



Algunas claves para entender la vigencia de la poesía romántica del tango argentino desde un estudio de recepción

doi:10.11144/Javeriana.syp35-68.acev

Recibido: 25 de agosto de 2015
Aceptado: 29 de febrero de 2016
Disponible en línea: 31 de mayo de 2016

Submission Date: August 25th, 2016
Acceptance Date: February 29th, 2016
Available online: May 31st, 2016

Some Key Elements Necessary to Understand the Current Validity of the Romantic Poetry of Argentine Tango from the Perspective of a Study on Reception

Algunas claves para entender a vigência da poesia romântica do tango argentino desde um estudo de recepção

Origen del artículo

Este artículo parte del trabajo de investigación realizado con motivo de la tesis doctoral de la autora. La investigación abordó la relación entre las prácticas de apropiación y las operaciones interpretativas puestas en marcha por los milongueros cordobeses en la recepción del tango. Ese abordaje se realizó a través de la triple materialidad del tango: la música, la poesía y la danza. Dicha investigación se inscribió en un proyecto de investigación mayor y de carácter grupal sobre la recepción de la música popular argentina en la actualidad.

MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES

Argentina. Pertenece al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Doctora en Semiótica. Licenciada en Comunicación Social. Dirección postal: Dr. José Mateo Molina 448, Colinas de Vélez Sarsfield. CP. 5016 – Córdoba, Argentina. Teléfono: +54 351 5488795 / +54 351 4862171. Correo electrónico: montes.m.angeles@gmail.com

Resumen

Este artículo expone los resultados de una investigación sociosemiótica realizada en Córdoba, Argentina, en torno a las interpretaciones que realizan los actuales consumidores de tango argentino para apropiarse de una poesía popular, edificada sobre una moral que tiene fuertes puntos de contraste con la de la clase media. Para ello, se realizaron dos ruedas de entrevistas a una muestra teórica compuesta de 26 personas, con el fin de indagar sobre sus preferencias y creencias en las que sustentan sus selecciones. Se ofrece, finalmente, una hipótesis que nos permite comprender por qué la poesía romántica del tango es la selección preferencial: el prototipo de amor que han incorporado es, en parte, coherente con estos poemas y, cuando no lo es, les basta juzgar ese caso particular como menos adecuado al tópico —en lugar de revisar el prototipo interpretativo—.

Palabras clave: recepción; operaciones interpretativas; prototipo; amor; poesía romántica

Abstract

In this communication, we share the results of a sociosemiotic research that took place in Córdoba around the interpretations made by the current Argentine tango consumers in order to take ownership of this popular poetry built on a morality which stands in stark contrast with the middle class morality of these consumers. For this purpose, two rounds of interviews were conducted to a theoretical sample of 33 and 26 subjects so as to inquire about the preferences and beliefs in which they base their selections. Finally, a hypothesis is offered which allows for the comprehension of why the romantic poetry of tango is their main selection: the type of love they have acquired is in part coherent with these poems, and, when it is not, it is enough for them to judge this particular case as less concordant with the topic, instead of revising the interpretative prototype.

Keywords: reception; interpretative operations; prototypes; love; romantic poetry

Resumo

Este artigo expõe resultados de pesquisa sociosemiótica realizada em Córdoba, Argentina, em torno das interpretações feitas pelos consumidores de hoje de tango argentino para se apropriar de uma poesia popular, edificada sobre uma moral que tem fortes pontos de contraste com a da classe média. Para isso, foram adiantadas duas rodadas de entrevistas a uma amostra teórica composta por 26 pessoas, a fim de investigar sobre suas preferências e crenças nas que sustentam as suas seleções. Oferece, por fim, hipótese que dá para explicar por que a poesia romântica do tango é a seleção preferencial: o protótipo de amor que incorporaram, em parte, é coerente com esses poemas e, quando não, é suficiente com julgar tal caso particular como menos adequado ao tópico —em vez de rever o protótipo interpretativo—.

Palavras-chave: recepção; operações interpretativas; protótipo; amor; poesia romântica

MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES

Algunas claves para entender la vigencia de la poesía romántica del tango argentino desde un estudio de recepción

Introducción

Este artículo busca compartir los resultados parciales de una investigación sociosemiótica orientada a dar cuenta de las operaciones interpretativas y de las prácticas de apropiación puestas en juego en la recepción actual del tango argentino por parte de los milongueros. “Milongueros” es como se autodenominan los amantes del tango que asisten frecuentemente a los salones donde este se baila con fines sociales —y no como espectáculo—. Los milongueros se identifican fuertemente con este consumo musical¹.

Partiendo del supuesto de la semiótica triádica, según el cual los procesos de producción de sentido se completan en la recepción (Verón, 1993, 2013) y en la interacción que los usuarios de los discursos establecen con los paquetes significantes, la investigación se propuso dar cuenta de las operaciones interpretativas que permiten que un producto de la cultura popular rioplatense de principios de siglo XX pueda ser apropiado por los cordobeses de los estratos sociales medios un siglo más tarde.

Para tal fin, se desarrolló un diseño técnico metodológico “en cascada” (Galeano, 2004), con actividades de observación y distintas etapas de

entrevistas. Estas últimas fueron desde las no dirigidas, pasando por unas semidirigidas y de respuesta abierta, hasta una variante de entrevista focalizada (Merton, Fiske y Kendall, 1998) —que en otra parte he llamado “entrevista productiva” (Montes, 2015)—. Igual que en la entrevista focalizada, se le ofrece a cada entrevistado el mismo conjunto de estímulos pero, a diferencia de aquella, no se les pide simplemente una opinión sobre eso, sino que se los invita a realizar actividades de traducción inter e intrasemiótica de esos paquetes significantes, con el fin de hacer emerger los supuestos de sus interpretaciones.

Para la realización de las entrevistas semidirigidas y las focalizadas, se seleccionó una muestra teórica (Glasser y Strauss, 1967) que privilegió los casos típicos (Patton, 1990 citado en Flick, 2007), distribuidos uniformemente entre varones y mujeres, con edades que oscilaban entre los 22 y los 65 años.

