

ALEJANDRO GROSSO LAGUNA

Instituto de Etnomusicología. Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md),
Universidade de Aveiro. LEEM, Universidad Nacional de La Plata.

cultura@netcabo.pt

Entrevista

Milena Plebs. Tango y pensamiento crítico Conexiones con la vivencia de los procesos de enseñanza y aprendizaje de la música

Biografía de la entrevistada

Bailarina, maestra y coreógrafa de tango nacida en Buenos Aires. Artista central en el resurgimiento del baile del tango a partir de su participación en el espectáculo Tango Argentino de Claudio Segovia y Héctor Orezza (1986-1989) y la co-creación del espectáculo Tango x 2 (1990) junto al bailarín Miguel Ángel Zotto. Estudió danza clásica y cursó el Taller de Danza contemporánea del Teatro General San Martín (TGSM). Integró la Compañía de danza Contemporánea TGSM durante 6 años. Se formó en tango con grandes nombres como Juan Carlos Copes, Antonio Todaro y Pepito Avellaneda.

Sus espectáculos Tango x 2, Perfumes de Tango, Una Noche de Tango (co-creación con Miguel Zotto) revolucionaron el concepto coreográfico y musical del espectáculo de tango. En 2005 estrena Milena baila el tango...con Ezequiel Farfaro filme documental que presenta una mirada sobre el proceso creativo. Fue columnista de la revista El Tangauta Tango. Académica titular de la Academia Nacional del Tango, distinguida con los premios María Ruanova 91 (máximo galardón a la danza argentina) y Trinidad Guevara 1997 por la coreografía de Perfumes de Tango. En 2009 estrenó Tramátango un espectáculo donde se fusiona el tango con la danza contemporánea.

Su investigación se centra en la evolución del tango y la estructura del baile. Su aporte es vasto y en este contexto su opinión — como referencia femenina central del baile del tango — es requerida en los eventos de tango mas importantes de Argentina y principales ciudades del mundo impartiendo además seminarios de tango en ambas geografías.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 6. N° 1 (2017) | 97-108

Recibido: 16/12/2017. **Aceptado:** 10/04/2018.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.6.4192.1

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



1. Introducción

Milena Plebs es la personalidad femenina del tango que más ha influido en el resurgimiento del tango, la evolución de la coreografía y el pensamiento crítico del baile. El día 7 de Diciembre y estando en Lisboa, Milena me concede esta entrevista en que describe aspectos relevantes de su trayectoria artística y pedagógica. Durante la entrevista Milena relata como fueron sus experiencias en la danza y la música desde su adolescencia, su paso por el Taller y la Compañía de Danza Contemporánea del Teatro General San Martín (TGSM) y su icónica participación en el afamado espectáculo *Tango Argentino* hito fundacional del tango en la década del 80. Milena irá también describiendo sus vivencias en la milonga porteña y como fue la transición de la danza contemporánea hacia el baile del tango y la creación coreográfica del espectáculo *Tango x 2* con el bailarín Miguel Ángel Zotto y creaciones posteriores como *Sintonías* que integra el tango tradicional y la danza contemporánea.

El autor encauza la entrevista desafiando a la artista a describir perspectivas de la expresión y comunicación artística esperando que puedan ser fuente de incentivo para el trabajo de otros investigadores.

2. Transcripción

A: ¿Como comenzaste a bailar?

MILENA PLEBS: Empecé en un estudio en mi barrio, yo soy de Temperley, entonces una maestra de danza que se llamaba Amalia Bango vino a la escuela primaria a dar clases semanales de ballet. Igualmente yo ya quería estudiar danza porque veía ballet en la TV y me encantaba. Estaba ese programa *Música en libertad* y yo me ponía frente al televisor y me aprendía las coreografías, me gustaba moverme. En esa época también había un programa en el canal 11 de ballet con bailarines del Teatro Colón. Yo tenía 8 años y fue el 1° registro concreto de danza que me pegó. A los 11 mi mamá me llevó al TGSM a la Sala Martín Coronado a ver el ballet de Oscar Araiz y cuando lo vi dije “yo quiero hacer esto”. Me identificaba más con la forma expresiva de la danza contemporánea (DC) y me llamaba más la atención que el ballet clásico. A los 14 comencé ir a la ciudad de Buenos Aires a tomar clases con maestros muy buenos y a ver los espectáculos de la compañía de Araiz más otras cosas de danza.

