

# Dime qué tango quieres y te diré quién eres

Por María de los Angeles Montes

---

montes.m.angeles@gmail.com - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

---

## SUMARIO:

Las músicas populares representan lugares de incalculable valor para la construcción de narrativas identitarias, especialmente en el ámbito de su recepción. Escuchar tango, salsa o cuarteto cordobés es también un modo de decirle al mundo el lugar social que ocupamos o, más exactamente, en qué lugar simbólico queremos ser ubicados, en función de los valores que atribuimos a esas músicas.

En el presente trabajo se analiza cómo las opciones realizadas en el ámbito de la recepción del tango por parte de los milongueros de la ciudad de Córdoba, les sirven a estos milongueros a para construir sus identidades sociales, una imagen valorada de sus propias competencias y, con ella, de sí mismos.

Es, precisamente, en la puesta en valor de sus propias competencias donde podemos encontrar claves para comprender la selección del tango (y de cuáles tangos), dentro del vasto abanico de músicas populares a su disposición. Esta comunicación ofrece una lectura en clave sociodiscursiva de la recepción del tango en Córdoba, atravesada por cuestiones de clase, de identidad nacional y de género.

## DESCRIPTORES:

recepción, tango, competencias, identidades, discurso

## SUMMARY:

Popular music represents a place of invaluable importance when it comes to the construction of a narrative identity, particularly, in the field of its reception. Listening to tango, salsa, or the popular music of Córdoba (called "Cuarteto Cordobés") is also a way of telling the world the social place we occupy or, more precisely, in which symbolic place we want to be located, depending on the values we confer to that music.

In this paper, I analyze the way in which the choices made in the reception of tango by the dancers of the city of Córdoba are used by these milongueros (social tango dancers) to build their social identities, an appraised image of their own competences, thus of themselves.

It is in that very appraisal of their competences where we can find the key to understand their choosing tango (and which tango songs) within a vast range of popular music available. This communication provides an interpretation in socio-discursive key of the reception of tango in Córdoba, crossed through by class, gender, and national identity.

## DESCRIBERS:

reception, tango, competences, identities, discourse

143

Dime qué tango quieres y te diré quién eres

Tell me what tango you want and I tell you who you are

Páginas 143 a 161 en La Trama de la Comunicación, Volumen 20 Número 1, enero a junio de 2016

ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634



## 1. INTRODUCCIÓN

Las músicas populares representan lugares de incalculable valor para la construcción de identidades, especialmente en el ámbito de su recepción. Escuchar tango, salsa o cuarteto cordobés es también un modo de decirle al mundo el lugar social que ocupamos o, más exactamente, en qué lugar simbólico queremos ser ubicados, en función de los valores que atribuimos a esas músicas.

Pero optar por un género no es la única forma en que se construye la identidad. En las opciones de qué tangos escuchamos (dentro del amplio abanico de posibilidades que brinda el género), así como en el modo como justificamos esas selecciones, también construimos simulacros de nosotros mismos y los insertamos en distintas *narrativas identitarias* (Vila, 1996).

El presente trabajo pretende dar cuenta del modo en que algunas de las opciones realizadas en el ámbito de la recepción del tango por parte de los *milongueros/as* de la ciudad de Córdoba (R. Argentina), les permite construir sus identidades sociales, una imagen valorada de sus propias competencias y, con ella, de sí mismos<sup>1</sup>.

Esta comunicación emerge como parte de una investigación mayor acerca de la recepción del tango en la ciudad de Córdoba, donde el tango ocupa una posición marginal en comparación, por ejemplo, con el alcance y difusión del cuarteto cordobés (el género de música popular bailable característico de la ciudad).

Se basa en más de tres años de trabajo de campo dentro del circuito milonguero, con actividades de observación y entrevistas informales a milongueros de todas las edades, y en el análisis de 33 entrevistas semiestandarizadas a milongueros de entre 22 y 70 años. En esas entrevistas se indagó, entre otras cosas, sobre su acercamiento al tango, su trayectoria en el ambiente, lo que el tango significa para ellos, en qué se diferencia de otros géneros –según su percepción–, sus preferencias en materia de géneros musicales, or-

questas y cantores, etc. Además, se inquirió acerca de las fundamentaciones que hacían de esas selecciones. Luego se realizaron otras 26 entrevistas diseñadas como una variante de *focussed interview* (Merton, Fiske & Kendall, 1998; Montes, 2015) en las cuales se les presentó a los informantes 12 fragmentos de tangos -de diferentes estilos- para disparar la discusión en torno a las valoraciones de esos distintos estilos de tangos, como así también sobre los criterios con los que los juzgan y los argumentos con los que justifican sus opciones.

El criterio de selección de informantes durante estas últimas dos tandas de entrevistas, fue lo que en la bibliografía sociológica se conoce como muestreo teórico (Glasser y Strauss, 1967) priorizando el nivel de *tipicidad*<sup>2</sup> de los casos (Patton en Flick, 2007:82).

## 2. UNA MIRADA SOCIODISCURSIVA EN TORNO A LA RECEPCIÓN DE LAS MÚSICAS POPULARES

Pablo Vila (1996) señala con justeza que todo proceso de construcción identitaria es un proceso que debe ser comprendido en clave discursiva. Discursivo, claro, pero más allá de lo lingüístico, asumiendo que todo hecho social es en algún punto un proceso de producción de sentido y, como tal, puede ser leído como discurso (Verón, 1993). La instancia de la recepción (lo que las personas hacen con los paquetes significantes), encuadra perfectamente en lo que podríamos denominar un hecho social.

Las músicas populares son, en ese sentido, claves para la construcción de identidades sociales (Frith, 2003). Se prestan especialmente a su apropiación y, con ella, a la asociación y transferencia de valores desde estos artefactos culturales hacia sus consumidores.

En la recepción de las músicas populares, en estos actos de apropiación, los agentes sociales *enuncian*: construyen unos simulacros de sujeto y, así, se dotan de determinadas características. A la vez, insertan

esas apropiaciones en diferentes narrativas identitarias, reclaman ser reconocidos de determinada manera.

En nuestro caso, los agentes sociales acerca de los que trataré en este trabajo pretenden ser reconocidos como *milongueros*, y eso es así por porque ellos se apropian del tango para escucharlo y bailarlo como danza social.

Desde la perspectiva adoptada en este trabajo, los discursos se entienden como el resultado de *prácticas discursivas* (Costa y Mozejko, 2002), de modo tal que se restituye así el lugar del agente social en esos procesos, con su respectiva capacidad de agencia. Se habla de prácticas porque no son el reflejo mecánico de un *habitus* (Bourdieu, 1998, 2011), sino el resultado de las opciones que el agente social realiza, en el marco de las posibilidades y constricciones que el sistema social al que pertenece le impone.

Está claro que ese *habitus* bien podría formar parte de esos condicionamientos (y de las posibilidades también) con las que debe lidiar el agente. Sin embargo las prácticas sociales no pueden deducirse directamente de éste. Esto es así porque existe un margen de agencia que se materializa en lo que Costa y Mozejko (2009) denominan *gestión de la competencia*.

146

En un sistema social dado, los agentes sociales ocupan distintos lugares. Ese *lugar* es ante todo un lugar social, y viene determinado por el conjunto de propiedades eficientes de las que cada uno dispone, y que operan como criterio de asignación de valor a quienes participan de ese determinado juego social. En palabras de Costa y Mozejko (2009:10):

“El agente es definido, entonces, por las propiedades que, por ser socialmente valoradas, tanto positiva como negativamente, le dan existencia social, lo hacen visible, reconocible, acreditable, y constituyen la fuente de su capacidad diferenciada de relación (poder)”.

