

[Original]

Paradigmas discursivos, disputas por el sentido y normas de apropiación en la recepción del tango

MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES
Centro de Investigación Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba (CIFYH – UNC)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Argentina
✉

Resumen: Las terceridades que fijan lo que los signos significan establecen también los modos «correctos» de utilización de esos signos. Los usos no están menos regulados que los significados, aunque se rigen por normas que son específicas. Por eso resulta pertinente, para una semiótica de la recepción, preguntarse por el modo como esos usos se reglamentan, qué relación guardan esas normas con lo que se considera el sentido último de eso que se apropia, cómo puede disputarse la modificación de dichas normas y el lugar que puede ocupar la agencia en esos procesos. En el presente trabajo ofrezco una reflexión que gira sobre esa problemática pero desde un estudio empírico. Pretendo abordar la relación entre algunas de las normas que rigen actualmente la apropiación del tango entre los milongueros cordobeses, y los significados que éstos atribuyen al tango como universo cultural. Específicamente me propongo describir y analizar el surgimiento de los tres principales paradigmas discursivos que coexisten actualmente en la ciudad de Córdoba dentro del circuito milonguero: el *paradigma tradicional*, el *paradigma relajado* y el *paradigma neotradicional*. Pretendo exponer, finalmente, algunas de las estrategias que cada paradigma ha puesto en juego para la conservación o modificación de las normas que rigen la apropiación del tango en el circuito, disputándose el sentido mismo del tango.

Palabras clave: Discurso – Semiótica de la recepción – Uso e interpretación.

[Full Paper]

Discursive Paradigms, Disputes over Meaning, and Appropriation Rules Regarding the Reception of Tango

Summary: The Thirdness which states what the signs mean, also puts forth the "right" ways to use those signs. Usage is not less regulated than meaning, though governed by specific rules. Therefore, it is of great relevance for the semiotics of reception to delve into the ways in which usage is regulated, how it relates to what is considered the ultimate meaning of that which is appropriated, how the modification of these rules can be disputed and the place the achievement of these processes can take. In this paper, I offer a reflection which is centered around this issue but from an empirical study. I intend to address the relationship between some of the rules which currently govern the appropriation of tango between the milongueros (social tango dancers) of the city of Cordoba, and the meanings they attribute to tango as a cultural universe. I specifically propose to describe and analyze the emergence of the three major discursive paradigms that coexist in the city of Cordoba within the milonga circuit: the traditional paradigm, the relaxed paradigm and neo-traditional paradigm. Finally, I intend to put forth some of the strategies that each paradigm has put into play for preservation or modification of the rules which govern the appropriation of tango in those circuits, disputing the very meaning of tango.

Key words: Discourse – Semiotics of Reception - Use and Interpretation.

1. Introducción

Interpretar y apropiarse de los signos son actividades diferentes, aunque relacionadas. Es evidente que, en términos lógicos, interpretar es una acción que antecede a cualquier práctica de apropiación. Sin embargo, como he manifestado en otras oportunidades, las prácticas de apropiación juegan, con el paso del tiempo, un rol importante en la adquisición de competencias específicas y de hábitos interpretativos (Montes 2014b).

En esta oportunidad quisiera reflexionar sobre otro modo como las prácticas de apropiación o, mejor dicho, el interés de los distintos agentes sociales sobre ciertas formas de apropiación, puede tener influencia en el establecimiento, mantención o modificación de hábitos interpretativos y de creencias.

Lo haré desde los resultados de una investigación llevada adelante en el ambiente milonguero de la ciudad de Córdoba, entre esos específicos consumidores de tango que se autodenominan *milongueros*.¹ Específicamente me propongo describir y analizar los tres principales paradigmas discursivos que coexisten actualmente en la ciudad de Córdoba dentro del circuito milonguero: el *paradigma tradicional*, el *paradigma relajado* y el *paradigma neotradicional*.

Un *paradigma discursivo*, desde la perspectiva que orienta esta investigación (Costa y Mozejko 2007:16), es una construcción analítica que pretende aislar reglas y lógicas que definen lo normal en un espacio social dado y que condicionan la producción discursiva y los modos de apropiación de los diferentes paquetes significantes en su interior. Quiere decir esto que los distintos paradigmas discursivos establecen normas cuya observancia no es automática sino que depende de las distintas *opciones* que realizan los agentes sociales. Conformarse con esas normas o ir contra ellas, disputar su legitimidad, son opciones posibles aunque con costos diferentes, que instalan la necesidad de considerar la capacidad de agencia en las *prácticas discursivas* (Costa y Mozejko 2002).

Las prácticas discursivas, así comprendidas, son el resultado de las opciones que los distintos agentes sociales realizan, en el marco de las posibilidades y constricciones que el sistema social al que pertenecen les impone. Entre esas constricciones se encuentran esas normas de apropiación de las que venimos hablando, pero también el lugar social que ocupa cada agente social en un sistema de relaciones dado. Ese lugar viene determinado por el conjunto de

¹ Con más de tres años de trabajo de campo y diferentes instancias de entrevistas.

propiedades eficientes de las que se dispone en tanto propiedades socialmente valoradas que constituyen su capacidad diferenciada de relación (Costa y Mozejko 2009:10).

La posesión de capital, por ejemplo, de apellido o de destreza física, el origen étnico, el género, la clase, incluso los aprendizajes y predisposiciones incorporadas pueden (o no, dependiendo el sistema de relaciones que estemos analizando), resultar propiedades eficientes. Saber bailar, por ejemplo, en el ambiente milonguero constituye claramente una propiedad muy eficiente. Los buenos bailarines gozan de respeto y admiración y ocupan un lugar de poder diferente del que ocupan los noveles milongueros y, en algunos casos, la posesión o no de esa competencia puede llegar a operar como barrera de ingreso a las pistas de baile. Otras propiedades como la edad, la trayectoria, etc., pueden también ser recursos eficientes, dependiendo el paradigma desde el que se juzgue. El control de esos recursos considerados eficientes es lo que denominamos competencias.²

Determinar qué es lo que se considera realmente valioso en el ámbito en el que se desarrollan las prácticas de apropiación nos permite identificar el lugar que ocupa cada quien en ese sistema de coordenadas y, a partir de allí, comprender sus prácticas discursivas. Pero lo interesante del planteo es que el agente social es capaz de gestionar sus competencias con el objeto 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), e incluso disputar la validez de un paradigma discursivo completo, con sus normas y sus coordenadas de valoración. En el marco de esas condiciones y del lugar social que ocupa cada cual, los agentes sociales realizan opciones que son en cierto sentido estratégicas.³

La presente comunicación versa precisamente sobre esto. Sobre el modo como las prácticas discursivas de distintos agentes sociales en el circuito milonguero

² 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 1979), sino que también puede ser fuente de reconocimiento social y, con eso, de un lugar diferencial en las relaciones de poder.