A: Antecedentes familiares y culturales

M: Mi papá era del norte de Italia mi mamá es Bosnia y ellos se encontraron en Argentina. Cuando éramos chicos en casa se escuchaba Jazz, música clásica,

estábamos familiarizados con la pintura, la escultura y a través de mi hermano Pablo empezamos a escuchar rock. Cero contacto con el tango y no había visto bailar tango.

A: ¿Cuáles fueron tus primeros recuerdos con el tango?

M: Yo escuchaba radio y en el año 1974-75 entré en el circuito de la música moderna del momento el disco de Piazzolla *Reunión cumbre* con Gerry Mulligan. Yo tenía 14 años y cuando lo escuché dije “Guau ¿y esta música que es?”. Me llamó mucho la atención, fui y compré el disco. Dos años mas tarde Piazzolla lanzó la *Suite Troileana-Lumiere* y también lo compré. O sea, yo tenía 16 años y me compré un disco de tango ¡De la nada! Un antecedente sobretodo porque en esa época el tango era una cosa de viejos. En mi juventud iba a los boliches, me encantaba bailar “suelto” pero nunca fui de ir todos los sábados. Cuando terminé el secundario me presenté a la audición del Taller de Danza Contemporánea (TDC) del TGSM y entré. Pasado un año me llamaron (1980) para integrar la Compañía de DC del TGSM que era dirigida por Ana María Stekelman (AMS) y en la cual estuve 6 años y tuve el privilegio de trabajar con coreógrafos extraordinarios de aquella época como Ana Itelman y Renate Schottelius y tomar clases de *rítmica aplicada al movimiento* con Alejandro Cervera. Esto me dio una enorme cantidad de herramientas que después use cuando me tocó hacer mis coreografías de tango.

A: ¿Algún contacto con la rítmica de Dalcroze?

M: No lo se. Alejandro (músico-bailarín) desarrolló una clase donde se trataba de asociar movimiento y música, no solo ritmo, sino melodía, el fraseo, distintas instancias de la música, pero a nivel experiencial. No estudiábamos la teoría musical.

A: Decís que tenías buena la relación con la música

M: Yo siempre me particularicé por tener muy buen oído y muy buena reacción corporal con la música. Esa es una predisposición mía. Me lo decían los coreógrafos y maestros y puedo interpretar esto desde dos vertientes. Una con el *ritmo*, la *descarga*, la *sensación* y la *noción de peso* y otra con lo melódico. Cuando hacía movimiento con determinado *acento* o *fraseo musical* la sensación interna era que la música brotaba de mi cuerpo, que era una con el movimiento.

A: ¿Lo sentías al moverte con la música o sin que la música estuviera presente?

M: Yo podía bailar en silencio y tener una especie de *musicalidad interna*. Pero para mí lo que se desplegaba fue siempre una sensación de una enorme plenitud y comprensión interna natural de la música asociada al movimiento y al ritmo.

A: ¿Identificás alguna localización del cuerpo con respecto al ritmo de la música?

M: No se si puedo decir se encuentran en un lugar específico, pero se encuen-

tran con esos *impulsos musicales*, esa *frecuencia musical* y esos *acentos* en una especie de comprensión natural interna, *dinámica*, energética. La energía de la música se junta con la energía y la dinámica del movimiento. Cada coreógrafo propone técnicas y abordajes musicales diferentes creando movimientos en relación a un pasaje musical, marcando un movimiento que está asociado a la música que potencia ese movimiento, dándole entidad a ese movimiento y vos lo aprendes y con tu técnica lo reproducís. No es solamente técnica de movimiento y buena escucha musical. En algún lugar “algo de tu cuerpo se dispara por sí solo” mas allá de que yo aprenda ese movimiento. En esta experiencia hay un éxtasis, un *estado de trance*, una zona que es *etérea*, que es como el *alma* del movimiento y uno no controla.