En esa investigación nos preguntamos, entre otras cosas, qué rol juega la poesía del tango en el sentido que los milongueros le adjudican a ese paquete significativo —que contiene palabras, pero también ritmo y melodía—. La

primera hipótesis fue que, en la interpretación, los milongueros distinguen diferentes capas de sentido: por una parte, el componente musical y las emociones que es capaz de provocar y, por la otra, el sentido atribuido a las letras. Pensamos, además, que en el momento de la recepción ellos dirigen su atención hacia el componente musical, poniéndolo por encima de las letras, llegando estas últimas a tener poca relevancia o incluso nula. Y aunque esto resultó ser así al cuando el tango era apropiado con la finalidad de bailar, nos encontramos con que, en otras situaciones de escucha —generalmente más solitarias—, los milongueros también encuentran placer en la apropiación de la poesía del tango (Montes, 2014). Este fue un hallazgo llamativo, ya que la poesía del tango argentino tiene características que la hacen fuertemente disonante con la moral de las clases medias cordobesas de la actualidad.

La lírica del tango tiene muchas huellas de su proceso de producción como poesía de las clases subalternas. De la mano de personajes controvertidos, los tangos nos cuentan historias y dan unos consejos de vida que, para la moral de la clase media cordobesa, deberían ser conflictivos.

Muchos personajes del tango van a la cárcel, se prostituyen, viven de las mujeres —generalmente como proxenetas—, las golpean, se baten a duelo, matan, aman, sufren, descreen de la moral, de Dios y de la justicia y se vuelcan de manera recurrentemente al juego y a la bebida.

Claro está que los tangueros cordobeses no se apropian de manera homogénea de todos los tópicos tangueros: como bien señala Díaz (2013), la apropiación de las músicas populares se realiza a través de operaciones de puesta en relación de ese paquete signifiante con los saberes y esquemas de valoración incorporados y de la posterior selección de unos elementos sobre otros. De ese enorme abanico de temáticas, los milongueros no disfrutan de toda la poesía tanguera por igual, sino que prefieren o seleccionan, principalmente, el tópico romántico-amoroso: “No me cuelgo con la letra. A menos que sea pasional, ¿entendés? Un *Pugliese*, que [ahí] sí me voy con la letra” (M_32)².

En esta presentación pretendo, entonces, describir y analizar las características de esa poesía que los milongueros señalaron como su preferida, con vistas a comprender por qué lo es. Pero lo haré atendiendo no solo a las características de esa poe-

sía, sino también a las operaciones interpretativas que les imponen sus receptores para darles sentido.

Tras las huellas del prototipo de amor involucrado en la recepción del tango

Para indagar sobre esto, se incorporaron en la primera entrevista semiestructurada una serie de preguntas sobre los gustos personales de los milongueros. Luego, en la última rueda de entrevistas que se realizó a los mismos informantes, el entrevistador abordó los motivos de tales preferencias, llevando un copia de los poemas antes mencionados por el entrevistado para favorecer así la focalización. Además, se trabajaron doce poemas más de tangos relativos al amor y a otros tópicos, para observar, primero, los posicionamientos de los milongueros frente a temáticas distintas al amor y, segundo, el modo en que dan sentido a poemas sobre el amor que incluyen elementos potencialmente disonantes —referencias a la prostitución, por ejemplo—. El objetivo era determinar, en primera instancia, sus selecciones y, en segunda instancia, reconstruir los *prototipos interpretativos* puestos en juego, para así poder comprender esas selecciones.

Durante las entrevistas, la mayoría de los milongueros coincidieron en que los poemas “románticos” son los que más les agradan, porque son los que más “les llegan”. Con ello quieren decir que son poemas capaces de interpelarlos, que les permiten, en algún punto, identificarse con el enunciador. En ese sentido, pueden apropiarse del poema para hablar de sí mismos, de sus experiencias o de sus anhelos: “O sea, por lo menos te puedes sentir identificado con un tipo que sufrió más o menos lo mismo, le echas o no las culpas al destino (...)” (V_33).

Ahora bien, ¿qué hace que un determinado poema sea identificado por ellos como uno de amor? O, en términos de Pierce, ¿cómo se convierte un caso en *token* de ese *type*? (Pierce, 1931/1958). Los semiólogos italianos Umberto Eco (1999) y Patrizia Violi (2001) coinciden en asociar la noción peirceana de *type* a la teoría de la semántica de *prototipos* de Rosch (1978)³. Un caso

se convertiría en *token* de un *type* —traducido a nuestro caso: un poema específico sería considerado como perteneciente al tópico amoroso— cuando el intérprete lo juzgue lo suficientemente similar al prototipo —en este caso, de amor— que ha incorporado en su experiencia en sociedad. Los prototipos, entonces, son herramientas adquiridas en el uso de signos, de las que los intérpretes se sirven para dar orden y sentido a su experiencia —merced a procesos inferencias y elaboración de juicios—. La pertenencia a una categoría es entonces una cuestión de grados, en función de un juicio de similitud con este prototipo⁴.

Pero los prototipos interpretativos no son una realidad directamente observable: accedemos a la producción discursiva de los sujetos y debemos inferir o *abducir*, a partir de esta, las reglas de generación de esos discursos, las creencias que les subyacen y los prototipos involucrados. Por eso, para conseguirlo, procedimos a analizar, primero, las características específicas de los poemas elegidos por los milongueros y juzgados como los mejores ejemplos de amor romántico. Decir que estos poemas son, según ellos, los que mejor describen el amor, equivale a decir que son los casos que, según ellos, se ajustan mejor al prototipo de amor que asumen.

A partir de las recurrencias observadas durante el análisis de los poemas seleccionados y de lo que se rescató de ellos durante las entrevistas, así como de las explicaciones de esas preferencias, fue posible reconstruir el prototipo de lo que los milongueros consideran es el “verdadero” amor y lo que hace que esos poemas los interpielen más que otros.

El amor romántico como sentimiento individual y trascendental

La primera recurrencia que emerge a primera vista es que, en los poemas elegidos, el amor romántico opera como fundamento de la propia existencia del *personaje-enunciador*⁵. El enunciador coincide, en el caso de estos poemas, con la figura del personaje que experimenta el amor. Se trata entonces no solo de un concepto que remite al sujeto de la enun-

ciación en términos discursivos (Costa y Mozejko, 2002), sino también a un personaje de la trama lírica. Se trata de un amor *trascendental*, cuya falta hace que la propia vida carezca de sentido. “Yo no quiero rebajarme, ni pedirle, ni llorarle, ni decirle que no puedo más vivir” (Cadícamo, 1936). “Hoy como ayer envuelto en sombras otra vez quedaré y entre esas sombras una sombra será para acordarme más de ti” (Contursi, 1942). “Y, ahora ¿qué rumbo tomaré? Caminos sin auroras me pierden otra vez” (Contursi, 1943). “Inútiles senderos fueron todos caminos recorridos sin vivir bordeados de dudas y dolores solo sinsabores aumentan mi sufrir, mas ya no espero nada de la vida, y sabiendo que en su adiós esta mi ruina se alejó” (Miró, 1945).

