

[Original]

## Dilución de la moral machista del tango argentino a través de su recepción (Córdoba, Argentina 2011-2014)

MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES

Instituto de Humanidades,  
Universidad Nacional de Córdoba (IDH, UNC)  
Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET)  
Argentina  
✉

**Resumen:** La lírica amorosa del tango argentino presenta características que, desde las condiciones de enunciabilidad actuales, podrían resultar inaceptables para los estratos medios de la sociedad cordobesa. Muchos analistas coinciden en que ese tópico se edifica sobre un fuerte machismo que ha mutado con el paso del tiempo, pero que no por eso ha dejado de promover la superioridad masculina y el dominio del hombre sobre la mujer. En unos casos con claras manifestaciones de violencia física, en otros con una violencia psíquica basada en presentar sistemáticamente a la mujer como amoral. Por ello, resulta llamativo que en la actualidad, muchos hombres y mujeres aprecien el tango argentino y se sientan identificados con esa poesía. En este contexto nos preguntamos: ¿Cómo es posible esto? ¿Se identifican las mujeres con ese lugar de amoralidad que les asigna la poesía amorosa del tango? En la presente comunicación se pretenden responder esas preguntas sobre la base de más de tres años de investigación con trabajo de campo, realizado entre 2011 y 2014, en el ambiente milonguero de la ciudad de Córdoba (R. Argentina). Se construyó una muestra teórica con milongueros de entre 22 y 65 años y se realizaron con ellos entrevistas semi estructuradas de respuestas abiertas. La conclusión a la que llegamos es que estos consumidores del tango ponen en acción diferentes operaciones interpretativas, condicionadas por sus necesidades de apropiación, que les permiten hacer una lectura muy diferente a la que proponen los analistas e historiadores de la lírica tanguera.

**Palabras clave:** Interpretación – *Types* – Canción de amor – Apropiación – Semiótica cognitiva.

[Full Paper]

### Dilution of the Male Chauvinistic Morality of Argentine Tango through Reception (Córdoba, Argentina 2011-2014)

**Summary:** Certain characteristics of the romantic lyric of Argentine tango, given the current enunciability conditions, might be unacceptable to the middle class of the society of Cordoba. Many analysts agree that this topic stems from a strong chauvinism that has mutated over time, but has not stopped promoting male superiority and the domination of men over women. In some cases, with clear manifestations of physical violence, in others with psychological violence built upon systematically portraying women, essentially, as immoral. That is why it is striking that still today, many men and women of all ages appreciate Argentine tango and feel identified with its poetry. In this context we wonder: How is this possible? Are women identified with being the representation of the immorality that the romantic poetry of tango assigns to them? This paper sets out to answer these questions based on three years of research with fieldwork conducted within the *milonguero* circle of the city of Cordoba (R. Argentina), in the period 2011-2014. We have built a theoretical sampling with *milongueros* between 22 and 65 years old, and semi-structured open-ended interviews were conducted with them. The conclusion we arrived is that these tango consumers put into action different interpretative operations, conditioned by their need of appropriation, allowing them to make a very different interpretation, and in some respects, contrary to the one proposed by analysts and historians of tango lyrics.

**Keywords:** Interpretation – *Types* – Love Song – Appropriation – Cognitive Semiotics.

## Introducción

Eliseo Verón (1993) distinguió hace ya muchos años dos instancias analíticas para abordar la producción de sentido. Por una parte, la instancia de la producción y, por la otra, la de la recepción. Siguiendo esa propuesta llamamos estudios en producción a todos aquellos análisis que pretenden comprender la producción o emergencia de un determinado discurso atendiendo a las condiciones sociales que lo hicieron posible. Allí podemos inscribir muchos trabajos de análisis de discurso, pero también muchos análisis de tipo historiográfico y sociodiscursivo en general.

El universo de estudios sobre el tango presenta un vasto archivo de trabajos que podemos encuadrar, a grandes rasgos, en este tipo de enfoques. A través del análisis de distintos corpus de letras de diferentes épocas y poetas, los analistas trazan lo que serían las recurrencias significativas. Este tipo de abordaje permite construir por inducción ciertas narrativas generales, para luego buscar en las condiciones de producción de esos discursos las claves para comprender su emergencia.

Fruto de estos análisis, los investigadores han conseguido reconstruir unas narrativas del tango más o menos coherentes y, en término generales, podemos decir que la mayoría coincide en que la lírica tanguera tiene una impronta fuertemente machista. Vale decir, que en ella el binomio hombre-mujer aparece definido desde una fuerte asimetría, en relaciones jerárquicas donde lo masculino siempre termina predominando por sobre lo femenino (Saikin 2004:7).

Distintos tópicos de tangos confluyen en esa narrativa para sostener un relato donde el hombre es postulado sistemáticamente como superior a la mujer.

Tanto Magalí Saikin como Eduardo Archetti distinguen la existencia de al menos dos momentos distintos en la lírica del tango. Por una parte la poesía rufianesca (Archetti 2003:189), una primera matriz moral signada por la violencia física y el dominio explícito del hombre por sobre la mujer. Esta matriz, que Saikin ha denominado *machismo bárbaro* (2004:17-22) —presente en letras de principios de siglo XX— se caracteriza porque el poderío del varón se plasma en el control físico y muchas veces brutal sobre su mujer. En esos poemas los hombres relatan su bravura y su coraje, y sus masculinidades se juegan tanto en los duelos a cuchillo con otros hombres como en el control que ejercen sobre las mujeres. A ellas las someten, las golpean y muchas veces llegan a matarlas si los

deshonran. En esas narrativas la infidelidad sexual masculina es objeto de orgullo por parte del varón tanguero, y se convierte en signo de su poderío y de su dominio sobre la mujer.

El segundo momento, el *machismo civilizado* (Saikin 2004:49), sobreviene con el arribo de las oleadas inmigratorias y a través de ellos de la moral europea, acompañando el denominado proceso de *adecentamiento* del tango argentino (Matamorro 1982). El machismo civilizado, que abarca la mayor cantidad de poemas de tango registrados hasta mediados del siglo XX, se caracteriza porque el sometimiento de la mujer ya no es físico sino moral. A la mujer que no se resigna, que no acepta encarnar el ideal de la mujer condescendiente, ya no se la golpea ni se la mata (o al menos no en la poesía), ahora se la denigra moralmente. Aparecen entonces las historias de fractura amorosa en las que, según sostienen los analistas, un hombre relata el haber sido abandonado por la mujer ingrata, superficial, carente de moral; que lo traicionó, lo engañó o que no supo valorar lo que él le ofrecía. En la mujer recae no sólo la responsabilidad por el sufrimiento del varón, sino que se la responsabiliza por arrastrar al varón a la pérdida moral (cual reedición criolla del mito de Eva). La mujer, en este último caso, sería la depositaria de una amoralidad que puede provenir de una maldad intrínseca o de una debilidad de carácter (el haberse dejado seducir por el dinero o las comodidades).