A: Antecedentes del acercamiento al tango como danza

M: Mientras estuve en la CDC (1980-86) varios coreógrafos tomaron la música de tango para hacer movimientos que emulaban a cosas tangueras, con toques inspirados en el tango.

A: ¿Cuáles eran las obras y cual era el aporte del tango en ellas?

M: *Suite de percal* de Ana Itelman que eran dúos de DC que por momentos tenían un aire tanguero pero no eran pasos de tango, no se hacía el paso básico. *Un cuarto de mujer* de Ana Stekelman, *Tango* de Alejandro Cervera llamada. *Libertango* de Mauricio Wainrot con temas de Piazzolla. ¡A mi siempre me elegían para esos elencos! Yo me acuerdo que había algo de mi particularidad de cómo yo interpretaba la música bailando en estas coreografías.

A: ¿Como era el vínculo corporal al haber tango?

M: El acercamiento físico era el mismo que teníamos para bailar cualquier danza. No había diferencia en el hecho de ser realizados con tango.

A: ¿ Y el cambio entre bailar sola y bailar a dúo?

M: Nunca lo pensé. Era algo que sucedía de manera natural. Había una técnica, sobretodo si el bailarín te tiene que levantar, donde él hace una *flexión*, un *plié*, y tiene que encontrar tu *centro* y de ahí levantarte y vos también tenés que trabajar eso. Cuando aprendes coreografías también aprendés a interaccionar con el otro y tenés que usar a favor ese contacto y esa interacción para hacer ese movimiento. Yo tenía un amigo chileno con el que solíamos hacer largas improvisaciones en pareja, en donde hacíamos *caída* y *recuperación*, *giros* y teníamos una enorme *sincronización*, *empatía*, como de entenderse los cuerpos, aunque era todo con pasos de danza contemporánea.

A: ¿Había una escucha?

M: En general se habla de la escucha corporal. En realidad es una metáfora porque el cuerpo no escucha, el cuerpo siente, percibe, hay una cosa energética. Por ej. si yo pongo la mano sobre la tuya, y de repente yo te empiezo a guiar la

mano y vos comenzas a *soltar* el hombro, a soltar el codo, no puedo decir que esto es “solamente” movimiento. Hay calor de las dos manos, hay energía, estoy respetando tu movimiento, te estoy proponiendo algo y vos lo recibís y lo acompañas. Es una escucha a nivel mas sensorial de vibración.

A: Anteriormente mencionaste musicalidad interna...

M: La *musicalidad* tiene que ver con esa sensación de plenitud, de ser uno, de que el movimiento y música son uno, que nacen de mi cuerpo y hay algo de trance donde siento que yo provooco ese sonido.

A:¿Como llega a vos el tango?