³ Lo cual no quiere decir que sean ni 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 esto no se hace consciente.

de Córdoba, prácticas orientadas a poner en valor sus propias competencias, han producido modificaciones importantes en las normas de apropiación que rigen en el ambiente milonguero, y cómo eso vino asociado a una disputa por la definición de la interpretación legítima de lo que el tango «es», su valor, su función y su sentido último.

En otras palabras, que lo que el tango significa y lo que se puede hacer con él se ha modificado conforme se modificaron las condiciones de recepción, especialmente en lo concerniente al lugar que ocupaba cada agente social en ese específico espacio social.

2. El ambiente de las milongas y sus normas

Las milongas pueden definirse como lugares de esparcimiento, bailes estables, principalmente nocturnos, que a la manera de una discoteca o un baile de *cuarteto*⁴ ofrecen un espacio para bailar, conocer gente, entablar relaciones y actualizar vínculos; en el marco de la escucha de un género particular de música: el tango.⁵ Se sobreentiende que los asistentes comparten similares gustos musicales (además de que pertenecen a los estratos sociales medios) y, hasta allí, una milonga solo se diferenciaría de una peña folklórica por el género musical.

Ahora bien, los espacios de recepción no son inocentes. Portan consigo toda una serie de normas de apropiación: habilitan unos usos mientras hacen otros impensables. Mientras que en una milonga ver a una pareja bailar el tango es algo esperable, no lo es en un teatro (a menos que formen parte de la obra) ni en un bar, aun cuando pongan tangos como música funcional. Cada espacio ofrece a los receptores ciertas posibilidades de apropiación mientras censura otras (Montes 2014a). En el caso de las milongas, la centralidad de la pista de baile es un claro indicador de que la danza es el modo de apropiación por excelencia. A las milongas se va, ante todo, no sólo a escuchar la música sino también a encarnarla, y es en relación al baile que las personas se vinculan en primera instancia. Por ese motivo las normas que regulan el modo de hacer

⁴ El *cuarteto cordobés*, o simplemente *cuarteto*, es la música popularailable característica de la provincia de Córdoba (Argentina). Es, además, la principal industria musical local (Blázquez 2009).

⁵ Técnicamente, sería más exacto decir música ciudadana, ya que incluye principalmente tango, pero también algunas tandas de milonga y vals tanguedo. No obstante, por una cuestión de economía, me referiré al tango en términos generales.

cuerpo el tango se encuentran siempre fuertemente disputadas entre estos tangueros, forman parte central de lo que, en términos de Bourdieu (1994 (1997):141), podemos llamar la *illusio* de ese particular sistema de relaciones sociales. El apelativo «milonguero» describe entonces a las personas que asisten a las milongas a escuchar y bailar tango. Pero, además, cada milonga adscribe más o menos abiertamente a distintos paradigmas discursivos en los que se define lo que el tango es, y en función de eso, cómo es legítimos apropiárselo.

Previo a la milonga, una pareja de profesores dicta sus clases de baile. Las normas que regulan la apropiación del tango se aprenden en las clases, se comparten en las mesas, y se aplican y refuerzan en el momento de la milonga. Así, espacios, clases, maestros y grupos de milongueros forman un sistema de relaciones sociales que se retroalimenta constantemente, verdaderas micro comunidades de recepción. A los mismos milongueros los encontramos en las mismas clases, con los mismos maestros, frecuentando más o menos regularmente las mismas milongas y adscribiendo en distinto grado, a los mismos paradigmas discursivos en los que se fundamentan esas normas. Inscriben, así, sus prácticas de apropiación en las disputas que caracterizan al circuito, convirtiéndolas en tomas de posición.

Entre las muchas normas que rigen en estos ambientes, quisiera centrar este análisis en algunas muy particulares, por el hecho de que de ellas dependen los modos considerados correctos de encarnar el tango y porque alrededor de ellas se entablan actualmente fuertes disputas, que involucran para ellos no sólo lo que se puede hacer con el tango, sino la definición de lo que el tango es en sí mismo. Hablamos, específicamente, de dos grandes grupos de normas:

- a) Códigos de presentación de sí. Involucran principalmente los modos considerados adecuados de vestirse y arreglarse para asistir a la milonga.
- b) Códigos de comportamiento en la pista. La pista de baile es un espacio particular donde también se reglamenta lo que puede y no puede hacerse. En la pista no se dialoga, no se tararea la canción ni se permanece quieto escuchando la música, allí el único modo de apropiación legítimo del tango es a través de la danza. Y esa danza también tiene reglas, algunas de las cuales tienen que ver con evitar chocar con otros, mientras que otras están orientadas a trazar una línea de separación entre un «nosotros» y un «ellos» determinado por la práctica de diferentes «estilos de baile». En definitiva: como puede (y debe) ser encarnado el tango.

En el caso del circuito milonguero cordobés, he podido reconstruir tres grandes paradigmas alrededor de estas normas, y que serán analizados a continuación en orden de aparición.

2.1 El paradigma tradicional: el tango como cosa seria

Existe un grupo de milongas que se autodenominan «tradicionales» y no solamente porque fueron de las primeras que aparecieron en Córdoba, ni por su fuerte *heteronormatividad* (Butler 1993) característica que, en realidad, comparten con otros espacios; sino porque asumen una posición particular en torno a lo que el tango significa y los modos de apropiación legítimos, que los contraponen a las que identifican como «no tradicionales». La autodefinición como tradicionales instala una separación, un nosotros valorado que se define por oposición a unos otros desvalorizados. Estas milongas son los espacios prototípicos de lo que llamamos el *paradigma tradicional*, y sus asistentes habituales son hombres y mujeres heterosexuales de entre 45 y 70 años.⁶ El principal punto de disputa es la observancia (o no) de ciertos «códigos» que formarían parte del tango, según ellos, desde siempre y, a raíz de eso, modificarlos subvertiría la esencia misma del tango.

Para ellos el tango exige una vestimenta «adecuada», una vestimenta «elegante» o «elegante sport».⁷ Tanto hombres como mujeres invierten tiempo y dinero en la presentación de sí, que debe ser al mismo tiempo claramente generizada y muy distinguida. La cuestión de la vestimenta no es accidental, no sólo visten de esa manera porque les guste y/o porque quieran dar un determinado mensaje sobre sí mismos al resto (Goffman 1959), sino porque consideran que es algo que el tango exige.

M_49: Tiene que ser una ropa cómoda y tiene que tener un toque de glamour, una cosita (...) *El tango creo que lo merece. Una cosita así*

⁶ María Julia Carozzi (2011) ha realizado una extensa etnografía en las milongas céntricas de Buenos Aires las que guardan muchas similitudes con las tradicionales cordobesas. Ella las denomina «ortodoxas» pero yo prefiero el término «tradicionales» porque, por un lado, existen algunas diferencias importantes con las porteñas (en el modo como se invita a bailar, por ejemplo) y porque «tradicionales» es el término nativo en Córdoba que traza una línea con lo que construye como «no tradicional».