Se trata de amores que terminan y que, al terminar, hacen de la vida una *no vida*. Raros son los casos en los que los amores de estos tangos transcurren en un devenir tranquilo y sin sobresaltos, de dos personas que se aman y continúan amándose sin más. En la selección de poemas que hicieron los milongueros, la fórmula se repite de manera sistemática. Se trata de amores truncos, que no pudieron ser, ya sea porque ella murió, porque ambos se equivocaron, porque la mujer superficial no apreció su cariño, porque el amor no fue correspondido o, simplemente, porque no fueron.

Estas historias, más que historias de amor, parecen historias de un no amor, de una carencia. Lo que los milongueros perciben como grandes historias de amor son, paradójicamente, historias donde la posibilidad de realización en una relación afectiva se ve constantemente sabotada. Esto nos conduce a una segunda característica importante del amor —como ellos lo entienden—: si bien parece ser algo que existe en una relación afectiva o erótica entre dos personas, lo que hace al amor no es la concreción real de esa relación, sino el sentimiento propio, íntimo y personal, independientemente del sentimiento del otro o de su concreción. El sentimiento no requiere a dos sujetos involucrados en una relación, solo a una persona que convierta a otra en depositario de un sentimiento individual.

Entendemos ese sentimiento como un tipo específico de relación afectiva que un determinado sujeto entabla con algo o alguien. Ese tipo particular de afectividad conjuga en su interior distintas emociones organizadas y jerarquizadas, siendo unas más esenciales que otras. Decimos “esenciales” siguiendo a Violi (2001, p. 207), cuando distingue entre las características del prototipo que son menos prescindibles de aquellas que lo son y que ella denomina “típicas”. Siguiendo esta propuesta, podemos analizar el prototipo del sentimiento que llamamos amor, distinguiendo las emociones esenciales que, en su organización particular, lo definen y le dan identidad.

Mientras las emociones son efectos concretos atados a la presencia física o simbólica del signo que los provoca —la ira, la angustia, el deseo—, los sentimientos se extienden en el tiempo de manera más homogénea, conjugando en su interior distintas emociones organizadas según las normas sociales de la época (Le Bretón, 2009; Savan, 1991).

El amor, en tanto sentimiento, involucra distintas emociones en su interior para predicar sobre algo o sobre alguien. Entre las emociones que conjuga ese sentimiento hay al menos tres claramente expresadas como emociones esenciales en las poesías seleccionadas por los milongueros y en las definiciones que dieron a lo largo de las entrevistas: el cariño o afecto, definido como desearle el bien a la persona objeto del sentimiento por encima del propio beneficio; el deseo, como el efecto de la excitación sexual independientemente de su consumación, y el sufrimiento.

La conjugación del afecto y el deseo sexual es lo que distingue, para los milongueros, el amor romántico de otras formas de amor, como el fraternal, el filial, el amistoso, etc. También lo distingue de otras formas de excitación sexual sin afecto que no caben en lo que consideran “amor”. Sin embargo, existe una tercera emoción constitutiva del amor, a pesar de su aparente incompatibilidad, en cuya intensidad se juega, en gran medida, el grado de pasión de ese sentimiento: el dolor.

El amor pasional como amor tanguero

Ama más apasionadamente quien sufre por amor y es capaz de padecer un intenso dolor a causa de ese cariño o deseo. Lo que distingue el amor de la poesía del tango del amor evocado por otros tipos de poesías populares, según los milongueros, es un mayor grado de pasión. El amor en el tango es, según ellos, mucho más pasional que el amor en la poesía de la zamba, del cuarteto cordobés o de la chacarera.

Sufrir por amor vuelve más valioso, agudo y genuino ese sentimiento y, por ende, el amor apasionado es más valorado dentro de la axiología sentimental en la que se edifican estos poemas —y que tanto disfrutaban los milongueros—. El dolor de amar aparece recurrentemente en los tangos seleccionados por los milongueros, colocando al personaje-enunciador en una situación similar al martirio: “Quiero emborrachar mi corazón para apagar un loco amor que más que amor es un sufrir” (Cadícamo, 1936). “Hoy vivirás despreciándome, tal vez sin soñar que lamento al no poderte tener el dolor de no saber olvidar” (Manzi, 1947). “Hoy como ayer mis pobres ojos han quedado sin luz y en mis desvelos solamente estás tú como una burla a mi dolor” (Contursi, 1942). “Tú, yo sé que siempre el cielo y tu vendrán a mí para salvar mis manos presas a esta cruz.” (Marcó, 1944). “Tu amor es fuego en mis venas y es insomnio en mis noches, tu amor es una condena que bendice tu nombre.” (Ferrada Campos, 1942).

Este tipo particular de amor trascendental es un amor en pena, una cruz, un calvario, una condena y una tortura. Si es realmente pasional, este amor conduce a la muerte, sea esta física o simbólica: “Al llegar hasta el umbral, un candado de dolor me detuvo el corazón (...) El rosal tampoco existe y es seguro que se ha muerto al irte tú. ¡Todo es una cruz!” (Sanguinetti, 1944).

Sabe que la lucha es cruel y es mucha pero lucha y se desangra por la fe que lo empecina. Uno va arrastrándose entre espinas y en su afán de dar su amor... Sufre y se destroza hasta entender, que uno

se quedó sin corazón (...) déjame que lllore como aquel que sufre en vida la tortura de llorar su propia muerte. (Discépolo, 1943)

Pero, ¿cómo podría la conjugación del cariño y del deseo sexual derivar en tal sufrimiento? Existen principalmente dos fórmulas que intensifican el dolor de amar y construir el calvario del amante en estos poemas: la primera opera a través de la negación de la posibilidad de consumir o sostener la relación amorosa. Es en esa sistemática negación donde más frecuentemente surge el dolor como emoción constitutiva del amor y hace evidente, entonces, por qué el tópico amoroso en estos tangos está edificado más sobre historias de desamor que sobre relaciones felizmente realizadas.

La correspondencia del sentimiento y la consumación de ese amor en una feliz relación de pareja aparece como fin supuestamente anhelado, pero que solo en su negación es capaz de producir el dolor suficiente para hacer de ese sentimiento uno mucho más grande e intenso y, por eso mismo, más valioso para la construcción de un personaje-enunciador mártir.

