

Sobre la relación entre los espacios de escucha y el sentido otorgado a la música. El caso del tango en las milongas.

Recepción y apropiación mediática

Autores

María de los Ángeles Montes
montes.m.angeles@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo me propongo reflexionar sobre el lugar que ocupan los espacios físicos destinados al consumo de la música en relación con su recepción y significación, analizando puntualmente el caso de las milongas cordobesas en la recepción del tango, desde una perspectiva socio semiótica. Sobre la base de los datos obtenidos durante cuatro años de trabajo de campo, con observación participante (Guber, 2005) y entrevistas semi dirigidas (Flick, 2007) con informantes clave, me propongo presentar la relación entre estos espacios de escucha y la recepción de la música como una relación constitutiva e inherente.

¿Significa lo mismo el tango si se escucha en una milonga que si se escucha en la intimidad el hogar?, ¿qué relación se establece entre los espacios de escucha y la música del tango? Estas son algunas de las preguntas que orientan esta presentación que, si bien no pretende ser concluyente, se propone exponer resultados del trabajo empírico y ensayar algunas hipótesis.

En el contexto de esta investigación sostengo que una milonga no es simplemente un lugar físico para escuchar y bailar tango, es también el espacio por convención social más

adecuado para hacerlo, y es la condición de posibilidad de esa apropiación tan específica del tango. En este trabajo desarrollo una doble hipótesis:

Por una parte, que las milongas portan consigo toda una serie de normas de interpretación: prescriben ciertos sentidos como legítimos mientras proscriben otros. Los milongueros reconocen estas normas al entrar a cualquier milonga, están en el aire. Desde la decoración, la iluminación, la distribución de las mesas, del espacio para bailar, para dialogar, la presencia o no de mozos, las bebidas ofrecidas, la edad de los presentes, su vestimenta, sus estilos de baile, etc. Todo ese universo cultural los interpela, les dice que “tipo” de milonga es la que les abre las puertas y qué puede hacerse con el tango en ellas. Los espacios de recepción son la materialización de las reglas interpretativas que sus hacedores asumen y legitiman, tomando partido en la lucha por la imposición de los sentidos y formas legítimas de su apropiación.

Pero, por otra parte, la milonga en general constituye un espacio que convierte a la danza en el modo de apropiación por excelencia del tango, modelizando a través de ella unos muy específicos hábitos interpretativos que permiten a los milongueros reconocer el tango como una música “divertida” y “alegre”.

Sostengo, finalmente, que estos espacios de recepción son al mismo tiempo resultado y condición de la recepción del tango que hacen los milongueros cordobeses, y que los espacios de apropiación se distinguen principalmente por los usos que proponen de la música, articulándose entre sí de manera compleja.

Introducción

El circuito milonguero local ha visto un enorme crecimiento en la última década. Ha crecido en número de participantes y, con ello, ha crecido también el número de espacios y propuestas para escuchar y bailar tango salón. También conocido como tango “social” o “de pista”, es el tango que se define por no tener una coreografía prefijada, y por ser motivo de encuentro social y de disfrute principalmente de mismos bailarines. En el tango de salón “cada pareja recrea e interpreta espontáneamente el baile en la misma pista, sobre la base de un determinado número de pasos, movimientos o figuras que conocen previamente (a lo que se agregan otros elementos *no prefijados* que inciden en la ejecución como la pareja o acompañante, la música o las otras parejas presentes en la pista), a diferencia de otras modalidades de baile que siguen un patrón coreográfico ya preestablecido o fijado de antemano (comúnmente denominado tango escénico)” (Morel, 2011). Las Milongas, como se las llama, son espacios de recreación, principalmente nocturnos, donde conocidos o extraños pueden escuchar tango, compartir una pieza de baile o una charla informal. Al igual que una peña, una disco o un baile de cuarteto, su propuesta gira en torno a la escucha de un género musical específico que, en este caso, remite a la música ciudadana. Las edades de los concurrentes van desde los 20 a los 65 años y en Córdoba pertenecen principalmente a los estratos sociales medios.

