

## “Tango is a feeling”: A social semiotic approach on the emotional dimension in tango reception

Emotions, affects, represent an essential part of the sense that is capable of producing music and dance. And however immediate those effects may seem, in actuality, they are the result of complex inferential processes, conditioned by the appropriation practices in which they are inserted. In this paper, we put forth the results of a research on the affective dimension in the processes of interpretation and appropriation of Argentine tango among milongueros (casual tango dancers). We ask ourselves: How does it feel to listen to and dance tango? Why do these effects occur? How do milongueros interpret these affects? What happens when they enter their identity narratives?

Our main conclusion is that among the emotional effects produced between the framework of the appropriation of the dance and their emergence in milongueros' stories, there is a semiotic leap that can only be properly understood in a socio-semiotic key.

### Keywords

Semiotics of emotions, Reception, Popular music, Tango, Semiotics of dance

## “El tango es un sentimiento”: Un abordaje socio semiótico de la dimensión emocional en la recepción del tango

**Las emociones, los afectos, son parte fundamental del sentido que son capaces de producir la música y la danza. Y, aunque pueden parecer efectos inmediatos, son en realidad el resultado de complejos procesos inferenciales, condicionados por las prácticas de apropiación en las que se insertan. En esta comunicación presentamos los resultados de una investigación sobre la dimensión afectiva en los procesos de interpretación y apropiación del tango argentino entre milongueros. Nos preguntamos: ¿Qué se siente al escuchar y bailar el tango? ¿Por qué se producen esos efectos? ¿Cómo interpretan los milongueros esos afectos? ¿Qué ocurre cuando éstos ingresan a sus narrativas identitarias?**

**La principal conclusión a la que arribamos es que entre los efectos emocionales producidos en el marco de esa apropiación que es la danza, y su aparición en los relatos de los milongueros, existe un salto semiótico que solo puede comprenderse correctamente en clave socio semiótica.**

### Keywords

Semiótica de las emociones, Recepción, Músicas populares, Tango, Semiótica de la danza

## Introducción

Este trabajo aborda la dimensión emocional en la instancia de la recepción del tango, en las prácticas de apropiación que realizan los milongeros cordobeses. Esta dimensión, que puede parecer secundaria en otros tipos de discursos, adquiere una relevancia crucial en la música, especialmente en las músicas populares. Lo emocional, lo afectivo, forma parte de los sentidos que provoca la música (Hesmondhalgh, 2013), y esos sentidos son inseparables de las prácticas de apropiación en las que se inscriben. Se trata de afectos que forman parte de complejos procesos cognitivos, que son igualmente mentales y somáticos. No hay emoción sin cuerpo, pero tampoco hay emoción sin cultura, sin una comunidad afectiva que haga cognoscible a ese sentir<sup>1</sup>.

La afirmación precedente tiene enormes consecuencias en el modo como se construye la problemática de indagación, y determina el camino a seguir. La clave está en el rol que se le otorga al cuerpo en la producción de emociones, y su vínculo con la cognición. La semiótica de las pasiones de raíz estructural separaba los procesos cognitivos de los estéticos (Fabbri, 1985), e incluso se llegó a sostener, en su versión actualizada (Landowsky, 2012), que se trata de *regímenes de significación* completamente diferentes definidos éstos (como es de esperar en el paradigma binario), por mutua oposición. Entendidas las cosas de esa forma, las emociones corresponderían a lo estético, una dimensión fuertemente dominada por lo corporal, mientras que al dominio de la cognición pertenecerían los significados, dependientes de procesos mentales. El principal problema de este paradigma es que, mientras los procesos cognitivos son explicados, los procesos afectivos de producción de sentido quedan librados a la absoluta incompreensión. Los intentos por explicar los procesos de producción de emociones como efectos de sentido se materializaron en metáforas de dudoso poder explicativo, como lo es la hipótesis del *contagio* entre los cuerpos (Contreras Lorenzini, 2008). Sostener que los cuerpos se contagian de

emociones en el contacto, en realidad es renunciar a dar una explicación verdaderamente semiótica del proceso a través del cual un sujeto llega a sentir algo a partir del cuerpo del otro en tanto signo (Montes, 2016, p. 186-187). La posición que sostiene las siguientes reflexiones, en cambio, parte de supuestos completamente diferentes. Anclados en la semiótica pragmatista, asumimos que la separación tajante entre lo corporal y lo cognitivo como regímenes de significación diferentes es artificiosa, puesto que en todo proceso cognitivo está involucrado el cuerpo, del mismo modo que cualquier producción de emociones como efectos de sentido se edifica sobre la base de procesos inferenciales. Peirce, desembarazado de las ataduras de la dualidad cartesiana que sí condicionaban al estructuralismo, concebía al cuerpo y a los afectos como parte sustancial de cualquier proceso semiótico. Prueba de esto es la distinción que realiza, en su trabajo maduro, entre interpretantes *emotional, energetical & logical* (CP 5.475-5.476) que en la tradición castellana suelen traducirse como interpretantes *afectivo, energético y lógico*, respectivamente<sup>2</sup>.

Los interpretantes afectivos forman parte de cualquier proceso interpretativo, en la medida en que los signos siempre nos afectan, nos provocan, nos empujan a buscarles sentido. Los afectos forman parte del pensamiento.

Paralelamente, las emociones tal como las conocemos, sólo pueden ser comprendidas y reconocidas como tales en la medida en que les damos sentido, en la medida en que les imponemos interpretantes lógicos. Y al igual que cualquier signo, sus interpretantes están regulados socialmente<sup>3</sup>.

No hay nada natural o inmediato en las emociones, si por natural entendemos algo no socialmente producido, y por inmediato algo “contagiado” sin mediar procesos inferenciales (conscientes o inconscientes). La sociología ha dado cuenta hace tiempo de esta faceta social y mediada de las emociones.

“Las emociones que nos atraviesan (...) se alimentan de normas colectivas implícitas (...) No son una emanación singular del individuo sino la consecuencia íntima, en primera persona, de un aprendizaje social y una identificación con los otros que nutren su sociabilidad y le señalan lo que debe sentir y de qué manera, en esas condiciones precisas” (Le Breton, 2009, p. 108-109)

Las sensaciones del cuerpo, por más físicas y naturales que puedan parecernos, sin mediar procesos inferenciales no pueden convertirse en *miedo, sorpresa, vergüenza o desazón*. Estas son ya *emociones* e implican la producción de un interpretante lógico<sup>4</sup>.

Sin embargo, borrar de esa forma la tajante distinción entre lo cognitivo y lo emocional, obliga a redefinir lo que se entiende por emociones, puesto que ya no podemos remitir la diferencia entre las emociones y otros tipos de signos a distintos regímenes de significación. Es por esto que proponemos que lo que distingue a la emoción de otros tipos de signos es, precisamente, el lugar preponderante que ocupan las sensaciones del cuerpo, lo estético, en el proceso cognitivo.

Sabemos que todo interpretante parte de una afectación que involucra a los sentidos, al cuerpo, y que la producción de un interpretante lógico es lo que calma esa inquietud, lo que apacigua la sensación (CP 5.372). Lo que ocurre en esos signos tan peculiares que llamamos emociones, es que esa afectación del cuerpo es lo que da buena parte del ground al signo. Porque una emoción no sería tal si no

<sup>1</sup> La mera afectación corporal es una primeridad que no puede identificarse con la emoción, pues la emoción implica una terceridad, una simbolización y una regulación de eso que estremece y golpea desde el cuerpo (Savan, 1991; Montes, 2016).