La segunda manera como la poesía de estos tangos consigue incrementar el dolor en el amor romántico consiste en la exaltación del carácter incontrolable del deseo, que conlleva a alguna forma de locura o irracionalidad. Allí, la apuesta retórica consiste en asumir, supuestamente, una moralidad clásica y racionalista. Sin embargo los amantes, aun reconociéndola, serían incapaces de cumplirla, a causa del ardor irremediable de su sentimiento. Como en *Romeo y Julieta*, el carácter absurdo de la muerte de los amantes por causa de un sentimiento incontrolable, lejos de promover la moral racionalista, termina por exaltar el amor romántico pasional.

Así, el sentimiento de amar se convierte en fuente de locura y muerte, sea por su negación o por su consumación. Mientras unos sufren el amor que no tienen, otros sufren por la pasión que no contienen. “Y que ciega de cariño me besabas en la boca, como si estuvieras loca, sedienta, nena, de amar” (Curi, 1926).

La pasión física, brutal e incontenible es la otra cara del amor. La asociación con la locura, lo irresistible y la muerte se hace más evidente en ella. Para el sentido común de los cordobeses, el amor en tanto sentimiento es algo que se define en oposición a la razón. Es así porque incluye como emoción esencial al deseo, una emoción que creen asociada a lo físico, al cuerpo, y no a la mente. De modo que asociar el amor a la irracionalidad refuerza la autenticidad de ese deseo y de ese sentimiento. Por eso, las metáforas pasionales se cargan de referencias corporales, puesto que lo corporal es, para el sentido común, un terreno irracional por excelencia.

Es importante señalar que estas referencias, aun cuando toman el cuerpo y sus sensaciones y necesidades como epicentro de las metáforas pasionales, evitan sistemáticamente toda referencia genital. La poesía popular del tango argentino es, en ese sentido, altamente compatible con la moralidad de los estratos medios cordobeses, para los cuales las referencias a la genitalidad en las representaciones del deseo sexual se asocian a lo “burdo”, o “de mal gusto”, propio de los estratos sociales más bajos y de su música característica: el cuarteto cordobés. La lírica romántica del tango argentino, en cambio, apela al cuerpo como símbolo de lo irracional del deseo y del amor, de un modo que es considerado valioso por los cordobeses de clase media.

El mejor ejemplo de esta construcción del amor en el tango como sentimiento romántico pasional lo constituye *Pasional*, mencionado por varios entrevistados como uno de sus poemas preferidos. Este poema exhibe claramente lo que este amor romántico pasional representa en tanto sentimiento íntimo: pasión, ansiedad, locura, ardor, embriaguez, tortura, sed, sangre, carne, fiebre, fuego y muerte.

No sabrás, nunca sabrás, lo que es morir mil veces de ansiedad. No podrás nunca entender lo que es amar y enloquecer. Tus labios que queman, tus besos que embriagan y que torturan mi razón. Sed que me hace arder y que me enciende el pecho

de pasión. Estás clavada en mí, te siento en el latir abrasador de mis sienes. Te adoro cuando estas y te amo mucho más cuando estas lejos de mí. Así te quiero, dulce vida de mi vida. Así te siento, solo mía, siempre mía. Tengo miedo de perderte, de pensar que no he de verte. ¿Por qué esa duda brutal? ¿Por qué me habré de sangrar, si en cada beso te siento desmayar? Sin embargo me atormento porque en la sangre te llevo. Y en cada instante, febril y amante, quiero tus labios besar. Tus manos desatan caricias que me atan a tus encantos de mujer. Sé que nunca más podré arrancar del pecho este querer. Te quiero siempre así, estas clavada en mi como una daga en la carne. Y ardiente y pasional, temblando de ansiedad quiero en tus brazos morir. (Soto, 1951)

La interpretación de poemas de amor menos prototípicos

Además de las características mencionadas, correspondientes al prototipo de amor como sentimiento, los tangos que eligieron los milongueros cordobeses tienen en común la ausencia total de referencias al mundo de la prostitución o a la delincuencia —elementos que atraviesan una parte importante de los tangos que hablan de amor en la poesía tanguera—.

Mi noche triste (Contursi, 1916) es el primer tango que, según la lectura de Tallón, inaugura en la poesía tanguera el tema del proxeneta que se lamenta por el abandono de su pupila, quien lo habría dejado para irse, generalmente, con otro proxeneta⁶. Este tango fue elegido como uno de los preferidos por uno de los milongueros entrevistados. Pero es un poema que, en términos estrictos, no tiene por qué ser interpretado por los tangueros como lo hace Tallón —o no necesariamente—. Más allá de las lecturas de los analistas que, a diferencia de los usuarios comunes, atienden al contexto de escritura y a las condiciones de producción, el poema podría ser leído por los milongueros de esa manera, o también como una historia de abandono amoroso muy prototípica. Ocurre que, en la poesía del tango, las historias de “cafiolos” o proxenetes están casi siempre atravesadas por el amor o, mejor dicho, las historias de amor muchas

veces están atravesadas por situaciones de comercio sexual. Las referencias a la actividad económica que une a los protagonistas de la historia no siempre son explícitas. Por ese motivo, *Mi noche triste* es, para nuestro entrevistado, un poema romántico común, uno que le permite identificarse con el personaje-enunciador sin ningún tipo conflicto.

Pero, en otros poemas del universo poético del tango, las referencias existen y se manifiestan en diferentes grados. Para observar los posicionamientos de los milongueros en torno a estas construcciones de amor atravesadas por, digamos, el comercio sexual, se incluyó en la última entrevista una discusión en torno a algunos de esos poemas.

En un fecca es un tango cargado de lenguaje lunfardo, popularizado en muchas versiones. En él, una “paica” —como se le decía a la mujer de un rufián o de un proxeneta— habría seducido al personaje-enunciador, quien termina arriesgando su vida por ella. Llega a batirse a duelo e incursiona en el robo, según él, por culpa de ella.