En esta ciudad, hasta el año 2004, existía solamente un espacio estable y abierto durante todo el año donde se realizaban milongas: El restaurante El Arrabal. Pero el crecimiento de la población milonguera y los cambios en su composición etaria pronto demandaron la apertura de nuevos espacios, los cuales vinieron no sólo a ampliar el circuito milonguero local sino también a transformarlo definitivamente. Estos nuevos espacios son el símbolo material y físico, de profundas transformaciones en los modos de apropiarse del tango en nuestra ciudad. Presentan importantes diferencias con los espacios tradicionales, distancias que, como pretendo demostrar, son el resultado de apuestas de sentido en medio de fuertes disputas por definir los modos legítimos de apropiarse del tango.

En las próximas páginas pretendo llevar al lector a realizar un recorrido por los dos espacios milongueros más importantes de nuestra ciudad¹, pero invitándolo a leerlos no como espacios inertes, sino como verdaderas propuestas de apropiación, como la materialización de las normas interpretativas que sus hacedores (milongueros todos ellos) comparten y legitiman. Pretendo, luego, reflexionar sobre el modo como los espacios de apropiación de la música, en este caso del tango, proponen como legítimos unos sentidos por sobre otros; viniendo a formar parte importante de las condiciones sociales que posibilitan la producción de sentido en la instancia de la recepción.

Finalmente, propongo revisar la relación entre las prácticas de apropiación que las milongas en general posibilitan (especialmente la danza) y los sentidos que el tango asume para los milongueros, con la intención de poner de manifiesto una vinculación tan estrecha que permite pensar estos espacios como modeladores de hábitos interpretativos específicos que pueden incluso sobrepasar el ámbito de las milongas y extenderse a otros espacios y otras instancias de recepción. Lo que pretendo, en definitiva, es poner de manifiesto el lugar central que estos espacios físicos (aparentemente inertes) ocupan en los procesos de producción de sentido en la instancia de la recepción de la música.

Milongas tradicionales (El caso de *El Arrabal*)

En la ciudad de Córdoba existen actualmente varias milongas a las cuales sus propios hacedores las califican de “tradicionales”. Es el caso, por ejemplo, de las milongas que funcionan en el restaurante *El Arrabal*. Pero, ¿Qué significa ser una milonga tradicional? Significa hablar de un espacio que adscribe tradición selectiva (Willyams, 1980), una

¹ Digo más importantes por varios motivos. El primero, porque son los dos espacios más característicos de lo que se denominan milongas *tradicionales* y *relajadas*. El segundo, porque son dos espacios fijos, consagrados y establecidos desde hace muchos años y que abren sus puertas durante todo el año. En tercer lugar, porque funcionan en ellos varias milongas en diferentes días de semana. En cuarto lugar, porque en estos dos espacios, además, se dictan clases y seminarios de baile donde se forman milongueros.

tradición que emerge como resultado de presiones y disputas, de procesos de selección intencionales de elementos de un pasado que resultan operativos dentro de los procesos de definición e identificación sociales del presente. De modo que decir que se trata de milongas tradicionales, que se autodenominan tradicionales, nos obliga a preguntarnos qué pasado rescatan y cuál queda en las sombras, y cómo eso responde a las necesidades del presente.

Al indagar sobre lo que caracteriza a una milonga tradicional, aparecía constantemente la referencia de los milongueros a la adhesión y respeto a ciertos “códigos”, y éstos no son otra cosa que normas de comportamiento que determinan los modos legítimos de apropiarse del tango. En una milonga tradicional, por ejemplo, la vestimenta de los asistentes debe ser “elegante” o “elegante sport”, entendiéndose por ello pantalones de vestir o de tela (no jeans), polleras, camisas, sedas, encajes, vestidos, etc. En las milongas tradicionales los códigos dicen que las llamadas “figuras” de baile (boleos, sacadas, ganchos, etc.) deben limitarse, no se puede elevar las piernas por encima de las rodillas al bailar, ni se puede “romper” el abrazo, Expresión que utilizan para referirse a un abrazo más abierto, indispensable para realizar muchas figuras. Estas normas se justifican apelando a una tradición selectiva que destaca los elementos del baile del tango provenientes, en principio, de los estilos y formas de la llamada época dorada del tango (años 40-50) principalmente en Buenos Aires, un tango adecentado, blanco, heterosexual y fundamentalmente de clase media². La “elegancia” de la vestimenta se corresponde con