M: En Diciembre del 84 Stekelman mi maestra de danza (muy renombrada en la Argentina y vinculada al *Instituto Di Tella*) me invita a ver un ensayo de “algo que ella estaba armando”. Entonces yo llego solita a una sala y estaba ella con un bailarín joven ensayando el tango *Quejas de bandoneón*. El bailarín era Miguel Ángel Zotto [desde aquí Miguel]. Toda la primera parte era tranquila, bailaban, y de repente venía la variación y empezaban a hacer todos esos movimientos de las piernas entrelazadas. Y yo “flashé mal” y dije “¿Y este baile donde estaba que yo nunca lo había visto?” Fue un antes y un después en el que me impactaron dos cosas. Primero, me parecía muy romántico que un hombre y una mujer bailaran abrazados. Hasta ese momento bailar era “el zumun” para mi. Ahora se sumaba bailar abrazada a un hombre. Era una cosa muy definida masculino-femenino abrazados, percibía pareja, ese Ying-Yang del hombre-mujer. No era lo mismo que yo experimentaba en la compañía en un dúo con un tipo. Segundo, siendo bailarina contemporánea y teniendo mucha experiencia en la danza y sus mecánicas no entendía que hacían y me daba mucha curiosidad “Pero que hacen que meten las *patas* adentro de las patas y en ningún momento se chocan o se tocan ¿Como funciona esto?”. No me daba cuenta que había una marca para que esa pata entre limpia y no golpee. Además era tan rápido, eran como agujitas que entraban limpias y parecía un mecanismo de relojería en donde las patitas entran en los agujeros libres y a la vez van girando, se van moviendo y no se chocan. Fue en el primer ensayo de tango que vi en mi vida. Este espectáculo al que asistí muchas veces (Abril 1985) se llamaba Jazmines y meses después se estrenó en Michelangelo. En Junio del 85 Miguel comienza a dar clases de tango y yo empecé a tomar sus clases como curiosidad, como quien empieza un hobby mas, mientras yo seguía en la CDC no pensando que iría a bailar tango. Sin embargo, poquito a poco me iba metiendo en el tango tomando clases y de la mano de Miguel yendo a las milongas vivenciando esa cosa auténtica rarísima para mi. Entrar a una milonga en el 85 — siendo yo cool de la danza, intelectual — era entrar al túnel del tiempo. Las milongas estaban llenas, con esa gente mayor vestida de esa manera, las mujeres con esos tacos, esos brillos, esos peinados. Me acuerdo que había algo del tango que me ponía incómoda que es cuando había poco lugar y tenía que bailar chiquitito. Me costó mucho

tiempo el proceso del tango porque para mi la sensación interna de baile era de *expansión*. Si bien el tango tenía esta cosa empática con el otro, el baile en si es muy distinto y de bailar en tacos, seguir al otro, controlando tus movimientos porque no es expansivo. Yo no puedo expandirme sola, me puedo expandir en relación a lo que me propone el otro y hasta donde me permite esa propuesta. Entonces es una cosa doble, contradictoria, que en algún lugar me parece que es el ADN del baile del tango. Hay contradicción, no en el sentido negativo, si no como fuerzas o situaciones opuestas en donde yo crezco desde mi eje pero a la vez descargo a tierra, mi torso gira para un lado y mi cadera gira para el otro.

A: ¿Contradicción?

M: Situaciones contrapuestas mas que contradicción. El tango está lleno de juegos de fuerzas opuestas. Es como el caminar para atrás de la mujer en donde vos recibís una propuesta del movimiento, reaccionás y vas, y a la vez te quedás con el otro todo el tiempo. Hay una fuerza que va hacia él y otra que va en sentido contrario...dos fuerzas con la misma intensidad a la misma vez.

A: ¿Que te llamó la atención como bailarina en los movimientos de las parejas en al milonga?

M: Como bailarina al aprender un baile tenés una metodología para tratar de interpretar, analizar eso que ves, mirar los cuerpos, ver cómo se acoplan, como se encastran, que unos bailan de la misma manera y que parece que hacen el mismo paso pero en realidad se ve distinto. Esa observación minuciosa siempre me atrajo mucho y cuando veo una pareja nueva me detengo mas a ver la zona, entre la cadera y los hombros que los pies porque es ahí que “desculás” cual es el encuentro de los cuerpos y el mecanismo del abrazo del tango.

A: ¿Como llegaste al espectáculo *Tango Argentino*?

M: En febrero del 86 Miguel me dice “Me llamaron de Broadway para Tango Argentino. Es para una gira de 8 meses, querés venir?”. El espectáculo era luminaria, éxito, estaban rompiendo todo, había una tango manía en EUA, la gente se vestía de tango, se engominaban. Fue una elección difícil. Pedí una licencia de un año porque yo no sabía si me iba a gustar, por ahí voy y no me gusta y me pierdo todo esto que hice durante 6 años. Nos fuimos de gira en abril del 86 como reemplazo del solo que hacían “Los Rivarola” que era el tango de Valentino. La compañía estaba integrada por Copes y Nieves, Virulazo y Elvira, Nélica y Nelson, Mónica y Luciano, Mayoral y Elsa María toda gente grande, el Sexteto mayor y sus cantantes. Era todo nuevo, bailar con tacos, seguir y depender del otro para cada movimiento y los primeros meses me costaron mucho, porque una cosa es “ay que lindo bailar tango” y diferente es cuando bailar se transforma en tu expresión, tu movimiento y tu trabajo.

