefectiblemente, lleven a cabo en tales circunstancias. Se trata de instrucciones de uso que ellos reconocen como norma, pero que pueden acatar en mayor o menor grado. De hecho muchos reconocieron que dentro de sus escuchas hogareñas incluyen frecuentemente aquellos tangos bailables porque los reenvía a la emoción del baile, a la alegría, la diversión, el juego, el romance, etc. El paquete de instrucciones que regula la apropiación de los distintos tipos de tangos, al parecer, es menos rígido de lo que había imaginado al principio. Así, un tango que se percibe como bailable puede ser apropiado en el marco de la escucha privada si lo que se desea es reenviar a la situación del baile y las emociones asociadas a éste. Incluso en esos casos, en muchas oportunidades, se permiten también disfrutar de la poesía del tango.

Esto, ciertamente, dio por tierra con la hipótesis inicial que habíamos elaborado según la cual los milongueros, tras separar capas de sentido en función de su materialidad, prescindían del componente verbal y focalizaban la atención exclusivamente en los aspectos musicales del paquete significativo. Evidentemente esta ponderación del componente sonoro no se daba necesariamente en todas las circunstancias ni en todos los tipos de tangos. En muchos casos, ellos decidían atender también a la poesía, valorarla, y ponderarla a la par del componente musical.

Fue sorprendente cómo ellos mismos y por propia iniciativa introdujeron durante las entrevistas diferentes referencias a los poemas. Algunos, mientras escuchaban un fragmento de tango (únicamente la parte sonora) comenzaban a cantar por encima (demostrando no sólo que habían escuchado la letra, sino que también la habían memorizado), o directamente introducían la discusión sobre el contraste entre el sentido de la música y de la letra, o comentaban cuánto les gustaba o no el poema que correspondía a esa música.

Las capas de sentido se separan según su materialidad, como la práctica del baile requiere, pero eso no implica, necesariamente, que no les interesen las letras o que prescindan siempre y completamente de ellas, especialmente cuando ya no están bailando.

V\_22: —(...) uno a veces cuando baila, interpreta más la música, la orquesta, más que el cantante.

Entrevistadora: —La letra.

V\_22: —Claro. Hay por ejemplo, muchas letras que toca D'Arienzo que... uno las pone a escuchar y realmente son tristes, pero la música me parece

bastante alegre. Entonces, es como que uno a veces evita escuchar la...

Entrevistadora: —La parte triste...

V\_22: —Claro. Y te quedás en lo bueno. Como cuando uno trata de ver lo bueno, en algo malo.

Entrevistadora: —(...) cuando vos lo escuchás normalmente, ¿escuchás también la letra o...?

V\_25: —Depende, depende. Hay veces que sí escucho la letra porque quiero escuchar letra. Y hay otras veces que la puedo prescindir o separar, ¿no?

Entrevistadora: —Y focalizarte más en...

V\_25: —Claro, en la melodía un poco, porque si no llorás todo el tiempo.

Esta situación obligó a reformular la hipótesis inicial según la cual los milongueros ponderaban los elementos sonoros por encima de los poemas, más difíciles de apropiarse a raíz de lo ya expuesto en la primera parte de este trabajo (la distancia sociocultural con sus personajes y su moralidad), y que por este motivo incidían muy poco en lo que el tango significaba para ellos. Que los poemas, dicho en otras palabras, carecían completamente de relevancia en la definición de lo que es el tango significa para ellos.

Pero, para mi sorpresa, la mayoría reconoció que entre sus tangos preferidos aparecen algunos que les gustan especialmente por los poemas, por las historias que narran. Al igual que en la música, algunos poemas son seleccionados como sus preferidos, algunos les «llegan» más, les permiten identificarse con esos personajes, sentir esa historia como si fuera propia.

Esto llevó a considerar que efectivamente se producía una separación de capas de sentido en función de su materialidad pero que no implicaba siempre, ni necesariamente, la desatención sobre el componente verbal, sino que ésta era una opción del intérprete en función de la práctica concreta de apropiación que estaba llevando a cabo.

### **Lo que las letras les dicen**

A raíz de esto se hizo pertinente indagar sobre las características de los poemas que ellos escogen. Con ese fin les pregunté durante la primera entrevista semiestructurada si tenían algún tango preferido por la poesía y, de ser así, cuál.