² El proceso de adecentamiento del tango ha sido ampliamente documentado (Matamorro, 1982; Savigliano, 1995). A los fines de esta presentación importa destacar que de la historia del tango esta tradición de la que hablamos selecciona aquellos elementos con los que estos milongueros pueden identificarse. Se disimula o minimiza que en los albores del tango también hubo elementos homoeróticos (Saikin, 2004), pero se disimula sobretodo que esa música era considerada por la aristocracia local como “sin sentimiento” y su danza calificada como obscena, lasciva y escandalosa, expresión de lo más bajo de la sociedad (Lamas y Binda, 2008: 194-195). Seleccionar una tradición que toma a los años 40 como el ejemplo mejor del tango equivale a invisibilizar su origen negro, inmigrante, homo, y marginal.

una “elegancia” al bailar, como norma a tener en cuenta en la apropiación que hagan los milongueros del tango. Y hablo de normas porque se trata de reglas cuya no observancia importa consecuencias, pues quién las ignore sufrirá algún tipo de sanción social. Estas sanciones pueden ir desde recibir miradas condenatorias, hasta “planchar” toda la noche³. Todo esto que hallamos en sus discursos, se materializa físicamente en el espacio de la milonga. El Arrabal es un espacio que propone consumo y el consumo es, desde hace tiempo, un marcador de clase. Es una milonga pero también un restaurante, ofrece carta de comidas y bebidas, el servicio incluye mozos vestidos de etiqueta y muchas veces espectáculo en vivo. Sus anfitriones (los organizadores de las respectivas milongas) reciben a los milongueros vestidos para la ocasión, y sería muy raro encontrar a alguno de ellos de pantalón de jean, postulándose como ejemplos vivos de los modos “correctos” de vestir y apropiarse del tango. Y los milongueros leen claramente estas reglas. Un asistente del Arrabal lo expresaba así:

Roberto: -. Yo soy de concepciones muy abiertas y liberales, pero con el tango me sucede algo muy particular. En el tango tengo esa estructura de decir... (...) Creo que sentirme cómodo es también *ponerme a la altura del lugar*. Y creo que eso no me invalida. Digo, no lo invalida en cuanto a aquellas cuestiones de ser liberal... y demás. Pero sí creo que en este aspecto práctico un cierto clasicismo: Un pantalón de vestir, los zapatos siempre bien lustrados...

El ambiente se encuentra deliberadamente ambientado en los años 40 (con cuadros y fileteados porteños), el espacio para bailar es mucho menor que el espacio ocupado por

³ Planchar es el término con el que las milongueras se refieren a cuando no son invitadas a bailar por ningún hombre. En las milongas (pero sobretodo en las tradicionales), la iniciativa para invitar a bailar a otra persona es prerrogativa exclusivamente masculina.

las mesas para sentarse, dialogar y consumir. Todo ese espacio, esa escena que encontramos al entrar, nos interpela, nos dice qué se puede hacer en ese espacio y qué no, que tipo de milongas es y a cuáles normas debemos atenernos. Los milongueros que optan por ir al Arrabal y no a otra milonga lo hacen también por esto, porque encuentran un lugar que les garantiza de alguna manera poder apropiarse del tango como ellos consideran que debe hacerse (y no de otra).

Viviana: - Creo que Arrabal tiene los requisitos que *requiere* el tango (...) Un lugar ambientado como tango. Un lugar que tiene aire acondicionado, aunque anda mal. Hay un servicio de bar... hay una... Yo al tango lo tengo encasillado como... A ver, para mí es muy especial. Yo creo que atrás del tango hay mucha gente que hace curros. Entonces, yo tengo un problema grave con eso. Entonces, cualquiera se arma una milonga en la casa, a la vuelta, en un galpón, en dónde pinte. Está todo bien, yo te respeto y está todo bárbaro, pero... me parece que *el tango merece* otra cosa. Personalmente, ¿no? Entonces, el Arrabal tiene todos los *requisitos* para eso, porque el piso es perfecto, porque la música está perfecta, porque el tipo *puso plata* para este lugar, para que tenga un buen sonido, que está *ambientado*.

Ahora bien, los elementos que definen esa “elegancia” requerida, en este caso, se corresponden con los que distinguen a una clase social (de ese otro social que representan los estratos sociales bajos), pero coinciden también con los que favorecen a una franja generacional. La “elegancia” se compone de una vestimenta apropiada, y de una manera de bailar “sobria”, caminando “prolijamente” el tango, con una buena “parada”, con “pausas”, y prescindiendo del uso de figuras “rebuscadas”.