En esta nueva matriz moral el varón ya no hace alardes de su bravura a través del maltrato a la mujer, ni de sus infidelidades. Ahora la infiel es ella y él es su víctima. El mismo tipo de acciones que en el varón de principios de siglo es un valor (la infidelidad), se convierte luego en un antivalor cuando la que lo encarna es una mujer (Saikin 2004:21).

Según la autora, en esta configuración se enmascara el machismo y se suplanta la violencia física por la violencia psíquica, más acorde a la moral burguesa de esos nuevos tiempos. Los analistas coinciden en que, en la estructura narrativa del tópico de la fractura amorosa, los lugares del que ama y de la que traiciona estarían claramente generizados (Archetti 2003:199, Saikin 2004:49, Ulla 1982:68, Moreau 2000:24), haciendo que el amar honestamente y el sufrir estoicamente por amor se conviertan en cualidades esencialmente masculinas; y la superficialidad y la traición, en características típicamente femeninas.

Esta configuración machista presente en la poesía amorosa del tango adecentado se refuerza y apoya en otros tópicos característicos del tango

argentino como, por ejemplo, el de la *milonguita*.<sup>1</sup> Como si hablasen de la misma mujer, la *milonguita* y la fractura amorosa se convierten en tópicos complementarios.

Allí, los poemas relatan las desventuras de mujeres que, encandiladas por las luces del centro (donde estaba la vida nocturna), los lujos, o «chamuyadas»<sup>2</sup> por un hombre adinerado, acceden a una vida frívola de placeres y lujos rechazando al amor sincero lo que las llevará, casi sin excepción, a la ruina moral (Dalbosco 2010). La vejez las alcanzará solas, en pena, pobres y, en ocasiones, también enfermas. Estos casos, además de castigar a la mujer ambiciosa con la crítica moral y el destino trágico, evidencian claramente una subvaloración de la mujer, la cual es considerada superficial y frívola o, en el mejor de los casos, algo estúpida.

Archetti sostiene que gran parte de esta efervescencia moral en contra de la mujer debe ser comprendida como la reacción de la sociedad (sobre todo la masculina) ante la transgresión (tal vez más simbólica que práctica) de las reglas morales patriarcales.

También Saikin y Pierina Moreau explican estas características notando que la voz que encarna la poesía del tango es claramente masculina. Se basan, para avanzar estas hipótesis, en un dato empírico irrefutable: la mayoría de los letristas de tango, por aquellos años, eran hombres.

Ahora bien, lejos de tratarse de un género de canción popular arcaico de la cultura argentina, nos encontramos ante un elemento residual (Williams 1977), que encuentra actualmente ávidos consumidores entre los *milongueros*<sup>3</sup> cordobeses. Ante esto nos preguntamos cómo una lírica con estas características puede ser apropiada por las nuevas generaciones de argentinos,

---

<sup>1</sup> *Milonguita*, a diferencia de la *milonguera* actual, es como se denominaba a la mujer joven que era muy afecta a la vida nocturna, habitando los salones de baile céntricos y los cabarets porteños de principios del siglo XX. Dulce Dalbosco (2010) la relaciona con el comercio sexual, mientras que Archetti (2003) sostiene que no se trataría de prostitutas. A pesar de la falta de consenso al respecto, en el imaginario de los milongueros cordobeses la relación entre este personaje y la prostitución está siempre presente y es para ellos un punto crucial de diferenciación con las milongueras.

<sup>2</sup> «Chamuyar» es como se dice en lunfardo cuando alguien miente o engaña a otro.

<sup>3</sup> *Milongueros* es como se autodenominan quienes asisten regularmente a las *milongas*, los salones generalmente nocturnos donde se escucha y se baila el tango como danza social. Los milongueros hacen del tango argentino su música preferida, incluso en ámbitos de escucha privada.

cuya moralidad es en muchos sentidos diferente. Esto no quiere decir que en la actualidad no subsista una moral machista entre los milongueros, pero se manifiesta en prototipos de hombre y mujer muy diferentes a los que postula la lírica tanguera.<sup>4</sup>

En ese sentido nos preguntábamos ¿Cómo es posible que las milongueras del siglo XXI se sientan identificadas con historias que plantean una sistemática superioridad masculina? ¿Identifican los milongueros a las mujeres con ese lugar de amoralidad que les asigna la poesía amorosa del tango?

La respuesta, lacónica, es negativa. Las mujeres milongueras no se identifican con ese lugar de amoralidad ni los varones reconocen en la violencia física contra la mujer un motivo de alarde de virilidad y, sin embargo, todos aseguran sentirse identificados con muchas de esas canciones. La clave reside en que interpretan de manera muy diferente esos tangos.

Ellos no reconocen la existencia de esas dos formas de machismo, con lo cual es imposible que adviertan las continuidades entre ellas. Tampoco piensan que el tópico amoroso forme parte de una misma narrativa con otros tópicos, como el ya mencionado de la *milonguita*. Sus interpretaciones se diferencian además en que no asumen que la capacidad de amar sea, en la poesía del tango, una característica asociada de manera fija a lo masculino y, como contrapartida, la amoralidad una cualidad esencialmente femenina. A pesar de que no niegan que gran parte de la poesía tanguera sea machista, especialmente en tópicos como el ya mencionado de la *milonguita*, en lo que respecta a lo que califican como tangos románticos, consideran que estos no se corresponden necesariamente con esa matriz moral.

Según nuestro análisis y como pretendemos mostrar en esta comunicación, las diferencias entre las interpretaciones de los analistas y la de estos milongueros es resultado de la confluencia de diferentes factores entre los que destacan al menos tres:

- a) Las canciones dejan muchos espacios a rellenar por la cooperación de los intérpretes. Estos utilizan la información que obtienen de un *type* de

---

<sup>4</sup> Subsiste la idea de la necesaria (y heteronormativa) complementariedad entre hombre y mujer, donde esos dos polos suelen asociarse a valores como capacidad de guía, creatividad, fuerza, control en el caso del varón; y fragilidad, belleza, docilidad y necesidad de cuidados en el caso de la mujer. Una matriz claramente machista que, sin embargo, excluye la amoralidad como cualidad esencialmente femenina, los alardes de infidelidad masculina como signo de virilidad o la agresión física como cualidad valorada en el caso del hombre.