Los poemas resultaron no ser igualmente apreciados por todos: 7 de 26 manifestaron no tener poemas preferidos, o que realmente no prestan mucha atención a las letras. Y prácticamente todos, a excepción de una sola

milonguera, reconocieron que el acercamiento a la poesía del tango fue posterior y secundario en relación al acercamiento, más corporal, a la música. A pesar de eso, la mayoría consiguió apreciar con el tiempo la poesía del tango, o al menos parte de ella. Durante la segunda entrevista semi estandarizada llevé conmigo algunos de esos poemas mencionados por ellos mismos para disparar la conversación en torno a los motivos que convierten a ese poema en uno de sus preferidos y poder observar cómo lo interpretaban.

Entre las preferencias, algunas guardaban relación con asociaciones de sentido circunstanciales. Vale decir, algunos poemas quedaban enlazados en la memoria a situaciones, circunstancias gratas o a personas apreciadas: porque lo cantaba su hermana a quien quiere, porque lo bailó con alguien especial y ese poema hablaba de la danza,<sup>11</sup> o porque lo escuchaba su padre cuando él era pequeño y le recuerda a su hogar. Roban, por así decir, el aprecio a la persona o al recuerdo grato y lo evocan.

En otros casos, un elemento aparentemente trivial del relato, la referencia al idioma del personaje y su condición de extranjera que viene a este país enamorada del tango, permitía el reenvío al recuerdo de una persona querida. Así, *Griseta*, el poema que habla de las desventuras de la francesita sentimental y coqueta, que llegó al arrabal seducida por la bohemia que promocionaban las novelas de la época y que culmina sus días entre champagne y cocaína sin hallar a su Duval,<sup>12</sup> se convierte en la canción que evoca el recuerdo de la novia extranjera francoparlante que vino a Córdoba seducida por el tango y su fantasía, y que se volvió a su hogar, sin el tango y sin él.

Entrevistadora: —¿Qué es lo que te gusta de esta letra?

V\_29: —Primero, porque habla de Francia, ¿no? Bueno, es muy personal lo que me gusta, pero primero me gustó desde la música. Después, investigué la letra y yo cuando... Justo yo salí con ----- y ella era de -----, ¿no?

Entrevistadora: —Claro.

V\_29: —Y en el tiempo que yo iba a ir a vivir allá, viste, como ella está en la parte de los francoparlantes, viste, la colonia que habla francés, entonces yo me metí para aprender francés. Y empecé, hice intensivo. Y es como que me

<sup>11</sup> Fue el caso de *Una Emoción y Danza maligna*.

<sup>12</sup> Hace referencia a Armando Duval, personaje de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, que se enamora de la protagonista, Margarita Gautier, una joven cortesana que llevaba una vida sexual licenciosa, bastante promiscua para las usanzas de la época. El personaje de Duval, a pesar de esto, se enamora y cuida de ella.

enamoré de esa lengua. (...) Y como tuvimos que cortar, me quedó eso, digamos, del francés. (...) Y bueno, también a Francia. Investigué quién era Griseta, qué sé yo, todo eso. Que venía, bueno, la torre de París, que era media, viste, pizpireta pero en realidad significa algo como picaresca, así. Y bueno, me gustó ese lado, ¿no?

Algunos elementos del personaje se recuperan mientras otros (su afición a la vida nocturna, al alcohol y a las drogas, y la analogía con la promiscua Margarita Gauthier) desaparecen por completo. Es que en su recuerdo su novia extranjera no tenía estas características y eso hace que estos elementos pasen a ser secundarios para determinar lo que ese poema significa para él. La selección de los elementos del texto pertinentes para determinar el sentido del poema es producto de su necesidad de apropiación. Bastaron solamente unos pocos elementos para que la transferencia funcionara y el poema fuese capaz de evocar su recuerdo personal.

Ciertamente los milongueros tienen claro que estos poemas no hablan ni de su hermana, ni de su hogar, ni de su novia. Son conscientes de que están haciendo hablar al poema de algo que no sería su objetivo original. Sin embargo, en este último caso, hay elementos que sí reconoce como pertenecientes al sentido original del texto con los que se permite trazar la analogía con su novia (su carácter de extranjera, de francoparlante, de pizpireta y de enamorada de la bohemia del tango). Hay, por una parte, un reconocimiento a nivel interpretativo de estos elementos y, a nivel apropiativo, la voluntad de ponderarlos para ponerlos al servicio de su recuerdo personal. A este uso, esta apropiación particular de la poesía, se lo considera un uso válido, vale decir, se percibe como una apropiación legal, como si los poemas del tango estuvieran hechos para ser usados de esa forma.

Existe la creencia compartida en esa comunidad interpretativa, y que legitima esta particular apropiación, de que las letras de las canciones hablarían de mucho más de lo que hablan literalmente. Quiere decir esto, que se trataría de historias capaces de evocar otras historias similares, como si su significado estuviera menos determinado que en otro tipo de discursos.