<sup>2</sup> Vale aclarar que en ese trabajo, titulado *A Survey of Pragmaticism*, Peirce distingue al interpretante lógico como simple creencia del hábito, al que llamará el interpretante lógico final (CP 5.491). Tanto la creencia (IL) como la regla (ILF) son terceridades, pero en distintos niveles. La primera corresponde a lo actualiter mientras la segunda al orden de lo habitualiter (CP 8.18).

<sup>3</sup> Toda esta discusión se encuentra desarrollada de manera más profunda y detallada en trabajos que son antecedentes de esta investigación (Montes, 2016). Es por este motivo que en este trabajo me limito a realizar una mención breve.

<sup>4</sup> Numerosos estudios han demostrado que los cambios a nivel físico y químico de distintos fenómenos emocionales son similares (Cannon en Le Breton, 1998, p. 114; Savan, 1991, p. 147), y lo que hace la diferencia a la hora de juzgar a esas sensaciones como indicios de distintas emociones tiene que ver con los juicios que los sujetos realizan acerca de ellos. Juicios, claro está, que involucran premisas y abducciones.

consiguiera sacudir el cuerpo de una manera que el interpretante lógico no puede del todo dominar. La intensidad de ese interpretante afectivo es crucial para que esa sensación sea juzgada como una emoción.

La dimensión afectiva, así comprendida, es una dimensión más de los procesos de producción de sentido. De modo que indagar sobre cuáles emociones producen determinadas músicas no es otra cosa que indagar sobre una parte sustancial de su significado, y sobre el modo como determinadas comunidades afectivas habilitan la producción de determinadas emociones y sentimiento como efecto de esos discursos y de sus prácticas de apropiación. Esto quiere decir que el efecto emocional de una música no es un hecho individual, sino que está reglamentado como cualquier otro interpretante.

Y nos interesa especialmente lo que ocurre en las prácticas de apropiación porque la dimensión afectiva de la música del tango no puede comprenderse al margen de las prácticas y ritualidades a las que está asociada en la recepción. No es lo mismo escuchar una música en la soledad del hogar, que en medio de un recital o bailando abrazado a otra persona. En el caso de los milongueros, la práctica de la danza y lo que en ella se produce a nivel afectivo se asocia a esa música y a esas prácticas como efectos de sentido. Lo que las personas sienten cuando se mueven con la música, cuando bailan con otros esa música, forma parte de una memoria afectiva que poder reactivarse luego en posteriores escuchas. Se convierte en una capa de sentido más del interpretante lógico. Por esto, cuando aquí hablamos de la recepción del tango, estamos hablando de todo lo que se produce en esa instancia de apropiación de la música a través de la danza.

Ahora bien, la dimensión afectiva de la recepción de la música no se agota en las emociones que se sienten al escuchar y bailar la música como efecto directo. Porque el consumo de músicas populares es una pieza clave en la construcción de narrativas identitarias (Vila, 1996).

En el plano de la apropiación de las músicas populares los agentes sociales producen sentido a través de una serie de opciones, no necesariamente conscientes, entre posibles discursivos (Díaz, 2013). Podrían optar por escuchar cuarteto cordobés, pero eligen el tango. Y lo hacen, entre otras cosas, porque al hacerlo le dicen al mundo en qué lugar simbólico quieren ser reconocidos, a cuáles universos musicales (y sociales) quieren ser asociados y cuáles son los tipos de emociones que los definen. Las emociones, las pasiones en términos de Paolo Fabbri, son también objeto de axiologización (Fabbri, 1995, p. 203-220), y con ellas sus portadores. Mostrarse “apasionado”, “divertido”, “enamorado”, “odioso” o “envidioso”, son formas bien diferentes de insertar el aspecto emocional en las propias *narrativas identitarias* (Ricoeur, 1985).

En el caso de los milongueros cordobeses, ellos se autodefinen por el consumo de ese género de música popular, y lo hacen así porque esta opción entre tantos géneros de música disponibles, dice algo sobre cómo ello se auto perciben y quieren ser percibidos por los demás. Se trata una opción estratégica orientada a la una construcción discursiva sobre sí mismos, a una construcción valorada de sí mismos. Esto es así porque las músicas vienen de antemano cargadas de significado social y de valor (Díaz, 2011). Y en esa carga de valor diferenciadora, las emociones son, como pretendemos mostrar en esta comunicación, una pieza clave.

El problema que nos planteamos ya no se refiere simple-

mente a la puesta en discurso de la dimensión pasional, sino específicamente el modo como las opciones en recepción se articulan, por un lado, con los sistemas socialmente instituidos de valoración de las emociones y, por otro, con las narrativas identitarias que los distintos agentes construyen atentos a la posición que ocupan en un espacio social dado (Costa y Mozejko, 2002, 2007).

La hipótesis que guía este trabajo es que entre las emociones que sienten estos milongueros al momento de escuchar y bailar el tango, y las que se manifiestan luego a través de sus discursos como propias de la recepción del tango, existe un hiato que sólo puede comprenderse en función de sus intereses de apropiación, condicionados por la existencia de una axiología pasional subyacente que establece unas emociones como socialmente más valoradas que otras.

Para la realización de este trabajo se triangularon datos provenientes de un extenso trabajo de campo que incluyó observación participante (Guber, 2005), y dos ruedas de entrevistas semiestructuradas de respuestas abiertas (Flick, 2002) a milongueros y milongueras de entre 22 y 65 años, pertenecientes todos al circuito milonguero cordobés.

### Lo que se siente cuando se escucha (y se baila) tango

Los milongueros son personas que asisten con regularidad a las milongas, espacios nocturnos en los que se escucha y se baila el tango con fines sociales, y que se definen a sí mismos en función de esta forma particular de consumo cultural. Estos espacios son escenario del surgimiento de relaciones amorosas, pero más frecuentemente de relaciones amicales. Convoca a adultos mayormente heterosexuales, en un rango de edades que va desde los 20 años hasta los 70 aproximadamente, principalmente de clase media<sup>5</sup>. En estos espacios, las personas se ubican en sillas alrededor de mesas que, a su vez, están alrededor de la pista de baile y orientadas hacia ella. La música se presenta en “tandas” de 3 o 4 canciones, generalmente interpretadas por la misma orquesta, divididas por una cortina musical. El tango se baila en parejas de conformación predominantemente heterosexual, pero las parejas no son fijas, sino que se forman para cada tanda tras la invitación de uno, generalmente el varón, y se desarman tras terminar esa tanda. A lo largo de una noche, una misma persona puede haber bailado con múltiples compañeros/as ocasionales, incluso sin conocer siquiera el nombre de algunos de ellos. Se trata de una danza de coreografía no fija, donde uno guía y el otro acompaña el movimiento, y que requiere el conocimiento de un complejo lenguaje kinésico que, en la mayoría de los casos, toma de 6 meses a varios años dominar por completo<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Según nuestro trabajo de campo, la totalidad de los entrevistados habitaba barrios residenciales prototípicos de las clases medias y tenía trabajo o no estaba buscándolo (por ser estudiantes universitarios y vivir de la manutención de los padres, por vivir de rentas inmobiliarias, de jubilaciones, etc.).

<sup>6</sup> La hipótesis de que se trata de todo un lenguaje kinésico ha sido avallada por un estudio de neurocientíficos argentinos que demostraron que en los bailarines experimentados de tango el cerebro procesa los pasos de baile de manera similar a como procesa el lenguaje (Amoruso et. al., 2014).