Sin embargo, el tango con figuras no es en realidad nada nuevo. Hay registros filmicos de míticos bailarines porteños (y en Córdoba es reconocido por lo mismo Orlandito) que en las décadas de 1930, 1940 y 1950 se destacaban precisamente por realizar osadas y

novedosas figuras (Por ej,: Virulazo y Elvira hacían sacadas y boleos, Petróleo rompía el abrazo y hacía lo que hoy se llaman “soltadas”, Omar Boragno y su pareja Marta hacían boleos, ganchos y sacadas, por mencionar solo algunos). La construcción de una tradición que omite esta parte de la historia del tango no es casual. La exaltación de la elegancia y la tradición como valores en oposición a un tango con más figuras es una opción *estratégica* (Costa y Mozejko, 2002) que posiciona mejor a una generación frente a otra, poniendo en valor elementos como la “tradición” de la cual la gente mayor sería el portador natural, y restando valor a competencias de las que carecen o que disponen en menor grado (como ser la mayor destreza física que requieren muchas figuras)⁴.

Las Milongas Relajadas (El caso de Tsunami Tango)

Existen otro tipo de milongas que podríamos llamar, siguiendo la propuesta de Carozzi (2011), “relajadas” porque en ellas muchos de estos códigos se relajan o flexibilizan. En nuestra ciudad el primer emprendimiento exitoso de este tipo de milonga lo constituyó La milonga de la Plaza (surgida en 2004) y el segundo, pero aún más influyente en los años siguientes, Tsunami Tango (2005).

La primera es una milonga al aire libre, donde no se cobra entrada ni se vende nada. No hay consumo posible, tampoco mesas ni sillas donde sentarse. Allí cada cual puede ir vestido como mejor le parezca y bailar como quiera pues hay espacio de sobra. La “pista” es unas diez veces más grande que la del Arrabal, permitiendo que cada pareja despliegue su baile sin mayores roces. La Plaza, como le dicen los milongueros, surgió por iniciativa de un grupo de milongueros nóveles, generacionalmente jóvenes, que se

⁴ Algo similar ocurre en Buenos Aires, donde Carozzi (2005) señala que los mayores critican a los más jóvenes por realizar figuras que califican como impropias para el tango de salón, crítica que, según sus estudios, responde a que el ambiente de las milongas es sumamente competitivo y en esa competencia los mayores se encuentran en desventaja en lo que respecta a destreza física.

sentía en disconformidad con los códigos que las milongas tradicionales imponían. Uno de ellos lo recuerda así:

Gonzalo: - Lo que encontramos en el ambiente era que no teníamos dónde bailar tango. Digamos, lo que había era un ambiente muy formal, que no nos identificábamos mucho con algunos códigos y algunas normas. Medio como que no sabíamos y éramos muy pocos los jóvenes que había dando vueltas en este ambiente. Nos sentíamos muy raros.

Si la Plaza fue el primer paso en el cuestionamiento de estas normas⁵, la aparición de un espacio como *Tsunami* fue la materialización más enérgica de unas formas nuevas de apropiación del tango. En este lugar se profundizó la tendencia inaugurada por La Plaza y se constituyó también como espacio de enseñanza y aprendizaje (por las tardes se dictan clases de baile), influyendo así de manera decisiva en la formación de los nuevos milongueros. Estos nuevos modos de apropiarse del tango constituyen una confrontación con los valores que la tradición descripta anteriormente evoca, cuestionando lo que entienden como una actitud arqueológica hacia el tango. Para ellos el tango es algo apropiable, adaptable a ellos y a sus modos de vida.

Gonzalo: - Hay ciertos códigos que tienen el tango y las milongas, así lo entiendo yo también, que buscan reproducir determinada época de gloria del tango, y no necesariamente *el tango y la milonga es esa recreación*. (...) En lo que sí no negociábamos era en cambiarle la cara un poco a las milongas, digamos. Y que tenía que ver con esta otra actitud más como una peña tanguera. Esto de que podés estar en una mesa, te podés divertir, charlar, reírte, venir vestido como vestís habitualmente”

⁵ Para un análisis más extenso de lo que significó el surgimiento de la milonga de la plaza San Martín, así como de las condiciones que lo hicieron posible, puede consultarse otra bibliografía (Montes, 2013).

Gregorio: -“Hay como un endiosamiento del tipo viejo que dice, ‘ah, no, porque *el tango* es esto... punto’. Y te lo encasillan en algo que, *supuestamente, fue* y de manera tal que, digamos, hacen un esfuerzo por congelarlo en eso que *supuestamente fue*”.