A: ¿Cambió tu cuerpo?

M: Como me costaban las posiciones de las piernas decidí dejar de entrenar por un tiempo para que mi cuerpo se pudiese acomodar a las posiciones [mas cerradas] del tango, las rodillas que se juntan, lo tobillos, los tacos. Como yo traía el método de la danza contemporánea — sistematizado y de mucho trabajo ▽ — le dije a Miguel “tenemos que encontrar durante la gira espacios para practicar, para probar cosas, porque yo tengo que aprender este baile”. Entonces hacíamos un intercambio. En una 1ª parte yo inventaba ejercicios transmitiéndole a él cosas como, caminatas para estirar el pie, cambiar el peso, la coordinación, limpieza del movimiento, buenas posiciones, líneas y después bailábamos. En una 2ª parte era él el que de alguna manera me transmitía “tango”. Durante la gira Miguel le pidió a Copes que nos diera clases y en esos mis primeros años con el tango Copes fue el único que me enseñó cosas específicas del rol femenino. Él me decía como era el abrazo, que había que conservar siempre la misma distancia, bajar y subir juntos, me explicaba que los pies y las rodillas en cada paso se juntan y me lo mostraba perfecto. La posición de una pierna en relación a la otra, como es la cadencia cuando cruza, como gira la cadera en el pivot y hace los ochos. Mientras esperábamos para entrar al escenario me la pasaba mirando a Copes y Nieves. Yo trataba de analizar eso que veía como si uno interpretara el movimiento desde el dibujo que va haciendo en el aire. Aquí me acuerdo que en las clases de coreografía de Ana Itelman habían ejercicios muy concretos donde se hablaba de las dinámicas de los movimientos ligados, cortados, de acentos, de movimientos pesados y livianos, de calidades de movimiento.

A: Laban...

M: Exacto. Me acuerdo que ellos bailaban *Danzarín* y había un momento que él hacía un movimiento con la pierna y entonces ella “le pasaba la pierna asiíiiiiiiii con una delicadezaaaa y yo tenía la foto ahí de la pierna. Y encima María mirándolo con esa cara”. Tengo una foto de ese movimiento que después no solo se lo copié a Nieves sino que lo amplifiqué. Me llamaba la atención esa cosa contenida, esa delicadeza, “ese pie era como una caricia”. Nosotros nos fuimos sofisticando en el baile de Copes, elegante, con algunos toques de Virulazo, que también era elegante pero como era “más de rioba” y grandote bailaba lento y de repente mandaba esos *aventos* ¡PAAAAA! (altísimo) y se quedaba como clavado. A mitad del año 87 volvimos a Bs As en un intervalo de la gira de tango Argentino y Virulazo nos recomendó estudiar con Antonio Todaro. Cuando nos encontramos con Antonio le propusimos un plan de clases de 2 horas diarias durante un mes. Con Miguel veníamos de un baile con *dinámicas* largas, *legato*, el torso arriba quieto y Todaro era “taca-taca-tac”, sacudidas, era un estilo mucho mas reactivo, de movimientos rápidos y secos y mostraba secuencias que eran larguísimas. Lo que hacía Todaro con equis tango era una acumulación de secuencias, como copia y pega, pero olvídate que eso esté con la música. Estaba como en cualquier lado. Para nosotros fue re difícil asimilar estos movimientos nuevos pero “se nos abrió

la cabeza” y esa capacitación fue un poco lo que nos disparó a empezar a probar nuestro espectáculo que se llamaría *Tango x 2* y cuando empezamos a armar las coreografías de este espectáculo ¡ahí sí! tuvo que ver más mi sabiduría que me venía de la danza contemporánea, de mi buen oído y esta conciencia natural de la música y también había el talento de los dos...

A: ¿Cómo fue el proceso coreográfico de *Tango x 2*?