La posesión de dinero, de títulos o de destreza física, el origen étnico, el género, la clase, incluso los aprendizajes y predisposiciones incorporadas pueden (o no) resultar propiedades eficientes en distintos sistemas de relaciones. Determinar qué es lo que se considera realmente valioso en el ámbito en el que se desarrollan las prácticas que nos disponemos a analizar nos permite identificar el *lugar* que ocupa cada quien en ese sistema de coordenadas, su posición, su *capacidad diferenciada de relación*. Y es precisamente el control de esos recursos eficientes lo que denominamos *competencias*<sup>3</sup>.

Pero lo interesante del planteo es que ese lugar social no es ni fijo ni determinante. El agente social es, merced a la *gestión* que haga de sus competencias, capaz de modificar su posición relativa, poniendo en valor los propios recursos según la percepción que tenga de sus propias fortalezas y debilidades (Costa y Mozejko, 2009:11).

En un marco limitado de posibles discursivo, del *lugar* que ocupa cada cual, los agentes sociales realizan *opciones* que son estratégicas<sup>4</sup>. De eso se tratan, en definitiva, las prácticas discursivas.

Por eso, entender la recepción de la música como práctica discursiva supone, como señala Díaz, que en la recepción los agentes también realizan *opciones* que son estratégicas, que están orientadas a poner en valor las propias competencias. Estas opciones se llevan a cabo a través de *operaciones de selección* y de *puesta en relación* (Díaz, 2013) del paquete signifiante con saberes y creencias. Hablamos de operaciones de selección, toda vez que en recepción se selecciona qué música escuchamos y cuál no, y dentro de esa música se seleccionan cuáles son sus aspectos más relevantes, sus *capas de sentido* pertinentes (Montes, 2014). Y eso se realiza a partir de la relación establecida con otros discursos, con otras configuraciones de sentido previas que definen los sistemas categoriales de asignación de valor en los que fundamos nuestras

selecciones. Esto que parece confuso en un primer momento significa, por ejemplo, que seleccionamos de la oferta casi inagotable de músicas a disposición, sólo aquellas con las que queremos ser identificados. Y lo hacemos porque las *juzgamos* mejor, porque las ponemos en relación con otros discursos que le asignan un valor positivo.

Las músicas son significantes no sólo por todo lo que provocan con sus poesías y sus sonoridades, sino también por todo lo que se dice de ellas (Vila, 1996), por todo el valor social asociado a ellas. Por este motivo, seleccionar al tango y no al *cuarteto cordobés*, por ejemplo, es una *opción* significativa. Importa una apuesta a la construcción de una imagen de sí en una narrativa identitaria, tendiente a poner en valor a las propias competencias (muchas veces a costa de las de otros) y, con ellas, a uno mismo.

### 3. EL TANGO EN LA LÓGICA DE LA DISTINCIÓN

El tango en tanto género musical nació en los márgenes rioplatenses a finales del siglo XIX como expresión musical de las clases sociales subalternas. La marca de clase estaba por entonces a flor de piel: era la música de los pobres, de los marginales, de los conventillos y de los prostíbulos (Saikin, 2004; Ulla, 1982). Antes del desarrollo de la radio, el tango era música improvisada de agrupaciones pequeñas de músicos no academizados, o de estridentes organitos. Pero el tango cambió, se adecentó su baile y su música también mutó (Liska, 2010). Influyó en eso, probablemente, una política de Estado (Matamorro, 1982), las fuertes oleadas inmigratorias, y su éxito (y su rentabilidad). Durante los primeros treinta años del siglo XX el tango pasó de ser esa música de formaciones pequeñas, a ser el tango orquestal como lo conocemos hoy. “La Típica”, como se la conoce en el medio, es la formación musical característica del tango, conformada por una decena de músicos tocando al unísono, y con la tímbrica particular que le otorgan instrumentos tales

como violines, violas, cellos, pianos y bandoneones. Ese aparato sonoro que es la orquesta típica involucra entonces músicos capaces de leer partituras, la mayoría hijos de inmigrantes, con mayor formación que los originarios<sup>5</sup>. El tango orquestal no es el mismo tango de principios de siglo en términos musicales, pero es también popular en el sentido de masividad del término. El tango de las décadas de 1930 y 1940 era una de las músicas preferidas de los jóvenes, era una música de moda (Pujol, 1999:175).

Esta última sonoridad es la que podríamos identificar como el tango *prototípico* (Rosch, 1978) de los milongueros cordobeses en la medida en que lo perciben como el ejemplo mejor de lo que es el tango y coincide, al mismo tiempo, con sus selecciones preferenciales.

Ellos eligen el tango de las décadas de 1930 y 1940 porque, según dicen, es la música que más les “llega”, aquella con la que se identifican y porque sería, además, el tango más “auténtico”. Pero ese tango orquestal perteneciente a la llamada *época dorada*, es asociado por los milongueros cordobeses a un sentido de exclusividad.

Si inicié este párrafo hablando de las asociaciones del tango, en dos momentos pasados, a diferentes grupos sociales, fue para marcar el contrapunto con lo que ocurre en la actualidad con las asociaciones de sentido que el tango despierta en estos milongueros. El tango no es ya equivalente, para ellos, ni a subalternidad de clase, ni a masividad o moda. El lugar tanto de lo masivo, como de lo subalterno en términos de clase, lo ocupa en Córdoba el *cuarteto cordobés*. El tango, en cambio, sería para ellos cosa de “gente bien” o, a lo sumo, de “gente trabajadora”, para nada asociado a pobres o a la clase baja. El tango, entonces, se ha convertido claramente en un consumo de la clase media. Música “de trabajadores, sí, pero no de choros”<sup>6</sup>. Una música, según ellos, con “valores”.

Pero decir eso no alcanza para comprender los sen-

tidos asociados al tango en tanto género musical, ni el modo como su apropiación instaure unas identidades milongueras valoradas. Los estratos medios cordobeses en general escuchan otras músicas mucho más que el tango: por ejemplo, escuchan baladas románticas, folklore, reggaetón, rock nacional e internacional, pop, electrónica, etc. ¿Qué sentidos asocian al tango, en tanto género musical, que no pueden ligar a todos estos otros géneros?

En primer lugar: la cuestión nacional. El tango es capaz de funcionar como el cemento que une a estos receptores en un nosotros nacional valorado positivamente, de un modo que otras músicas no pueden. Confluyen múltiples discursos en esa apreciación del tango como algo “bien nuestro” que les hace sentir orgullosos de su argentinidad.

Fueron varios los milongueros que en las entrevistas mencionaron la cuestión nacional entre los motivos que los habrían acercado al tango. En sus narrativas el tango aparecía asociado a la argentinidad como valor positivo y trascendente, como un valor que los distingue dentro de la propia clase media. El consumo de música nacional, en comparación con la extranjera, es concebido por ellos como un consumo menos “vacío”, menos pasatista, y con una mayor profundidad, atributos que pasarían a formar parte de la propia identidad milonguera por asociación.

148

No obstante, en este plano, el tango comparte esa característica también con otras músicas argentinas como el rock nacional y con el folklore. De hecho, también comparte con estos dos géneros las preferencias en la escucha hogareña de algunos milongueros. Pero se diferencia del rock y del folklore en la atribución de valor artístico que hacen los milongueros a cada uno de estos géneros. Así, el tango sería el de mayor “calidad” musical, entendiendo por esta “calidad” una supuestamente mayor complejidad musical. Si este juicio es veraz, o no, aquí es irrelevante puesto que, exceptuando a los pocos milongueros con for-

mación musical formal, ninguno supo explicar en qué consistiría esa mayor complejidad. La fundamentan, sin embargo, en el argumento de que la complejidad sería inversamente proporcional a su nivel de masividad, alejándolo de la música “comercial” calificada como de poco valor artístico. El hecho de que el tango en Córdoba sea un segmento de consumo musical restringido no hace más que probar, para ellos, ese supuestamente mayor complejidad que le atribuyen.