Una suerte de discurso metáfora sobre cualquier otra situación que pueda juzgarse similar, aunque más no sea en algunos pocos elementos. Así, para que un poema evoque un recuerdo personal, basta con que comparta con ese recuerdo algunos rasgos.

En este marco, los poemas de tópico romántico amoroso son los preferidos de los milongueros.<sup>13</sup>

Entrevistadora: —¿Y cuáles son las letras...? Me dijiste en un momento que cuando escuchás, te gusta más lo sentimental...

V\_61: —Los tangos sentimentales.

Entrevistadora: —¿En las letras o en las músicas?

V\_61: —No, en las letras. En las letras. Ese de Julio Larroca. (...) *Volvamos a empezar*, el tango ese, viste. Esos tangos son espectaculares. Y después, hay otro tango, viste, que hace Domínguez todavía. Hay tangos que son clásicos. Yo tengo uno [CD] de De Ángelis, que es «tangos sentimentales».

La búsqueda de un amor, el recuerdo de un amor adolescente, el arrepentimiento por un amor no apreciado, el dolor por un amor no correspondido, el sufrimiento de amar. El amor en general es el tópico preferido.

Reconocieron la existencia de otros tópicos como la madre, el juego, la milonguita, etc. y ante ellos realizaron diferentes tomas de posición tendientes a marcar distancia en relación a la moral y a los valores que sustentan esos poemas y esos personajes.<sup>14</sup>

Los tangos preferidos corresponden principalmente a la moral que Saikin (2004:17-22) denomina *machismo civilizado*, donde ya no hay situaciones de dominio físico del hombre sobre la mujer.<sup>15</sup> En la mayoría, las referencias a la «mala vida» (la prostitución, el delito, las drogas, los excesos) o bien no existen o no son tan evidentes.

<sup>13</sup> Entre los poemas preferidos mencionaron: *Romance de barrio*; *Nada* (2 veces); *Perfume*; *Pasional* (3 veces); *Buscándote*; *Te aconsejo que me olvides*; *Tu, el cielo y tú* (2 veces); *Verdemar*; *Mi noche triste*; *Yuyo Verde*; *Fruta amarga*; *Me quedé mirándola*; *Junto a tu corazón —Hoy como ayer—*; *Uno*; *Nostalgias*; *Nada más que un corazón*; *Más solo que nunca*; *Madreselva*.

<sup>14</sup> Como excede las pretensiones de este trabajo no entraré en detalle sobre estos posicionamientos. Baste decir que, en el plano interpretativo reconocían la existencia de esos otros tópicos como pertenecientes al universo poético del tango, pero decidían no apropiárselos.

<sup>15</sup> Las relaciones inter género en la poesía del tango se encuentran estructuradas siguiendo dos modelos morales que la autora denomina el *machismo bárbaro* y el *machismo civilizado*. El primero, consiste en la dominación de la mujer por parte del hombre a través del control físico y muchas veces brutal, y está presente sobre todo en poemas de principios de siglo. El segundo, el machismo civilizado, se caracteriza porque la dominación ya no es física sino moral.

Más allá de las historias particulares y los personajes, lo que ellos destacaron cuando leyeron los poemas fue esta idea del amor como *sentimiento*, de amor intenso que da sentido a la existencia.

El amor de pareja, el amor romántico, idealizado y pasional es el gran tópico de los tangos que «llegan». Estos poemas les permiten, en el mejor de los casos, revivir el recuerdo de un sentir pasional intenso, de un amor frustrado que habita en su memoria. O, en el peor de los casos, invocar a la fantasía para poder imaginarlo.

Lo que explica la predilección por este tópico es, por una parte, que a diferencia de otros (el juego, la bebida, los duelos a cuchillo, la milonguita, etc.) éste no entra en conflicto con la moral de estos milongueros de clase media en pleno siglo XXI. Pero, además, éste tópico les permite usar estas poesías para construir narrativas propias. Estos tangos son capaces de hablar de sus propios sentimientos, aunque los encarnen personajes con los que comparten poco.

V\_33: —O sea, por lo menos te podes sentir identificado con un tipo que sufrió más o menos lo mismo, le echas o no las culpas al destino...

Para poder apropiárselos de esta manera, ellos operan sobre los poemas. Los topicalizan (Eco 1979) primero, los valoran luego y, en función de eso, se los apropian o no.