«tango romántico» que han incorporado en base a su experiencia previa con el tango y esa experiencia es muy diferente a la que han tenido los analistas. Esto es así porque parten de unos «corpus» completamente diferentes, formados en función de intereses de apropiación distintos.

- b) Que, además, ese *type* de tango romántico está subordinado a un prototipo de amor romántico más general —acorde a su momento histórico—, que les impide pensar la existencia de una canción de amor donde los lugares del que ama y del que traiciona sean cualidades esencialmente masculinas o femeninas, y
- c) que estas canciones, de ese «corpus» tan específico, aunque en lo real sean producto de una mirada masculina, en lo discursivo no necesariamente personifican un sujeto masculino como sistemáticamente superior a la mujer.

## Metodología

Presentamos aquí parte de los resultados de una investigación encarada a través de una mirada semiótica sobre la recepción del tango argentino por parte del público milonguero en la ciudad de Córdoba (R. Argentina), entre los años 2011 y 2016.

Para responder algunos de los interrogantes planteados,<sup>5</sup> se desplegó un trabajo de campo de más de tres años (2011-2014), en un diseño de investigación cualitativo y *en cascada* (Galeano Marín 2004), con un incremento progresivo de la direccionalidad. Este trabajo articuló actividades de observación y entrevistas no dirigidas durante una primera etapa, y semiestandarizadas (Flick 2002) durante una segunda, en la que se realizaron treinta y tres entrevistas a informantes seleccionados en función de su potencial para despejar hipótesis. Para tales efectos se realizó un muestreo teórico (Glasser & Strauss 1967) que privilegió los casos *típicos*,<sup>6</sup> pero que incluyó

---

<sup>5</sup> En esa investigación se plantearon diferentes interrogantes acerca de procesos de interpretación y apropiación del tango en su triple materialidad, entre los cuales los de esta comunicación representan solo una pequeña porción.

<sup>6</sup> Varones y mujeres heterosexuales con más de dos años de pertenencia al circuito milonguero que tuvieran una asistencia regular a las milongas, y que adscribieran consciente o inconscientemente a alguno de los tres paradigmas discursivos reconstruidos durante el trabajo

también algunos casos *desviados* (Patton 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 en cuanto a edades. En esa oportunidad se incluyeron preguntas sobre sus preferencias en materia de lírica y sobre los motivos de dichas preferencias, intentando reconstruir las valoraciones que hacían de esas canciones, cómo las tipificaban, con qué criterios las separaban o las incluían en diferentes categorías, y cómo las interpretaban. Además, se incluyeron preguntas sobre sus hábitos de consumo, los criterios con los que seleccionaban qué escuchar del universo del tango y sobre los ámbitos y prácticas en el marco de los cuales realizaban esas escuchas.

Sobre la base de esas entrevistas se refinaron las hipótesis y se desarrolló una última serie de entrevistas semiestandarizadas de respuestas abiertas con 26 de esos informantes a los fines de desarrollar y refinar las hipótesis finales. Las entrevistas fueron diseñadas como una variante de lo que Merton, Fiske y Kendall (1998) denominaron *Focussed interview*, que en este caso incluyó actividades de *traducción intrasistémica* (Eco 2003).<sup>7</sup> Durante esa última entrevista se le ofreció a cada entrevistado una lámina con una canción por él seleccionada como su preferida en la entrevista anterior (las que, como veremos en seguida, correspondían todas al tópico amoroso), y se le solicitó que la tradujera a una narración con el objetivo de observar cómo rellenaba los espacios que la canción dejaba vacíos, cómo generizaba a los personajes y con qué características los imaginaba. Luego, se preguntó a cada entrevistado acerca de los motivos por los que se sentían interpelados por esas canciones.

### **Una semiótica inferencial para pensar la recepción del tango**

Hablar de la recepción de los productos de la industria cultural como una instancia de producción de sentido puede significar al menos dos cosas diferentes. Por una parte, puede referirse al hecho de que en el momento de la recepción las personas no «receptan» simplemente esos productos culturales sino que también los *usan*, los insertan en prácticas de *apropiación* y, al hacerlo, los modifican y los ponen al servicio de sus intereses. Algunos de estos

---

de campo (Montes 2015b), cuidando que la muestra incluyera similar cantidad de miembros de cada uno de esos paradigmas, y en similar proporción varones y mujeres.

<sup>7</sup> Los fundamentos teóricos de esta adaptación técnica, así como el análisis de sus características, su potencialidad para abordar el estudio de procesos interpretativos y sus limitaciones, puede consultarse en trabajos anteriores (Montes 2014, 2015).

abordajes, sin embargo, no necesariamente suponen que la recepción sea entendida como una instancia de producción de sentido también en el plano *interpretativo*.<sup>8</sup> Para entender que la interpretación de los discursos es una instancia productora de sentido se necesita entender al significado de una manera no fija ni predeterminada. La semiótica triádica permite, en ese sentido, comprender el significado como otro signo que traduce al primero, resultante de procesos inferenciales (CP 5.265).<sup>9</sup> Los signos, entonces, no se decodifican, sino que se interpretan.<sup>10</sup> Reconocer un signo significa hacer una apuesta interpretativa (Eco 1990), arriesgar una hipótesis sobre la base de las premisas que se disponen (creencias y reglas interpretativas previamente incorporadas que conforman la competencia del intérprete), para determinar en lugar de qué objeto se encuentra ese signo. Así, para un paradigma semiótico inferencial, las competencias previas del intérprete asumen un papel fundamental.

Para asistirse en esa tarea, las personas generan e incorporan *types* en tanto categorías mentales que permiten una economía cognitiva. Todo acto interpretativo supone, en definitiva, complejos procesos de categorización a través de los cuales hacemos de un determinado caso un *token* de un *type* (CP 4.537). Así, al seleccionar un género musical de entre los muchos disponibles en nuestros saberes para categorizar una determinada canción que escuchamos (V.gr. como un tango romántico y no como un tango nostálgico), definimos además lo que esperamos de ella y las características que, presumiblemente, debería tener en tanto *token* de ese *type*.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Por ejemplo, el trabajo de Michel De Certeau y su equipo (De Certeau 1990, De Certeau *et al.*, 1994), pionero en el campo de los estudios en recepción. Ellos fueron capaces de cuestionar el excesivo interés de las ciencias del hombre por las estructuras y los aparatos de reproducción social, en detrimento del estudio de las prácticas de apropiación y de los usos, sin por ello cuestionar la propia distinción binaria sistema/uso (lengua/habla), ni la también binaria *significante/significado*. Muy por el contrario, la misma distinción entre *tácticas* y *estrategias* se plantea desde el modelo binario donde lo regulado se corresponde a las estrategias y su anverso serían las tácticas, donde todo es irregularidad y heterogeneidad.