Como se puede apreciar, lo que se disputaba no era simplemente cómo se puede ir vestido a una milonga, los “usos” del tango en los términos de Umberto Eco⁶, porque hacerlo significaba algo más: implicaba cuestionar lo que el tango “es”. Pero veamos cómo esto se materializa en este espacio. Tsunami Tango se encuentra ubicado en una zona Under de Barrio Güemes, en un viejo galpón reacondicionado (sin ventanas ni aire acondicionado como en El Arrabal), rodeado de murales con figuras tangueras e ídolos populares. El piso es de cemento y, en el medio, se despliega una pista de baile hecha de policarbonato (tal vez la mayor inversión en el local). En el techo se despliegan las chapas de lo que fue pensado originariamente como un galpón, y desde allí descienten unas telas de colores vivos. Todo indica que se trata de un espacio más informal, donde el tango una cuestión menos seria.

A las milongas que se desarrollan en Tsunami se puede ir con la vestimenta habitual que se utiliza en otros momentos de la vida. No hay mozos, no hay carta de comidas, sólo una barra (cual discoteca) donde se puede comprar cerveza, fernet con coca, gaseosas y aguas saborizadas. Cada elemento que se observa nos dice que se trata de un espacio

⁶ Umberto Eco estableció la distinción semiótica entre *uso* e *interpretación* (Eco, 1992, 2002, 2004.). Esta distinción acarrea enormes problemas cuando analizamos la recepción de las músicas populares, donde usos e interpretaciones aparecen ligados, como pretendo dejar claro, de manera indisociable. El análisis de lo que esta distinción implica y los problemas con los que tropieza su aplicación en investigaciones empíricas concretas se encuentran ya desarrollados en Montes, 2011.

especialmente pensado por y para gente joven (especialmente universitarios), y con eso nos dice algo todavía más importante: que el tango es cosa de gente joven también⁷.

El tamaño de la pista de baile es notoriamente más grande que en El Arrabal. Pero no sólo eso, sino que la proporción entre pista y mesas se inclina muy fuertemente en favor de la primera. El volumen de la música es mucho más fuerte, dificultando las conversaciones extensas o que incluyen a más de dos personas, y la iluminación es tenue y de color (como en pubs y discotecas), disminuyendo la visibilidad. El espacio nos propone una apropiación de la música que pasa casi exclusivamente por la escucha orientada al baile, a diferencia del Arrabal donde puede acompañar mejor, por ejemplo, una cena en familia, un café o unas copas con amigos.

A pesar de (o gracias a) la menor iluminación, es posible encontrar de vez en cuando alguna pareja de dos varones o dos mujeres bailando en medio de la pista. A veces homosexuales, pero la mayor parte de las veces amigxs practicando el “cambio de roles”.

El tamaño de la pista de baile permite a los milongueros extenderse en los pasos y desplegar más figuras. Allí no es imperativo que el tango sea elegante, sino que sea “creativo” y “divertido” pues todo el espacio parece haber sido dispuesto para eso, para que estos jóvenes puedan hacer gala de su destreza y sus cuerpos ágiles.

El espacio de la milonga como apuesta de sentido

Costa y Mozejko (2007) explican las prácticas discursivas “como [el] resultado de las opciones que el agente, en función de su orientación, realiza entre las alternativas que las coerciones del sistema de relaciones en el que está inserto delimitan como posibles”.

⁷ El nombre mismo del espacio deriva de una palabra cliché de los universitarios por aquellos años, cuando un Tsunami arrasó las costas de Indonesia y los argentinos conocimos el poder devastador de ese fenómeno natural. Por aquellos años, Tsunami se convirtió para estos jóvenes en sinónimo de enorme, gigante, excesivo, etc.

Desde esta perspectiva decir algo implica una apuesta, y como tal, es siempre interesada e intencional, restituyendo así la capacidad de agencia a la hora de pensar la producción discursiva. Hacemos cosas cuando hablamos, pretendemos influir sobre otros, ya sea para agradar, ser aceptado, despertar empatía, ser admirado, o incluso para agredir o perturbar. Las prácticas discursivas implican siempre diferentes tomas de posición (que pueden ir desde la aceptación plena hasta el rechazo total, con grados diferentes de negociación en el medio), en relación a lo que en determinados ámbitos está visto como lo normal, aceptado o legítimo.