Así, para los milongueros, el tango sería, por decirlo en palabras breves, el género musical más “erudito” de la música popular argentina. Como complemento, no cualquiera tendría las competencias necesarias para valorar –y apreciar– esa calidad musical, a excepción de ellos.

Esa asociación de sentido con lo erudito se funda en una creencia, no necesariamente comprobada, de que el tango sería la música popular más compleja de nuestro país e incluso, una de las más eruditas a nivel mundial. Esa calificación emerge de saberes y creencias previamente incorporados, del diálogo con otros discursos circulantes que han postulado al tango como una música popular de gran complejidad armónica (especialmente de aquellos provenientes del extranjero)<sup>7</sup>. Pero proviene, también, de una traslación de sentido que realizan a partir de establecer algunas similitudes con la música clásica.

El hecho de que la formación típica sea una orquesta, con su consabido director, y que ésta incorpore instrumentos que por entonces eran comunes entre los hijos de inmigrantes pero que hoy ya no lo son, y cuyos sonidos los milongueros asocian prototípicamente a la música clásica, teje con ésta un puente que contagia valor de erudición al tango. La asociación con la música clásica por el reconocimiento de los instrumentos y matices tímbricos fue un elemento que surgió espontáneamente en varias entrevistas:

Entrevistadora: -¿Y antes de bailar tango, escuchabas tango?

M\_31: -No, de hecho en mi familia tampoco, nadie. Nadie escucha tango. (...) En realidad, siempre me gustó mucho la música clásica, todo a lo que es música instrumental, siempre me apasionó y me encanta y el tango tiene mucho de eso.

Entrevistadora: -Es cierto eso.

M\_31: -tiene mucho violín, tiene mucho piano y mucho de...<sup>8</sup>

Estos elementos (el reconocimiento de sonoridades y estructuras asociadas a la música erudita, así como la puesta en relación con otros discursos que declaman la mayor complejidad del tango), le otorgan ese valor que podríamos llamar *de erudición en lo popular*. Esto quiere decir que, sin perder el valor de autenticidad que ellos asocian a lo popular (y que derivaría del hecho de ser una músicaailable), el tango incorpora rasgos que lo elevan por encima de las otras músicas populares, y por asociación a sus consumidores por encima de otros.

Si trazáramos una línea entre lo que ellos consideran la música popular más "comercial" (supuestamente carente de complejidad y valor estético) y la más sofisticada, el cuarteto y el tango estarían -para ellos-, cada uno en un extremo<sup>9</sup>. El tango entra así en la lógica de la *distinción* (Bourdieu, 1998, 2011), en tanto producto cultural que requeriría, para su fruición, competencias más exclusivas de las que requeriría la música "comercial". A través de la apropiación del tango, los milongueros/as se construyen y se autoperceben como personas que poseen esta misma erudición en lo popular de una argentinidad de clase media.

En pocas palabras, orgullo nacional y erudición en lo popular vienen a sintetizar las asociaciones de sentido que distinguen al género musical. Y al incorporar el consumo del tango dentro de sus narrativas identita-

rias, los milongueros cordobeses no hacen más que trasladar esos valores a sí mismos.

#### 4. ENTRE LOS TANGUEROS: BIEN MILONGUEROS

Ahora bien, el tango es un género vasto, con márgenes difusos y una gran cantidad de variantes en su interior que conforman distintos sub-géneros. Y las selecciones que realizan los milongueros, las opciones dentro de ese universo, son también significativas. Dentro del universo musical del tango ellos optan por estilos, orquestas, cantores, incluso por distintas grabaciones. Las opciones que realizan en este sentido también son formas de hablar de ellos mismos, de narrarse.

Por ejemplo, el tango que ellos reconocen como más prototípico, como dije en el apartado anterior, es el tango de orquesta típica, especialmente las grabaciones clásicas de mediados del siglo XX<sup>10</sup>. Y lo es, según dicen ellos, porque es el tango más auténtico, el tango "más tango"<sup>11</sup>.

Decir que este es el tango más auténtico, más verdadero, contiene el anverso negativo de que habría otros tangos que serían para ellos menos auténticos. Por ejemplo, recae en esta zona el tango conocido en el medio como tango piazollano. Se trata de un tipo de tango que se ubica en una zona aledaña al prototipo porque, si bien no coincide completamente con el tango ideal, conserva una cantidad de elementos suficientes como para permanecer dentro de lo aceptable, mientras que carece de otros que se juzgan también importantes aunque no excluyentes.

Entre estos últimos, que el tango seaailable es, para todos ellos, condición prototípica. Es lo que le da su carácter popular y lo que lo distancia de la música clásica o puramente erudita. Hay en esta configuración del prototipo de tango de los milongueros/as una disputa implícita por poner en valor las competencias que los distinguen y los separan, por ejemplo, de los músicos. Mientras los milongueros dan valor al carác-

terailable de la música del tango porque allí residiría su carácter popular y por lo tanto su autenticidad, los músicos y críticos de música ponderan la mayor complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo, como medida para juzgar y valorar las piezas musicales (Fischerman, 2004). Como el lector podrá imaginar, la ponderación de una cosa va frecuentemente en detrimento de la otra. Por eso el tango, el mejor tango para los músicos (o al menos como los perciben los milongueros/as), sería el piazzollano, mientras que para los milongueros/as lo sería el tango de la *época dorada*, un tango cuyo dispositivo de enunciación facilita la apropiación a través de la danza.

Para comprender por qué el tangoailable es el prototipo de tango para los milongueros/as debemos comprender cómo se insertan ellos en las disputas por establecer los criterios de valoración legítimos en el circuito de consumo del tango en general. Allí, ellos libran una batalla directa contra aquellos que pretenden establecer criterios de valoración que requieren competencias musicales de tipo académicas. Los milongueros/as, en cambio, ponen en valor sus competencias dancísticas, su "oreja" de bailarines. Desde estas competencias musicales no académicas y corporizadas los milongueros ponderan rasgos tales como la marcación rítmica y el tempo ágil, poniéndolos a la par (o incluso por encima), de la complejidad armónica o de la dificultad de ejecución.

Al postular un tipo de tango como más auténtico que otro, lo que hacen es poner en valor sus propias competencias interpretativas, aquellos recursos de los que disponen en mejor o mayor cantidad. En este caso, se trata de poner en valor las *competencias musicales corporizadas* (el saber hacer con la música a través del baile), por sobre las competencias musicales más intelectualizadas<sup>12</sup>.

Entrevistadora: -Me decía que los tangos que pasan acá en Córdoba en una de las radios nuevas son ho-

rribles. ¿Cuáles son esos tangos horribles? Así, si hiciéramos una lista de cosas, de tangos horribles.

M\_65: -Te voy a dar el nombre [del] que lo hace al programa en la radio universidad: Tatián, que tiene un conocimiento excelente, pero es un discriminador. No puedo decir malas palabras porque me estás grabando.

Entrevistadora: -Igual es anónimo, no se haga problema. Puede decir lo que quiera.

M\_65: - Un viejo de mierda, un resentido. Porque ¿sabés lo que pasa, hija? Porque a mí me puede gustar eso, pero no discriminar el otro tango. No te pone un Biagi, no te pone un D'Arienzo, no te pone un Enrique Rodríguez.

Entrevistadora: -A él no le gusta D'Arienzo.

M\_65: -Claro. Además, es como que se burla, lo considera que no es tango. Entonces, es un viejo muy burlón (...) Y bailar, es un tronco (...). El tango cantado y el tango filosofado no te llama al baile. Y estos tipos cantan y escuchan. Saben mucho, pero no tienen el sentimiento del baile.

El saber que permite juzgar la calidad musical del tango, y su adecuación al prototipo del tango ideal, es una competencia altamente valorada. Pero determinar cuál saber es el más eficiente (si el académico o el derivado de la práctica del baile) es una disputa aparte.