⁷ Entendiéndose por ello pantalones de vestir o de tela pero pinzados (no jeans) y camisa en el caso de los hombres; polleras, camisas, sedas, encajes, vestidos, etc. en el caso de las mujeres.

glamurosita.⁸

En cuanto a los códigos de comportamiento dentro de la pista de baile, en las milongas tradicionales se baila principalmente lo que ellos denominan *estilo milonguero* y, aunque nadie prohíbe abiertamente el ingreso de personas que practiquen otros estilos de baile, sí está muy mal vista la realización de movimientos y secuencias de baile que son característicos de otros modos de encarnar el tango.⁹ Los códigos de las milongas tradicionales dicen que las llamadas «figuras» de baile (boleos, sacadas, ganchos, etc.) deben limitarse al máximo, que 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, condición necesaria para realizar muchas de esas figuras). Eso sería así porque la danza debe ser, ante todo, «elegante».

V_65: —Bueno, pero en la pista hay de todo. Como han cambiado los códigos... antes eso era un pecado mortal, por decir así. Hoy no, porque hoy los chicos bailan un tango al estilo electrónico, bailan sin el abrazo, y acá bailamos todos, los chicos, los grandes, tango electrónico, tango milonguero... tango escenario también! Porque yo he visto chicos que bailan en el escenario y cuando salen a la milonga, están haciendo lo mismo, y eso está mal.

El conocimiento y observancia de estos códigos funciona también como un recurso eficiente, como parte de las competencias que los distintos milongueros exhiben y que sirven para demarcar la línea divisoria entre los nóveles (que no saben cómo comportarse porque no conocen los «códigos») y los iniciados, sirviendo también para demarcar jerarquías sociales al interior del ambiente.

Pero, ¿qué significa que una milonga sea tradicional? En el orden práctico significa precisamente que en ella rige un grupo de normas que regulan tanto las relaciones sociales en su interior como los modos legítimos de apropiación

⁸ Los nombres propios han sido reemplazados por un código conformado por una letra y un número, donde la letra representa el sexo (Varón o Mujer) y el número su edad al momento de realizar esa entrevista.

⁹ Aunque pueda resultar confuso, «milonguero» designa a la persona que va a las milongas a bailar, pero «estilo milonguero» designa una forma particular de bailar dentro de las milongas, un estilo de baile que convive con otros y que se llamó así por distinguirlo, en primera instancia, del tango escénico. Luego aparecieron los otros estilos de baile en las milongas, que tuvieron que recibir nuevos apelativos (aunque muchos tradicionalistas los siguen asociando a lo escénico y los descalifican con eso).

del tango, y que esas normas se hallan justificadas por un *paradigma discursivo* que hace de la «tradición» un valor. Esta tradición no es más que una *tradición selectiva* (Willyams 1977), resultado de procesos intencionales de selección de elementos de un pasado, porque resultan operativos dentro de los procesos de definición e identificación sociales del presente. Es, ante todo, un emergente de presiones y disputas. 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 sirve para justificar unos «códigos» que responden a necesidades del presente.

Este paradigma tradicional reivindica un vínculo entre las prácticas que alberga y las de un pasado idealizado, que funciona como modelo normalizador, ubicado geográficamente en Buenos Aires y temporalmente en la llamada «época dorada» del tango (años 1935-1950). El tango, el verdadero tango, el modelo a seguir, sería el que se bailaba en el club porteño de mediados de siglo. Sus hacedores, según ellos, las *damas* y los *caballeros* de los bailes de salón.¹⁰ Es significativo que, aunque los historiadores ubiquen los orígenes de esa música y de esa danza a finales del siglo XIX y principios del XX (Lamas y Binda 2008), estos milongueros reivindiquen a modo de mito fundador, un tango 50 años más nuevo.

La selección no es inocente, puesto que el tango de la llamada época dorada, en comparación con el período de su surgimiento, era un tango adecentado, blanco, heterosexual que había sido apropiado y re significado por las clases medias. No es mi intención dar cuenta aquí de ese proceso de adecentamiento del tango que se encuentra ampliamente documentado,¹¹ en cambio, me interesa destacar el hecho de que, de la extensa historia del tango, esta tradición de la que hablamos selecciona aquellos elementos con los que estos milongueros pueden legitimarse a sí mismos en el presente, invisibilizando los rasgos negros, marginales y homoeróticos (Saikin 2004) que habría contenido

¹⁰ Aun cuando por aquellos años el tango también tenía una fuerte presencia no sólo en las clases medias sino también en las clases más bajas, ellos no identifican a esas clases sociales proletarias con las actuales. Se trataría de una «clase trabajadora» que sería culturalmente (esencialmente casi) diferente de las actuales clases bajas.

¹¹ Proceso que transformó a la danza, pero también las letras y la música (Matamorro 1982, Savigliano 1995). Cfr. también Liska M. Mercedes, *El proceso de adecentamiento y sistematización coreográfica del tango en las dos primeras décadas del siglo XX*, [tesis de Maestría en Comunicación y Cultura], Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2010 (inérita).

en sus inicios. Pero se omite, además, 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). Por el contrario, la danza del tango según ellos sería «elegante» y decente, llena de «sentimiento» y de los más nobles.

V_49: Es muy difícil expresarlo con términos que no tengan que ver con una connotación de género, con *una connotación sexual*. (...) Yo creo que lo que aproxima así a dos personas es, de alguna manera, y entiéndase bien los que te quiero decir, es como que hacen el amor en esos 4 minutos.

Entrevistadora: Entiendo.

V_49: El amor *como una expresión máxima*. (...) Creo que el tango lo que tiene es ese extra de sentimiento. (...) de la necesidad de aferrarse al otro...

V_60: Creo que en la milonga y en el tango hay un elemento muy importante, que se llama «el sentimiento». Mientras que en la salsa es todo diversión. Es alegría. Es lo que el cuarteto le sacó... El cuarteto es un desmembramiento del tango.

Entrevistadora: Sí, de la orquesta característica.

V_60: Claro, de la característica. Y el cuarteto le ha metido mucha más alegría, un ritmo más rimbombante, más pegajoso y ha hecho que guste más, que sea más alegre. Mientras el tango tiene una alta dosis de sentimiento, que se siente sin hablarlo, se siente en el abrazo.

En segundo lugar, la tradición que reivindican sirve para trazar una separación entre un «nosotros» y un «ellos» que es fuertemente generacional. La «elegancia» es la principal virtud para el milonguero tradicionalista. Es lo que distinguiría a la danza del tango del cuarteto o de la salsa, pero también del rock. Esta elegancia se plasma tanto en la vestimenta del milonguero como en el modo de bailar, y lo que se considera «elegante» coincide con los modos más característicos de vestir y de bailar de estos adultos mayores de clase media.

Entrevistadora: ¿Qué cosas te gustan en un bailarín?

M_57: En un bailarín... A ver, qué me gusta. Me gusta, por ejemplo a mí, no sé si es por mi edad, que esté vestido acorde a lo que hacemos las mujeres.

Entrevistadora: Que se produzca.