La recepción no es la excepción, puesto que se trata de una actividad de producción de sentido fuertemente regulada por normas sociales que establecen las asociaciones de sentido correctas, apropiadas o legítimas⁸. No se puede interpretar cualquier cosa con los signos y, contrario a lo que pudiera afirmar el sentido común, el sentido de la música no está “naturalmente” menos regulado que otros sistemas de signos. Se tiende a pensar demasiadas veces que las artes son más interpretables que otros tipos de discurso, por ejemplo, o que su significación depende de cuestiones mucho más subjetivas. Sin embargo encontramos que las expresiones artísticas, y las músicas populares no son la excepción, se encuentran fuertemente reguladas través de los usos que una comunidad dada establece como legítimos para ellas, en un espacio tiempo determinado.

Ante estas normas los agentes sociales hacen sus propias apuestas de sentido, donde los espacios físicos que construyen son su materialización más perdurable. Si para unos el tango es la música del disfrute en la elegancia, y para otros lo es la de la apropiación y la diversión desenfadada, esos sentidos se plasman en los espacios que proponen para vivir el tango. Pero si lo que pretendemos es dar cuenta de lo específico de la producción de sentido en la instancia de la recepción, debemos entonces observar también esos espacios como la puesta en concreto de normas interpretativas, como dispositivos que

⁸ La comunidad es la que funciona en la teoría Peirceana como garante intersubjetivo de esto (CP 5.316).

prescriben para el tango unos usos en detrimento de otros, pasando a formar parte de las condiciones (y coerciones) de recepción futura, de ellos mismos y de otros.

En otras palabras, estos espacios son al mismo tiempo resultado y condición de la recepción del tango, discurso y norma, y entre ellas habitan fuertes disputas por mantener, modificar o reemplazar no sólo ciertas concepciones en torno al tango, sino por sobre todas las cosas, las reglas que establecen las formas de apropiación legítimas. No se disputa simplemente por hacer valer una interpretación diferente, sino que al hacerlo se propone esa interpretación como el tipo normativo contra el cual las interpretaciones futuras deberán medirse.

Así, cuando estos milongueros proponen un espacio donde está bien visto bailar el tango de jean y zapatillas (un tango a la medida de su cotidianeidad), están proponiendo un modo de apropiación que niega la necesidad de una vestimenta especial para bailar el tango y, al hacerlo, están enviando al abismo de lo falso (y hasta del ridículo) a quienes lo hacen.

Sofi (35 años): - (...) Y aparte, ¡Yo soy yo! No voy a estar *disfrazada en el personaje tanguero*. O sea, no es que me encontrás en la calle y [te digo] “holaaa, bailo tanguoo” [en tono lascivo, burlando al personaje de la femme fatal]. ¡No existe!

De modo que, lejos de abolir normas, estas disputas van produciendo transformaciones, negociando plazas. En este punto nuestra perspectiva toma distancia de la concepción Peirceana para la cual la comunidad era vista en singular. Ya he sostenido en otras oportunidades (Montes, 2011) que es imprescindible pluralizar la idea de comunidad e incorporar la perspectiva del conflicto y la disputa para comprender cómo algunas reglas interpretativas desaparecen, se modifican o se sustituyen. Las prácticas de apropiación del tango son también apuestas de sentido, y los espacios de las milongas representan fuertes tomas de posición en las disputas por establecer los usos legítimos del tango.

La milonga como espacio modelador de hábitos interpretativos específicos

Queda claro que los espacios destinados a la recepción no son inocentes. Sin embargo no todo está en disputa en las milongas. Existen algunas constantes entre ellas que se hacen evidentes cuando las comparamos con otros espacios similares correspondientes a otros géneros de música popular, y que nos ayudarán a observar cómo lo que es específico del espacio de la milonga condiciona también fuertemente los sentidos que el tango en general adquiere para los milongueros. Una de mis informantes, que trabajó durante muchos años en la noche de los boliches y luego en el circuito de peñas, resumió muy lúcidamente lo que caracteriza a las milongas en comparación con esos ambientes⁹:

Ana: (...) El peso lo tiene más el baile. Yo lo veo en las peñas, por supuesto que las chicas y los chicos van a bailar y a lucirse, y hay bailarines terribles, pero me parece que la cosa fuerte, por lo que yo observo, está por ahí en el grupito, o está en la mesa, o está en el Fernet. Después bailan y son despampanantes... [pero] no está puesto *el centro en el baile*. Vos fijate que incluso cómo nos distribuimos. Lo más factible es que en una milonga el centro sea la pista. (...) En la peña, vos podés estar toda la noche y a lo mejor el baile está allá [señalando sin mirar hacia una esquina]. No es el centro el baile. El centro pasa en otro punto. Que quizás [sea] la mesa, la barra, el grupete. En la milonga no. (...) Es secundaria la charla (...) Es el baile lo primordial. (...) Eso creo que lo diferencia. Y bueno, ni qué hablar del boliche, que todavía es más individualista.