M: En cuanto al movimiento yo tengo un sistema. Una vez que tengo la música elegida, la escucho, la escucho con los ojos cerrados y me empiezan a venir imágenes de movimientos de como “meter” esas secuencias. Las coreografías de *Tango x 2* son muy musicales, están muy puestas con la música, entonces esos movimientos de Todaro que de por sí son muy lindos cuando están metidos en una música particular, aprovechando un fraseo una cosa que hizo el bandoneón, una pausa, o una velocidad particular, esas mismas secuencias “uff se potencian”. En el proceso de elección de la música, a veces se te ocurre 1º una idea de un concepto de un cuadro, quiero interpretar tal cosa y empezás a escuchar músicas y encontrás la música que te sirve para contar eso que querés contar, y a veces tenés un tema que te gusta mucho y a partir de escucharlo te van viniendo imágenes.

A: ¿Podrías describir cómo distribuí los movimientos en la música?

M: Me acuerdo de la variación de *Recuerdos* de Osvaldo Pugliese [Ella tararea y enfatiza algunas semicorcheas] ¿Viste? ¡Hay como acentos en la música! Entonces había un paso que era un plano girando rápido en donde la pierna hacía como un rulo en el piso y después (diciéndolo fuerte) entraba como en una *sacada*. Distribuí ese movimiento en el tiempo y hacés caer una *sacada* en un acento y después viene un salto que vuelve a caer en otra *sacada* y también hay otro acento (golpeando la mesa). Es un *encastre*, como un rompecabezas para el cual yo tengo mucha habilidad y conocimiento. Por ejemplo, el movimiento de Copes y Nieves que describí antes lo hacíamos en *Tango x 2* durante el solo de violín del tango *Chiqué*. Tenés la idea de lo que querés contar, tenés la música y ciertos pasos disponibles y empezás a asociar este movimiento que es además “muy expresivo”. Y yo asocié la subida de la pierna de Nieves con la parte más aguda de la música. Después venía una suspensión y un *acento fuerte* de la música que nos quedaba bárbaro para hacer un *gancho* que hace “CHÁ-ran”. Ese gancho quedaba visualmente bien. Hay un uso de la música muy refinado, que es bastante literal, en el sentido de que a veces en otras coreografías yo puedo ir totalmente “en contra” de la música. En mi coreografía de *Sintonías* que era bastante contemporánea le dije a los bailarines “muévanse rápido, hagan gancho, patadas, revoleo” como recurso coreográfico para generar un efecto. Vos vas siempre asociada con la música literal, en el mejor sentido, y de repente hacés como hacía Virulazo que en la variación de *Quejas de Bandoneón* en vez de moverse rápido el caminaba lento.

A: Otro uso de la música...en vez de moverse en el nivel métrico de la variación se mueve en el nivel del caminar...

M: Exacto, en la variación de Quejas hay un “plafond” que está haciendo sonidos mas lentos. Yo no tenía idea de esta representación por niveles aunque me imagino la sensación como que lo mas lento es mas abajo y lo más rápido es más arriba. En realidad esos niveles se dan en simultáneo.

A: ¿Podrías hablar sobre la negociación en la construcción del baile en la interacción?

M: ¿Te referís a como se negocia en el devenir del baile? ¿Como uno va negociando a medida de que va sucediendo?