El saber musical que es percibido por ellos como más académico (ligado a los criterios de valoración estéticos de críticos, periodistas, músicos y cantores profesionales) no se considera un no-saber, sino un saber de otro orden.

Esto es así porque existe una subordinación ya establecida del saber práctico (tan subordinado que incluso llegan a llamarlo el "sentimiento" del baile, en lugar de reconocerlo como una forma de conocimiento), en relación al saber técnico o académico. En ese marco, la disputa no pretende desacreditar ese saber (del cual no cuestionan su valor) sino posicionar las



propias competencias a la par de éste.

El marco en el que se dan estas disputas es importante para comprender esta opción estratégica. En nuestras sociedades el saber formalizado o técnico –especialmente si proviene de instituciones educativas o científicas-, es un saber más valorado que los saberes prácticos, aquellos cuyos poseedores a veces no pueden ni si quiera explicarlos. Además, una música popular que se piensa dotada de cierto grado de erudición mal podría negar el valor del saber académico para juzgarla. Por estos motivos los milongueros apuestan por poner a sus saberes a la par de los saberes técnicos (socialmente más valorados).

Y es por esto también que el tango piazollano (al igual que el de algunas agrupaciones modernas que producen un tango no orientado al baile, un tango para escuchar de manera más intelectualizada), no es desvalorizado por completo o considerado un no-tango, sino puesto aparte como una variante legítima, pero menos auténtica, no tan cercana al tango prototípico. Y esa validez parcial se acredita en la medida en que ese sub-género de tango sacrificaría algo de esa supuesta autenticidad (lo popular) del tango bailable, en favor de otra propiedad percibida también como característica del tango en comparación con otras músicas populares: la calidad musical.

Se trata de una opción estratégica. Desacreditar esos saberes por completo pondría en crisis la auto representación del tango como música semi erudita (y a través del tango, de ellos mismos), de modo que lo que hacen es cuestionar la mayor validez de las competencias requeridas para apropiarse de este tipo de tango, y de los juicios de valor derivados de ellas.

En términos de Costa y Mozejko (2002), diríamos que disputan la eficiencia relativa de esas competencias en el sistema de relaciones en el que se insertan sus prácticas de recepción.

## 5. ESO NO ES TANGO

Pero no todo lo que comúnmente se denomina tango corre la buena suerte del tango piazollano. Existen otras variantes que los milongueros resisten con mucha más fuerza.

Se trata, en algunos casos, del tango electrónico y, en otros casos, del tango canción (al estilo del de Adriana Varela, Julio Sosa o de Cacho Castaña), o de versiones de cantores originariamente ajenos al género (como el caso de Andrés Calamaro o El Cigala)<sup>13</sup>.

Del universo de sonoridades que contiene el género, ellos hacen una separación y distinguen lo que consideran un tango auténtico, de lo que juzgan una imposición o un producto de muy baja calidad. La zona de los rechazos, la zona donde se ubican los casos conflictivos (los que estarían en el borde entre el tango y otra cosa), forman parte de los límites de lo aceptable.

El juicio por el cual ellos arriban a la conclusión de que “eso no es tango”, o de que “eso es lo peor del tango” porque se trataría de “un producto decadente” “diseñado para vender”; traza una línea que divide, no sólo a las distintas composiciones entre las apreciadas y las despreciadas, sino también a sus consumidores entre los que serían verdaderos “conocedores” del tango, y aquellos que serían snobs, neófitos o desconocedores. Así, los posicionamientos en relación a la música derivan en juicios acerca de otros, los que vienen fuertemente desacreditados.

Pero esa toma de posición varía sensiblemente entre unos milongueros y otros. Uno de los datos más llamativos de estos posicionamientos de rechazo fue el hecho de que la intensidad de esos posicionamientos variara significativamente entre varones y mujeres, dependiendo también de la edad.

Entre los adultos mayores de 45 años, esta zona de rechazos se hace clara y bien definida en el caso de los hombres mientras se vuelve tenue y a veces inexistente en el caso de las mujeres. Ellas resisten menos, por ejemplo, al tango electrónico (que es fuer-

temente resistido por los hombres mayores). Sin llegar a rechazarlo por completo, se limitan a poner algunos reparos tales como que no les "llega" de la misma manera, o que no les provoca las emociones que sí es capaz de provocar el tango prototípico. Entre todos los subgéneros que habitan el tango, sería el que menos las movilizaría, pero sin que eso justifique colocarlo fuera de la categoría *tango*.

De hecho, a juzgar por sus opiniones, sería difícil definir qué no podría ser tango. Ellas o bien no se consideran lo suficientemente capacitadas como para emitir un juicio de exclusión, o bien carecen de las herramientas (competencias) que les posibiliten justificar tal discriminación ante terceros<sup>14</sup>. Esta actitud es dominante en este grupo de milongueras incluso en lo que respecta a sus preferencias y gustos personales. Cuando se les pregunta por sus tangos preferidos, exhiben un eclecticismo y una falta de interés por la elección que resulta sorprendente. Aseguran que les gusta todo, o que todo les parece igualmente bueno:

Entrevistadora: Y de tus gustos de tangos, ¿cuáles son los tangos que más te gustan en general?

M\_50: Yo si fuera por mí, todos.

Entrevistadora: -Y a partir de que empezaste a bailar, ¿cómo fue tu recorrido por la música? ¿Cuáles fueron las primeras cosas del tango que te gustaron?

M\_50: -A mí me gustan todos. O sea, las orquestas me gustan todas. Y mi preferido es D' Arienzo, todo eso, porque son más picaditos, más rápido, todo. Pero no estoy identificada con una orquesta, a mí me gustan todas.

Entrevistadora: -¿Y tangos que no sean de orquesta, te gustan? Por ejemplo, Julio Sosa...

M\_50: - Me gusta. (...). Pero sí, yo creo que ahora todo lo que sea tango me gusta. Y los tangos nuevos. Porque viste que hay algunos tangos nuevos ahora, algunas letras nuevas... también me gustan.

Entrevistadora: -¿Y qué tangos te gustan ahora?

M\_59: -Bueno, ¿de orquestas decís vos?

Entrevistadora: -Sí, de orquestas, o...

M\_59: -Bueno, por ejemplo, Esteban Morgado me gusta mucho, por la cuestión de escucharlo y la fascinación y la fantasía que produce su música. Pero me gustan mucho, por ejemplo, Rodríguez, Caló, Di Sarli...

Entrevistadora: - Es bien distinto Morgado a Rodríguez...

M\_59: -Por eso, hay toda una gama, pero de todos me gusta todo. Es decir, no puedo decir, "no me gustan". Hay tango para bailar y tango para escuchar.

Entrevistadora: -También.

M\_59: -Por eso, hay distintas orquestas. De todo me gusta todo.

Todavía más sorprendente resultó el hecho de que algunas mujeres delegasen la selección de lo que escuchan en otra persona:

Entrevistadora: -¿En tu casa escuchás los mismos tangos que escuchás acá [en la milonga], o escuchás otras cosas?

M\_57: -No, generalmente lo mismo. En realidad es mi nieto el que me graba... Yo sé lo que le gusta a él más de lo que me gusta a mí. Porque él es el que me graba los CDs, todo.

En este caso ella delegaba en su nieto, a quien juzgaba más competente que ella para seleccionar "buenos tangos". Diferente fue el caso de M\_68, por ejemplo, quien exhibió una clara valoración y preferencias, pero siempre en primera persona del plural:

Entrevistadora: -Y a partir de que empezó a bailar empezó a escuchar orquestas...

M\_65: -Nooo. Soy selectiva al máximo.

Entrevistadora: -¿Sí? ¿Qué le gusta?

M\_65: -Nos gusta mucho la milonga, el tango milonguero. Biagi, Enrique Rodríguez, Canaro, Tanturi... D'Arienzo. Caló también *nos gusta mucho*. O sea, *somos muy selectivos*.

