

GRACIELA GONZÁLEZ¹: EXPERIENCIA CORPORAL Y CAMBIO GENERACIONAL EN EL TANGO TRADICIONAL

Graciela González: Bodily Experience and generational change in Traditional Tango

LAGUNA, Alejandro²

Resumen

El estudio del gesto corporal y la construcción participativa de los movimientos de los ‘viejos’ milongueros argentinos se ve obstaculizado por el hecho de que sus protagonistas ya no están vivos. Este trabajo investiga ambos temas de manera indirecta, realizando una entrevista semidirigida con la maestra y bailarina Graciela González, quien desde los años 80 tuvo como maestro y fue pareja de baile de Norberto ‘Pupi’ Castello, uno de los mitos de la milonga ‘porteña’. González describe algunas de las características gestuales e intencionales menos conocidas de estos ‘viejos’ milongueros, y explica cómo algunas de estas características se han perdido como resultado de los cambios generacionales y la velocidad de las comunicaciones generadas por las redes sociales.

Abstract

The study of body gesture and the participatory construction of the movements of the ‘old’ Argentine milongueros is hampered by the fact that their protagonists are no longer alive. This work investigates both themes in an indirect way, conducting a semi-directed interview with the relevant teacher and dancer Graciela González, who since the 80's had as master and was dance partner of Norberto ‘Pupi’ Castello, one of the myths of the milonga ‘porteña’. Gonzalez describes some of the lesser known gestural and intentional characteristics of these ‘old’ milongueros, and explains how some of these characteristics have been lost as a result of generational changes and the speed of communications brought about by social networks.

Palavras-clave: *Tango Danza; Viejos Milongueros; Intención y Organicidad del Movimiento; Caminar.*

Key-words: *Tango Dance; Old Milongueros; Intentionality and Organic Movement; Walking.*

Data de submissão: fevereiro de 2019 | **Data de aceitação:** setembro de 2019.

¹ BIOGRAFIA DE LA ENTREVISTAD: Graciela González nació en Buenos Aires. Es bailarina, maestra e investigadora argentina del baile del tango. Internacionalmente reconocida por su trabajo de integración entre la pedagogía y el aprendizaje del tango salón. Comenzó a bailar en 1988 y tuvo como maestro principal a ‘Pupi’ Castello, legendario milonguero con quien formó pareja de baile y de enseñanza durante 19 años. Complementó su formación con relevantes personalidades del tango tradicional-Salón (TT-S) como ‘Pepito’ Avellaneda, Antonio Todaro, Gustavo Naveira, Juan Bruno, ‘Teté’ Rusconi, Martha Antón, el ‘Gallego Manolo’, el ‘Turco’ José Braemcha, ‘Lampazo’, Eduardo Pareja, Gerardo Portalea, ‘Cacho Pistola’ y ‘Nito’ y Elba. Es considerada una de las principales personalidades de la generación de la década del 80 (s.XX) y creadora de los primeros seminarios de técnica para mujeres (8 de enero de 1994), de marcación para hombres (Junio 1995) y de antitécnica (Junio 2016). La metodología innovadora de su enseñanza está fundamentada en su alargada experiencia en el estudio de la gestualidad del cuerpo abrazado de la pareja y en el análisis de sus propias sensaciones al bailar con los milongueros antiguos. Es jurada del Mundial de Tango de la Ciudad de Buenos Aires desde su inicio.

² ALEJANDRO CÉSAR GROSSO LAGUNA - Investigador Posdoctorado financiado por una beca mixta Ref^o SFRH/BPD/109712/2015 de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P.; Directores Jorge Salgado Correia (INET-MD/UA) y Favio Demián Shifres (LEEM/UNLP-FBA). Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança. Polo de Aveiro (UA-DECA); Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Música - Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata. ARGENTINA. E-mail: cultura@netcabo.pt

INTRODUCCIÓN

El baile de los ‘viejos’ milongueros y milongueras³ ha sido escasamente estudiado. El número de registros filmicos tomados en milongas anteriores a 1990 - período hasta donde llegaron a vivir los milongueros y milongueras nacidas en las primeras décadas de 1900 - es muy bajo y las entrevistas disponibles realizadas a milongueros y milongueras no se han centrado en una exploración sistematizada del estilo como la experiencia corporal, la creación participativa de sentido de la pareja o la representación musical del cuerpo al bailar.

Existe un número reducido de bailarinas y bailarines que han aprendido a bailar tango con los últimos milongueros y milongueras legendarias. Este es el caso de Graciela González, una personalidad relevante y central del Tango que comenzó a aprender a bailar en la década del 80. En esta entrevista, González es desafiada a describir pormenorizadamente los aspectos mas profundos de su experiencia corporal. A lo largo de la entrevista González irá tejiendo una serie de asociaciones sobre los efectos del contexto sociocultural y las redes sociales en la gestualidad del tango y la comunicación de la pareja.