Aunque en las peñas el baile sea un elemento importante, la observación de Ana es precisa: En las milongas el foco de la interacción está puesto en el baile de una manera

⁹ Observación que personalmente confirmé al asistir a peñas junto con compañeros del equipo de investigación del cual formo parte.

que a los peñeros podría parecerle hasta exagerada. La música del tango es, en estos espacios música para bailar, mucho más que acompañamiento de una cerveza con amigos¹⁰. Y esta tendencia se ha venido acentuando en los nuevos espacios: Las milongas que se abrieron en los últimos años tienden a priorizar cada vez más la pista de baile, otorgándole mayor espacio, mayor importancia a la hora de elegir el lugar (la calidad del piso, por ejemplo, es un factor decisivo), y ubicándola siempre el centro.

Más allá de las disputas antes mencionadas, los milongueros todos parecen estar de acuerdo en que el tango es, ante todo, música para el cuerpo. Y la distribución espacial de la milonga no solo responde a eso, también refuerza eso. Por la disposición de las mesas y de la pista (con las parejas girando en el interior), quien no baile tango encontrará serias dificultades para socializar, puesto que no puede siquiera simular un roce para iniciar conversación: Quien no está bailando, está en una mesa del otro lado de la pista, a metros de distancia.

Pero ¿qué implica que el tango sea, principalmente, música para bailar? En primer lugar, y en contra del sentido común, que para los milongueros el tango no es una música que se asocie a situaciones de soledad. Los milongueros pueden escuchar tango en sus casas, a solas, pero la mayor parte del tiempo que escuchan tango lo están haciendo en la milonga, bailando abrazados con otra persona, a veces un extraño.

En segundo lugar, y también contra el sentido común, que el tango para ellos no es una música que les evoque tristeza. Realizando con ellos actividades de traducción intersemiótica (Eco, 2009) en entrevistas, al hacerles escuchar los tangos que a ellos mencionaron como sus preferidos (que coinciden con los que se escuchan en las milongas), los adjetivos que más utilizaron para calificarlos fueron: divertido, alegre, romántico, intenso, y otros pertenecientes a los mismos campos semánticos.

¹⁰ Un indicador infalible de esto son las ventas de bebidas, notoriamente más baja que en peñas y prácticamente insignificante en comparación con los boliches y discotecas.

Las milongas son espacios de socialización, claro está, pero esta socialización se articula fuertemente alrededor de la danza, actividad ésta que se considera (en estos espacios) el modo de apropiación por excelencia del tango, cuando no su fin último. Esto tal vez no determine de manera directa el sentido o las emociones que despierta esta música en ellos, pero está claro que los condiciona severamente. En las entrevistas realizadas ha sido una constante encontrar que el tango, antes de iniciarse en la danza, era muchas veces considerada por ellos como una música “triste” o “de viejos”, y que eso se modificó a raíz de comenzar a bailar en las milongas.

Hasta tal punto esta apropiación que favorece la milonga forma parte de los condicionamientos de la producción de sentido en la recepción, que al trasladarse los milongueros a otros espacios, como por ejemplo la intimidad del hogar, los hábitos interpretativos forjados al calor del abrazo muchas veces se trasladan allí, enseñándonos que diferentes espacios de apropiación (la milonga y la intimidad, por ejemplo) se articulan de manera compleja y hasta a veces jerárquica.

Entrevistadora: -Y en tu casa ¿vos ahora escuchás tangos?. Ponele, estás cocinando y ¿ponés tangos?

Viviana: -Sí, sí.

Entrevistadora: -¿Y qué te provoca hoy escuchar tango?

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

Conclusiones

Comenzaba esta comunicación preguntándome acerca de la relación entre los espacios de escucha y la música del tango, sobre qué rol juegan espacios como las milongas en la instancia de la recepción de esa música.