Esa primera persona plural contenía al marido (que no se encontraba presente), aun cuando todas mis preguntas iban dirigidas exclusivamente a ella. Sus respuestas incluían siempre a su esposo el cual, me atrevo a inferir por lo que ella narró durante la entrevista, era el encargado de evaluar los tangos por los dos.

Debo dejar claro que considero poco probable que este grupo de mujeres experimenten y disfruten de igual manera todos los tangos que escuchan, o que todos les resulten igualmente adecuados al prototipo el cual, en cambio, sí parecían haber incorporado<sup>15</sup>. En cambio, creo que esta falta de elección personal está relacionada, por una parte, con la distribución desigual de las competencias y saberes propios del ambiente milonguero, y que permiten justificar ante terceros y asumir con seguridad una evaluación sobre las diferentes piezas musicales. Y, directamente ligado a lo anterior, a una falta de interés por parte de ellas de adquirir esas competencias. Porque, claramente, ellas no veían necesario exhibir esas competencias musicales.

No ocurrió lo mismo con las milongueras más jóvenes, las que mostraban una fuerte determinación a la hora de discriminar lo que es, de lo que no es el verdadero tango. Y exhibían, además, argumentos fundados en saberes valorados para defender su posicionamiento. Para comprender mejor lo que estas competencias significan y cómo a través de la recepción del tango se traman también distintas identidades de género, permítaseme analizarlas más detenidamente.

Distinguiré, al menos analíticamente, dos grandes grupos de competencias que resultan eficientes en el ambiente milonguero. Veremos cómo, en dos conjuntos de competencias tan distintas, emergen simi-

lares tendencias en la distribución (desigual) de esos saberes, entre los milongueros y las milongueras de diferentes edades.

### 5.1. COMPETENCIAS MUSICALES CORPORIZA-

#### DAS<sup>16</sup>: SABERES MUSICALES EN MOVIMIENTO

La conformación de este prototipo de tango es un proceso que se da dentro del campo milonguero y que es específico de éste. Se vincula directamente con la práctica del baile, con su apropiación, y a través de ella con la adquisición de competencias necesarias para percibir lo que es relevante del paquete sonoro y ponderarlo en consecuencia (Montes, 2014).

El reconocimiento de la base rítmica y el tempo musical es la competencia más elemental para la danza del tango según los milongueros/as, motivo por el cual se ejercita y se entrena. Al cabo de dos años de práctica del baile los informantes mostraban un reconocimiento mínimo común de estos patrones, tanto hombres como mujeres, jerarquizándose así claramente en relación a los milongueros "principiantes", como se les llama en el ambiente a los noveles. Pero esta competencia no es la única que puede ponerse en juego a la hora de bailar.

Muchos milongueros/as, muestran en sus performances el reconocimiento de otros elementos musicales además del pulso. A diferencia de los patrones rítmicos básicos (comunes a muchos tangos), los arreglos específicos de las diferentes orquestas, o las melodías en sus diferentes versiones, son mucho más singulares. Poder reconocerlos y utilizarlos durante la performance de baile implica ser capaz de anticipar, mentalmente, el desenvolvimiento de esa secuencia sonora<sup>17</sup>. Y, debido a que muchos tangos tienen la misma estructura rítmica o una métrica similar, pero muy pocos tienen la misma melodía (y mucho menos los mismos arreglos), el reconocimiento de melodías y arreglos particulares requiere de la escucha repetida de cada tango singular. Para poder "pisar", como dicen

ellos, los tiempos débiles cuando Biagi apoya en ellos el acento dinámico en *El Yaguarón*, por ejemplo, se requiere que ambos bailarines tengan en la memoria ese tango. Que lo tengan, como dicen ellos mismos, "muy escuchado".

La escucha sistemática y repetida de un mismo repertorio permite a estos milongueros desarrollar estas competencias. Esta escucha sistemática excede el ámbito de las milongas y debe trasladarse a los hogares. Por ese motivo es incompatible con una mujer que delegue en terceros la decisión sobre cuales tangos escuchará en su hogar. Observemos, si no, las diferencias en las respuestas que dieron las milongueras más jóvenes a las mismas preguntas:

Entrevistadora: -y vos, supongamos que estás en tu casa, ¿escuchás tango también o solo acá [en la milonga]?

M\_29: -No, sí, escucho en mi casa, en el trabajo...

Entrevistadora: - ¿Qué escuchas?

M\_29: -Y, he tenido épocas de escuchar todo el día... De escuchar todo el día y volverme loca, de... "ah, mirá, esta es la orquesta tanto pero con tal cantor" y así.

Entrevistadora: -¿Cuáles son tus orquestas preferidas?

M\_31: -Hoy por hoy, con todo lo que me falta de aprender y seguir escuchando y empezar a escuchar, una de las orquestas que más me gustan, bueno, sí, Di Sarli, Pugliese, tiene un tango más calmo, más prolongado. Y Tanturi me gusta bastante. Voy descubriendo de toda orquesta un poquito más. El tango es riquísimo, tiene muchas variantes, cada orquesta tiene lo suyo, muy particular. Y hay que ponerse a escuchar muy detenidamente cada orquesta porque te sorprende.

En lo que respecta a las competencias musicales que exhiben en la pista de baile, las mujeres de edad avanzada reconocen únicamente patrones rítmicos básicos, mientras que las más jóvenes pueden llegar a reconocer y utilizar distintos arreglos orquestales, fracciones de pulso y motivos melódicos<sup>18</sup>. Y esto no es un hecho fortuito, puesto que ellas reconocen, al igual que los varones, que practican (o practicaron) una escucha sistemática de tangos específicos en sus hogares con el objetivo de "educar el oído". Exhiben, además, mayor precisión en el reconocimiento de orquestas, y son capaces de diferenciarlas y describir algunas de sus características sonoras, a diferencia de sus congéneres de edad avanzada.

Este posicionamiento diferente en torno a la música, en comparación con las mujeres mayores, nos está indicando una modificación sustancial en el modo como ellas se autoperiben. Ellas no sólo se sienten igualmente capaces de valorar la música, de conocerla y de juzgarla al igual que los hombres; además se sienten impelidas a hacerlo. Porque su performance de baile, según dicen, debe ajustarse a la música. Ellas consideran que no pueden bailar de la misma manera si están escuchando una orquesta u otra, porque una "buena milonguera" debe saber reconocer las variantes orquestales. El saber es también un imperativo que normaliza el modo considerado correcto para escuchar y apropiarse de la música.

M\_32: Es difícil adornar sin molestar. Vos podés clavar un adorno dónde quieras, pero...

Entrevistadora: Es difícil.

M\_32: Y aparte, musicalmente. No me gustan los adornos que no van con la música. O sea que me ha llevado... Yo como he empezado a escuchar tango, cuando empecé a bailar... Escuchar los tangos, conocer los arreglitos, o qué sé yo, te lleva tiempo. Cuando vos empezás a conocer, porque hay cierta estandarización en los tangos, [cuando tenés] cier-

to conocimiento de la música, de dónde va a venir el arreglito, etc, bueno, se lo podés tirar.

## 5.2. COMPETENCIAS MUSICALES NO CORPORIZADAS: SABERES DE ERUDICIÓN

Pero el tango no sólo se baila, también es música sobre la que se habla. A diferencia de las competencias corporizadas que se adquieren por la escucha repetida, ya sea en el hogar o durante el baile, estas otras competencias no se adquieren por el simple contacto con la música. Se trata de competencias que vienen por otros medios, saberes que se encuentran en libros, en documentales o en los relatos de otros milongueros. Pero, además, se trata de saberes que son, en principio, prescindibles para la práctica del baile. Por ejemplo, que Aníbal Troilo era adicto al alcohol y a la cocaína, que Francisco Canaro robaba canciones a los conjuntos más pequeños y luego las registraba como propias, que Juan D'Arienzo fue el gran recuperador del 2x4, entre tantos otros datos<sup>19</sup>.