A: Sí

M: En la improvisación uno baila con distintas personas entonces esta negociación cambia con cada persona que vos te encontrás. Uno tiene —y yo lo digo en las clases — un *catálogo de recursos* para poner en juego en esa negociación: La postura, el equilibrio, como cambio el peso de una pierna a la otra, la coordinación, la torsión, el abrazo, el pivot, como resuelvo determinadas situaciones. Para poder negociar primero necesito saber que tengo yo solita, y el tipo también que tiene para poner en juego. Cada uno después articula del modo correspondiente lo que le toca hacer —según sea lo que propone— cuando acepta la propuesta. Al abrazamos se despliega este *sistema*. La pareja de baile es un sistema de dos personas enlazadas y hay una mecánica en donde uno de los dos comienza el dialogo. Sin embargo antes de comenzar ese diálogo, hay un *encuentro de los cuerpos* en que se espera que haya una escucha mutua. En esta instancia del encuentro — además de la acción de encontrarse — hay una *percepción del otro*. Hay una emisión de la manera que yo me abrazo, en que se siente el *nivel de contacto*, de presión, de suspensión involucrado. Yo estoy percibiendo y estoy emitiendo. Yo le estoy diciendo antes de que cualquiera de los dos haga el primer movimiento “Esta soy yo y abrazo de esta manera, abro mis canales, toco, esta es mi actitud de apertura y de receptividad a lo que pueda suceder”. Es una sensación de querer generar confianza en el otro, que sienta comodidad, apertura y a la vez control de la situación. El termino que mejor define esta intencionalidad interior es vibración. Es contacto, tacto, energía, pero cuando un dice energía es tan vago... Es una *expectación* que dura segundos hasta que se establece ese “click” en donde nos empezamos a mover. Hay un código donde hay uno que inicia esta conversación y otro que acepta. Es el líder el que empieza a moverse y el otro acepta ese juego vinculado con la manera en que yo acepto esa propuesta y hago un movimiento a través de los *puntos de contacto*. [Pensando] ¡No se si es negociación! Me gusta pensar que es un *acuerdo dinámico*, constantemente cambiante, en donde “cuanto acuerdo o como acuerdo” tiene que ver con la interacción con esa persona, momento a momento y como vas captando la forma de ese devenir que te está proponiendo el otro.

A: La forma de ese acuerdo...

M: La forma de ese acuerdo en que el hombre después de algunos movimientos percibe “de que manera” la mujer resuelve y propone su manera corporal de acordar. Es una instancia que puede durar un tango donde hacés un *escaneo*, un *re-acuerdo* y te *codificás* para bailar con esa persona y ya después funciona y no es tan consiente.

A: ¿Que significa que ambos vayan o no en la música?

M: Burdamente sí el que propone que es el que tiene la primera impronta es “muy sordo” ahí estamos en problemas.

A: ¿Muy sordo?

M: Es estar deliberadamente fuera de ... [piensa] de la rítmica.

A: ¿Del tiempo?

M: Del tiempo. En donde es difícil para el que recibe esa propuesta forzarlo a “entrar” en ella.

A: ¿Cómo ves que está fuera de tiempo?

M: No hay una coherencia de lo que hace con su cuerpo con lo que se escucha. Ejemplo, vos bailás y notas que hay desconexión porque el tipo no sabe bien que hacer, hay huecos mientras está pensando que hacer y eso se traduce en movimiento vacío y desconectado de la música que sigue sonando y no estamos pudiendo estar de ninguna manera dentro de su esquema.

A: El límite del acuerdo.

M: Me pasó en una clase con un tipo que bailaba medianamente bien que me marcaba un *rebote* y no me lo marcaba bien. Inmediatamente al recibir una marca técnica no apropiada a mi me desconectaba de la música. El “yo voy y vos recibís lo que yo hago y vos apoyás y lo hacemos juntos” no se daba. Ahí había un mecanismo mal propuesto dejándome afuera de ese diálogo y sin poder aportar nada. Después está el tema de lo que yo puedo aportar. Un tipo me está marcando una *salida*, un *rebote* y un *ocho cortado*, y hay una música que sugiere una determinada estructura, ritmo, textura o descarga, si el que propone está abierto y conserva ese estado de apertura, se puede dejar impregnar por como yo voy a ese paso, como descargo y el tiempo que me tomo para descargar y volver. Es importante que en el líder exista un registro (i) de la propuesta y del impacto de la propuesta en el cuerpo de la mujer; (ii) de que lo hacemos entre los dos para que el cuerpo del otro reaccione e impacte. Bailar no es solamente “el espíritu y la cosa etérea” es concreto de movimiento. Insisto en tener un catálogo de recursos porque incide directamente en la manera de *apoyarse* o no en la música. Existe una lista de *tips* y recursos técnicos concretos para que este instrumento que es mi cuerpo esté afinado y permiten que lo que hagas al moverte funcione. Uno aprende una técnica

del eje, de cómo cambias tu peso, cómo descargás, si usás el taco, tu abrazo. Antes que nada tengo que estar “bien parada” para poder recibir alguna propuesta de movimiento a través del abrazo y si ese mecanismo funciona bien como provoca que sucedan determinados movimientos como un pivot y que ese pivot esté ajustado en relación a esa propuesta. Esta es mi propuesta y otros tienen otras propuestas y es así este baile. No hay una sola forma de hacer las cosas, hay si “aproximaciones” o sea un pivot es un pivot, un ocho es un ocho, pero después como están resueltos varía.