En un fecca de atorrantes, rodeada de escabidores, una paica sus amores rememora sollozante. En tanto, los musicantes pul... pulsando los instrumentos lle... llenan de tristes acentos el fecca tan concurrido donde chorros aguerridos triste sue... triste sueñan con el viento. Con tu pinta de diquera me hici... me hiciste mucho aspamento, me trabajaste de cuento, como a un otario cualquiera. Y de la misma manera me hici... me hiciste tirar la daga y pa' colmo de mi plaga yo punguí por tu cariño, me engrupiste como a un niño pero esa... pero esa deuda se paga. Como tu fin ya está escrito, fácil es de imaginar, muy pronto irás a parar a manos de un compadrito. Y cuando ya esté marchito ese... ese cuerpo compadrón algún... algún oscuro botón será el llamo a cargarte, nadie quiere el estandarte si es lun... si es lunga la procesión⁷. (Anónimo, 1924)

El poema habilita distintas interpretaciones. Se podría pensar que la mujer es una prostituta, dado que se trata de “una paica” que el enunciador encuentra “en un fecca de atorrantes” y porque, hacia el final, el personaje-enunciador la senten-

cia diciéndole que le espera un trágico final en manos de un compadrito, y que cuando su cuerpo envejezca y esté demasiado usado, nadie habrá de quererla. Lo que queda todavía menos definido es qué rol jugaba él en relación a la posible actividad laboral de ella. El poema permite interpretar que él se dedicaba a robar mientras ella se prostituía o que él, además de robar, era su proxeneta. Esta última interpretación es tan válida como la primera, y se puede inferir del hecho de que él haya tenido que pelear a cuchillo por ella. Por aquellos años, muchos “cafiolos” o proxenetes eran simples “compadritos” que vivían de las ganancias de su pareja y que garantizaban, a punta de cuchillo, que ella pudiera ejercer su oficio bajo ciertas condiciones. Ese era el rol de estos “cafiolos” pobres que, en muchos casos, mantenían con su pupila una relación amorosa. De allí que las historias de los proxenetes abandonados casi siempre involucraran también penas de amor.

Pero, más allá de estas hipótesis —todas igualmente válidas si atendemos a las lecturas que permite el poema—, lo que interesaba observar era cuáles efectivamente desarrollaban los milongueros. Para eso, se les solicitó que tradujeran este poema a una narración. El objetivo era que completaran los espacios vacíos, que cambiaran los términos originales por los que consideraran equivalentes desde su lenguaje más cotidiano y, así, echar luz sobre el modo en que interpretan esas historias.

En este caso, de los veintiséis entrevistados ninguno arrojó la hipótesis de que pudiera tratarse de la historia de abandono de un “cafiolo” por una prostituta. Solo once manifestaron la hipótesis de que ella era una prostituta, de los cuales ocho se inclinaron por la hipótesis de que la mujer “de mala vida” sedujo a un joven inocente para aprovecharse de él. Únicamente tres de los veintiséis se arriesgaron a imaginar que él era también un personaje cuestionable, aunque bajo la forma de un ladrón o de un “malandro” —nunca su proxeneta—. Los otros quince elaboraron diferentes variantes de la prototípica historia de desamor entre un hombre y una mujer, sin mención alguna al universo de la prostitución.

Algo similar ocurrió cuando tradujeron el poema *La Gayola*, donde el personaje-enunciador relata el reencuentro con una mujer con la que tuvo una relación —no específica de qué tipo— y quien ahora le teme a él. Él le reprocha una traición, de la cual no se dice nada y que lo habría llevado a clavarle el cuchillo en el corazón a otra persona y a terminar por ello preso. La actividad de hacerles traducir este poema a una narración buscaba a develar los términos mediante los cuales los milongueros interpretaban esa relación y la naturaleza de la traición. Podría tratarse de: (1) un proxeneta que termina preso por matar a un amante de su pupila/enamorada o a otro “cafiolo” con el que competía; (2) un ladrón que fue delatado a la policía por esa amiga, compañera de fechorías o novia, y que termina matando a alguien para escapar; (3) una amante/novia que lo estafó o le robó dinero, o (4) que, estando el hombre en la cárcel, la mujer rehízo su vida con otra persona y él decide matar al nuevo novio. Estas, por mencionar solo algunas, son posibles lecturas de un poema que deja muchos espacios a completar por el intérprete.

¡No te asustes ni me huyas!... No he venido pa' vengarme si mañana, justamente, yo me voy pa' no volver... He venido a despedirme y el gustazo quiero darme de mirarte frente a frente y en tus ojos contemplarme, silenciosa, largamente, como me miraba ayer... He venido pa' que juntos recordemos el pasado como dos buenos amigos que hace rato no se ven; a acordarme de aquel tiempo en que yo era un hombre honrado y el cariño de mi madre era un poncho que había echado sobre mi alma noble y buena contra el frío del desdén. Una noche fue la muerte quien vistió mi alma de duelo a mi tierna madrecita la llamó a su lado Dios... Y en mis sueños parecía que la pobre, desde el cielo, me decía que eras buena, que confiara siempre en vos. Pero me jugaste sucio y, sediento de venganza... mi cuchillo en un mal rato envainé en un corazón... y, más tarde, ya sereno, muerta mi única esperanza, unas lágrimas amargas las sequé en un bodegón. (Tagini, 1927)

A pesar de las múltiples posibilidades de lectura, las interpretaciones de los entrevistados coincidieron —todas— en que se trataba de una relación romántica o afectiva, sin tintes económicos de ningún tipo y que la traición de la mujer habría consistido, o bien en el abandono de este hombre por otro, o en una infidelidad de tipo sexual. Así lo ilustran los siguientes fragmentos de las entrevistas:

M_29: Una imagen así: crimen pasional. Así como ir a buscarla y despechado, en un ataque de emoción, sin controlarse, como que la mató.

Entrevistadora: ¿A quién?

M_29: A ella.

Entrevistadora: Bien. ¿Cuál te imaginas que fue la traición de ella? Porque por ahí dice “me jugaste sucio”.

M_29: Yo me imagino que un hombre, digamos, en su hombría lo peor que se le puede hacer es engañarlo. Le metió los cuernos⁸.

Entrevistadora: Si tuvieras que imaginar qué le hizo ella, ¿qué te imaginas que le “jugó sucio”?

M_32: Bueno, podría acá interpretarse, porque no dice en qué corazón clava su cuchillo, podría ser en el corazón de otro hombre con el cual él supone que ella le habrá sido infiel. Pienso que es por cuestiones de infidelidad, de amor, de desamor.

Entrevistadora: ¿Qué te imaginas que le pudo haber hecho ella para que la matara?

M_35: La del tango es: o estuvo con el otro o lo dejó porque...

Entrevistadora: ¿Por qué?

M_35: No, con el otro porque tenía más plata, no hay mucha más vueltas.