Algo que caracteriza a estos espacios es que la invitación a bailar o su aceptación no implica, necesariamente, que los bailarines se sientan atraídos sexualmente<sup>7</sup>. A las milongas se va a bailar, y bailando se actualizan vínculos, se entablan nuevas relaciones y se participa de una comunidad. Se baila con amigos, con la pareja sexual o con desconocidos. Se baila y, en cada baile, se juega con otro al compás de la música. Y en ese juego, y en esa música, se movilizan emociones.

Es difícil determinar a priori qué se siente al bailar el tango, puesto que las emociones que genera varían en función de, principalmente, 3 variables. En primer lugar, la valoración previa que tenemos acerca de la persona con la que bailaremos. En segundo lugar, del grado de “conexión” que se consigue con esa persona al bailar y, en tercer lugar, el modo como todo eso se pone en relación con la música.

En relación a la primera variable, la práctica de la danza se inscribe como un diálogo kinésico entre dos personas que no ingresan a la pista de baile cual tabula rasa. En el peor de los casos, antes de abrazarse para bailar se miraron y se eligieron. Y lo hicieron porque en algún punto ya habían desarrollado algún juicio de valor, una hipótesis, sobre esa persona<sup>8</sup>. Pero en muchos casos, incluso, existe un vínculo previo (sexual o amical), y una experiencia previa de baile que anima a repetir la experiencia en cada nueva oportunidad, o a evitarla.

Las razones que llevan a unos a desear bailar con otros, son variadas y muy personales, pero en general dominan dos: O bien porque esa persona resulta atractiva en términos sexuales, o bien porque el modo como baila resulta atrayente (o ambas). Y esto último puede ser el resultado del conocimiento previo (porque han bailado juntos en otras oportunidades y han disfrutado de hacerlo) o pura fantasía provocada al ver bailar a esa persona con otros. Fantasías que despiertan curiosidad acerca de cómo sería bailar con él o con ella, de cómo se sentirá al moverse

---

<sup>7</sup> En los espacios bailables nocturnos de la ciudad como las discotecas o los bailes de cuarteto, las parejas de baile que se forman implican el reconocimiento de un interés. En los bailes de cuarteto, por ejemplo, las mujeres que asisten sin pareja bailan entre ellas mientras que los varones las acechan, hasta que alguna de ellas acepta bailar con alguno de los varones, momento a partir del cual se hace explícita la aceptación del cortejo.

<sup>8</sup> Así como a toda acción precede una pasión (Greimas y Fontanille, 1991), a toda pasión precede un juicio de valor (Montes, 2016). Los juicios son la antesala de las emociones, y por esto decimos que toda emoción es un efecto semiótico.

<sup>9</sup> La danza del tango es un lenguaje kinésico complejo. Su dominio es siempre cuestión de grados, habiendo quienes tienen un amplio dominio y quienes dominan apenas unos pocos elementos. En este amplio rango de dominio de ese lenguaje, la plena coincidencia entre los bailarines es rara. Quiénes coinciden en un dominio más o menos similar, consiguen una comunicación más fluida y placentera para ambos.

<sup>10</sup> El nivel de tensión muscular puesta en los brazos y en el torso por parte de los bailarines puede ser también un elemento que haga más placentera la experiencia o, por el contrario, más incómoda. Algunos bailarines utilizan más tensión que otros y requieren de su compañero una resistencia similar en los puntos de apoyo (manos y pecho). Otros, en cambio, tienen una postura corporal más “blanda” y encuentran incómodo cuando el compañero/a ejerce presión o resistencia al movimiento.

juntos, si habilitará el juego mutuo, el diálogo, si será receptivo ante los movimientos propios, si conseguirán “conectar”, etc. Estas fantasías provocadas por el mirar (se comprende ahora la importancia de que las mesas rodeen la pista de baile) provocan el deseo, un deseo que no es necesariamente sexual (aunque pueda también incluirlo), sino principalmente un deseo de jugar con el otro. La danza del tango tiene un componente fuertemente lúdico que no suele estar presente en el estereotipo alimentado por el tango escénico, motorizando estas y muchas más emociones.

Así, lo que se produce en el tango está condicionado por la valoración previa que tenemos de la persona. Dicho juicio de valor puede sufrir modificaciones en el momento de bailar, especialmente si las expectativas generadas por la fantasía no se ven cumplidas. En este punto, la segunda variable más importante es el grado de “conexión” que se produce entre los bailarines. “Conectar” es, desde la perspectiva de los milongueros, el resultado óptimo que puede esperarse al bailar tango.

Directamente proporcional a la importancia que dan ellos a este conectar, es el nivel de obscuridad acerca de lo que esto significa. Conectar es, según ellos, “cuando te volvés uno con el otro”, “es como si te quedaras sola con él en la pista, como si no hubiera nadie más, y todo el mundo desaparece”, cuanto “todo fluye, así sin forzar nada”, “como si fueran almas que se conocen desde toda la eternidad y se encuentran en ese abrazo”. Un fuerte componente mágico inunda sus (in) definiciones. En la mayoría prevalece la idea de que algo ocurre, algo maravilloso, placentero, algo que no acontece muy a menudo y que por ello adquiere más valor. Algo en cierto punto inexplicable, o algo que no debería ser explicado. Algo que, además, asalta al cuerpo con sensaciones placenteras de difícil descripción. A la hora de hablar de esa conexión el lenguaje de los milongueros se vuelve fuertemente metafórico, pero coinciden todos en que es algo que ocurre en el momento de bailar a nivel de la comunicación de los cuerpos en movimiento y que produce un efecto emocional.

A pesar de la vaguedad de las definiciones verbales de los milongueros, el trabajo de campo con observación participante me permitió una comprensión más clara de lo que esta conexión significa. En lo kinésico conectar significa que, al momento de bailar, las dos personas consiguen entenderse y dialogar eficazmente a través del cuerpo, de modo tal que estos cuerpos pueden moverse de manera coordinada y sin resistencia, produciendo una performance de baile sin incomodidades. Esto suele depender mucho del nivel de adquisición de competencias dancísticas<sup>9</sup>, de la experiencia de baile, y/o del conocimiento sobre la manera de bailar del compañero.

En lo musical, significa que ambos bailarines están “escuchando lo mismo”, atendiendo a los mismos elementos musicales, y que tienen similares competencias que les permiten anticiparse a la interpretación del compañero, de modo que favorece el entendimiento mutuo en la danza. Existen otros elementos menos definitivos pero que agregan un plus a la experiencia de conexión, como es el nivel tónico de los cuerpos y su complementariedad<sup>10</sup>.

Pero conseguir comunicarse de manera eficiente no lo es todo, es solamente el principio. Esta comunicación se basa en un sistema de división de roles diferentes y complementarios, fuertemente heteronormalizado, en el que el

varón es el que guía y la mujer la que sigue la propuesta del compañero, desarrollando movimientos que son genéricamente estilizados<sup>11</sup>. De tal modo que el conseguir una exitosa comunicación kinésica con el compañero de baile repercute directamente en las posibilidades de llevar a cabo una performance de género exitosa. De manera inversa, cuando se consigue una buena conexión, se consigue también la mejor versión de sí mismo en términos de performance de género y eso provoca, sin lugar a dudas, sensaciones de seguridad y sosiego, y un refuerzo de la autoestima.