Estas otras competencias que aparecían espontáneamente en las entrevistas, aun siendo menos eficientes que aquellas que se pueden utilizar al bailar, se revelaron sintomáticas de una tendencia más general.

Para comprender esto es importante remarcar que lo que liga a estas personas es el tango. En las mesas de las milongas se habla casi con exclusividad de tango, del baile, de los profesores, y de los/as milongueros/as. De modo que saber de tango, además del baile, facilita la conversación. Ahora bien, ellos/as podrían hablar del tango, de los tangos, únicamente desde sus experiencias subjetivas, desde sus gustos y opiniones personales. En cambio, muchos apuestan a la adquisición de saberes que requieren de la lectura de libros, revistas, artículos, blogs, etc. Son saberes que, en principio, no serían necesarios para poder apropiarse del tango a través de la danza. ¿Por qué se invierte en este tipo de competencias? Para poder

responder a esta pregunta es pertinente observar cómo se ponen en juego, quiénes lo hacen y en qué circunstancias.

En las mesas, en las charlas, en las reuniones sociales de los milongueros, se exhiben estos saberes que propongo aquí llamar *competencias de erudición*. Se trata de saberes que pueden o no provenir de circuitos de producción académico, pero que generalmente lo pretenden, porque eso los haría más valiosos que la mera opinión o la experiencia subjetiva. Entre ellos, se encuentran saberes de origen historiográfico, biográfico y musicológico<sup>20</sup>.

Quienes los ostentan reciben atención, reconocimiento y hasta admiración de los oyentes, dependiendo de cómo éstos juzguen la calidad de esos saberes. Por eso lo más interesante a los fines de este trabajo es observar la manera específica como se distribuyen estas competencias de erudición entre los/as distintos milongueros/as.

Los hombres, por una parte, demostraron todos algún nivel de desarrollo de estas competencias. Están los que se orientan más hacia los saberes de tipo historiográfico o sociológico de la producción musical, y aquellos que se vuelcan más hacia saberes de tipo musicológico<sup>21</sup>. A pesar de estas distintas orientaciones, todos evidencian un gran interés por exhibir este tipo de competencias, independientemente de su edad. La diferencia importante se encuentra, nuevamente, en relación a las mujeres, donde las milongueras mayores parecen tener poco o nulo interés en adquirir esas competencias.

En este rango generacional, este tipo de competencias tiene una clara asociación genérica. Los hombres buscan dar muestras de su competencia erudita mientras que ellas, en cambio, no se sienten impelidas a demostrar sapiencia.

Esta división genérica de asignación de saberes es coherente con el modo como se asumen milongueros y milongueras las personas de edad avanzada. Ellos

se autoconstruyen como portadores de saberes intelectuales, mentales, eruditos (y como *guías* en la pista de baile); y ellas como portadoras de saberes no mentales, ligados al hacer con el cuerpo, a la reacción y la emoción<sup>22</sup>. Cuando indagábamos sobre sus preferencias ellas apelaban para justificarlas (cuando definían alguna y no caían en el “me gustan todos”), a sus emociones, a sus experiencias subjetivas o, incluso, a situaciones concretas con personas específicas; mientras que los hombres mixturaban sus emociones con explicaciones aparentemente más objetivas o intelectualizadas:

Entrevistadora: -¿Qué tangos le gustan, V\_60?

V\_60: -Bueno, todos los Puglieses, después del 47. Cuando Pugliese hace la Yumba, cuando Pugliese descubre que en el tango tienen que haber dos tonos, un alto y un bajo, y por eso él hace, yum... ba. Por eso se llama Yumba.

M\_50: Tengo algunas de D'Arienzo que me gustan mucho, porque son divertidos. Son tangos divertidos que me gustan y a mí me gusta divertirme en el tango.

Para comprender estas diferencias en la forma como los varones y las mujeres se relacionan con esta música debemos tener presente que exhibir estos saberes de erudición es, para los varones, al mismo tiempo una posibilidad y un mandato. El carácter necesario de esas competencias para las masculinidades milongueras de este rango generacional se hace evidente al observar cómo ellos apelaban a la exhibición de estos saberes no sólo de manera recurrente, sino que, en muchos casos, de manera claramente forzada en el devenir de las entrevistas.

Aunque al lector pueda parecerle exagerado el adjetivo “erudición” para la clase de competencias que he denominado con él, el apelativo pretende señalar del efecto se sentido que busca la ostentación de es-

tos saberes. Ellos sentían la necesidad de mostrarse eruditos, de ilustrarme de algún modo, o de evocar mi admiración intelectual por ellos, lo que no ocurría con esas mujeres. Las mujeres, por su parte, valoraban estos saberes en los hombres, pero no sentían la necesidad de ser ellas las que los exhibieran. Como el guiar en la danza, el saber (intelectual) es condición masculina. En cambio, a medida que disminuye la edad de los/as milongueros/as, estas diferencias genéricas se diluyen. Los más jóvenes, tanto varones como mujeres, demostraron un alto interés en este tipo de competencias:

Entrevistadora: -¿Cómo es ser tanguera?

M\_26: Ser tanguera es ir a la milonga, prepararse, esperar que sea tal día, o tales días, para ir. Escuchar música en tu casa, leer la historia del tango... Llevar el tango casi como una filosofía de vida.

Aparecer culto/a, estudioso/a del tango o pretender impresionar al interlocutor (de ambos sexos) para ganarse su admiración, ya no es una prerrogativa exclusivamente masculina. Las competencias de erudición parecen dejar de operar, paulatinamente, como rasgo de distinción genérica. Estas competencias de erudición, además, funcionan para argumentar y justificar las propias preferencias personales, por ejemplo, en materia de orquestas:

M\_26: -La orquesta que más me gusta ahora, porque eso también es bastante relativo. Ahora, en este momento, lo que más me gusta es D'Arienzo.

Entrevistadora: -Picadito.

M\_26: -Picadito. Pero no solo por la forma musical, sino por todo lo que hizo el tipo para sostener el estilo del 2x4. Porque él intervino en el tango en un momento de mucha transición, de ideas, de la música... Y él interviene y logra sostener o volver a traer el tango tradicional.

Parece que ya no basta con disfrutar más de una música que de otra, ahora eso también hay que justificarlo, y hay que hacerlo desde un saber intelectual, objetivo, socialmente más valorado. Esto, que dentro del grupo de los adultos mayores se veía sólo entre los hombres, toma fuerza entre los más jóvenes y se extiende entre los varones y las mujeres sin distinción. Entre los más jóvenes las *competencias de erudición*, al igual que las *corporizadas*, separan menos a los varones de las mujeres que a los iniciados de los principiantes.

Porque si por algo son eficientes todas estas competencias es, precisamente, porque permiten distinguir, dentro del ambiente milonguero, a los principiantes, los neófitos y los nuevos; de aquellos que tienen "trayectoria" en la milonga, los que serían "verdaderos milongueros".

Dentro del ambiente milonguero también hay jerarquías sociales, y esas jerarquías se disputan en la gestión que hacen de las propias competencias, tanto de los saberes corporizados como de los saberes de erudición. El hecho de que las mujeres más jóvenes compartan el interés de los varones por adquirir esas competencias, muestra que ellas también han ingresado a competir lugares jerarquizados, antaño reservados exclusivamente para lo masculino.

## 6. CONCLUSIONES

Que un grupo de personas en una ciudad del interior de Argentina opte por escuchar y bailar tango en lugar de otras músicas que son más características de esa ciudad, es un hecho del que no se puede dar cuenta por completo a través del análisis esbozado aquí. Sin embargo, este análisis pretende ser un aporte, toda vez que consideramos esas selecciones musicales en su costado significativo.