<sup>9</sup> Las referencias a la obra de Peirce (1931-1958) se realizarán según la usanza internacional, señalando las siglas CP por los *Collected Papers*, seguida del número de volumen y número de párrafo separados por un punto.

<sup>10</sup> Signo, como se entiende desde este paradigma, no es una unidad mínima de sentido. Signo es cualquier cosa capaz de producir otro signo como su efecto. Puede entonces referirse a una palabra, a un discurso entero, a una práctica social, a una canción, a una performance, a un objeto, etc., en su capacidad de significar algo para alguien.

<sup>11</sup> Esto quiere decir que toda vez que vemos un perro, esperamos que se comporte como indica nuestro *type* que este animal se comporta. Esperamos que ladre y camine en cuatro patas, aun



En nuestro caso, cada vez que los milongueros identifican una canción como un tango romántico, esperan que los personajes, sus características y el tipo de relación que mantienen entre ellos, se corresponda con el *type* que han incorporado para la categoría «tangos que hablan de amor». Esto es especialmente importante dado que las canciones, como veremos con más detalle enseguida, dejan muchos espacios vacíos que el intérprete debe rellenar con la información que le brindan estos saberes previos.

En este punto comparto con López Cano (2004)<sup>12</sup> y con Violi (2001:154-212) la inclinación a entender estos *types* como *prototipos* (Rosch 1978) y no como un listado de rasgos necesarios y suficientes. Esto quiere decir que la pertenencia de un ejemplar a una categoría es cuestión de grados, y que depende de un *juicio* por parte del intérprete que se realiza en función a la similitud del caso en relación a un *prototipo* en tanto *ejemplo mejor*. Este prototipo funciona como la vara con la que se mide cada nuevo caso y en función de la cual se juzga su mayor o menor pertenencia a la categoría.

En el caso que nos convoca —la poesía amorosa del tango— la pertenencia de un determinado poema a esa categoría sería cuestión de grados. Algunas canciones fueron juzgadas como más adecuadas que otras en la medida en que se ajustaban más, o se asemejaban más, a lo que sería para los intérpretes su tango amoroso prototípico. Estos prototipos, a su vez, contienen características que se juzgan más *esenciales* que otras (Violi 2001:215-237) haciendo que su ausencia, por ejemplo, dificulte más la incorporación del caso a la categoría.

Pero lo más importante es que estos prototipos se forman a partir de la experiencia previa de los intérpretes.<sup>13</sup> Formamos nuestros *types* en base de nuestra experiencia (Violi 2001:266) pero, al mismo tiempo, estos *types* sirven para hacer la experiencia posible, pensable, significativa (Eco 1997).

Se hace evidente que, si la experiencia previa que tienen del tango dos grupos de sujetos es distinta, eso podría ayudarnos a comprender las diferencias en las

---

cuando este perro particular bien podría ser mudo. A menos que recibamos algún indicio de que el animal no puede producir sonidos, esperaremos que pueda ladrar.

<sup>12</sup> Cfr. "Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización", disponible en: <<http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html>>

<sup>13</sup> Continuando con el ejemplo de la nota anterior, formamos nuestro prototipo de «perro» en función de los perros con los que hemos tomado contacto y/o de lo que hemos escuchado previamente sobre ellos. La relación entre experiencia anterior (directa o indirecta) y los procesos categoriales, es estrecha y circular.

interpretaciones que realizan. Esto sería válido también para las variaciones entre la interpretación que hacen los analistas del tango —teniendo en cuenta sus condiciones de producción— y la que realizan los milongueros en la actualidad.

### **Una ruptura estructural entre producción y recepción**

#### *Otra lógica de selección, otro corpus de partida, otra experiencia del tango*

Dije anteriormente que la lectura que hacen los analistas en la instancia de la producción se basa en la detección de recurrencias en extensos corpus compuestos por gran cantidad de canciones. En esos casos, todos los poemas que forman parte de ese corpus tienen, generalmente, igual o similar valor para el analista. En la recepción que realizan los milongueros, en cambio, el corpus de poemas de los que extraen sus inferencias se selecciona siguiendo criterios muy diferentes y no tienen necesariamente la misma importancia para ellos, y eso repercute en las conclusiones que derivan.

Por ejemplo, los milongueros desconocen por completo la constante superioridad masculina que los analistas encuentran entre esos dos momentos de la literatura tanguera. Los poemas pertenecientes a la primera época del tango circulan poco entre estos milongueros; sobreviven en algunos cancioneros y libros de antologías, pero muy pocos llegaron a ser grabados por las grandes orquestas de los años 40, que son las que más escuchan los milongueros. Además, los que fueron grabados tampoco figuran entre sus preferencias de escucha. Ellos prefieren tangos menos violentos, aquellos que hablan del amor romántico y no de las historias rufianescas de proxenetas que someten físicamente a sus pupilas. La selección de casos que hacen los milongueros responde a otros intereses y eso orienta sus selecciones de escucha, haciendo que los tangos más violentos sean —salvando algunas excepciones— muy poco escuchados. Forman, por decirlo de alguna manera, un «corpus» muy diferente. Esto da como resultado que las continuidades y transformaciones que ven los analistas entre estas dos etapas del machismo tanguero pasen desapercibidas entre los milongueros. Casi no los escuchan, mucho menos se ponen a compararlos y a extraer inferencias sobre posibles continuidades o discontinuidades. En ese sentido, el hecho de que la infidelidad masculina —motivo de orgullo en los tangos de la primera época—, pase a ser réproba cuando la que la comete es la mujer (en los tangos de la segunda

época), es una inferencia que los milongueros no realizan. Desde la perspectiva de ellos, la infidelidad no aparece como un valor positivo asociado a la narrativa tanguera puesto que en los tangos que acostumbran escuchar, mayoritariamente, la infidelidad aparece siempre como un antivalor.<sup>14</sup>