Entrevistadora: ¿Qué imaginas que puede haberlo hecho esta persona? Por ejemplo, ¿qué se te ocurre?

V_39: Algún tipo de traición me parece. Alguna traición pesada para el actor acá.

Entrevistadora: ¿Dinero, por ejemplo? ¿Qué?

V_39: No. Me parece algo más carnal (...) Podría haber sido, si es una mujer, qué sé yo, que se acostó con el mejor amigo.

M_59: Bueno, una historia de amor... En donde parece que ella se enamora de otro... O tiene

algo que ver con otro y este hombre, bueno, cobra su venganza matando al supuesto contrincante.

Cuando ella dice “La del tango es: o estuvo con otro o lo dejó”, o cuando otros establecen una equivalencia con otros títulos, no hacen más que desnudar la operación que todos están poniendo en práctica para interpretar el poema. Esto es: convertirlo en un *token* de un *type*, en un caso que interpretan desde su prototipo de amor y que, mientras sea negado de manera explícita, no hace más que confirmarlo y reforzarlo.

Tabla 1. Frecuencia de aparición de diferentes lecturas en *La Gayola* y *En un fecca*.

f.	En un fecca - lecturas posibles
0	Ella prostituta, él su proxeneta abandonado
3	Ella prostituta, él alguna clase de ladrón o malandra del que ella se aprovechó
8	Ella prostituta, él un hombre inocente del que ella se aprovechó
15	Situación de abandono prototípica (sin referencias a la prostitución)
f.	La Gayola - lecturas posibles
0	Proxeneta que termina preso por matar a otro proxeneta
0	Proxeneta que termina preso por matar a un amante de su mujer-pupila
0	Ladrón que termina preso delatado por esta amiga, compañera o novia
0	Una amante/novia que lo estafó o le robó dinero
0	Estando él en la cárcel, la amante/novia rehízo lo abandonó y él al salir mató al nuevo amante
26	Situación de abandono o infidelidad prototípica donde el hombre mató a la mujer o al amante

Fuente: elaboración propia

A estas alturas, estamos en condiciones de agregar otra característica más de ese prototipo de amor romántico pasional que corresponde a la poesía del tango: que el amor —el *verdadero* amor de la poesía de tango— debe ser libre y desinteresado.

Esto no quiere decir que no se reconozcan otros tipos de relación en los poemas del tango, pero no son considerados prototípicos del sentimiento amoroso. El verdadero amor no puede

incluir una necesidad, por ejemplo, económica. Si la mujer era prostituta, entonces no lo amaba. Si lo amaba, entonces no era prostituta. Y sobre todas las cosas, si el personaje-enunciador la amaba —cosa que reconocen efectivamente en los poemas— él no pudo ser nunca un proxeneta. Las prostitutas y los maleantes, aparentemente, no son capaces de amar.

Este prototipo de amor romántico y desinteresado no es algo exclusivo del tango. Por el contrario, los milongueros consideran que estas son las características del amor en general y que, al ser este comprendido como un sentimiento íntimo, privado y atemporal, sería aplicable a cualquier persona y en cualquier tiempo —incluyendo a los tangueros pasados y actuales de igual manera—. La creencia —siempre anterior al momento de la interpretación— de que el amor es algo que trasciende épocas y gentes es lo que le permite a los milongueros valerse de este prototipo en la interpretación de estos poemas, escritos hace un siglo atrás, sin que se les ocurra que estos personajes pudieran haber experimentado de otra manera el sentimiento.

Para mí, el amor es el gran tema de la humanidad. Para mí, hoy el amor es lo que mueve todo, digamos. El amor y por ahí su opuesto que, para mí, es el dolor. Pero como que es una cara de la misma moneda. Entonces, por eso me gusta, digamos. (M_29)

El prototipo del amor tanguero sería, entonces, una subespecie de un prototipo mayor de amor, entendido como un sentimiento privado, trascendental, libre, desinteresado, universal y atemporal, que conjuga de diversas maneras tres emociones como esenciales: el cariño, el deseo y el dolor. Esta subespecie de amor que representa el amor del tango se caracterizaría por un mayor grado de pasionalidad, determinada por un mayor relieve de las últimas dos emociones en comparación con otras poesías populares: un dolor que lleva a una forma de muerte en vida, y un deseo tan intenso e incontrolable que lleva a esa otra forma de muerte que es la locura.

Conclusiones

Para comprender las selecciones de estos milongueros, entre los muchos tópicos de la poesía tanguera, debemos considerar en primer lugar que se trata de personas pertenecientes, en su mayoría, a los estratos sociales medios de la sociedad, cuya moral se distancia enormemente de la moral de las clases subalternas de las que emergió la poesía y la música del tango argentino a principios del siglo XX.

En ese marco, es comprensible que seleccionen el tópico amoroso como el predilecto y no, por ejemplo, las historias de duelos a cuchillo, de delincuencia, u otros tópicos que están demasiado marcados por las condiciones de producción de esos poemas, como *La milonguita* (Archetti, 2003; Dalbosco, 2010), *La madre*, o *El barrio* (Moreau, 2000; Ulla, 1982), entre otras.

En ese marco, los milongueros seleccionan poemas de los que pueden apropiarse, que les permiten identificarse con el lugar del personaje-enunciador y hacer que narren sus propios deseos o experiencias. Esta identificación posibilita que los milongueros revivan, a través de los poemas, el recuerdo de un amor pasado, que generalmente se vuelve más intenso y doloroso cuanto más se lo recuerda. También pueden emular imaginariamente la experiencia de un sentimiento largamente anhelado.

Estos tangos, en definitiva, les permiten invocar ese sentir engalanado en metáforas. Uno de los milongueros reconoció, con pesar, que nunca había experimentado el amor y que lo anhelaba profundamente. A pesar carecer de tal experiencia, cuando cantaba su tango preferido, el milonguero tenía que pensar en otra cosa para no llorar. Podía empatizar con el personaje-enunciador, sentir como si fuera él quien narrara la historia de amor que nunca vivió y que, sin embargo, ansiaba vivir algún día.

La poesía romántica del tango les permite a los milongueros, en algunos casos, volver a sentir, sentir más intensamente o, incluso, sentir por vez primera el dolor de amar. La capacidad de esos poemas de provocar ese efecto emocional como signo interpretante es lo que explica la función que cumplen para los milongueros actuales. Son útiles

para ellos, ya sea por que operan simbólicamente como signo supletorio ante la falta de experiencias amorosas reales o como reescritura, en clave pasional, de los recuerdos propios sobre experiencias amorosas presentes o pasadas.