M_57: Sí, sí. No me gusta el bailarín que va en zapatillas, qué sé yo. Bailo

igual si me sacan, pero no es algo que vos... No es de hombre. ¿Entendés?
Pienso que el tango amerita siempre de que el hombre esté bien puesto.
Elegante.

En contraposición con los más jóvenes que, como veremos más adelante en detalle, despliegan estilos de baile técnicamente más sofisticados y vistosos, estos milongueros ponen en valor su manera de bailar más simple, en términos técnicos, pero supuestamente más adecuada por ser más «elegante».

La versión cordobesa actual del estilo de baile prototípico del paradigma tradicional se caracteriza, en términos funcionales, por ser una danza que se edifica sobre un abrazo muy cerrado con escaso desplazamiento, de pasos cortos y pocas figuras. La elegancia que supuestamente lo caracteriza vendría dada por una suerte de extrema sobriedad coreográfica, por la ya analizada presentación de sí que hacen los bailarines, y por «el porte» que exhiben al bailar, especialmente los hombres.¹² Al poner en valor la elegancia por sobre la destreza física o la complejidad coreográfica como característica constitutiva de lo que la danza del tango debe ser, estos milongueros no hacen más que ponerse en valor a ellos mismos.

El *paradigma tradicional*, además, posibilita hacer de la edad avanzada una ventaja. En un ambiente donde se aprecia el conocimiento sobre un tiempo pasado, la edad avanzada también puede convertirse en una propiedad muy eficiente si se sabe gestionar.¹³ Así, algunos adultos mayores (hombres) aprovechan para postularse como descendientes directos de ese pasado idealizado, en contraposición a los jóvenes que nacieron en la época del rock nacional, del *reggaetón*, y de las academias de baile. Quienes poseen más de 50 años pueden alardear de que ellos recibieron de los antiguos milongueros sus enseñanzas, casi como un legado de primera mano.¹⁴ Así aparecen como los

¹² El «porte» es como ellos denominan a una posición del cuerpo bien erguida, con el torso lo más en línea posible con las piernas, con el pecho sobresaliendo levemente por delante de la línea de los hombros, el brazo izquierdo en una posición fija (sin «aletear» ni moverlos excesivamente), sin quebrar el cuerpo hacia los lados o mover demasiado las caderas al caminar, y con el eje corporal levemente desplazado hacia adelante.

¹³ Situación que se repite en las milongas céntricas de Buenos Aires, según una etnografía de María Julia Carozzi (2005)

¹⁴ Al respecto, en las sucesivas entrevistas realicé preguntas de contrastación y me sorprendí al corroborar que los mismos que en las primeras decían haber aprendido a bailar en su juventud de la mano de los viejos milongueros, luego reconocían haber tomado clases con profesores locales e incluso, haber comenzado a bailar hace menos de 10 años. Algunos, inclusive, entraban

naturales portadores de un conocimiento valorado, ligado a un tiempo pasado, y absolutamente inaccesible para los más jóvenes.

El tango, ese tango del pasado, aparece en sus discursos como un legado cultural que está siempre bajo un manto de amenaza. Lo amenaza la posmodernidad, la «pérdida de valores», el cambio, etc. Ante esto, ellos consideran que debe ser «cuidado», «conservado», «respetado». Debe ser protegida esa «esencia» del tango para que no sea subvertida, y en esa empresa parece natural exigir la valorización de los «viejos milongueros» como depositarios de esa experiencia. Se pretende, además, que se respete «la trayectoria» de los bailarines, y eso quiere decir que los nóveles deberían dar paso en la pista a los «viejos milongueros» que no deberían ser molestados o, incluso, que deberían privarse de ingresar a la pista hasta que no hayan «aprendido» a bailar correctamente (Montes 2014a). Se ve claramente, entonces, cómo esta tradición selectiva sirve a las disputas del presente, especialmente en lo que respecta a la lucha por la definición del *lugar* que cada quien ha de ocupar en las jerarquías sociales dentro del circuito milonguero.

2.2. El paradigma relajado: el tango es lo que hacemos con él

En abierta oposición al paradigma tradicional emergió en la última década lo que podemos llamar el *paradigma relajado*, siguiendo la propuesta de Carozzi (2011), porque en esos paradigmas algunos de estos códigos se relajan o flexibilizan.¹⁵ Sus cultores son, actualmente, hombres y mujeres de entre 25 y 45 años. No obstante, resulta importante no perder de vista que este paradigma surgió a principios de siglo XXI (alrededor del año 2004) de la mano del marcado crecimiento de la población joven en las milongas, de modo que en el momento de consolidación del paradigma el rango etario de esos milongueros era de entre 20 y 35 años.¹⁶

en contradicción durante una misma entrevista. El dato, más allá de la verdad o falsedad de sus declaraciones, es indicador del valor que tiene para ellos presentarse como aprendiz directo de esos viejos milongueros.

¹⁵ Las milongas cordobesas tienen mucho en común con las porteñas, y una continua comunicación, de modo que entre los espacios tradicionales y los «ortodoxos» porteños (o entre las relajadas), hay mucho en común, pero también algunas importantes diferencias, motivo por el cual se debe ser cuidadoso al trasladar conclusiones de una realidad a la otra.

¹⁶ Fenómeno de resurgimiento del tango entre la población joven que se registró en otras ciudades más o menos al mismo tiempo. (Cfr. Liska M. Mercedes, *Vanguardia «plebeya». El baile*

En relación a los códigos de comportamiento dentro de la pista, el paradigma relajado niega la jerarquía social que representa la trayectoria en el campo, en lo que respecta el derecho a ingreso. En cambio, en las clases que se dictan en las milongas relajadas los profesores animan desde el primer día a los aprendices para que se queden en la milonga e ingresen a la pista de baile lo antes posible, y bregan por que los «más viejos» (en el sentido de aquellos que tienen más competencias de baile) tengan paciencia con los principiantes.

Pero los códigos de respeto en la pista no sólo determinan las barreras de ingreso. Como vimos anteriormente, el paradigma tradicional censura la utilización «excesiva» de figuras y la elevación de los pies por encima de las rodillas. El paradigma relajado, en cambio, no impone esas limitaciones en la realización de figuras, salvo las que dependen del espacio y la saturación de la pista de baile.¹⁷ Y la realización de esas figuras caracteriza, precisamente, el modo de apropiación de un grupo claramente demarcado generacionalmente.

La emergencia de este paradigma discursivo coincidió con la aparición y rápido desarrollo en Córdoba de un estilo de baile nuevo en la ciudad, una adaptación cordobesa de lo que en Buenos Aires se denomina *tango nuevo* (Morel 2011). Se trata de un estilo de baile que requiere competencias físicas y cognitivas mucho más desarrolladas que el estilo milonguero, un baile cargado de elementos y movimientos cuyo aprendizaje lleva más tiempo y dedicación, y que requiere para su ejecución cuerpos ágiles y flexibles. Un estilo vistoso y expansivo, que toma elementos originariamente ligados al tango escénico, adaptándolos al lenguaje del tango de salón. En el *estilo nuevo*, como lo denominan despectivamente desde otros paradigmas, los bailarines despliegan pasos con mucho desplazamiento, giros y cambios de dirección vertiginosos, además de una amplia variedad de figuras con elevación de piernas que requieren un abrazo menos cerrado, mucha disociación corporal, equilibrio y entrenamiento.¹⁸ Fue este estilo la preferencia de los milongueros más jóvenes

del tango en el paradigma transcultural (1990-2010), [tesis de Doctorado en Ciencias Sociales], Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2012 (inédita).