Por último, todo lo anteriormente dicho se combina con las emociones que provoca la música en sí misma, y en combinación con el baile. Orquestas que se caracterizan por interpretar los tangos con un tempo ágil y una marcación rítmica fuerte, en staccato, son asociadas por los milongueros a la alegría y la diversión, principalmente porque obligan a moverse velozmente. Otras, de tempos más largos y marcaciones menos evidentes, las asocian a la pasión contenida, a la prolijidad en la danza y al sentimiento más “profundo”. Estas emociones también se entrelazan con las anteriores en la experiencia de la danza pero de manera no acumulativa, sino interactiva. Es por esto que los milongueros entrevistados coincidieron en que la conexión con un determinado compañero/a puede depender también del tipo de orquesta que se baila, porque:

Milonguera\_ “El santiagueño es ideal para bailar las orquestas picaditas, porque inventa todo el tiempo, le gusta inventar y cagarse de risa. Entonces, con él me cago de risa, la paso bárbaro. En cambio con Fernando es más para abrazarse y pisar fuerte, así, más para un Pugliese o un Caló”.

### Las sensaciones del cuerpo como signo de algo más

En términos generales, y si estas variables se alinean, la danza del tango produce sensaciones que tienen mucho que ver con el placer sensorio motor.

Y nos referimos con esto al placer que produce el movimiento en sí mismo, en tanto movimiento controlado y funcional. El placer sensorio motor tiene que ver con el dominio del propio cuerpo que se consigue tras la ejercitación y repetición. Es el placer por dominar el cuerpo y con él la interacción con el entorno. En el caso de la danza del tango los movimientos que supone requieren, a diferencia de otras danzas sociales, de un gran entrenamiento corporal. Bailar con otro, improvisar secuencias coreográficas y comunicarlas al compañero utilizando un lenguaje corporal aprendido en la adultez, moverse de manera sincronizada mientras se permanece abrazado, responder en tiempo y forma a la propuesta del compañero ejecutando el movimiento solicitado por éste y estilizarlo mientras se lo ejecuta, poder comunicar eficientemente las secuencias de movimientos, encontrar momentos adecuados para ofrecer un “adorno” personal, etc. son tareas que requieren mucha práctica y entrenamiento. Los milongueros dedican muchas horas semanales a tomar clases, practicar y “milonguear”. Y lo hacen porque lo disfrutan, porque disfrutan del movimiento y del perfeccionamiento del movimiento a través del control del cuerpo<sup>12</sup>.

La existencia de este placer sensorio motor ha sido destacada por la psicología (Accouturier y Mendel, 2004), enfa-

tizando el papel que juega en el desarrollo psíquico de los niños, especialmente en la primear infancia. Esta forma de placer que es el motor del juego corporal en la etapa sensorio motriz del niño, no desaparece tras superarse ese estadio del desarrollo psíquico sino que se acopla al juego simbólico y el juego social que aparecen posteriormente.

El juego y el placer que éste provoca, aunque característicos de la infancia, no desaparece en la vida adulta. El baile social del tango habilita un espacio de juego fuertemente motorizado por ese placer sensorio motor que la “conexión” con el otro hace posible. Es esta misma sensación de placer la que se activa al bailar, especialmente cuando se consigue una comunicación con el compañero que permita dominio del cuerpo y del movimiento, en una interpretación musical sincronizada.

En algunos casos, pero no necesariamente, se agrega el deseo sexual por el compañero/a de baile lo cual vuelve mucho más intensa esta experiencia afectiva. Si se consigue acoplar esta atracción sexual a una buena comunicación, entonces “la conexión es sublime”, como supo resumir una de las milongueras entrevistadas, generando una mixtura afectiva que integra a este placer sensorio motor, la satisfacción por conseguir una performance de género exitosa, el deseo sexual y la ansiedad generada por el encuentro anhelado.

Pero lo más interesante es que, en estos casos, esa eficiencia comunicativa de los cuerpos en movimiento y la satisfacción asociada, opera casi siempre como signo de la comunicación entre las personas más allá del momento de la danza. Así, no resulta extraño encontrar quienes sostienen que “se puede conocer mucho de una persona por cómo baila” e, incluso, quienes llegan a enamorarse de esa imagen que construyen del otro a partir de la atracción física y de la buena conexión establecida en la pista de baile, “como si fueran almas que se conocen desde toda la eternidad y se encuentran en ese abrazo”. Como si ese buen entendimiento conseguido en el movimiento y el placer generado por éste, fuera indicador de una buena “química” más allá de la pista de baile, una señal de que se ha encontrado a “la indicada”.

Y es allí cuando las sensaciones tan atadas a lo corporal y a lo funcional, se transforman en algo que va más allá. La

<sup>11</sup> Si bien en los últimos años han comenzado a vislumbrarse nuevas formas de vivenciar las relaciones inte e intra genéricas en el tango, que salen por fuera de la norma heterosexual (Liska, 2015), esto ha ocurrido en Buenos Aires y no en la Ciudad de Córdoba donde, hasta la actualidad, ninguna propuesta de milonga no heteronormal ha funcionado.

<sup>12</sup> El cuerpo es frecuentemente percibido por los nóveles milongueros como un impedimento, como un escollo en su deseo de bailar. El cuerpo no responde como ellos quisieran, como se imaginan, les cuesta coordinar las pisadas, controlar los movimientos y, al mismo tiempo, escuchar la música. Con la práctica sostenida, consiguen poco a poco incorporar esos movimientos, disciplinar el cuerpo, para así comenzar a disfrutar de moverse escuchando la música “sin tener que pensarlo, como si entraras en trance”.

<sup>13</sup> El modo como se exalta esta conexión en el ambiente milonguero, no solo de Córdoba sino también en otras partes del mundo, permite comprender que se haya convertido en slogan de exportación de las milongas porteñas, atrayendo a turistas milongueros del primer mundo que vienen a Argentina en busca de esta experiencia de comunicación cuasi trascendental (Törnqvist, 2013).

danza opera en estos casos como metáfora de una relación de pareja y, en esa fantasía, la buena sincronización de los cuerpos al bailar se convierte en signo de la complementariedad de las personas en términos románticos<sup>13</sup>. Como si el aparentemente mágico acople de los cuerpos en movimiento pudiera resolver de manera inmediata las dificultades relacionales que aquejan a los varones y mujeres heterosexuales en la actualidad<sup>14</sup>.

Se produce entonces un salto semiótico entre las sensaciones de alegría, sosiego y placer, y la construcción simbólica del sentimiento amoroso, ahora en clave romántica<sup>15</sup>. Este salto semiótico se produce cuando de las emociones se pasa a los *sentimientos*. Mientras que la emoción es un signo que se produce en un aquí y ahora, como interpretante ligado fuertemente a las sensaciones del cuerpo en tiempo presente, el sentimiento trasciende en el tiempo y se instala como argumento que organiza, define, relata y asigna emociones. Va más allá del aquí y ahora, y trasciende la afectación de los cuerpos, diferenciándose de la efímera emoción.

“La emoción es la resonancia propia de un acontecimiento (...) llena el horizonte, es breve, explícita en términos gestuales, mímicos, posturales, e incluso de modificaciones fisiológicas. El sentimiento instala la emoción en el tiempo, la diluye en una sucesión de momentos que están

---

<sup>14</sup> Durante el trabajo de campo se hizo notoria una característica muy frecuente entre los asistentes a las milongas: en su mayoría, se trata de personas que no están en pareja y que encuentran muchas dificultades para habilitarse espacios para socializar y conocer gente nueva, así como para construir y sostener vínculos sexoafectivos satisfactorios en el mediano y largo plazo. Algunos de ellos mencionaron que en el ambiente milonguero podían “hacer amigos” y “conocer gente” de un modo mucho más cercano que en otros como discotecas o bailes, gracias a las clases de baile que toman, aunque reconocían que coincidir en las expectativas y el deseo con el otro era algo mucho más complicado. “Las milongas están llenas de gente sola”, decía una entrevistada, y pude comprobarlo.