TRANSCRIPCIÓN

ALEJANDRO LAGUNA: ¿Que rasgos estilísticos comunes tienen los milongueros de las décadas del 80-90 del siglo XX?

GRACIELA GONZÁLEZ: Para mi la diferencia fundamental entre ellos y el ahora es que ellos van al *eje* de la mujer ‘para moverla’, que es lo que yo trato de transmitir, y lo que sucede ahora es que se le pide a la mujer que vaya hacia el hombre. Entonces básicamente es eso y como diferencia para mi es abismal.

AL: Cambia la forma del baile.

GG: Cambia totalmente la forma del baile.

AL: ¿La forma de *marcar*?

GG: No es la forma de marcar, si’no es adonde pongo el eje de la *intención*, a donde va mi intención. Ellos [los milongueros] iban hacia la mujer para ‘moverla’, y ellas se

³ En este trabajo el termino ‘viejos’ se refiere a los milongueros y las milongueras que aprendieron a bailar tango durante la década de oro (1940-1950) y por lo tanto los nacidos alrededor de 1920-1930.

‘ocupaban’ de su eje para moverse. En realidad había mucho menos esfuerzo y el camino de la información era mucho mas claro y mas corto porque ellos mandaban la información, a entrar en el cuerpo del otro.

AL: ¿Cuando vos ves un bailarín te das cuenta si baila o no con este concepto?

GG: ¡Absolutamente! Por eso quiero que vayamos a hoy a la milonga El Rodríguez porque ninguno de estos señores hace esfuerzo. Ellos bailan con ese concepto o aprenden con ese concepto que ver con que... el objetivo de ellos cuando comenzó el tango era absolutamente conocer mujeres y para las mujeres conocer hombres. Entonces tenía que ver con conocer a otro en la milonga... para conocer a otro había que bailar y no molestar a la mujer. Antes si vos a una mujer la sacabas de eje - cualquiera de estas señora mayores que aún quedan todavía como Lidia Filippini⁴ - la mujer te daba un ‘piñón’ [del lunfardo: golpe de puño], sin ningún problema ¿me entendés? O te sentaba.

Eran ‘minas’ [del lunfardo: mujer] inamovibles y había que bailar. Digamos, lo que yo conocí, ‘la negra Martita’⁵ la que bailaba con ‘Petróleo’⁶, Adela La Gallega⁷, Alejandra⁸ la que organizaba Almagro [milonga 1983-2000] que fue con quien hice mi primer trabajo en el Salón Canning. Yo habré empezado en Enero del 88 y comencé a trabajar con Alejandra en Junio. Entonces mi trabajo, que me lo consiguió Pupi⁹, consistía en bailar dos tangos con cada hombre que había en la clase de Alejandra en Canning, los días martes. Habían muchos hombres. Habían mas hombres que mujeres en la clase. Por eso mi trabajo era bailar con los hombres y enseñaba Alejandra y enseñaba de una manara no muy didáctica pero todos aprendían.

AL: ¿Que diferencias gestuales encontrás entre los viejos milongueros y los de la actualidad?

GG: En realidad yo creo que el denominador común de cualquier estilo de cualquier barrio es este. Poner a la mujer como eje y como centro del baile y no ponerse uno [el hombre] como centro. Creo que esto es el denominador común. Porque yo puedo bailar...

⁴ Lidia Delia.

⁵ Sin datos.

⁶ Carlos Alberto Estévez, Buenos Aires (1912-1995).

⁷ Adela Ángela Aletti (1930-1987).

⁸ No se ha podido establecer el apellido.

⁹ Ernesto Norberto Castelo, Buenos Aires (1936-2007). Cuando Graciela González lo conoció era ‘Pupi’, cuando empezó a viajar se transformó en ‘Pupy’, a veces en los *flyers* escribían ‘Pupi’. Él decía que se escribía ‘Pupy’. La razón del apodo es una amiga de una familia extranjera que lo llamó ‘poupée’, diciendo que era un muñeco cuando nació.

por ejemplo con Antonio Todaro¹⁰ que era de Mataderos, con Portalea¹¹ que era de Villa Urquiza, con ‘Pepito Avellaneda’¹² que era del sur, y ninguno de ellos me sacaba de eje.