En segundo lugar, los milongueros reconocen diferentes tópicos dentro de la poesía tanguera y no necesariamente trazan asociaciones entre éstos. Son conscientes de que el tango tematiza a la madre, a la *milonguita*, a las prostitutas, que hay tangos que hablan de historias de amor, del juego, del escepticismo, de la nostalgia del barrio, etc. Cada uno de esos tópicos es evaluado por ellos como un «tema» distinto, con relativa autonomía de significado con relación a los otros. Por este motivo, los milongueros no reconocen la continuidad narrativa que los analistas advierten entre la sanción moral a la *milonguita* superficial y la fractura amorosa donde es siempre la mujer la que no sabe amar. Donde los analistas encuentran una *sistemática* sanción moral hacia la mujer, los milongueros ven temáticas independientes con lógicas diferentes. Para ellos unos tangos hablan de esa mujer superficial (generalmente asociada en sus interpretaciones a la prostitución), un «tipo» de mujer con la que no se identifican las milongueras actuales; y otros son los tangos que hablan de las historias de amor con las que sí pueden identificarse.<sup>15</sup> Ellos no ven la necesidad de establecer entre tópicos relación alguna o continuidad argumental. Mientras los analistas proceden a una lectura global —buscando recurrencias y regularidades entre tópicos, dejando de lado las particularidades de cada tango específico, trazando narrativas con cierto nivel de coherencia— los milongueros parecen proceder en dirección contraria: *topicalizando*, primero (López Cano 2002) y aislando narrativas, después.

Para los milongueros el tango habla de muchas cosas; entre ellas, suelen seleccionar para escuchar aquellas más cercanas a su moral, prescindiendo del resto (Montes 2016). Dentro de cada tópico, además, hay muchos tangos

<sup>14</sup> Y más adelante veremos que tampoco la reconocen, siempre e indefectiblemente, asociada a lo femenino.

<sup>15</sup> Es importante aquí destacar que esta diferenciación entre diferentes «tipos» de mujeres —unas, a las que les correspondería la ruina como destino y otras a las que no, en función de su diferente conducta sexual— es una forma de sanción moral a la mujer capaz de disponer sin pruritos de su propio cuerpo. Es, no cabe duda, una matriz moral acorde a la dominación masculina, aunque de manera diferente a la descrita por los analistas del tango argentino. La distinción es importante porque nos permite entender cómo las milongueras pueden disfrutar de la lírica del tango argentino sin identificarse con el lugar de amoralidad asignado a la mujer.

distintos, algunos con los que se identifican más que con otros. Y entre sus selecciones, según manifestaron en las entrevistas, aquellos tangos que hablan del amor son sus preferidos.<sup>16</sup> Estos tangos se corresponden casi todos, cronológicamente, con los tangos que los analistas ubican dentro de la matriz moral del machismo civilizado<sup>17</sup> y ninguno con la etapa del machismo bárbaro.

Todavía más, si revisamos puntualmente estas canciones, veremos que la historia del enunciador moralmente superior que fue abandonado, despreciado o traicionado, no es tampoco la que más se repite. De 20 poemas que tratan la cuestión del sentimiento amoroso, solamente siete reproducen esa estructura narrativa. En cambio, otros ocho poemas hablan de amores felices o amores que naufragaron, pero sin responsabilizar al destinatario del sentimiento por eso. Todavía más, cinco poemas postulan un enunciador que es moralmente inferior en relación con la persona amada, es decir, que reconoce que fue él, el que provocó sufrimiento en otra persona.

Esta muestra de canciones no es representativa del universo de la poesía del tango, pero sí lo es de los tangos que ellos/as seleccionan como sus preferidos, de los que más frecuentemente escuchan y de aquellos que forman parte de su experiencia cotidiana del tango, ocupando así un lugar preponderante en la conformación de los *types* que utilizan para interpretar nuevos casos.

### *El paquete significativa como oferente de distintas operaciones de generización*

Entre esos poemas amorosos, como dije, mucho hablan del sufrimiento de amar. Y algunos efectivamente relatan esa fractura amorosa, el abandono, la traición o el sufrimiento por el amor despreciado. Son los tangos donde, según los analistas, la mujer ocupa sistemáticamente el lugar del cariño interesado y el hombre el lugar del que ama y sufre. En ese contexto nos preguntamos: ¿Se

---

<sup>16</sup> Los tangos mencionados por ellos durante las entrevistas y que entran dentro de esta categoría son: *Romance de barrio*; *Nada* (dos veces); *Perfume*; *Pasional* (tres veces); *Buscándote*; *Te aconsejo que me olvides*; *Tu, el cielo y tú* (dos veces); *Verdemar*; *Mi noche triste*; *Yuyo Verde*; *Fruta amarga*; *Me quede mirándola*; *Junto a tu corazón - Hoy como ayer*; *Uno*; *Nostalgias*; *Nada más que un corazón*; *Más solo que nunca*; *Madreselva*; *Que lo sepa el mundo entero*; *Volvamos a empezar*; *Embrujamiento*. Otros milongueros, en cambio, dijeron no tener un poema preferido, o sintetizaron sus preferencias con sentencias tales como «me gustan los tangos sentimentales», «todos los románticos» o «los que cuentan historias de amor». Fuera de la categoría tangos románticos quedaron *Griseta*, *Mandria*, *Adiós nonino*, *Se va la vida*.

<sup>17</sup> Solamente el electrónico *Perfume* pertenece a otra época, pero muy posterior.

identifican las milongueras actuales con ese lugar de amoralidad que se les asigna? La respuesta, lacónica, es negativa.

Como dije anteriormente, estos análisis en la instancia de la producción apoyan tal interpretación en el dato irrefutable de que el tango encarna una voz que es eminentemente masculina. Pero, aunque esto pueda ser cierto en el plano histórico, no lo es necesariamente en el plano discursivo. En términos estrictamente discursivos no todos los tangos escritos por hombres presentan un enunciador de sexo masculino.

El agente social productor de un discurso nunca coincide con el sujeto textual, el cual se construye en el discurso y vive dentro de él como un simulacro del sujeto (Costa y Mozejko 2007: 3). En otras palabras, quien escucha un tango o lee el poema no tiene por qué saber si el autor real (la persona de carne y hueso) era un hombre o una mujer para poder interpretar el tango correctamente. Cada discurso construye en su interior un universo de posibles con sus propios personajes y reglas, que sólo existen dentro de éste. Incluso cuando estamos ante un texto de género no ficcional, el enunciador es una figura discursiva que no tiene por qué coincidir en el género con el autor.<sup>18</sup>

Es el discurso el que *ofrece* las marcas para que el lector —o el oyente— pueda identificar y, oportunamente, generizar a los personajes.<sup>19</sup> La *generización* de los personajes es una *operación* que ejecutan los intérpretes, sobre la base de lo que el paquete signifiante les ofrece como posibilidades y en función de las reglas interpretativas de su comunidad.