<sup>15</sup> Que no necesariamente debe ir más allá del baile. Algunos hablan, incluso, de un estado de enamoramiento de 3 minutos, que es lo que dura en promedio un tango.

<sup>16</sup> Así, mientras la ira es una emoción, el odio es un sentimiento. El odio puede involucrar, en algunos momentos estados de ira, pero también de celos o de frustración. El Odio se dirige a alguien que es personalmente significativo y requiere una argumentación, una razón más elaborada que la emoción. El sujeto que odia debe darse una justificación de ese sentimiento y, en esa explicación, se esboza una narración que define quién odia a quién y por qué motivo. La importancia que adquiere el objeto del sentimiento también toma una relevancia mayor que en la emoción, porque el sentimiento es más permanente y por esto se lo presume también más profundo e importante. El odio, a diferencia de la ira, no se limita a ser reacción o efecto ante una situación, sino que permanece en el tiempo, más allá de las situaciones que pudieran desencadenarlo. El sentimiento es, en ese sentido, mucho más simbólico que la emoción, claramente más indicial. Pero lo más importante es que los sentimientos son objeto de narraciones intensas que no hacen más que cristalizar con el tiempo, las reglas de su generación: Quién puede sentir qué, por quién, y en qué circunstancias, qué emociones puede involucrar. Por ejemplo, en nuestra sociedad es difícil imaginar que el cariño pueda formar parte del odio, pero los celos pueden formar parte tanto del odio como del amor. En las narraciones de los sentimientos se van estableciendo normas que regulan la producción afectiva de una comunidad (Montes, 2016).

vinculados con él” (Le Breton, 1998 p. 105)<sup>16</sup>.

Pero lo más interesante es que, aunque existe en el ambiente milonguero toda una mística creada alrededor de esta conexión especial la realidad es que, en la práctica, esto es algo que ocurre más bien excepcionalmente. En la mayoría de los casos, las experiencias emocionales al escuchar el tango y bailarlo combinan emociones como la alegría, la diversión, la sorpresa, la satisfacción, el placer sensorio motor, etc. sin que éstas alcancen un estatuto tal como una comunicación romántico-corporal que vaya más allá, o signifique algo más, que la experiencia emocional del momento, como efecto de una práctica fundamentalmente lúdica.

Sin embargo, al preguntarle a los milongueros sobre qué se siente al escuchar y bailar el tango, sus primeros relatos hacían un fuerte hincapié en esta conexión que trasciende lo corpóreo y lo inmediato. En la mayoría de los casos comenzaban las entrevistas hablando de la conexión, de “la magia del abrazo”, de “fundirse con el otro”, etc. y, tras una serie de preguntas de contraste, terminaban reconociendo que, en realidad, no es más que diversión y placer lo que sienten en la mayoría de los casos.

¿Por qué si la experiencia más frecuente es aquella despojada de misticismo trascendental, a la hora de construir un relato sobre las sus emociones en la recepción del tango privilegian esta experiencia?

La respuesta, a nuestro entender, es que en el relato que ellos producen sobre su experiencia se juega no sólo lo que sienten, sino principalmente cómo desean ser reconocidos en tanto sujetos que sienten. Este particular hiato entre la experiencia concreta y su puesta en discurso nos habla del valor que adquiere la dimensión afectiva para la construcción del enunciador, y de la existencia de una axiología pasional subyacente que opera como condicionante de la producción de sentido, en torno a la música, por parte de sus receptores.

Las emociones efímeras, esas sensaciones aferradas al aquí y ahora del cuerpo, carecen de valor social en comparación con los sentimientos que se instalan en el tiempo y que, si bien se asientan en un innegable soporte corporal de emociones y afectos, estas se encuentran, según ellos, supeditadas a los vínculos entre sujetos. Las emociones se convierten en signos de la existencia de algo más, de algo mayor, más importante, más valioso que ellas mismas: los sentimientos.

Es por esta misma razón que el placer sensorio motor, el placer de encarnar una satisfactoria performance de género, el placer por el juego (asociado a lo infantil y por lo tanto infravalorado), la sorpresa, la alegría circunstancial, el deseo sin más; no aparecen como la primera manifestación en sus relatos. Para que estas emociones produzcan valor, deben estar al servicio de la comunicación entre personas, de sentimientos que se aprecian como más “profundos”, más indelebles, menos efímeros, pero también menos hedonistas.

El gozo sin más, el gozo por el gozo en sí mismo, íntimo y personal, es percibido por esta *comunidad afectiva* (Le Breton 1998) como un defecto de carácter, un signo de egoísmo y banalidad.

Y es por esto, también, que sus explicaciones de lo que una buena conexión significa están plagadas de imprecisiones y referencias casi místicas, abstractas y metafóricas.

Porque de lo contrario quedarían las emociones desnudas, su atavismo corporal expuesto, su precariedad manifiesta. La metáfora es el lugar privilegiado de expresión de los afectos porque ella permite, por una parte, definir lo indefinible, traducir ese interpretante afectivo a un interpretante lógico sin conseguir dominarlo por completo, activando así vías de fuga del sentido. Pero, por la otra, porque permite encubrir a las razones (no siempre laudables) de las emociones.

### El valor de la dimensión afectiva en el consumo de músicas populares

Llegamos así a un punto crucial en el análisis de cómo la dimensión afectiva en la recepción de la música pasa de ser un efecto de sentido del signo, a convertirse en herramienta para la producción de sentido nuevo a través de su apropiación por parte de los mal llamados “receptores”.

Las músicas populares son una pieza clave en la construcción de identidades sociales. Las personas construyen relatos acerca de sí mismos, relatos que les permiten pensarse en relación de continuidad y permanencia con el pasado y con el futuro, pero principalmente que les permiten pensar *quiénes* son y, como contraparte, también distinguir quiénes no son (Ricoeur, 1985, p. 997). En esas narraciones donde las personas relatan quiénes son, de dónde vienen, y por qué son como son, las músicas populares ocupan un lugar privilegiado. Como señala Vila (1996), la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de significados que pueden ser utilizados por las personas para narrar sus identidades. Son un recurso significativo, y esto es así porque la música viene, de antemano, cargada de sentidos.

Como toda narración, como cualquier discurso, supone una apuesta de sentido, una apuesta por la construcción de un enunciador, de un simulacro de sujeto que sea aceptado, creído y reconocido como valioso (Costa y Mozejko, 2002). Así, las personas usan estos particulares aparatos culturales para, con su consumo, presentarse a sí mismos de una manera valorada.

Los milongueros no escapan a esta lógica. En sus narraciones sobre sí mismos su llegada al universo del tango ocupa un lugar central. En algunos casos sus relatos se remontan hasta su infancia, en la que de la mano de sus padres escucharon y aprendieron a apreciar esta música. En otros casos, sus relatos son menos nostálgicos de la infancia y ubican su arribo al mundo milonguero a través de algún amigo o conocido que lo acercó a su primera clase de baile. Las historias son variadas pero, en cualquier caso, el momento en el que se convirtieron en milongueros ocupa un lugar preponderante a la hora de definirse a sí mismos. Se trata de un momento, para ellos, de fundación identitaria.