Esa apropiación, además, les permite a los milongueros proyectar una imagen valorada de sí mismos. Escuchar una música cuya poesía se considera “romántica”, “sentimental” y “apasionada” les permite decirle al mundo —y a sí mismos— que ellos también poseen esas características. Y si el amor duele, según como lo entienden ellos, es porque se trata de un amor demasiado intenso, sin que ese “demasiado” predique negativamente. A diferencia de otras emociones, cuya experimentación demasiado intensa implica un defecto de carácter —como el amor propio, cuyo exceso dice de la persona que es egocéntrica—, las emociones del amor romántico hacia otra persona pueden ser experimentadas con una intensidad casi infinita, sin que eso suponga una personalidad cuestionable.

La concepción valorada del amor romántico pasional no es algo atemporal, a pesar de lo que creen los milongueros (Fabbri, 1995, pp. 154-159). Ese amor o sentir individual e íntimo, sin el cual la vida no halla sentido y que, al mismo tiempo, para ser verdaderamente intenso debe arrastrar a las personas a una forma de muerte en vida, hunde sus raíces —como señaló Denis de Rugemont (1959)— en el mito de *Tristán e Isolda*, reeditado por el romanticismo del siglo XIX y en sus miles de réplicas que, con otros personajes, han reproducido la misma fórmula en toda la literatura romántica posterior y en el cine sentimental del último siglo.

Además, este tópico remite a un mito en el que todavía se cree —a diferencia, por ejemplo, de algunos grandes relatos religiosos y políticos— y que es capaz de otorgar cierta trascendencia a la propia existencia. La ética de la pasión amorosa como sentimiento personal, privado e íntimo es un ethos de época, coherente con la fuerte autoconsciencia del *yo* que caracteriza las subjetividades modernas y la muerte de Dios.

Sin embargo, que el tópico amoroso se adecúe mejor a la moral de la clase media actual que

consume esos poemas no es resultado de una automática y plena adecuación entre la moral de los tangos y la moral de los receptores —lo cual supondría una especie de universalismo intrínseco del amor—, sino de las *operaciones interpretativas* llevadas a cabo por los milongueros para hacer inteligibles esos poemas.

En términos generales, los milongueros tienden a interpretar esa poesía desde el prototipo de amor romántico pasional por ellos incorporado, como si el amor del tango fuese una subespecie más apasionada de un prototipo de amor general, universal, atemporal y desclasado. La creencia de que el amor es un sentimiento que trasciende épocas y personas y que se vive de la misma manera en todo el mundo es lo que les permite inferir que el amor del tango debe responder a las mismas características de ese prototipo de amor general. O, dicho en términos de la semiótica lotmaniana (Lotman, 1996), estos prototipos operan como “filtros” que “traducen” un texto proveniente de otro lenguaje al lenguaje propio de los receptores.

Tal amor es concebido, a la vez, como desinteresado y sin marcas de subalternidad de clase, convirtiéndose así en un privilegio al que prostitutas y proxenetas no pueden acceder.

Es claro que, como vimos anteriormente, la poesía tanguera ofrece muchos poemas que habilitan lecturas diferentes, especialmente en lo concerniente al desinterés y a las marcas de clase. Pero, ante esos casos, los milongueros privilegiaron, siempre que fue posible, aquellas interpretaciones que estuvieran en sintonía con el prototipo. Solo en los casos donde las referencias contrarias eran muy explícitas, los milongueros las reconocían e incorporaban a sus interpretaciones. En esos casos, sin embargo, optaban por juzgar esos poemas como menos representativos de lo que el verdadero amor es.

En síntesis, si los poemas amorosos del tango argentino son capaces de interpelar a nuevas generaciones un siglo después de su creación es por la confluencia de múltiples condiciones, a saber: (1) que esas construcciones de lo amoroso tienen importantes puntos de coincidencia con el proto-

tipo de amor que asumen los milongueros —un sentimiento personal, edificado sobre el cariño, el deseo y el dolor—; (2) que esa concepción de amor romántico pasional es el correlato del ethos de una época, que hace del amor-sentimiento una forma de trascendencia; (3) que esos poemas les permiten a los milongueros identificarse con el personaje o enunciador, pudiéndoselos apropiarse para narrar —y reescribir— sus propios recuerdos y sentimientos, sean estos pasados, presentes o imaginarios; (4) que, a pesar de que la poesía romántica del tango incorpora algunos elementos disonantes del prototipo de amor de los receptores actuales, muchas veces lo hace desde un lenguaje oblicuo y poco explícito, lo cual les permite a estos últimos tener un amplio margen de adecuación de ese poema al prototipo de amor por ellos asumido; (5) que cada interpretación que convierte un nuevo poema en *token* de un *type* lo afirma y refuerza, generando así, con el tiempo, un *prototipo fuerte* de amor que no necesita ser modificado por la aparición de algunos casos que lo contradicen, y (6) que, por eso, cuando aparece un poema donde las contradicciones son ya demasiado ineludibles, los milongueros pueden reconocer los elementos disonantes y, en función de ellos, juzgar el poema como menos adecuado al tópico o menos representativo de la categoría, evitando así cualquier modificación del prototipo.

Todas estas condiciones confluyen en la recepción del tango y su poesía por parte de los milongueros y permiten comprender que la poesía amorosa del tango argentino es capaz de interpelar a distintas personas en tiempos distantes, en espacios alejados y en distintos estratos sociales, cuyas moralidades específicas deberían, en teoría, colocarlos en lugares opuestos.

Referencias bibliográficas

- Archetti, E. (2003). *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Costa, R. y Mozejko, T. (2002). Producción discursiva: diversidad de sujetos. En T. Mozejko y R. Costa (Comps.), *Lugares del decir* (pp. 13-22). Rosario: Homo Sapiens.