Hay muchos poemas que dejan la cuestión del género de los personajes librada a la imaginación del receptor, habilitando muchas más posibilidades interpretativas de las que consideran los analistas, sin marcas como flexiones morfológicas, artículos o datos contextuales que indiquen si el enunciador es de sexo masculino o femenino. Tomemos por ejemplo el poema *Tú, el cielo y tú*, seleccionado por dos de los milongueros entrevistados como uno de sus preferidos:

---

<sup>18</sup> La letrista María Luisa Carnelli, por ejemplo, no se limitaba a firmar con seudónimo masculino, también escribía muchos de sus poemas como si fuera un hombre el que hablaba. También Luis César Amadori hizo lo suyo en *Madreselva*, construyendo allí un enunciador femenino.

<sup>19</sup> En los tangos analizados, el enunciador coincidía siempre con el personaje principal de la historia, el cual narra los eventos en primera persona y se presenta como aquel que padece la pasión amorosa.

Tibio está el pañuelo todavía,  
que tu adiós me repetía,  
desde el muelle de las sombras.  
Tibio como en la tarde muere el sol,  
mi sol de nieve sin esperanza y sin alondras.  
Tibio guardo el beso que dejaste,  
en mis labios al marcharte,  
porque aún no te olvidé.

Tú,  
yo sé que siempre el cielo y tu,  
vendrán a mí para salvar,  
mis manos presas a esta cruz.  
Si esta mentira audaz  
busca mi pena,  
no la descubras tú  
que me condena,  
guárdala en ti,  
que es mi querer,  
desengañarme así  
será más cruel.

No,  
no me repitas ese adiós,  
que solo sepa solo Dios,  
el cielo y tú.

La historia podría interpretarse como una despedida entre un hombre y una mujer, por ejemplo, en un puerto. Quien se marcha podría ser indistintamente una mujer que parte para casarse con otro hombre, o un marino que parte a altamar abandonando a su amada. Ambas interpretaciones (y tantas otras más también) están igualmente habilitadas por la canción en el marco de reglas interpretativas de nuestra comunidad. El/la enunciador/a que encarna el lugar del/la que sufre por amor, ante el/la que parte en una actitud menos noble (aparentemente escondiendo una mentira), podría ser tanto hombre como mujer, al igual que la persona objeto de su amor. Todavía más, podría incluso tratarse de una relación homosexual.

De los tangos de temática amorosa que ellos mismos nombraron como sus preferidos, por ejemplo, sólo ocho de veintiuno plantean un personaje-

enunciador claramente masculino. Se podría argumentar que, aunque éste no esté claramente generizado, cuando existen marcas en el enunciado que indican que la persona a la que se dirige su amor es una mujer, entonces podríamos inferir lícitamente que el enunciador sería un hombre. Dejaré por momento de lado la objeción, en parte justificada, de que nada nos autoriza *en el texto* a desestimar la posibilidad de que se trate de una enunciativa mujer, enamorada de otra mujer. Asumamos la hipótesis de que, dada la fuerte *heteronormatividad* (Butler 1993) que existe actualmente en el campo milonguero de esta ciudad, y que veinticinco de los veintiséis entrevistados se reconocían como heterosexuales, estarían más inclinados a pensar que si la persona a la que se dirige ese amor es una mujer, entonces el enunciador debería ser un hombre, asignando como cualidad masculina el valor de sufrir por amor.

Este es el caso de otros cuatro poemas, lo cual hace un total de doce sobre veintiuno. Restan todavía nueve (casi la mitad), cuyo dispositivo de enunciación habilita a interpretar el enunciador también como una mujer que sufre por amor.

Esta diversidad de oferta en lo que respecta a las marcas discursivas que posibilitan generizar de distintas maneras tanto al enunciador como al sujeto al que se dirige el sentimiento, debería hacernos dudar de que esa estructura «varón moral / mujer inmoral» se le presente a los milongueros como *sistemáticamente* ofrecida por los poemas del tango que escuchan. Ellos no ven esa sistematicidad porque, en términos de las interpretaciones que los dispositivos de enunciación ofrecen, ésta no existe realmente.

#### *Un prototipo de amor que permite regenerizar a los personajes*

A pesar de lo analizado hasta aquí todavía podríamos argumentar que, aún en aquellos poemas que no definen el género (ni del enunciador, ni de la persona objeto de esa pasión), el hecho de que sean encarnados predominantemente por voces masculinas (cantores como Campos, Castillo, Echagüe, Morán, Fiorentino, Podestá, etc.) favorece claramente la interpretación en favor de un enunciador de sexo masculino. ¿Por qué habríamos de imaginar que esa voz que narra sus desventuras de amor es una mujer, si escuchamos esas palabras en primera persona encarnadas en una voz con claro timbre masculino? Los poemas aquí tratados, a excepción del electrónico *Perfume* (2004), están todos encarnados por voces masculinas en las versiones que estos milongueros escuchan más frecuentemente.

A pesar de esto, el género del intérprete no es un rasgo que los milongueros juzguen tan relevante a la hora de generizar al enunciador, en lo que respecta a lo que consideran el sentido último de ese poema. Para ellos/as, el cantante es alguien que se apropia de ese poema, tal como lo hacen ellos/as también. En nuestra cultura es lícito y frecuente, por ejemplo, que cantantes mujeres se apropien de textos originariamente pensados para hombres y los encarnen con sus voces femeninas. Muchos tangos, de hecho, poseen interpretaciones tanto femeninas como masculinas sin modificarse necesariamente el género del enunciador en términos lingüísticos (conservan marcas lingüísticas de género que contradicen el timbre de voz del intérprete). Este dato revela una característica particular de las reglas que rigen la apropiación del tango en nuestra sociedad y que, me atrevo a hipotetizar, podría incluso ser extensible a otras músicas populares.

Esta regla puede sintetizarse de la siguiente manera: existen tópicos para los cuales el género del enunciador se percibe como variable o no fijo. Vale decir, de los múltiples elementos que componen el poema, el género de los personajes es juzgado por los/as milongueros/as, como un elemento menos *esencial*. Es relevante observar que no ocurre en todos los tópicos tangueros, puesto que en los que relatan duelos a cuchillo, por ejemplo, las interpretaciones que hicieron los milongueros durante las entrevistas postularon siempre personajes masculinos. Batirse a duelo es una actividad que entienden como *esencialmente* masculina. La prostitución, en cambio, se la considera una actividad femenina, siempre dentro del universo discursivo del tango. No así, en cambio, la capacidad de amar (Montes 2016).