Milonguero \_ me invitó una amiga, y yo vine así como para ver qué onda, porque me gustaba la mina. Vine y tomé mi primera clase con un profe que era medio chanta, pero no importa, porque me encantó. Y nunca más me fui, y empecé a tomar clases así de manera compulsiva con todo profe que veía, y a milonguear todas las semanas.

Entrevistadora \_ te encariñaste con la milonga

Milonguero \_ Como que encontré mi lugar en el mundo

Milonguera \_ Yo al tango lo escuchaba de chica, lo escuchaba mi papá. A mí no me gustaba en ese momento, a mí me gustaba el Rock. Pero después, de grande, como que te cambia la cabeza. Cuando madurás te gustan otras cosas, y ahí como que todo ese tango que había escuchado de chica me volvió a la cabeza. Porque para entender el tango tenés que estar maduro.

La música ingresa de ésta manera en la propia construcción identitaria, marcando quiebres en un relato que narra cambios personales, hitos madurativos, momentos de sedimentación de un estado del ser. Las elecciones en términos de consumos culturales son una manera de enunciar. Es por esto que ser cuartetero, milonguero o trappero, presentarse como tal, asociarse de ese modo al consumo de determinadas músicas y no otras, es un modo de decirle al mundo en qué lugar social desean ser ubicados.

En las narraciones que los milongueros realizan sobre sí mismos, el consumo del tango aparece como una elección que es significativa de cómo se perciben o, mejor dicho, de cómo pretenden ser percibidos. Los afectos, las emociones que ellos adjudican a la recepción del tango, se convierten en complemento predicativo que aplica sobre el enunciador y, de esta forma, le transfiere el valor que sobre esos afectos pesa. Porque, como bien señala Paolo Fabbri (1995, p. 203-220), las pasiones están *axiologizadas*, de modo tal que mientras algunas son positivamente valoradas, otras lo están negativamente.

Así, mientras las emociones efímeras no agregan valor, los sentimientos más trascendentales sí. Pero existe otra característica afectiva que también afecta a esta ecuación. Se trata del grado de pasionalidad con el que se experimentan las emociones y los sentimientos.

En el caso de los milongueros, ellos asocian al tango a lo pasional como característica esencial: Lo que distingue al tango de otras danzas y otras músicas es su pasionalidad. Una pasión que, como pretendo mostrar a continuación, no es tan pasional y que aparece en sus relatos en la medida en que es funcional a sus necesidades de distinción social.

### El tango es una pasión

Entre los significados que el tango provee a los milongueros y que éstos usan para relatarse a sí mismos, se encuentra el de la pasión. El tango argentino es asociado a la pasión, entendida como ese exceso de sentimiento, como esa fuerza que arrasa a la razón y se liga genéticamente al cuerpo y a sus pulsiones. La pasión como ese signo cuyo *ground* se apoya en el hecho de que el interpretante afectivo desborda al interpretante lógico y en ese desborde lo define.

La pasión es un lugar común en los relatos de los milongueros acerca del tango, de su significado y de lo que a ellos los atrae de éste. Y esto se concibe como una cualidad positiva de carácter personal, que se hace evidente por la elección del tango como música predilecta. Así, el argumento se vuelve sobre sí mismo: Porque soy una persona apasionada, escucho tango.

Ser apasionado, vivir apasionadamente, parece haberse convertido en un ethos de la época en la que los grandes relatos religiosos primero, y políticos después, dejaron de tener eficacia para dar sentido de trascendencia a la propia existencia. Este “giro pasional” contrasta con la, aparente-

mente superada, supremacía de la racionalidad occidental. La modernidad había trazado un sistema axiológico que escindía el cuerpo de la mente, y le otorgaba a cada uno un valor diferente. Ya sea en términos de la antinomia judeo-cristiana alma/cuerpo o desde la análoga mente/cuerpo de la razón cartesiana, el último término del binomio era siempre el lugar de lo infravalorado (Le Bretón, 1990; Bourdieu, 1997)

Sin embargo, lejos de esa época en la que la axiología pasional colocaba al desborde de sentimiento en el lugar, infravalorado, de la locura y de la insensatez, de lo femenino y lo infantil; en este caso se observa que ese desborde de sentir se presupone como algo valioso.

La pasión como exceso sigue asociada a cierta locura y a cierta irracionalidad, pero aquí no con una carga de valor negativa. Lo cual no quiere decir que la locura o la irracionalidad hayan dejado de tener la carga negativa que tenían antes, sino que cierto grado de locura e insensatez, en determinado contexto, opera ahora de manera inversa: como signo de autenticidad en el sentir y como algo valioso. Y esto es así porque ellos conciben al sentimiento, en sí mismo, como lo opuesto a la razón. En ese marco, un sentimiento desbordado, incontrolable, es un sentimiento más auténtico.

Es por esto que, si hay un contexto en el que la pasión es valorada, es precisamente el de la recepción de la música. Sentir las emociones que la danza y la música provocan con intensidad, de manera apasionada, incontrolada, con algo de insensatez, es positivamente valorado.

Milonguero\_ El tango es mi pasión. Me gasto todo en el tango. Las vacaciones me las pido en marzo, para ir al CITA<sup>17</sup>. Nunca Brasil, mi novia me odia [risas].

Milonguera\_ Bailar no tiene edad, no tiene momentos, no tiene condición... Porque no se baila con los pies, se baila con el CORAZÓN. Un bailarín no es grande por su técnica, si no por su PASIÓN (extraído de la publicación de una milonguera en Face-

<sup>17</sup> El CITA es el Congreso Internacional de Tango Argentino, que se realiza todos los años en CABA, combinando milongas todas las noches y seminarios de danza durante el día.

<sup>18</sup> Sea por un amor correspondido o por el dolor del amor negado.

<sup>19</sup> Por ejemplo, está absolutamente mal visto que la zona genital de los bailarines roce. Para evitar ese roce indebido en una danza con abrazo cerrado, ambos bailarines deben trasladar el eje de su cuerpo hacia el metatarso del pie, de modo tal que se forme un espacio entre los cuerpos desde la cintura hacia abajo. Las manos tienen una ubicación precisa en el contorno del cuerpo del/la compañero/a, y cualquier corrimiento de ese espacio lícito puede llegar a ser considerado acoso sexual. El control sobre la zona genital es máximo, estando vedado el movimiento excesivo de las caderas, o cualquier movimiento que pudiera llamar la atención sobre esta zona.

<sup>20</sup> Las marcas del deseo en el tango de salón son tan controladas y sutiles, que suelen escapar a la mirada de quienes comparten la milonga. Las marcas del afecto se limitan a una momentánea –e inusual– alineación de los rostros, que acerca los labios, pero sin que se toquen, o a una milimétrica caricia de la mujer sobre el cuello del compañero, casi sin mover la mano que normalmente reposa sobre la nuca de éste. Un abrazo que se vuelve más estrecho por unos segundos, una mirada sostenida a los ojos en algún momento en el que la coreografía abre el abrazo y una sonrisa cómplice del/la compañero/a, como respuesta.

book, mayúsculas del original)

Milonguera\_ Lo que tiene el tango que no tiene el folklore, por ejemplo, es ese extra de pasión.

Milonguero\_ El folklore sí me gusta, es lindo, bailar zamba. Pero el tango es otra cosa. O sea, la zamba es romántica, pero el tango es apasionado. Por eso me gusta más el tango.