¹⁷ Establecen la norma de, por ejemplo, limitar la elevación de piernas y la realización de figuras si la pista de baile está demasiado concurrida, o prescriben circular respetando el sentido horario para evitar chocar con otros.

¹⁸ Las «figuras» son secuencias de baile relativamente estandarizadas y características de la danza del tango, que se aprenden en las clases y se combinan de diferentes maneras a la hora

por aquellos años, e incluso llegó a ser el estilo más extendido hasta la llegada de lo que en Córdoba se conoció como el *estilo salonero*, sobre el que hablaremos en el próximo apartado.¹⁹

Por este motivo el *estilo nuevo* se convirtió en la puesta en cuerpo prototípica del paradigma relajado. No porque ese paradigma prescribiera abiertamente las características de ese estilo de baile como las mejores o más adecuadas, sino simplemente porque era el único que no las censuraba. Por esto y porque para ese paradigma discursivo no es imperativo que la danza del tango sea «elegante», sino que sea «divertida» y «creativa», sin importar qué recursos coreográficos utilice para hacerlo.

[Tras pedirle la opinión sobre la performance de una pareja de baile]

V_39: Por ahí hacen algunas cosas que ahora estarían muy mal vistas. Porque... parece como que se divirtieran.

Entrevistadora: ¿Está mal visto divertirse?

V_39: En los parámetros medio conservadores, que a veces se asocian con tradicionales del tango, me parece que no consideran mucho el pasarla bien. Es más importante a veces respetar las pautas estas de que las cosas se deben hacer de esta manera, bueno, que pasarla bien.

De modo que pugnar por normas diferentes equivalía a forjarse espacios donde ellos mismos, con sus maneras de bailar estuvieran mejor vistos. La disputa se vivía (y se vive todavía) como fuertemente generacional, por lo que se cuestiona, además, a la vejez o la trayectoria (sobre todo cuando una equivale a la otra) como un valor en sí, como *propiedad eficiente*.

V_26: - En realidad, te terminás enterando que ese viejo que la va de compadrito, que la va de «yo soy bailarín», que [dice que] estuvo con D'Arienzo, tal vez aprendió a bailar un año antes que vos, que tenés 20. Y en realidad, aprendió a bailar con el mismo nabo que hacía tango escenario hace 10 años, igual que vos.

de bailar en las milongas. Incluyen los denominados «ganchos», «voleos», «sacadas», «barridas», «carreos» y tantas otras.

¹⁹ El estilo *nuevo*, no obstante, conserva actualmente muchos cultores, aunque no sea ya el estilo más adoptado.

Con respecto a los códigos de presentación de sí la disputa también es clara y abierta. El tango no requiere, según ellos, ni elegancia alguna ni vestimentas procedentes de otras épocas, de otras generaciones o de otros usos. La vestimenta adecuada para bailar el tango es aquella con la que ellos se sienten cómodos. Lo que no quiere decir vestido de cualquier manera.

M_35: No vamos a venir ahora con cancan de red para bailar tango (...) lo que hablábamos justamente era el tema de actualizarnos, somos así, nos vestimos así y también bailamos. Y bailamos diferente.

La norma en lo que respecta a la presentación de sí tiene que ver con que se trate de vestimenta *actual*, y lo que se entiende por actual es el tipo de prendas que pueden tener en sus guardarropas las personas de entre 25 y 45 años de la clase media. De modo que alzar la bandera de la «actualidad» de la vestimenta contra su «elegancia» implicó una evidente confrontación que no significa vestir de cualquier manera, ni está exenta de normatividad. De hecho, marca un adentro y un afuera donde la vestimenta «de época» coloca a quien la porta en el temido lugar del ridículo. A los que visten traje, por ejemplo, los suelen llamar despectivamente «muñequitos de torta», y son objeto de críticas y burlas. Aunque es evidente la presencia de un mayor eclecticismo en cuanto a estilos de vestimenta en los espacios relajados respecto de los tradicionales, eso no supone una abolición de las reglas de presentación de sí, sino una modificación en los sistemas de valores.²⁰

Pero si algo define al paradigma relajado, es que fue gestado como respuesta, en contraste, con los espacios tradicionales. Como hemos visto, posicionarse en un determinado paradigma discursivo puede ser comprendido como una práctica social resultante de las opciones que unos agentes sociales realizan en función de su lugar social, de sus competencias y de sus orientaciones incorporadas.

Los impulsores de este paradigma eran jóvenes, noveles bailarines que buscaban «la joda» en medio de un entorno que elevaba a la categoría de valor a la edad avanzada, la trayectoria alcanzada, los estilos de baile que limitaban la

²⁰ Se puede ver en las milongas que adscriben a este paradigma a chicas bailando con vestidos de fibras frescas (algodón, modal, microfibra, etc.), musculosas sport, polleras cortas o hasta las rodillas, con pantalones de jean, con pantalones «babuchas» e incluso con calzas deportivas debajo de las polleras. Los varones asisten generalmente de jean, a veces con pantalón pinzado combinado con una remera, pantalones tipo «cargo» con bolsillos a los lados o camisas sport.

diversión en favor de la elegancia, la decencia, la distinción para vestir, etc. Es evidente que, ante un juego que se percibía como imposible de ganar con las competencias que disponían, una alternativa que resultaba válida era modificar las reglas de ese juego. Y eso fue lo que hicieron, pero para hacerlo tuvieron que disputar lo que el tango en sí mismo significa. En definitiva será el tango, o lo que el tango representa para cada uno de estos paradigmas, el que ha de dar valor a unas competencias por sobre otras y el tipo de apropiaciones que esas competencias posibilitan.

Por una parte, este paradigma discursivo cuestiona la autenticidad de la tradición construida por los tradicionalistas, con el recorte y selección que implica,²¹ pero por sobre todas las cosas cuestiona lo que entiende como una actitud arqueológica hacia el tango. El tango, en cambio, no tendría un conjunto de códigos, prácticas y sentidos fijos o esenciales. Por el contrario, el tango vendría a ser una suerte de comodín que puede (y debe) amoldarse a los nuevos tiempos y a los nuevos milongueros. El tango para ellos, a diferencia de los tradicionalistas, es actualizable, al menos en lo que respecta a sus prácticas de apropiación. Todo esto es posible porque lo que caracteriza a este paradigma es un antiesencialismo que horada casi cualquier fijación de sentido heredada que pretenda ser permanente (barriendo así con los códigos tradicionales).