Mi objetivo era problematizar la inocencia de los espacios sociales en los que se produce la recepción, o la escasa atención que a menudo reciben cuando se abordan las prácticas de apropiación de los productos mediáticos. Por el contrario, sostengo que las milongas, en tanto espacio social destinado a la recepción, forman parte de las condiciones de posibilidad de esa apropiación tan específica del tango a través de la danza. ¿Por qué deberíamos reparar en el análisis de estos espacios?

Por una parte, porque las milongas son la materialización de las reglas interpretativas que sus hacedores asumen y legitiman, e importan siempre tomas de posición en la lucha por la imposición de los sentidos y formas legítimas de apropiación.

Por la otra, porque los espacios de apropiación se distinguen principalmente por los usos que proponen para la música. Estas milongas, al entender a la danza como el modo de apropiación por excelencia del tango, posibilitan la incorporación a través de ella de unos muy particulares hábitos interpretativos que permiten a los milongueros reconocer el tango como una música “divertida” y “alegre”.

¿Significa lo mismo el tango si se escucha en una milonga que si se escucha en la intimidad el hogar? La respuesta a esta pregunta no es sencilla. En este trabajo hemos expuesto el rol de las milongas en la configuración de hábitos interpretativos específicos que, una vez forjados, a menudo se trasladan a la producción de sentido en otros espacios. Sin embargo hemos hablado principalmente de la interpretación de la música, de los elementos sonoros de ese tango. ¿Intervienen estos espacios de la misma manera en la formación de hábitos interpretativos para la poesía de los tangos, por ejemplo? Y por otra parte ¿Qué sucede en espacios que no son gestionados por los propios milongueros y donde las normas interpretativas ingresan desde fuera del campo?,

Estas y otras tantas preguntas quedarán por el momento sin respuesta. Tal vez sólo quede una certeza: Que estos espacios destinados a la recepción portan normas de apropiación, prescriben y proscriben sentidos y que bajo ningún motivo pueden ser ignorados en nuestras investigaciones.

Bibliografía

Carozzi, María Julia (2005) “La edad avanzada como valor en el tango bailado en Buenos Aires”. En *Cuestiones Sociales y Económicas* año III N° 6. pp 73-86

Carozzi, María Julia (2011) “Ni tan pasionales ni tan decentes: tras las huellas de la liviandad en las clases de tango milonguero y las milongas céntricas porteñas”. En Carozzi, María Julia (coord.): *Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza de la ciudad*. Buenos Aires: Ed. Gorla. Pp. 223-263.

Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa (2002): *Lugares del decir*. Rosario, Homo Sapiens Ediciones.

Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa (2007) *Lugares del decir 2*. Rosario: Homo Sapiens.

Eco, Umberto (2009) *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, Barcelona: Debolsillo

----- (2004) *Interpretazioni e Sovrainterpretazione*. Milano: Tascabili Bompiani

----- (2002) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Tascabili Bompiani.

----- (1992) *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen

Flick, Uwe (2007) *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata

Guber, Rosana (2005) *El Salvaje Metropolitano*. Buenos Aires: Paidós

Lamas, Hugo y Binda, Enrique (2008): *El Tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Unquillo. Ed. Abrazos

Matamorro, Blas (1982): *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna

Montes, María de los Ángeles (2013) “Espacio, tango y apropiación: La Milonga de La Plaza como apuesta de sentido”. En Díaz, Claudio (Comp.) *Fisuras en el sentido. Luchas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Recovecos (En prensa)

Montes, María de los Angeles (2011) "Interpretación y prácticas sociales en la recepción del tango". En revista *AdVersuS* año VIII N° 21, ISSN 1669-7588. Buenos Aires: Instituto Italo argentino di ricerca sociale (IIRS), pp. 125-148

Morel, Hernán (2011) "Estilos de baile en el tango de salón: una aproximación a través de sus evaluaciones verbales". En CAROZZI, María Julia (coord.): *Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza de la ciudad*. Buenos Aires: Ed. Gorla. pp. 189-222.

Peirce, Charles Sanders (1931-1958) *Collected Papers*. C. HARTSHORNE C, WEISS P, & BURKS A.W. (Eds). Cambridge, Ma: Harvard University Press. Vols. 1-8

Savigliano, Marta (1995) *Tango and the political economy of Passion*. Boulder: West View Press

Saikin, Magalí (2004) *Tango y Género*. Stuttgart. Ed. Abrazos Book.

Williams, Raymond (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.