Así, hablando del tango y de cómo lo sienten, también hablan de sí mismos. En el consumo del tango se juega también una apuesta a presentarse a sí mismos como sujetos apasionados y, por ello, como sujetos valiosos. Ahora bien, detrás de este giro pasional, de esta vuelta sobre el sentimiento que excede y domina a la voluntad del sujeto, se esconde una particular economía la pasión. Porque no todo exceso afectivo tiene el mismo valor en el mercado de efectos de sentido.

### El efecto de distinción de la dimensión afectiva

Algo valioso es, por definición, algo escaso, distinto, y sólo en la medida en que es valioso y distinto, puede funcionar para fundar identidades (Bourdieu, 1979; Costa, 2015). Posiblemente por esto las emociones, accesibles en principio a todos, han estado en la modernidad infravaloradas en comparación con la supuestamente antitética razón. ¿Cómo puede entonces la pasión servir a construir una imagen valorada de sí?

La clave está, a mi entender, en el uso estratégico de la pasión, conforme al manejo de un código implícito de utilización de las pasiones. Porque no cualquier afecto gana valor por encontrarse más desbordado.

Entre los afectos que son positivamente valorados en su versión excedida, encontramos en nuestro caso: la afición por las artes, por la danza y la música especialmente, la nostalgia, el sentimiento amoroso tanto en su versión eufórica como en la disfórica<sup>18</sup>, y muy especialmente por la “conexión” con el otro al bailar. Todos estos estados afectivos, cuanto más apasionados, más valiosos. Sin embargo, otros afectos son negativamente valorados en su estado de desborde. El deseo sexual, por ejemplo, y su expresión excedida, es objeto de fuerte represión en las milongas. Porque nada está peor visto en que mostrarse sexualmente excitado por el compañero de baile.

Contario a lo que ocurre con el tango escénico, en el cual de manera estereotipada se evocan recurrentemente escenas altamente sexualizadas, en la danza de salón todos estos movimientos y manifestaciones están tácitamente prohibidos. Se baila en un abrazo a veces muy cerrado, con mucho contacto, pero ascético, con un firme control sobre los cuerpos y sus manifestaciones<sup>19</sup>.

Los casos en los que en el momento de la danza se procura manifestar a través de ésta el deseo sobre el/la compañero/a son los menos frecuentes. Para que esto ocurra, debe existir algún tipo de habilitación previa de parte del/la compañero/a porque, en el caso de no encontrar correspondencia en ese deseo, se corre el riesgo de quedar expuesto como “gato” en el caso de las mujeres, o como acosador en el caso de los varones. Y aún en los casos donde se expresa ese interés, esta manifestación se da a través de una microgestualidad que garantiza que, aun estando en medio de una pista de baile y rodeados de personas, solamente los dos bailarines implicados puedan percibirlo<sup>20</sup>.



Milonguera\_ Una vez me pasó, que cuando me sacó a bailar el chico que me gustaba, me puse tan nerviosa que cuando me agarro la mano empecé a temblar como una hoja. Fue la tanda más larga de mi vida. No sabía cómo disimular. Seguro que se dio cuenta. Lo peor fue que tiempo después me enteré que el chico era gay.

Entrevistadora\_ ¿Cómo te das cuenta si la conexión va más allá? O sea, si hay onda para algo más además de bailar

Milonguero\_ [piensa] bueno, depende el caso. A veces las chicas... hacen cosas

Entrevistadora\_ ¿Cosas?

Milonguero\_ Sí, no sé. No sé cómo explicarte. Algunas te acercan más la cara... No sé. Es muy sutil.

¿Entrevistadora\_ No da para clavar un beso al final de un tango?

Milonguera\_ ¡Nooooo! No. En el ambiente de las milongas eso no pasa.

Entrevistadora\_ ¿En serio? En las peñas universitarias pasa un montón.

Milonguera\_ Nooo. No da, es muy chico el ambiente. Te re quemás si hacés eso.

Entrevistadora\_ Pero parejas se arman por ahí

Milonguera\_ Sí, pero afuera de la milonga. O sea, en la pista se da la química, claro, pero se concreta afuera

Esta microgestualidad para la expresión del deseo sexual pone en evidencia que existen emociones, en este caso el deseo, cuyo desborde no estaría bien visto, especialmente cuando esa pasionalidad doblaga la racionalidad del sujeto y toma el control del cuerpo permitiendo que éste se exprese abiertamente. Así, existirían emociones para las cuales el ámbito de las milongas no es su lugar, emociones cuyo despliegue estaría reservado a la intimidad. Es el caso del deseo sexual, pero también el de la ira, especialmente cuando se plasma en la agresión física<sup>21</sup>.

Las ofensas, las molestias, se resuelven generalmente con una mirada desaprobatoria, y se evita que el conflicto derive en enfrentamientos. Esto es así porque, "no es de caballeros".

De modo que sería un error creer que esta puesta en valor de la pasión y de los afectos opera en términos absolutos, o que representa una nueva era en la que el cuerpo y sus emociones han vencido a la mente y sus razones. Lo que existe aquí es una axiología pasional en la que algunas pasiones se han vuelto socialmente valoradas, en determinados contextos, en detrimento de otras. Y donde el exceso de esta afectividad está bien visto solamente en algunos casos.

Y es especialmente interesante preguntarse por esos otros afectos, que no son más que las formas de experimentar y expresar la afectividad de otros, de unos otros de los que los milongueros se distinguen a través del consumo del tango.

Entrevistadora\_ ¿Me podrías explicar qué es esto de la conexión en el tango?

Milonguero\_ Es parecido a cuando uno hace el amor, se entrega. No a la cosa chabacana, sino esta cosa más profunda.

El amor, el deseo o la conexión, tendrían entonces una versión profunda y una chabacana. Una versión valiosa que transmite valor al enunciador que dice padecerla, y una versión infravalorada que convierte al que la padece en un sujeto indeseable. La versión chabacana carece de "profundidad", se asocia a la emoción sin sentimiento, a la afección sin relato, al ser dominado por los mandatos del cuerpo,

al placer por el placer en sí mismo. La versión profunda, en cambio, es emoción con sentimiento, emoción que se funde en un relato que trasciende el efímero momento, es la pasión que conecta personas, no solamente cuerpos.

Milonguero\_ Yo lo compré al tango a partir de lo que me vendían de la sensualidad. Y para mí la sensualidad es dos personas unidas"  
Milonguero\_ el abrazo no solamente es parte de la danza del tango en sí, sino que, además, te provoca esta cosa de la intimidad de dos seres humanos. (el resaltado es nuestro)

Pero, ¿Dónde se encuentra la versión chabacana de la pasión? La respuesta, claro está es en los Otros. En esos otros que son tales, precisamente, por el modo distinto de experimentar los afectos, el cuerpo, las músicas, y tantas otras cosas. En el caso de Córdoba, esos otros son principalmente aquellos que escuchan cuarteto cordobés.

## Consideraciones finales

"Creo que el tango lo que tiene es ese extra de sentimiento"

La dimensión afectiva ocupa un lugar preponderante entre los efectos de sentido de las músicas populares. No solo porque, a veces, puede ser el único efecto relevante que produzcan, sino porque en muchas ocasiones es el principal efecto buscado por sus receptores. En el caso de estos milongueros, no son las pasiones las que explican aquí a sus acciones, sino que son las acciones las que persiguen el fin de producir emociones. Los milongueros bailan el tango porque eso es capaz de provocar en ellos alegría, a veces vértigo, satisfacción, placer y sosiego. Bailan porque al bailar la música sienten, porque bailando gozan.