Esto resulta de capital importancia para comprender cómo es posible que, incluso las mujeres, puedan apropiarse de la poesía amorosa del tango, sin identificarse con el personaje de lo femenino amoral. La interpretación de la poesía romántica del tango se realiza merced a un prototipo de amor romántico más amplio, que habilita una generización *ad hoc* en el caso de los poemas que no definen el género de los personajes, y una regenerización en el caso de los que sí, según las necesidades de apropiación del/la intérprete.

Ellas no se identifican con el lugar de quien abandonó al enunciador. Por el contrario, pueden identificarse con el enunciador, aunque estén habituadas a escucharlo en voces masculinas, aunque el enunciador tenga marcas lingüísticas que indican género masculino o su objeto de deseo sea evidentemente



femenino.<sup>20</sup> No les importa que el enunciador sea masculino porque parten de la creencia (que funciona como premisa del proceso inferencial) de que hombres y mujeres son capaces de sentir por igual, de enamorarse profundamente, de ser traicionados y de amar estoicamente de idéntica manera. Esta creencia (diametralmente opuesta a la lectura que hacen los analistas del tango en la instancia de la producción) les permite empatizar con ese enunciador masculino, identificarse con él, y apropiarse del poema para expresar sus sentimientos o sus ilusiones.

Entrevistadora: ¿Temas que traten? ¿Cuáles son los que más te gustan? Porque viste que hay temas en el tango.

Eugenia (49 años): Sí, hay temas. Me gusta mucho cuando habla del amor. Así sea un amor no correspondido, que la mina se fue... qué sé yo, no importa. Pero me gusta que hable del amor, y habla de lo que se sentía, del sentimiento, del amor en sí, de lo que el tipo sentía, o *la mujer*.

El tópico amoroso, en el tango, ellos/as lo insertan a su vez dentro de una categoría mayor que sería el prototipo de *amor* en términos generales y donde asumen que se trata de un sentimiento que no estaría genéricamente asociado. El *amor*, a diferencia de otros temas, es percibido como un tópico universal, sin deícticos de tiempo o lugar, sin pronombres, sin flexiones morfológicas o artículos. El *amor* aparece como ese sentimiento que es común a todos/as, ayer y ahora, sin importar la clase social o el sexo, si transcurre en el puerto de La Boca o en la Córdoba de las campanas. Esa universalidad del sentimiento es, según ellos, una característica esencial del prototipo del *amor*.

Todos esos elementos de los poemas románticos (las marcas de tiempo, lugar o género de los personajes) pueden ser puestos entre paréntesis en el momento de la recepción, pues se los juzga menos o nada importantes para interpretar el sentido último del tango. Y esto es así no porque ellos estén realizando una interpretación aberrante, lo es porque las normas interpretativas de su comunidad indican que estos elementos no son tan esenciales. Son considerados, de alguna manera, detalles pintorescos o anecdóticos; de lo que hablarían esos tangos, para ellos/as, sería del sentimiento de amar en sí mismo.

---

<sup>20</sup> Tampoco se vio una preferencia de ellas hacia letras con un enunciador más indefinido. Es más, el único poema interpretado por una mujer fue seleccionado no por una mujer sino por un varón, demostrando que el timbre de voz no obliga a la generización del enunciador a la hora de la apropiación.

Y ellos/as creen que ese sentimiento no es una prerrogativa exclusivamente masculina sino una capacidad humana general.

Lo más sugestivo de esto, y lo que me interesa destacar aquí, es que el efecto de sentido marcadamente machista que promovería el colocar al hombre de manera supuestamente sistemática en el lugar moral y a la mujer en el lugar de lo inmoral, se diluye parcialmente si esas cualidades ya no se reconocen, en la recepción, como ligadas al género en tanto característica esencial.

### **Conclusiones**

Que la poesía del tango argentino está edificada sobre la base de una moral fuertemente machista es algo que ha sido ya establecido. Sin embargo eso no nos habilita a asumir que quienes consumen el tango en la actualidad compartan, necesaria y completamente, esa moral específica. No podemos asumir, ni si quiera, que interpreten esos tangos de la misma manera como lo hacen los analistas. Los motivos, son varios.

En el caso de la recepción de la poesía amorosa del tango por parte de estos milongueros cordobeses, la interpretación se realiza a partir de *types* previamente incorporados que permiten no sólo categorizar cada tango según tópicos, sino que al hacerlo definen también el modelo según el cual han de ser interpretados y lo que es esperable de ellos. Que el sentimiento de amar sinceramente sea prerrogativa exclusivamente masculina no es algo esperable desde el *type* de amor romántico que estos milongueros tienen incorporado.

La inferencia que hacen los analistas, sobre la base de la lectura de muchos poemas y en función de las condiciones de producción de esos tangos es, simplemente, poco probable para los milongueros. Ellos parten de la creencia de que el *amor* es un sentimiento universal y, por lo tanto, funciona como premisa tácita que difícilmente podría derivar en la conclusión de que el sentimiento de amar es cualidad masculina y que las mujeres están incapacitadas para amar honestamente.

En ese marco, a menos que el poema sea muy explícito afirmando lo contrario, ellos tenderán a interpretar siempre que las historias que narran esos poemas son igualmente aplicables a hombres y a mujeres. Esta interpretación es la que hace posible, además, que elementos del poema como el género de los personajes, su pertenencia social e incluso el lugar en el que ocurren los hechos narrados, se juzguen menos esenciales y, en el caso del género, directamente

prescindible o, mejor dicho, mutable. Si el *amor* es un sentimiento universal, entonces cualquiera puede ocupar el lugar del personaje-enunciador.

Esto les permite a las mujeres apropiarse de la poesía amorosa del tango identificándose con el que ama y no con la mujer incapaz de querer. La supervivencia de ese *type* se ve garantizada, además, por las características de los tangos que ellos escuchan más frecuentemente. Los criterios de selección de casos, a diferencia de los utilizados por los analistas, no apuntan a reconstruir una verdad histórica sobre el tango ni pretenden asegurar ningún tipo de representatividad de la muestra. Responden en principio a una facilidad de acceso (priorizando los que fueron efectivamente grabados por las orquestas que normalmente escuchan en las milongas por sobre los que sólo sobreviven en antologías), y a un principio de utilidad: priorizando aquellos que les sirven mejor a sus necesidades de apropiación. Los más «bailables», si lo que quieren es bailar (y en ese caso prestan menos atención a la lírica), y los más cercanos a su moral, si lo que quieren es disfrutar de su poesía identificándose con sus personajes e historias.