M_35: Ni yo tengo la verdad, ni nadie. Pero hay mucha gente que habla como teniendo la razón y la verdad. Como que «ésta es la forma de abrazar», «ésta es la forma de caminar», no, las pelotas. Porque si yo camino para el orto, abrazo para el orto, diferente que vos, y bailo... bailo. O sea, me chupa un huevo. ¡Bailo!

Entrevistadora: Y si alguien me saca a bailar, entonces, es porque para alguien funciona.

M_35: ¡Totalmente! Y siempre hay alguien que quiere bailar, siempre hay un roto para un descosido. Por ende, todo es válido, mientras sea pasarla bien...

²¹ Cuestionan, por ejemplo, esa supuesta sobriedad coreográfica que el tango habría tenido en ese pasado cuando, según ellos, en el pasado muchos bailarines (como «el cachafaz») se habrían hecho famosos precisamente por la utilización muchas figuras y secuencias de baile extravagantes.

Este paradigma entra en diálogo con otras creencias antiesencialistas que circulan actualmente en la discursividad social principalmente entre estos milongueros, tales como que la verdad puede ser relativa (no hay una única verdad), o que es necesario el respeto a la diferencia y que otras formas de sexualidad pueden ser viables (además de la heterosexual). Por este motivo, aunque las milongas que adhieren al paradigma relajado son espacios originariamente pensados por y para milongueros heterosexuales, las parejas homosexuales están siendo actualmente toleradas. Mal podrían oponerse quienes han alzado el estandarte del *lesse fair lesse passer* tanguero.

2.3. El paradigma neotradicional

Cuando comencé el trabajo de campo fui testigo del surgimiento de este paradigma. En un principio parecía un claro resurgimiento del paradigma tradicional, pero ahora de manos de los más jóvenes milongueros (entre 17 y 35 años aproximadamente).

Restituir y respetar los «códigos», dar valor a la trayectoria de los milongueros, restituir las barreras de ingreso a la pista en favor de quienes tienen más trayectoria y en detrimento de los noveles, vestirse y bailar de manera elegante como norma. En apariencia el paradigma tradicional parecía emerger nuevamente, ahora con mucho más ímpetu de la mano de la sangre joven. Se alzaban, claramente, contra el paradigma relajado y su antiesencialismo radical. Declaraban la amenaza que representaban los estilos y prácticas de apropiación relajados para la identidad del tango. El tango, otra vez, volvía a ser ese legado cultural en peligro que debía ser conservado y protegido. Su «esencia» había que buscarla en esa tradición, en ese pasado idealizado de los bailes de salón de mediados del siglo XX, y geográficamente ubicados en Buenos Aires.

Sin embargo no fue difícil notar que, a pesar de las evidentes solidaridades con los tradicionalistas, había algunas significativas diferencias que merecían ser analizadas más detenidamente. Entre las más importantes, lo que «trayectoria» y «elegancia» significaban ahora.

Aunque se reivindique la «trayectoria» como valor, ser «viejo» ya no es su equivalente a menos que se trate de un «viejo milonguero» proveniente de Buenos Aires, donde el calificativo de viejo ya no puede equivaler tan fácilmente a la edad. En cambio, la trayectoria se traduce en «kilómetros de pista» y en la

adquisición de competencias de baile, propiedades ambas al alcance de estos jóvenes milongueros.²²

Y en relación a la elegancia, aunque aceptan similares patrones de vestimenta que los tradicionalistas,²³ difieren sutilmente en lo que eso significa a la hora de bailar. El estilo de baile prototípico de este paradigma es lo que en el ambiente se suele llamar «salonero», en referencia al estilo que ha monopolizado los últimos campeonatos mundiales de tango salón. Es un estilo que evita la realización de figuras más ostentosas con elevación de piernas pero que, no obstante, acepta muchas otras figuras menos aéreas (distintos tipos de «sacadas», «barridas», etc.) y «adornos» de realización tanto femenina como masculina que distan mucho de la circunspección del estilo milonguero, tratando de mantener una suerte de difícil equilibrio entre sobriedad y visibilidad. La proyección de los pasos es, además, mucho mayor que en el estilo milonguero, convirtiéndose en un estilo casi tan expansivo como en *nuevos*. Y la «elegancia», ese valor máximo que, como norma de apropiación, debería exhibir cualquier performance de tango, depende para ellos fuertemente de estos elementos. O, dicho en otros términos, la elegancia se halla no sólo en el «porte» de los bailarines y en su vestimenta sino también, y por sobre todas las cosas, en la estilización de los pasos, en su proyección y en la prolijidad en la realización de las figuras y los adornos propios.

Más allá de los detalles técnicos,²⁴ lo que tienen en común estos elementos es que lo convierten en un modelo de apropiación que requiere competencias físicas y cognitivas muy por encima de lo que necesita el estilo milonguero y, en

²² En la página web de la milonga más prototípica del paradigma (La Soocial), se auto promociona como una milonga donde se pasa «buena música» y donde hay un «buen nivel de baile». El nivel de baile excluye claramente a principiantes, pero también a todos aquellos que no le den a la «técnica» y a la destreza dancística el mismo valor que ellos.

²³ Los varones usan traje, pantalones pinzados y camisa, mientras que las mujeres usan casi exclusivamente faldas o vestidos livianos, ocasionalmente pantalones de vestir, nunca jeans.

²⁴ Que fueron analizados en detalle durante la investigación de la que este trabajo es un reporte parcial, pero cuyos detalles omitiré aquí por cuestiones de espacio. No obstante resulta importante aclarar que ese análisis se realizó sobre la base de las notas de campo y del análisis de más de 200 videos de distintas performances. Dicho análisis se realizó comparando trayectorias y dinámicas de movimiento, sistemas de comunicación entre bailarines, asunción de roles, distribución de responsabilidades en la pareja de baile, tipos de figuras realizadas y competencias requeridas para hacerlas, tipos de «adornos» realizados y competencias requeridas para hacerlos, utilización de distintos elementos del paquete sonoro y competencias puestas en juego, entre otros elementos.

algunos casos, casi tantas como el estilo *nuevos*.²⁵ La proyección de los pasos al caminar es otro elemento que los aleja claramente del estilo milonguero y los acerca a sus competidores directos (en términos etarios). El estilo «salonero» es casi tan expansivo como el *nuevos*, lo cual habla de una similar ocupación del espacio común para la danza propia (cierto «egoísmo», en términos de los adultos mayores), una búsqueda de visibilidad y protagonismo no necesariamente reconocido, que los acerca mucho al tipo de visibilidad que se busca en las competencias de baile y en los shows televisivos. Son, en ese sentido, mucho más similares a los *nuevos* de lo que quisieran asumir, y esa similitud es sintomática de un *ethos* generacional que hace de la visibilización de sí mismos (y del propio cuerpo) algo altamente valorado. Pero, además, la mayor exigencia física de este estilo en comparación con el milonguero, coloca a los adultos jóvenes en una posición en ventaja frente a los adultos de edad avanzada que difícilmente podrían alcanzar semejante nivel de estilización y proyección de los pasos.²⁶

Los jóvenes que adhieren al paradigma neo tradicional se toman el tango de una manera mucho más seria que otros jóvenes milongueros. Están convencidos de que el tango no es una plastilina que deba amoldarse a ellos (aunque lo haga de hecho), sino un legado cultural que debe ser honrado. El tango es algo que se estudia, que se practica, que se cuida y se enseña. El tango no es para cualquiera.