AL: ¿Por qué motivo se habrá abandonado esta manera particular de construir el baile del tango? Yo estoy tomando conciencia de la sensación corporal que genera esto que vos decís. En la última clase que diste sobre el ocho conseguí entender a que te referís. Marcar sobre el eje de la mujer

GG: Ah. Muy bien

AL: Entonces durante todo el baile intentaba entender donde ella tenía el eje y yo trataba de pensar mi forma de pararme y de bailar con respecto a ese eje, lo cual produce una sensación de funcionamiento de los cuerpos muy particular. Es otro mundo. Y la pregunta ¿Por qué el hombre se fue “para atrás” como vos decís?

GG: En realidad la evolución que yo viví fue: cuando yo empecé la división era *tango de salón* [estilo derivado del tango tradicional-Salón que se bailaba en los barrios de Villa Urquiza y Saavedra] y *tango escenario*.

Generalmente el Pupi, que era un observador muy perspicaz, decía “ahí llegaron los gauchos” [Para referirse a la llegada a la milonga de bailarines provenientes del Folclore]. En general la mayoría de la gente que bailaba en las casas de tango venían del Folclore [música y danza del interior rural de Argentina] y yo creo que el escenario básicamente era de gente del folclore que tenía una espalda, un pecho muy abierto y una espalda muy derecha, porque era una danza individual, no se abrazaba. Entonces me parece que tiene que ver con eso.

La dicotomía era milongueros y tango de escenario, después se extendió a el tango salón y el *tango milonguero* un termino acuñado por Susana Miller¹³.

[Comenzó a emplearse desde la mitad y hacia finales de la década del 90 (s.XX) para referirse al estilo de tango que se bailaba en las milongas del centro de la ciudad, en donde el abrazo, por una cuestión de espacio, no se abría].

Después quedó milonguero, salón y escenario, era como si se hubiera agregado una cosa. Y en finales de los 90, empezó el *tango nuevo* que, si, creo que decididamente pone en

¹⁰ Buenos Aires (1929-1994).

¹¹ Gerardo Portalea (1928-2007).

¹² José Domingo Monteleone (Buenos Aires 1930-1996).

¹³ Reconocida maestra y bailarina argentina del tango.

los talones a la mujer, la manda para atrás y empieza como un tango muy abierto. De hecho el *tango abierto* o el *tango cerrado* existió siempre.

No es que no existía. En Villa Urquiza, en los lugares donde había clubes grandes como en Mataderos, se abría el abrazo. No era que era todo abrazo cerrado. Se abría el abrazo para hacer una figura y después se volvía a cerrar. En las milongas del centro que yo conocí que eran Mi Club, Savoy, Marabú, Mariano Acosta, El Social Rivadavia, pero básicamente Regin, que ahora es El Beso, eran las milongas que yo conocí donde realmente se bailaba un tango abrazado que no se abría. En Almagro, era el 'top' de los lugares, el Club Bristol era también una mezcla de abrazos. Era un lugar muy grande. Y el Salón Canning era una mezcla de la gente que venía del norte, del oeste tipo Villa Urquiza, Saavedra y Boulogne y todos esos lugares, y era como un punto de encuentro el Canning. No me quiero olvidar del Sin Rumbo que fue como la llamada catedral del Tango y realmente es la catedral del tango. Y el club Sunderland vino después, por lo menos yo conocí primero Sin Rumbo y después conocí Sunderland.

AL: Vos me hablabas del folclore y porque el abrazo del tango se habrá mantenido separado...

GG: Y el tango nuevo creo que exacerbó la distancia y la individualidad, y me parece que después de eso, pero además tenía que ver con la llegada de el e-mail, de los celulares, de cosas mediáticas como el YouTube que hizo que uno comenzara a conectarse desde otro lugar también. Es decir, cuando no había ninguna cosa mediática que comunicara, la gente hablaba más, y se abrazaba más, y además otro tipo de comunicación, lo único que había era el teléfono fijo a lo sumo el fax. Y basta. Es decir, hay que ver que pasó dentro del contexto sociocultural. Nada es porque sí.

AL: En esas épocas si vos querías ver bailar a Pupi, a Portalea, a 'Lampazo'¹⁴, o quien sea, los tenías que ir a ver a la milonga...

GG: Tenías que ir a la práctica de los miércoles en Sin Rumbo, que era la práctica de Portalea y Marta, y ahí se juntaban todos, entonces eran clases magistrales para las chicas que empezábamos como yo. A mí me agarraba Petróleo y me trataba de explicar cosas y yo no le entendía nada, pero igual me bailaban todos. Entonces el nivel de información corporal que tenían era maravilloso. Desde Portalea, Lampazo, Petróleo, Juan Bruno¹⁵,

¹⁴ José Vázquez (1930- s/d).

¹⁵ Apodado 'El Pibe de Ciudadela' (1925-2004).