A: ¿Qué pensás hoy?

M: Cuanto mas pasa el tiempo y mas avanzo en este baile voy cada vez mas a lo mas simple, a lo mas esencial. Como si fuese al revés, un deshacer (*undo*) y seguir yendo a lo mas simple, lo mas tonto, como es un cambio de peso y entender ese mecanismo y buscar esa comodidad y esa armonía con el otro. El tango es un baile en constante evolución porque tiene que ver con los cuerpos, con como se mueven las personas, con como les afecta la música. Al ser de a dos, es muy dinámico y cambiante,

A: ¿Como ves el romanticismo en el tango?

M: El romanticismo puede ser tan maravilloso como complejo. Insisto “hay mucha contradicción en el tango”. Puede haber muchísima atracción, en ese encuentro, en ese abrazo, en todo lo que se despliega, en las fantasías, en las expectativas. Ahí se abren un montón de puertas vinculadas con los deseos y a la vez con las relaciones humanas y ahí se despliega toda la complejidad, la contradicción, los usos y costumbres de la sociedad, la forma de vincularnos entre las personas, entre los hombres y las mujeres. Hoy día está muy complejo encontrarse hombres y mujeres. Entonces eso también está en el tango.

3. Conclusiones

La entrevista presentó un valioso testimonio de esta relevante figura del tango. Durante el relato Milena mostró que el hilo conductor de su carrera artística giró desde su pre adolescencia en torno a la música y a la danza y que su preocupación central fue el entrelazado entre la coreografía, el análisis del baile y la construcción del baile a dos. Por otro lado, mostró como se valió de la metodología de la danza contemporánea adquirida en el Taller y la CDC del TGSM para crecer como bailarina en el espectáculo Tango Argentino y como coreógrafa en los espectáculos Tango x 2 y Tramatangó que vendrían a modelar la composición coreográfica y el tratamiento musical del espectáculo actual. También y paralelamente describió como su participación en la milonga tradicional de Buenos Aires modeló

su trabajo y pensamiento. Milena expuso su pensamiento artístico y pedagógico valiéndose de una serie de nociones relacionadas con la percepción corporal, los acuerdos en el baile a dos, la música, contraposiciones en el baile del tango y la técnica del movimiento. Por último Milena nos introduce en la complejidad de un baile cambiante en función de los cambios sociales y la relación entre la mujer y el hombre.

Biografía del autor

Alejandro Grosso Laguna

cultura@netcabo.pt

Bailarín e profesor de tango argentino y músico especializado en danza (Escola Superior de dança de Lisboa 1999-2014). Guitarrista y Educación musical (Universidad de La Plata, Universidad de Évora y Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla). PhD (Universidad de Évora, Portugal — Beca de la Fundación para a Ciência e a Tecnologia (FCT)) “Revisión de problemas comunicacionales en el contexto de clases de técnica de danza desde la perspectiva de un músico de danza”. Es investigador de Posdoctorado con beca FCT (2015-2021) tema “Aspectos de la comunicación en la performance expresiva multimodal: Problemas de cruzamiento entre contenidos proposicionales y no proposicionales”. Posee formación dancística y en el sistema Gyrotonic Expanded System. Creador de la Milonga da Barraca (Lisboa) acreditada como una de las mas antiguas y tradicionales de Europa. Frequentador asiduo de las casas de Fado ha llevado la música de Lisboa al seno de su milonga y promovido una interpretación espontanea del baile en el Fado a partir de los movimientos de pareja del Tango. <http://orcid.org/0000-0001-8560-4011>