Porque la poesía amorosa del tango les permite precisamente eso: usarla para recordar un amor, para fantasear o simplemente para emocionarse. Esta práctica de apropiación es determinante para comprender sus selecciones de temas y, a partir de allí, qué tangos vienen a nutrir su experiencia cotidiana. Experiencia que, como bien señala Violi, es determinante en la formación de prototipos interpretativos.

Esta interpretación viene favorecida también por las operaciones de topicalización y segregación de tópicos que caracteriza sus prácticas interpretativas. Según las normas que rigen la recepción en este caso, cada poema o pieza posee un sentido unitario, propio, con independencia del resto de la poesía del tango. Estos poemas, a su vez, conforman grupos de poemas, que se definen siguiendo un prototipo de tópico (amoroso, escéptico, la madre, la *milonguita*, etc.) que los asiste para definir la mayor o menor pertenencia del caso a la categoría.<sup>21</sup> Estos tópicos, según sus reglas interpretativas

---

<sup>21</sup> Eso permite que algunos poemas que hablan de amor y presentan violencia explícita o relaciones atravesadas por el comercio sexual, por ejemplo, sean categorizados dentro del tópico pero como menos representativos, en la medida en que esos elementos los alejan del prototipo de amor romántico. El análisis específico de esto, que formó parte de la investigación, excede los propósitos de esta comunicación. No obstante, considero pertinente aclarar que los milongueros no niegan la existencia de otros poemas amorosos más disonantes, pero los consideran menos representativos de lo que es el amor del tango (Montes 2016).

incorporadas y a diferencia de lo que interpretan los analistas, no exigen una operación de puesta en relación entre sí. Así, mientras los analistas topicalizan y ponen en relación (encontrando vínculos entre la matriz moral de la *milonguita* y la de la fractura amorosa que se reforzarían recíprocamente), los milongueros topicalizan pero luego los divorcian, destruyendo así ese efecto de reforzamiento.

Por último, las características específicas de los dispositivos de enunciación que presentan muchos de estos tangos también contribuyen y refuerzan la hipótesis de la universalidad de ese sentimiento, así como la apropiabilidad de la poesía amorosa del tango. Por una parte, el hecho de que el propio dispositivo ofrezca a los usuarios una libre generización de los personajes en casi la mitad de los tangos elegidos por ellos, posiblemente refuerce la creencia de que ese sentimiento es algo universal, no genéricamente determinado. Pero, además, esto rompe con la supuesta sistematicidad que encontraban los analistas en la fórmula «varón moral/mujer inmoral». Al no presentarse esos valores como *sistemáticamente* asociados al género (sino sólo en algunos casos) se diluye, al menos en estos casos, la lectura de la superioridad masculina como característica esencial de la lírica tanguera.

Este conjunto de operaciones interpretativas, fuertemente ligadas a unas prácticas de apropiación muy específicas, hacen posible que la poesía amorosa del tango sea objeto de fruición tanto de hombres como de mujeres en la actualidad, sin que eso implique que compartan, necesariamente, los presupuestos y las moralidades que hicieron posible la emergencia de esa lírica popular. ■

---

#### REFERENCIAS

- ARCHETTI Eduardo  
2003 *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en Argentina*, Buenos Aires: Antropofagia.
- BUTLER Judith  
1993 *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*, New York: Routledge; (tr. esp.: *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires: Paidós, 2002).

- COSTA Ricardo y MOZEJKO Teresa  
 2007 "Introducción", en MOZEJKO Teresa y COSTA Ricardo (comps.), *Lugares del decir* 2, Rosario: Homo Sapiens, pp. 9-24.
- DALBOSCO Dulce  
 2010 "La construcción simbólica del arquetipo de la milonguera en las letras del tango", *Amaltea*, 2: 29-45.
- DE CERTEAU Michel  
 1990 *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, París: 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  
 2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, Barcelona: Debolsillo, 2009).
- 1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona: Lumen 1999).
- 1990 *I Limiti dell'Interpretazione*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992).
- FLICK Uwe  
 2002 *Qualitative Sozialforschung: eine Einführung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch; (tr. esp.: *Introducción a la investigación cualitativa*, Madrid: Morata, 2007).
- GALEANO MARÍN María E.  
 2004 *Estrategias de investigación social cualitativa*, Medellín: La Carreta.
- E.U. GLASSER Barney G. & STRAUSS Anselm L.  
 1967 *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Nueva York: Aldine.
- 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: 1-40, [citado el 20/11/2017], disponible en:  
 <<http://www.redalyc.org/pdf/351/35102509.pdf>>
- MATAMORRO Blas  
 1982 *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*, Buenos Aires: Galerna.
- 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  
 2016 "Algunas claves para entender la vigencia de la poesía romántica del tango argentino desde un estudio en recepción", *Signo y Pensamiento*, XXXV, 68: 118-132. [citado el 27 de octubre de 2017], DOI:  
<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.syp35-68.acev>

- 2014 "La traducción como herramienta de investigación socio semiótica", *RECIAL*, 5, 5. [citado el 27 de octubre de 2017], disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/reacial/article/view/9591>
- 2015a "Entrevista productiva. Una adaptación de entrevista focalizada orientada a abordar los procesos interpretativos", *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social (ReLMIS)*, 5, 9: 35-49. [citado el 27 de octubre de 2017], disponible en: <http://relmis.com.ar/ojs/index.php/relmis/article/view/138/115>
- 2015b "Paradigmas discursivos, disputas por el sentido y normas de apropiación en la recepción del tango", *AdVersuS* [en línea], XII, 29: 91-114 [citado 27 de octubre de 2017], disponible en: [www.adversus.org/indice/nro-29/articulos/XII2905.pdf](http://www.adversus.org/indice/nro-29/articulos/XII2905.pdf)
- MOREAU Pierina  
2000 *La poesía del tango. Fueron años de cercos y glicinas...*, Córdoba: Comunicarte.
- 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, pp. 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.
- VERON Eliseo  
1993 *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa.
- VIOLI Patrizia  
2001 *Significato ed esperienza*, Milán: Bompiani.
- WILLIAMS Raymond  
1977 *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press; (tr. esp.: *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 2000).