Rescatar lo antiguo, poner en valor el pasado, adherir a una tradición son los elementos que ponen a este paradigma y al tradicional en la misma familia. Se trata de la misma tradición selectiva que ubica la esencia del tango en la década dorada y en Buenos Aires. Y esa tradición se traduce en un conjunto de «códigos» que regulan lo que puede o no hacerse con el tango aunque, como hemos visto, esos mismos códigos no significan exactamente lo mismo para todos. Aquí estaríamos tentados a pensar, siguiendo a Laclau, que la tradición

²⁵ En el caso de algunos tipos de «enrosques», por ejemplo, el bailarín necesita una enorme coordinación, equilibrio y disociación corporal. Claro está, la realización de este tipo de adornos no es obligatoria, permitiendo a los que no consiguen ese dominio corporal optar por alternativas menos demandantes.

²⁶ Recordemos que la danza del tango es una danza donde las parejas circulan caminando en línea generalmente recta, haciendo que uno camine hacia adelante mientras la pareja (generalmente la mujer) camina hacia atrás. Es por eso que dar gran proyección a los pasos cuando van caminando de espaldas, dando pasos mucho más largos incluso de los que se usan normalmente para caminar de frente, requiere mucho entrenamiento.

opera como una suerte de *significante vacío* (1996).²⁷ Pero lo que me interesa destacar en primera instancia es que, si bien aquí vemos diferencias significativas en las apropiaciones, ambos tienen en común precisamente que hacen de la tradición un valor legitimador. En ambos casos, a diferencia del paradigma relajado, se piensa el tango como algo que tiene unos usos legítimos que están fijos y que no son permeables al paso del tiempo o a cambios culturales. Si la tradición es capaz de cumplir esa función es porque lejos de estar vacía, está cargada de valor. Habría algo que a lo largo de las entrevistas apareció muchas veces bajo el apelativo de la «esencia» del tango, algo inmutable y verdadero que pertenecería al tango en sí y que delimitaría claramente los usos debidos de los indebidos, jerarquizando con ello a sus portavoces por encima del resto.

Pero, ¿por qué estos jóvenes se vuelcan a esta forma de tradicionalismo y no al paradigma relajado cuyo planteo es más solidario generacionalmente? Lo primero que debemos comprender es que al momento del surgimiento de este paradigma la disputa entre el paradigma tradicionalista y el relajado había sido ya resuelta en favor del segundo. Las milongas relajadas eran multitudinarias y, de hecho, los principales referentes del neo tradicionalismo en Córdoba dieron sus primeros pasos en la pista de *Tsunami*, la milonga prototípica del paradigma relajado. Ellos no tuvieron que esperar a aprender a bailar «correctamente» antes de poder ingresar a la pista de baile, ellos nunca fueron mal vistos por su vestimenta actual (hasta que empezaron a usar traje, claro está), ellos no fueron parte de esa disputa claramente generacional.

Ellos, por su parte, ya no eran noveles bailarines cuando encararon esta empresa de restauración tradicional. Por el contrario, ellos llevaban ya varios años bailando en el ambiente y toleraban no sin disgusto el tener que compartir la

²⁷ Concepto discutible si los hay, puesto que si lo de «vacío» se refiere a no asociado a un significado, entonces no sería un significante, al menos no desde el paradigma estructuralista del que toma el concepto de significante. Si, de otra manera, lo califica de «vacío» porque ese significante no tiene en su interior un significado, sino que el significado sería un elemento externo al significante, entonces tampoco tiene sentido el concepto porque esa es condición de todos los significantes. Si, como tercera alternativa, Laclau pretende decir que es un significante asociado a demasiados significados de modo que ninguno consigue fijarse definitivamente (como sostienen algunos colegas), entonces el término «vacío» fue, cuando menos, una elección poco adecuada. Pero como desde la perspectiva adoptada en este trabajo consideramos que el sentido es algo que viene siempre producido en la recepción, el concepto carece de utilidad. No hay signos que en sí mismos posean muchos significados, hay signos que, en una comunidad dada y en un momento determinado, están siendo simplemente más disputados que otros.

pista con los principiantes, con su circulación imprevisible y su desconocimiento de las normas de seguridad. Ellos se encontraban en otro *lugar*.

De modo que asumir unos códigos que otorgan valor a la trayectoria los coloca a ellos mismos en un lugar privilegiado dentro de la jerarquía milonguera permitiéndoles, además, distinguirse del resto, colocarse por encima de los pares.

M_26: Porque llegó un momento en Córdoba en que no había tango salón y era todo vanguardia. Entonces, nosotros nos sentimos rupturistas por querer rescatar lo antiguo. Como si fuese una vanguardia distinta.

Esto se agrega al hecho de que son los años en que comienza a difundirse el mundial de tango salón y, hacia 2008, se consolidó la preferencia de los jurados de ese certamen por un estilo de baile particular que en Buenos Aires se conoce como estilo «Villa Urquiza» y que en Córdoba se lo identifica directamente como «salón», precisamente por el campeonato mundial.²⁸ Este estilo de baile ganó notoriedad y comenzó a difundirse rápidamente porque era el estilo de los campeones, ganando muchos adeptos entre los más jóvenes que se volvieron fieles seguidores de esos certámenes. Pero el estilo de baile no viene solo y, como señala Hernán Morel (2011), sus defensores, los maestros porteños que lo enseñan, lo legitiman frente a otros estilos argumentando un vínculo entre este modo de bailar y el de los «viejos milongueros» de la década dorada, de los que sería descendiente directo.

Durante mi trabajo de campo pude observar a muchos jóvenes milongueros desarrollarse. Los he visto los primeros años transitando clases y milongas relajadas. Esos son los lugares donde prácticamente todos los milongueros que se inician actualmente van a aprender debido a su política de pista abierta a principiantes. Los he visto luego ir modificando su manera de bailar el tango, incorporando competencias, disciplinando el cuerpo, cambiando lentamente la manera de vestir, modificando el *lugar* que ocupan. Y a partir de allí muchos de

²⁸ Al igual que ocurre con el calificativo «milonguero» que describe al mismo tiempo a quienes asisten a las milongas a escuchar y bailar tango y a un estilo de baile particular, «salón» designa al mismo tiempo un tipo de baile de tango que tiene fines sociales (a diferencia del tango escénico) y a un estilo particular dentro de él. Nótese cómo, tanto tradicionalistas como neotradicionalistas utilizan la misma estrategia nominativa que consiste en apropiarse de los apelativos generales que designan al baile de tango con fines sociales (en comparación con el escénico), para nombrar al propio estilo de baile.

ellos se convirtieron al tango salonero y, paralelamente, comenzaron a adherir cada vez más al paradigma neo tradicional.