Esas emociones que se experimentan no son efectos meramente fisiológicos, sino que dependen de juicios de valor: sobre la persona con la que se comparte la pieza, sobre las expectativas generadas en ese encuentro, sobre la música que se escucha, sobre el resultado obtenido en términos de performance de género, sobre el significado de la mejor o peor sincronización de los movimientos o, como dicen ellos, de la "conexión" conseguida.

Pero, entre las emociones verdaderamente experimentadas como efectos que estremecen esos cuerpos, en ese aquí y ahora irreversible, y ellas mismas cuando son puestas en el discurso, cuando son narradas, existe un salto que sólo puede comprenderse si consideramos que los afectos, como cualquier otra dimensión de sentido, lleva la marca de la valoración social.

Enmarcadas las pasiones en una axiología que las define y jerarquiza, las emociones simples y presentes aparecen como menos valiosas que los sentimientos. La satisfacción momentánea por la performance de género exitosa, el placer sensorio motor, la alegría y la diversión del juego cómplice, el gozo simple y llano por moverse al ritmo de la música; son emociones demasiado infantiles, hedonistas, demasiado ligadas a lo efímero, a lo superficial. El gozo, para adquirir valor, debe estar ligado a un *sentimiento* más

<sup>21</sup> A diferencia de lo que ocurre en los bailes de cuarteto cordobés, donde no es infrecuente ver pelás, empujones o tirones, especialmente de parte de los varones.

profundo. Y en ese sentimiento las emociones se adjudican a motivos más loables, se le otorga una permanencia en el tiempo y un objetivo más valorado. Los sentimientos domesticar a las emociones, las ponen al servicio de fines más meritorios, las dirigen a un objetivo que trasciende la pasión atada al cuerpo.

Por eso es que en sus relatos esa “conexión especial” que asocia estos placeres con la atracción sexual y que ellos pretenden que signifique más que simplemente eso, que sea signo de una conexión entre seres (la versión laica del alma), es la que prevalece.

Predomina, aunque sea la que menos frecuentemente se experimenta. Destaca (ellos la destacan), porque la juzgan más importante, más distintiva de los efectos emocionales propios del tango, de ese universo de música y danza con el que ellos se narran a sí mismos.

Apasionados, según ellos, como no puede ser apasionado el que baila zamba o chacarera. “Profundos”, pero no chabacanos ni superficiales como juzgan a los cuarteteros, a ese otro en términos de clase social. Así se autoperceben los milongueros en cuanto tales, y así desean ser reconocidos. Así se distinguen de otros y se auto construyen en un nosotros valorado. De esa forma, la dimensión afectiva que se produce como efecto de sentido, pasa a jugar un rol sustancial en las narrativas identitarias de los receptores y es puesta al servicio de sus necesidades de distinción social. El giro pasional, esta vuelta a la valoración de la pasión por sobre la razón instrumental –y con ella la reaparición del cuerpo negado-, en realidad no es tal en el caso de los milongueros. La pasión aparece allí donde puede ser controlada en sus manifestaciones, donde puede estar al servicio de la conexión entre algo más que cuerpos, brindando algo más que placeres efímeros, supeditada a sentimientos que hagan del cuerpo el medio de expresión del ser humano y lo distinga de los Otros.

## Referências

AUCOUTURIER, Bernard y MENDEL, Gérard. **Qu'est-ce qui fait courir l'enfant? Place de l'action dans le développement apport de Winnicot.** Lovania: Université catholique de Louvain. 2004.

AMORUSO, Lucia; SEDEÑO, Lucas; HUEPE, David, et.al. “Time to Tango: Expertise and contextual anticipation during action observation”, **Neuroimage**, vol. 98, pp. 366-385. 2014.

BOURDIEU, Pierre. **La distinction.** Paris: Les Éditions de Minuit. 1979.

----- **Méditations pascalienes.** París: Éditions du Seuil. 1997.

CONTRERAS LORENZINI, María José. “Práctica performativa e intercorporeidad. Sobre el contagio de los cuerpos en acción”. **Apuntes.** N 130. Santiago: Editorial Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 148-162. 2008.

COSTA, Ricardo. “Pensar las prácticas desde la diferencia”. En Costa, Ricardo et. al. **Hacer la diferencia: abordaje sociocrítico de prácticas discursivas.** Villa María: Eduvim. 2015.

COSTA, Ricardo y MOZEJKO, Teresa. “Producción discursiva: diversidad de sujetos”, en Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (comp.): **Lugares del decir.** Rosario: Homo Sapiens. 2002.

COSTA Ricardo y MOZEJKO Teresa. “Introducción”. En Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (comp.): **Lugares del decir 2.** Rosario: Homo Sapiens, p. 9-24. 2007.

DÍAZ, Claudio. “Música popular, investigación y valor”, en Sanz, Juan y López Cano, Rubén (coord.): **Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina**, pp. 195-212. Caracas: CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Gallegos). 2011.

DÍAZ, Claudio. “Recepción y apropiación de músicas populares: Dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades”, *El oído pensante* N° 1(2). 2013. [Download 12/12/2013]. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>

FABBRI, Paolo. **Tácticas de los signos. Ensayos de semiótica.** Barcelona: Gedisa

FABBRI, Paolo e SBISÀ, Marina. 1985. “Appunti per una semiótica delle passioni”. En **Aut-Aut**, N° 208 pp. 101-118. 1995. Disponible en: [http://www.paolofabbri.it/saggi/appunti\\_semiotica\\_passioni.html](http://www.paolofabbri.it/saggi/appunti_semiotica_passioni.html)

FLICK, Uwe. **Qualitative Sozialforschung: eine Einführung, Reinbek bei.** Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2002.

GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE, Jacques. **Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo**, París, Editions du Seuil. 1991.

GUBER, Rosana. **El salvaje metropolitano**, Buenos Aires: Paidós. 2005.

HESMONDHALGH, David. **Why Music Matters**. New Jersey: Wiley Blackwell. 2013.

LANDOWSKY, Eric. "¿Habrá que rehacer la semiótica?" **Contratexto** N° 20, Lima: Universidad de Lima, p. 127-155. 2012.

LE BRETON, David. **Anthropologie du corps et modernité**. París: Presses Universitaires de France. 1990.

----- **Les passions ordinaires. Une anthropologie des émotions**. París: Armand Colin. 1998.

LISKA, María Mercedes. "Tango multicolor. Cambios recientes en la socialización nocturna en relación a los géneros y las sexualidades". **Temas Antropológicos, Revista Científica de Investigaciones Regionales**, v. 37, N° 1, Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 95-121. 2015. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=455844900004> [Download, 20/03/2018]

MONTES María de los A. "De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista". *Linguagem em (Dis)curso* volume 16, número 1. U. do Sul de Santa Catarina. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-160110-4115>

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

RICOEUR, Paul. **Temps et Récit III. Le temps raconté**. París: Éditions du Seuil. 1985.

SAVAN, David. "La teoría semiótica de la emoción segundo Peirce", en Pezzini, I. (ed.). **Semiótica de las pasiones. Saggi di analisi semántica e testuale**, pp. 139-157. Bologna: Esculapio. 1991.

TÖRNQVIST, María. **Tourism and the Globalization of Emotions: The Intimate Economy of Tango**. New York, UK. Routledge [Kindle version]. 2013.

VILA, Pablo. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en Revista **TRANS cultural de música** N°2. 1996. Disponible en Internet: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