Es precisamente ese costado significativo lo que convierte a esas selecciones en prácticas discursivas, y lo que les permite a los milongueros insertarlas

en sus narrativas identitarias.

El tango para los milongueros cordobeses se convierte, entonces, en una música capaz de interpelarlos, no sólo por lo que puede provocar su sonoridad o sus letras, sino también por todos los discursos con los que lo ponen en relación, y que le confieren unos valores y atributos capaces de articularse, de "encajar", con el modo como ellos se auto perciben.

Así, el tango sería una música que se encontraría en el medio, entre lo popular (con los atributos de autenticidad) y lo erudito (con los atributos de distinción social). Y se encontraría en el medio, al igual que la clase social a la que ellos pertenecen. Encaja con unas identidades que se construyen en oposición, por una parte, a las clases bajas cordobesas, asociadas en sus narrativas no sólo a la pobreza sino en muchos casos también a la delincuencia y al mal vivir, pero en oposición también al consumo "vacío" de la música "comercial" que elegiría el resto de la clase media. El tango sería, entonces, una música que condensa una argentinidad valorada, con un sentido más trascendental e importante que el mero entretenimiento. Pero no sólo eso, el tango es percibido y postulado como una música popular con un alto nivel de complejidad y calidad, en el límite con la música erudita. Sería una música cuya fruición requeriría competencias más valiosas, un "buen gusto" que permite comprender su selección dentro de la lógica de la *distinción*.

Ahora bien, las competencias musicales que ellos poseen y que los distinguen en tanto *milongueros* de otros consumidores de tango, no son las más valoradas socialmente. El tipo de competencias que ellos poseen en mayor cantidad son competencias interpretativas orientadas por la práctica del baile, saberes prácticos que compiten desde un lugar muy desfavorable con las competencias musicales de tipo técnico o académico. En ese marco las selecciones que realizan dentro del vasto universo del tango también se comprenden como formas de poner en valor esas

competencias y, con estas, a sí mismos. Por ese motivo, para ellos, el tango más auténtico es aquel tango másailable, aquel para el cual sus competencias serían las más pertinentes. Colocar así el signo de la autenticidad en ese tango prototípico, en el tango de la época dorada, convierte a la danza en el modo de apropiación más legítimo y, en consecuencia, a los *milongueros* en los tangueros más auténticos.

Sin embargo, todavía podemos ir más allá: dentro del ambiente milonguero la distribución desigual de propiedades eficientes también genera un sistema de jerarquías donde quienes detentan mayores competencias musicales corporizadas se ubican en un lugar preponderante y son objeto de contemplación y admiración por parte del resto. Estas competencias corporizadas se complementan con competencias de erudición, con las que justifican y avalan sus selecciones musicales, y con las que disputan prestigio fuera de la pista de baile. La posesión de estos dos conjuntos de recursos separa a los noveles de los iniciados, a los "principiantes" de los "viejos milongueros" –como se denominan en el ambiente–, instituyéndose como propiedades altamente eficientes a la hora de establecer jerarquías sociales internas<sup>23</sup>.

En estas jerarquías sociales, dependiendo de la edad, los hombres y las mujeres no participan de igual manera, sino que entre los adultos mayores la disputa parece ser un espacio reservado a lo masculino, relegando a las mujeres al lugar del no saber, de la sensibilidad y de lo afectivo en contraposición al conocimiento. La desigual distribución de competencias entre varones y mujeres, entonces, se entrelaza también con unas narrativas de género que hacen de la sensibilidad un atributo valorado en lo femenino, y del saber una propiedad eficiente para definir lo masculino.

Estas identidades de género se han modificado al calor de los cambios sociales de las últimas décadas, y con las nuevas generaciones de milongueros/as. Es

por esto que, entre los más jóvenes, estas competencias corporizadas y de erudición han dejado de ser un marcador de género para quedar solamente asociadas a las jerarquías que se establecen entre iniciados y noveles.

De este modo el tango, tanto por su selección como género musical predilecto, como por las opciones que demanda entre distintos subgéneros, así como por las competencias que requeriría su –auténtica– apropiación, permite a los milongueros y a las milongueras de Córdoba narrarse y construir una imagen valorada de sí mismos, según sus propias competencias y sus orientaciones incorporadas.



## NOTAS

1. Milongueros es como se autodenominan quienes asisten regularmente a las *Milongas*, los lugares –generalmente nocturnos- donde se escucha y se baila el tango como danza social. Estas personas hacen del tango su género musical predilecto pero, además, se autodefinen como grupo a través de este tipo específico de consumo musical y de esa forma de apropiación tan particular que es el baile y el ritual social de las milongas.

2. No se entrevistaron a las personas más visibles del circuito, ni se buscó a los grandes referentes. Se contactó a milongueros comunes, lo más *típicos* posible, con el indispensable requisito de que tuvieran un mínimo de dos años en el circuito milonguero y que fueran asistentes regulares a las milongas. Estos criterios estaban orientados a asegurar cierta homogeneidad en el compromiso que sienten con el tango y en el conocimiento de los criterios de valoración propios del ambiente.

3. Como señala Díaz (2011), este concepto de competencias es diferente al usado en la literatura semiótica clásica porque introduce la cuestión del poder. Ostentar determinadas competencias no sólo es crucial en la cooperación textual (Eco, 1987), sino que también puede ser fuente de reconocimiento social y, con eso, de un lugar diferencial en las relaciones de poder.

4. Decir que son estratégicas no quiere decir que sean conscientes, ni volitivas, ni racionales ni, mucho menos, necesariamente efectivas. Quiere decir que son razonables (Costa y Mozejko, 2007:14), si por eso entendemos que el agente social tiene razones para actuar de determinada manera, aunque esas razones no sean las mejores. Quiere decir, además, que son interesadas y que siguen algún principio de influencia sobre ese juego social, aún si éste no es consciente.

5. Formación que podía ser o no proveniente de una educación formal. Paula Mesa (2013) destaca el papel que tuvo en el proceso de academización de la música del tango el hecho de que se volviera masivo y con ello más redituable, atrayendo así a músicos más formados.

6. Como se les llama en Córdoba a los ladrones.

7. Una constante en las entrevistas, al mencionar esta aparente superioridad musical del tango, era la referencia al reconocimiento extranjero del tango. Reconocimiento que también era tenido en cuenta en el caso de la danza. El tango aparece como un objeto del cual se debe estar orgulloso

principalmente por la valoración externa.

8. Los nombres de los entrevistados han sido reemplazados por un código donde la letra "V" significa Varón y la "M" significa mujer, y donde el número que le sigue corresponde a la edad del informante al momento de realizar la entrevista.

9. La necesidad de distinguirse del cuarteto cordobés en tanto música calificada como "comercial" -o de baja calidad-, es una constante en los consumos musicales de buena parte de los estratos medios cordobeses. Por ejemplo, en el consumo de rock local entre los más jóvenes se observa una situación análoga (Aichino, Albrieu y Rossi, 2014).

10. Mencionaron a directores de orquesta como Caló, Di Sarli, Biagi, Rodríguez, D' Arienzo, Pugliese, Troilo, etc.

11. Lo que no quiere decir que no escuchen otros tipos de tangos. Decir que el tango de orquesta típica es el tango prototípico significa que lo reconocen como el ejemplo mejor de lo que es el tango, y que contra ese prototipo juzgan el grado de pertenencia de los otros casos a la categoría. En esto están todos de acuerdo, aunque discrepen luego en la pertenencia al género de otros tipos de tango como pueden ser el tango de solistas, el tango electrónico, etc.; diferencias sobre las cuales no ahondaré en esta comunicación por cuestión de extensión.

12. Decimos corporizadas en contraposición a intelectualizadas porque así es como las perciben ellos, en la medida en que unas están orientadas al baile, mientras las otras están orientadas a una escucha con el cuerpo en reposo. Lo que no quiere decir que en este trabajo se asuma algo así como una separación cuerpo-mente en lo que respecta a los procesos cognitivos. Por el contrario aquí se asume la premisa peirceana de que cualquier forma de conocimiento implica al cuerpo y a la mente en un *sinequismo* inevitable (Flórez Restrepo, 2013).