## **Conclusiones**

Inicié este trabajo preguntándome por cómo interpretaban y se apropiaban los milongueros de estos paquetes significantes tan peculiares que son los tangos que escuchan cotidianamente. Permítaseme entonces hacer algunas observaciones al respecto a la luz de lo analizado hasta aquí.

En primer lugar, los milongueros reconocen en el tango al menos dos materialidades diferentes. Por una parte la música, y por la otra sus poesías. Estas diferentes materialidades funcionan como línea divisoria, como separador de capas de sentido que, al momento de escucha en el marco de la danza, les permite ponderar una por sobre la otra.

Esta operación de ponderación se percibe no sólo habilitada por el tango, sino favorecida. Esto es así porque distinguen distintos tipos de tangos los cuales tendrían diferentes normas de interpretación. Mientras en los tangos «para

escuchar» el componente lingüístico es tan importante como el musical, en los tangos «para bailar» en cambio, el componente musical (especialmente los aspectos rítmicos y melódicos) se consideran más importantes que el resto. Esta tipificación depende del reconocimiento de marcadores de tópico, entre los que se encuentran el tempo musical, la marcación rítmica, la preponderancia del rol del cantor o de la orquesta, y no del contenido de la letra.

En los tangos para bailar el plano musical adquiere preeminencia y la poesía pasa muchas veces a segundo plano o es omitida por completo. Ahora bien, lo que caracteriza a esta separación de capas de sentido en función de la materialidad, es que es una norma interpretativa específica del ámbito milonguero. Todos ellos reconocieron que, luego de comenzar a bailar, la manera como escuchaban esos tangos se había modificado, su percepción se había entrenado para atender a los sonidos por sobre el componente lingüístico, especialmente la matriz rítmica.

De modo que separar capas de sentido (en este caso), seleccionar un elemento por sobre otro en función de su materialidad, no es consecuencia de esa materialidad en sí misma sino de un hábito adquirido, de una competencia ganada que es pertinente en esta comunidad interpretativa particular.

La identificación de estos elementos y su valoración depende de competencias que se adquieren en el ambiente milonguero, con la práctica de baile, y del reconocimiento de los diferentes contextos de escucha y de las prácticas de apropiación en los que se insertan.

Quiere decir esto que la práctica de apropiación, si bien es lógicamente posterior a la interpretación, es un condicionante a futuro de ésta, no sólo porque es fundamental para adquirir competencias perceptivas específicas (y esquemas de valoración) sino porque permite fijar como hábitos unas asociaciones de sentido particulares (emociones ligadas a la alegría y la diversión que previamente no estaban asociadas a esa música).

Este hábito se liga muy fuertemente al tipo de tangos que comúnmente bailan, los tangos que escuchan en las milongas, haciendo que aún en otros ámbitos el hábito los/as acompañe y los empuje (en muchas ocasiones aunque no de manera determinante) a separar música y poesía cada vez que los escuchan. Cocinando, atendiendo el negocio, haciendo las actividades cotidianas, ellos/as escuchan estos tangos y muchas veces vuelven a separar esas capas de sentido aunque no lo necesiten, aunque no estén bailando. Y lo hacen, porque al hacerlo consiguen que ese tango evoque en ellos la emoción del baile.

Pero aunque esto es lo que ocurre más frecuentemente, en algunos casos los/as milongueros/as parecen disfrutar tanto de la música como de la poesía, y optan por escuchar ambas. En estos casos se permiten hacer una interpretación que articula ambas materialidades o, incluso, que pondera el componente lingüístico.

Así, la competencia que permite separar capas de sentido en función de la materialidad del signo se puede poner en suspenso, a veces, si el contexto de recepción lo permite o si perciben que ese tipo de tango así lo requiere.

Estas operaciones les permiten a los milongueros cordobeses apropiarse del tango en diferentes ámbitos y con variados fines (bailar y divertirse o recordar un amor del pasado, por ejemplo). Pero por sobre todas las cosas permite comprender cómo para ellos el tango no es música triste, sino una música capaz de provocarles placer y alegría. Y cómo pueden disfrutar de canciones que, desde el punto de vista de las condiciones de enunciabilidad actuales, serían conflictivas ■

---

#### REFERENCIAS

ARCHETTI Eduardo

2003 *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en Argentina*, Buenos Aires: Ed. Antropofagia.