Ciertamente esto no alcanza para comprender el auge del neotradicionalismo. Tal vez es posible que existiera en ellos una disposición incorporada, independiente del tango y adquirida a lo largo de sus vidas, a adherir a creencias esencialistas o, lo que es lo mismo, a rechazar las creencias antiesencialistas. Que la *tradición* es algo que está cargado de valor probablemente haya sido una creencia anterior al acercamiento de estos milongueros al tango. Una fuerte creencia previa sobre el valor de las tradiciones puede haber encontrado en las disputas del ambiente milonguero un terreno fértil para desarrollarse.

Como fuere, lo sepan ellos o no, el paradigma neotradicional (aunque rescate esa misma tradición selectiva y con ella, supuestamente, los mismos «códigos» del paradigma tradicional), ha resignificado definitivamente lo que esa tradición es capaz de legitimar en tanto normas de apropiación.

3. Conclusiones

En esta comunicación he querido describir a grandes rasgos los tres paradigmas discursivos actualmente vigentes en el circuito milonguero cordobés, así como algunas de las normas de apropiación en la puesta en cuerpo del tango, que cada paradigma habilita.

He querido mostrar cómo esas normas de apropiación encuentran en la definición de lo que el tango es para cada uno, en su sentido último, su significado, la fuente de su legitimación. Y esto es así porque la apropiación de un paquete signifiante depende siempre de cómo juzguemos ese paquete signifiante, de que determinemos qué significa y en lugar de qué cosa está, así como su función y su valor social. Sólo a partir de allí nos sentimos habilitados a arriesgar los usos socialmente correctos de ese signo.

Sin embargo, como he querido también exponer aquí, existe una relación innegable entre los lugares sociales que ocupan los distintos agentes en el sistema de relaciones sociales estudiado en esta investigación (el circuito milonguero cordobés), y las distintas opciones que realiza cada uno de ellos en relación a su adhesión a uno u otro paradigma discursivo.

Aquello en lo que creen demasiado frecuentemente coincide con aquello que pone en valor a sus propias competencias y que habilita las prácticas de apropiación con las que ellos encajan mejor, ya sea porque disponen de las mejores herramientas para distinguirse en un espacio altamente competitivo (sean materiales, físicas, cognitivas, etc.), o sea porque encajan mejor con las disposiciones incorporadas a lo largo de sus vidas (por ejemplo, el rechazo o la atracción por los esencialismos).

Lo que he querido mostrar en este trabajo es que, tanto la interpretación de lo que el tango es o significa, así como la definición de lo que es lícito hacer con él, parecen estar fuertemente ligadas al *lugar* que ocupa cada agente social independientemente de que éste sea consciente o no de esto. Y que el mantenimiento o modificación de esas normas dependen en gran medida del resultado de las disputas que entablan los agentes que adhieren a estos paradigmas, así como de su adecuación a las nuevas condiciones de recepción (en este caso, de los nuevos usuarios del tango con sus disposiciones incorporadas y sus competencias particulares).

Finalmente, quisiera destacar que las estrategias de legitimación de los distintos modos de encarnar el tango se juegan en cada caso, de manera bien diferente. En el caso del paradigma relajado, la modificación de las normas de apropiación se legitima disputando directamente lo que el tango significa, lo que vale y lo que se le debe. Para él, a diferencia del paradigma tradicional, el tango no es un legado que deba ser protegido, ni tiene características que le sean esenciales como la pretendida elegancia, ni deben buscarse esas características en un tiempo pasado, ni son los «viejos milongueros» los naturales portadores de ese legado y, por lo tanto, la trayectoria carece completamente de valor. Para este paradigma el tango es mutable, adaptable, una cáscara sin esencia.

En cambio, para el paradigma neotradicional, el tango es exactamente todo eso que los otros niegan, pero eso que «es» el tango significa algo diferente de lo que significaba para el tradicionalista. Disputa no negar, por ejemplo, la elegancia como atributo esencial del tango, sino la redefinición de lo que «elegante» significa. Una estrategia (no necesariamente consciente), que permite mantener una concepción esencialista del tango y, al mismo tiempo, adecuarlo a sus necesidades de apropiación sin por eso sentir contradicción alguna. ■

REFERENCIAS

- BLÁZQUEZ Gustavo
 2009 *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba.* Córdoba: Ed. Recovecos.
- BOURDIEU Pierre
 1994 *Raisonspratiques. Sur la théorie de l'action*, París: Seuil, 1994; (tr. esp. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción.* Barcelona: Anagrama, 1997).
- BUTLER Judith
 1993 *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge; (tr. esp.: *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires: Paidós, 2002).
- CAROZZI María Julia
 2005 "La edad avanzada como valor en el tango bailado en Buenos Aires", *Cuestiones Sociales y Económicas*, III, 6:73-86.
- 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: Gorla, p. 223-263.
- COSTA Ricardo y MOZEJKO Teresa
 2002 "Producción discursiva: diversidad de sujetos", en MOZEJKO Teresa y COSTA Ricardo (comp.), *Lugares del decir*, Rosario: Homo Sapiens, p.13-22.
- COSTA Ricardo y MOZEJKO Teresa
 2007 "Introducción", en MOZEJKO Teresa y COSTA Ricardo (comp.), *Lugares del decir* 2. Rosario: Homo Sapiens, p.9-34.
- COSTA Ricardo y MOZEJKO Teresa
 2009 *Gestión de las prácticas: Opciones discursivas.* Rosario: Homo Sapiens.
- DÍAZ Claudio
 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, p. 195-212.
- ECO Umberto
 1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.
- GOFFMAN Erving
 1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday & Company Inc.; (tr. esp. *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Buenos Aires: Amorrortu, 1981).
- LACLAU Ernesto
 1996 *Emancipación y diferencia.* Buenos Aires: Ariel.
- LAMAS Hugo y BÍNDA 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 M. de los Ángeles

- 2014a "Espacio, tango y apropiación: la milonga de la plaza como apuesta de sentido", en DÍAZ Claudio (comp.), *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*, Córdoba: Ediciones Recovecos, p. 342-358.
- 2014b "Operaciones interpretativas y prácticas de apropiación de signos con materialidad múltiple en la recepción del tango", *AdVersus* [en línea], XI, 27: 32-57 [citado 12 de noviembre de 2015], disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro-27/articulos/XI2703.pdf>> ISSN 1669-7588

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: Gorla, p.189-222.

SAIKIN Magalí

- 2004 *Tango y género*, Stuttgart: Abrazos Book.

SAVIGLIANO Marta

- 1995 *Tango and The political Economy Of Passion*, Boulder & Oxford: Westviewpress.

WILLIAMS Raymond

- 1977 *Marxism and Literature*, New York: Oxford University Press; (tr. esp. *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península, 1980).