13. El rechazo no es homogéneo en todos los casos. Algunos milongueros rechazan el tango electrónico pero no a Adriana Varela, y otros a la inversa. La distribución de esos rechazos entre los distintos grupos de milongueros fue trabajado en la investigación de la que esta comunicación es parte, pero por cuestiones de extensión se omitirá el detalle aquí. Lo que me interesa destacar es que los rechazos implican una fuerte toma de posición.

14. Ambas hipótesis son igualmente plausibles y me atrevo a pensar que, probablemente, haya un poco de ambas.

15. Las pocas referencias concretas que hicieron acerca de

sus tangos preferidos, coincidieron en todos los casos con el prototipo. Además, al momento de la audición de fragmentos concretos de tangos, mostraron mucho más entusiasmo y determinación en los comentarios cuando escuchaban los tangos prototípicos. Esto me induce a pensar que reconocen claramente el prototipo, aunque no definan sus límites.

16. Lo que llamo aquí competencias corporizadas y competencias de erudición opera como una distinción analítica que sirve para organizar el análisis. Bajo ningún punto de vista significa que unas involucren sólo al cuerpo y las otras en cambio no. Lo de "corporizado" tiene que ver con el fin que persigue su adquisición (orientada al baile), a diferencia de las otras que se utilizan principalmente en las conversaciones.

17. Anticipación que no debe ser necesariamente consciente. Se trata de una memoria que se activa con la escucha y que se encuentra incorporada (*embodied*). A veces se experimenta simplemente como un impulso casi incontenible a hacer algún movimiento fuera de patrón rítmico en el mismo momento en el que (no) casualmente, la orquesta introduce un sonido particular o un acento dinámico.

18. Los varones mayores reconocen una mayor cantidad de elementos musicales que las mujeres de su mismo rango generacional. En el caso de los más jóvenes, en cambio, la distancia entre varones y mujeres se desdibuja.

19. Que podrán ajustarse a la verdad histórica o no, pero juzgar eso no es el objetivo de este trabajo.

20. Recordemos lo expuesto en el apartado 4. La eficiencia relativa del conocimiento práctico frente a los saberes academizados es mucho menor en nuestras sociedades, motivo por el cual la disputa que entablan con músicos y críticos de música es claramente una disputa en posición desfavorable.

21. Aquellos que tienen o tuvieron algún tipo de formación musical suelen orientarse hacia los saberes musicológicos más que aquellos que no la tuvieron, y que suelen inclinarse más hacia saberes historiográficos o sociales, poniendo cada cual en valor sus propias orientaciones ya incorporadas. Los más jóvenes, por su parte, mostraron una mayor academización de sus fuentes, así como la mayor valoración de éstas, y una mayor orientación hacia los saberes y lenguajes más técnicos, consistente también con el mayor nivel de estudios formales de la población joven en comparación con los mayores, según los datos relevados en esta investigación.

22. Esto es así desde la percepción de ellas porque, como bien señala Carozzi (2009), la actividad de seguir en el baile involucra competencias cognitivas y cinéticas especiales, saberes que, no obstante, son percibidos por las mujeres como un no saber.

23. No son las únicas, claro está. También la destreza física, la apariencia, etc. son recursos pertinentes para la definición de esas jerarquías.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aichino, M.; Albriou, N.; Rossi, M. (2014): "Mecanismos de distinción entre los consumidores de rock de la ciudad de Córdoba", en Díaz, Claudio (comp.), *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*, pp. 222-248. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Bourdieu P. (2011): *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Bourdieu P. (1998): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Carozzi, M. J. (2009): "Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires", *Religião & Sociedade* vol. 29, n° 1, pp. 126-145 <<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-85872009000100006>> [Consulta: 18/04/2012].
- Costa, R. y Mozejko, T. (2009): *Gestión de las prácticas: Opciones discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Costa, R. y Mozejko, T. (2007): "Introducción". En Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (comp.): *Lugares del decir 2*. Rosario: Homo Sapiens.
- Costa, R. y Mozejko, T. (2002): "Producción discursiva: diversidad de sujetos", en Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (comp.): *Lugares del decir*. Rosario: Homo Sapiens.
- Díaz, C. (2011): "Música popular, investigación y valor", en Sanz, Juan y López Cano, Rubén (coord.), *Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina*, pp. 195-212. Caracas: CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Gallegos).
- Díaz, C. (2013): "Recepción y apropiación de músicas populares: Dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades", *El oído pensante* N° 1(2). <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>> [Consulta: 12/12/2013]
- Eco, U. (1987) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Fischerman, D. (2004): *Efecto Beethoven. Complejidad y va-*

lor en la música de tradición popular. Buenos, Aires: Paidós.

- Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Flórez Restrepo, J. A. (2013) "El sinequismo, el realismo y el empirismo de Charles S. Peirce, aplicados a sus teorías de la percepción y del conocimiento", *Discusiones Filosóficas*. Jul-dic. 2013: 233-252.
- Frith, S. (2003): "Música e identidad" en Hall, S. & du Gay, P. (comp.), *Cuestiones de identidad cultural*, pp. 181-213. Buenos Aires: Amorrortu.
- Glasser, B. y Strauss, A. (1967): *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Nueva York: Aldine.
- Liska, M. M. (2010): *El proceso de adcentamiento 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].
- Matamorro, B. (1982): *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna.
- Merton, R.; Fiske, M. y Kendall, P. (1998): "Propósitos y criterios de la entrevista focalizada", *Empiria* Nº 1, pp. 215-230, España: Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED.
- Mesa, P. (2013): "El tango: su construcción como género urbano rio-platense desde su consolidación en la década del '20 a su resurgimiento en la década del '80", en Actas del X Congreso IASPM-AL, pp. 609-615. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN
- Montes, M. de los A. (2015): "Entrevista productiva. Una adaptación de entrevista focalizada orientada a abordar los procesos interpretativos." *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social (ReLMIS)*, año 5, Nº 9, pp. 35-49. Ciudad de Buenos Aires. CIES – Estudios Sociológicos Editora. Disponible en internet en: <http://relmis.com.ar/ojs/index.php/relmis/article/view/138/115> [Consulta 16/05/15]
- Montes, M. de los A. (2014): "Operaciones interpretativas y prácticas de apropiación de signos con materialidad múltiple en la recepción del tango", *AdVersus* Nº 27, Buenos Aires, Instituto Italo-argentino di Ricerca Sociale. <<http://www.adversus.org/indice/nro-27/articulos/XI2703.pdf>> [Consulta 03/03/2015]
- Pujol, S. (1999) *Historia del baile. De la milonga a la disco*.

Buenos Aires: Emecé.

- Rosch, E. (1978) "Principles of categorization". En Roach E. & Lloyd, B. (Eds.), *Cognition and categorization*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Saikin, M. (2004) *Tango y género*. Stuttgart: Ed. Abrazos Book.
- Ulla, N. (1982) *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Verón, E. (1993) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Vila, P. (1996): "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *TRANS Revista transcultural de música* Nº2. <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>> [Consulta 16/08/2011]

#### DATOS DE AUTOR:

María de los Angeles Montes  
Argentina

Doctora en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba.

Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Área de especialidad: Semiótica peirceana, Semiótica interpretativa, Sociología del discurso, Estudios en Recepción, Estudios sobre músicas populares.

e-mail: montes.m.angeles@gmail.com

161

#### REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:

Montes, María de los Angeles. Dime qué tango quieres y te diré quién eres, en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 20 Número 1, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, enero a junio de 2016, p. 143-161. ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634.

RECIBIDO: 18-05-2015

ACEPTADO: 20-10-2015