ASSINNATO María Victoria

2011 «De la comprensión auditiva a la verbalización: la ejecución como mediador en el proceso audioperceptivo», en SHIFRES Favio y HOLGUÍN TOVAR Pilar (eds.), *El desarrollo de las habilidades auditivas de los músicos. Teoría e investigación* [en línea], [citado el 27/03/2012], disponible en:  
<[http://www.fba.unlp.edu.ar/educacionauditiva/investigacion/publicaciones2011/as\\_sinnato2011\(1\).pdf](http://www.fba.unlp.edu.ar/educacionauditiva/investigacion/publicaciones2011/as_sinnato2011(1).pdf)>

DE CERTEAU Michel

1990 *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris: Gallimard; (tr. esp. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana, 2000).

DE CERTEAU Michel, GIARD Luce, MAYOL Pierre

1994 *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris: Gallimard; (tr. esp.: *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*, México: Universidad Iberoamericana, 1999).

ECO Umberto

1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.

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).
- 2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, Barcelona: Debolsillo, 2009).
- 1992 «Sovrainterpretare i testi», in ECO Umberto (Coord.), *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bologna: Tascabili Bompiani, 2004<sub>3</sub>, p.57-80.
- FABBRI Paolo
- 1998 *La svolta semiótica*, Roma-Bari: Gius Laterza & Figli Spa; (tr. esp.: *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa, 2000).
- FLICK Uwe
- 2002 *Qualitative Sozialforschung: eine Einführung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag; (tr. esp.: *Introducción a la investigación cualitativa*, Madrid: Morata, 2007<sub>2</sub>).
- GALEANO MARÍN María E.
- 2004 *Estrategias de investigación social cualitativa*, Medellín: La Carreta Editores E.U.
- GLASSER Barney & STRAUSS Anselm
- 1967 *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Nueva York: Aldine.
- GUBER Rosana
- 2005 *El salvaje metropolitano*, Buenos Aires: Paidós.
- LISKA M. Mercedes
- 2010 *El proceso de adecentamiento y sistematización coreográfica del tango en las dos primeras décadas del siglo XX*, Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires, inédita.
- LÓPEZ CANO Rubén
- 2002 «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual», *Revista Cuicuilco* [en línea], 9, 25, mayo-agosto: 41 pag., [citado el 20/11/2014], disponible en:  
<<http://www.redalyc.org/pdf/351/35102509.pdf>> ISSN 1405-7778
- 2004 «Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización», en *Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual* [en línea], Montevideo: Escuela Universitaria de la Música de Uruguay [Citado el 20/12/2014], disponible en:  
<<http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html>>
- MARTÍN BARBERO Jesús
- 1991 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México: Gustavo Gili.
- MERTON Robert, FISKE Marjorie y KENDALL Patricia
- 1998 «Propósitos y criterios de la entrevista focalizada», *Empiria, Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, 1: 215-30.
- MONTES M. de los Ángeles
- 2011 «Interpretación y prácticas sociales en la recepción del tango», *AdVersus* [en línea], VIII, 21: 125-48. [citado 3 de enero de 2014], disponible en:  
<<http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/06-VIII-21.pdf>> ISSN 1669-7588.

- 2014a «El lugar del poder en la perspectiva decerteana», en BOITO María Eugenia (comp.), *Lo popular en la experiencia contemporánea: emergencias, capturas y resistencias*, Buenos Aires: El colectivo [en prensa].
- 2014b «Entrevista productiva. Una propuesta para abordar, desde una perspectiva semiótica, algunos problemas empíricos en recepción», en ZALBA Estela y DEAMICI Cecilia (comps.), *Actas del IX Congreso Argentino y IV Congreso Internacional de Semiótica de la Asociación Argentina de Semiótica: Derivas de la semiótica. Teorías, metodologías e interdisciplinaridades [ebook]*, Mendoza: Mirada Semiológica, p.484-99.
- MOREAU Pierina  
2000 *La poesía del tango. Fueron años de cercos y glicinas...*, Córdoba: Comunicarte Ed.
- MORLEY David  
1992 *Television, Audiences and Cultural Studies*, New York: Routledge; (tr. esp.: *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires: Amorrortu, 1996).
- PEIRCE Charles Sanders  
[1931-1958] *Collected Papers*, C. HARTSHORNE C, WEISS P, & BURKS A.W. (Eds). Cambridge, Ma: Harvard University Press. Vols. 1-8.
- ROSCH Eleanor  
1978 "Principles of categorization", in ROACH Eleanor & LLOYD Barbara (eds.), *Cognition and categorization*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, p. 27-48.
- SAIKIN Magalí  
2004 *Tango y género*, Stuttgart: Abrazos Book.
- ULLA Noemí  
1982 *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- VARELA Gustavo  
2005 *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires: Paidós.
- VIOLI Patrizia  
2001 *Significato ed esperienza*, Milano: Bompiani.