- Dalbosco, D. (2010). La construcción simbólica del arquetipo de la milonguera en las letras del tango. *Amaltea*, 2, 29-45.
- De Rugemont, D. (1959). *El amor y occidente*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Díaz, C. (2013). Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades. *El oído pensante*, 1(2). Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- Eco, U. (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.
- Fabbri, P. (1995). *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa
- Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Galeano, M. E. (2004). *Estrategias de investigación social cualitativa*. Medellín: La Carreta Editores E.U.
- Glasser, B. y Strauss, A. (1967). The discovery of Grounded Theory: Strategies for qualitative research. Nueva York: Aldine.
- Le Bretón, D. (2009). Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lotman, I. (1996). La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Frónesis.
- Merton, R., Fiske, M. y Kendall, P. (1998). Propósitos y criterios de la entrevista focalizada. *Empiria*, 1, 215-230.
- Montes, M. (2015). Entrevista productiva. Una adaptación de entrevista focalizada orientada a abordar los procesos interpretativos. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, 5(9), 35-49. Recuperado de <http://relmis.com.ar/ojs/index.php/relmis/article/view/138/115>
- Montes, M. (2014). Operaciones interpretativas y prácticas de apropiación de signos con materialidad múltiple en la recepción del tango, *AdVersus*, 11(27), 32-57. Recuperado de <http://www.adversus.org/indice/nro-27/articulos/XI2703.pdf>
- Moreau, P. (2000). La poesía del tango. Fueron años de cercos y glicinas. Córdoba: Comunicarte Editorial.
- Peirce, C. S. (1931/1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosch, E. (1978). Principles of categorization. En E. Roach y B. Lloyd (Eds.), *Cognition and categorization* (pp. 27-48). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Saikin, M. (2004). *Tango y género*. Stuttgart: Abrazos Book.
- Savan, D. (1991). La teoría semiótica dell'emozione secondo Peirce. En I. Pezzini (Ed.), *Semiótica delle passioni. Saggi di analisi semántica e testuale* (pp. 139-157). Bologna: Esculapio.
- Ulla, N. (1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (2013). *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Violi, P. (2001). *Significato ed esperienza*. Milano: Bompiani.

Referencias a poemas citados

- Anónimo (1924). En un fecca [Grabada por Edmundo Rivero]. En *En un fecca* [LP]. Buenos Aires: Odeón. (1975).
- Cadícamo, E. (1936). Nostalgias [Grabada por Hugo del Carril]. En *Nostalgias* [LP]. Buenos Aires: RCA.
- Contursi, J. (1942). Junto a tu corazón (Hoy como ayer).
- Contursi, J. (1943). Verdemar [Grabada por Mercedes Simone]. En *Verdemar* [LP]. Buenos Aires: H & R.
- Contursi, P. (1916). Mi noche triste (Lita) [Grabada por Carlos Gardel]. En *Mi noche triste* [LP]. Buenos Aires: Odeón. (1930).
- Curi, J. (1926). Te aconsejo que me olvides [Grabada por Carlos Gardel]. En *Te aconsejo que me olvides* [LP]. Buenos Aires: Odeón. (1928).
- Discépolo, E. (1943). Uno [Grabada por Libertad Lamarque]. En *Uno* [LP]. Buenos Aires: RCA.
- Ferrada Campos, M. (1942). Embrujamiento [Grabada por Orlando Medina]. En *Embrujamiento* [LP]. Buenos Aires: Odeón. (1943).

- Manzi, H. (1947). Romance de barrio [Grabada por Patricia Barone]. En *Romance de barrio* [LP]. Buenos Aires: El arca de Noé.
- Marcó, H. (1944). Tú, el cielo y tú [Grabada por Alberto Podestá]. En *Tú, el cielo y tú* [LP]. Buenos Aires: RCA.
- Medina, R. (1953). Pucherito de gallina [Grabada por Edmundo Rivero]. En *Pucherito de gallina* [LP]. Buenos Aires. (1958)
- Miró, R. (1945). Me quedé mirándola [Grabada por Luis Cardei]. En *Me quedé mirándola* [LP]. Buenos Aires: DBN.
- Romero, M. (1929). Aquel tapado de armiño [Grabada por Floreal Ruiz]. En *Aquel tapado de armiño* [LP]. Buenos Aires: Odeón. (1950).
- Sanguinetti, H. (1944). Nada [Grabada por Carolina Rodríguez Laraia]. Buenos Aires: Unión de músicos.
- Soto, M. (1951). Pasional [Grabada por Rubén Juárez]. En *Pasional* [LP]. Buenos Aires. (1973).
- Tagini, A. (1927). La gayola [Grabada por Carlos Gardel]. En *La gayola* [LP]. Buenos Aires: Odeón.

Notas

1. Este estudio se realizó en la ciudad de Córdoba, Argentina, entre el 2010 y el 2014.
2. Los nombres de los milongueros entrevistados han sido reemplazados por un código compuesto por una letra que indica el género (V=Varón/M=Mujer) y un número que indica la edad que tenían en el momento de realización de la entrevista.
3. La semántica de los prototipos entiende el sentido como resultado de procesos de categorización. Los procesos de categorización son, en definitiva, procesos inferenciales, de modo que la asociación con la semiótica triádica es muy pertinente.
4. La semántica de prototipos, a diferencia del modelo clásico de condiciones necesarias y suficientes, asume que el prototipo funciona como ejemplo mejor de la categoría e introduce la posibilidad de graduación de la pertenencia.
5. El término *personaje-enunciador* surge de la sugerencia que realizara uno de los evaluadores, y a quien agradezco especialmente.
6. El trabajo de Tallón, aunque no se produjo según las reglas de producción científicas como las entendemos actualmente, tiene la virtud de su cercanía temporal con los hechos que relata y la riqueza en datos de primera mano.
7. El lunfardo argentino, si bien es característico de la poesía tanguera en general, se hace mucho más presente en aquellos poemas que narran episodios o personajes ligados a actividades ilegales. En este caso, el poema está saturado de términos lunfardos que los milongueros conocen bastante bien y que se traducen a continuación: fecha: bar, cafetería; atorrante: holgazán, inescrupuloso; escabiadores: bebedores; paica: mujer de un rufián; musicantes: músicos; chorros: ladrones; vento: dinero; pinta: estampa, imagen; diquera: ostentosa, atractiva; aspamento: alarde, simulación; laburar de cuento: engañar, estafar; otario: tonto, ignorante; tirar la daga: batirse a duelo; pa' colmo: para colmo; pun-guié: robé, hurté; engrupir: embaucar, engañar; compadrito: hombre de bajo pueblo, engreído, jactancioso y pendenciero; botón: policía, alcahuete o delator; lunga: larga.
8. "Meter los cuernos" es una expresión común en Argentina que refiere a la infidelidad sexual.

Cómo citar este artículo

Montes, M. (2016). Algunas claves para entender la vigencia de la poesía romántica del tango argentino desde un estudio de recepción. *Signo y Pensamiento*, 35(68), 118-132. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.syp35-68.acev>