Alberto Villarrazo¹⁶, ‘Cacho Pistola’¹⁷, el Turco¹⁸, digo, eran infinidad de bailarines que me movían todo el tiempo.

AL: ¿Y cuál es la influencia del clásico, de las bailarinas que provenían de ballet y que comenzaron a bailar tango, en los comienzos de los 90 después del espectáculo *Tango Argentino*?

GG: Yo creo que la cuestión del ballet, tiene mas que ver con la llegada de *Tango x dos*. Tiene que ver con la llegada de Milena Plebs (Laguna, 2018), Vanina Bilous y Guillermina Quiroga, que son las bailarinas que incorporaron una estética diferente, una mezcla del contemporáneo y el ballet en el tango.

AL: ¿Y en relación al eje del cuerpo? ¿Cambió ese eje? ¿Lo ‘tiró’ mas atrás?

GG: ¡No, no lo tiró mas atrás! El eje no cambió. Hasta aquí el eje no había cambiado para nada. El eje cambió cuando se exacerbó la distancia de la pareja y todos se fueron para atrás. Y el eje cambió cuando comenzó a verse mucho video y esta obsesión de la estética”. Me parece que la cuestión estética fue lo que prevaleció en relación a la *conexión*.

AL: Graciela, siempre he tenido la sensación que el baile de los viejos milongeros tenía un swing, una *cadencia*, una musicalidad muy especial. Qué es lo que produce esa sensación es difícil de poner en palabras. George Balanchine tiene una frase “bailar es hacer la música visible”. Y la música de estos milongeros se hacía visible en su manera de mover los pies, de mover las piernas y el cuerpo, en como generaban el baile, en como marcaban desde la música. El caminar de los viejos milongeros tenía ‘tango’ ¿Por qué crees que esta característica se fue perdiendo?

GG: Había un montón de gente que estaba en ese momento en la práctica de Sin Rumbo y algunos todavía están vivos que pasaban desapercibidos. O sea, no es que todos tenían el ‘sucundum’ [aquí alusivo a una forma idiosincrásica de moverse] que vos decís. No eran todos. Y también había gente que no bailaba tan bien. Los que bailaban bien se destacaban y en esta época también se destacarían. Es decir, hay ‘algo especial’ que tenía esta gente que uno recuerda que hacía que fueran diferentes al resto. Y también había hombres bailarines que aún están vivos que pasaban desapercibidos totalmente y que ahora en este momento tienen ‘la suerte’ de estar vivos. Y no se pude negar que vivieron

¹⁶ s/d.

¹⁷ s/d.

¹⁸ José Braemcha (1931-2010).

lo que vivieron. Pero es verdad que tienen una *calidad de movimiento* diferente que dan los años.

AL: ¿Como se puede describir esa naturalidad del caminar que hoy parece perdida?

GG: El tango de hoy está ‘impostado’. Yo tomaba clases con estos hombres [viejos milongueros], o la clase que tenía con Pupi, y yo veía a Pupi a agarrar a la mujer que llegaba por primera vez —que nunca había bailado— y él la agarraba y la hacía bailar sin decirle absolutamente nada. Entonces lo que él hacía era ‘sostenerle’ el eje y dejar que se ella moviera con naturalidad. Es decir, la seguía, la esperaba, la movía, y sin demasiado esfuerzo. Cuanto menos información tenía de cómo tenía que ponerse la mujer, mejor funcionaba.

Yo después de haber inventado el curso de Técnica para mujeres y después de tantos años de hacerlo, y a partir de la *anti-técnica* llegué a la conclusión de que todo lo que Pupi trataba de convertir en mi es que no era necesaria tanta información, “para que le vas a decir a la mujer que tiene que hacer esto si ya lo hace. Porque le tenés que explicar tan en detalle algo”.

Pero bueno tenía que ver con mi propia búsqueda, sobre todo de mi generación del Tango. Los que llegamos de los 80 a los 90 ahí en esa transición lo que hicimos como aporte, creo fue poner una pedagogía especial donde empezó a masificarse el Tango a través de la didáctica y la pedagogía. Y ahí empezó a plegarse gente que venía de otras danzas porque estaba Milena [Plebs], porque estaba Guillermina [Quiroga], porque el tango había empezado a ponerse en auge y entonces muchas bailarinas que no podían vivir de su baile, porque no había laburo, empezaron a plegarse al Tango. Me parece que esto también tiene que ver con la cuestión económica.

AL: Por lo que entiendo hasta antes de esta época una de las características de los viejos milongueros es que provenían de otras profesiones (electricistas, albañiles, mecánicos, colectiveros, taxistas). No eran profesionales del tango.

GG: Sí, sí. Por eso, Pupi trabajaba en los teléfonos, en ENTEL (Empresa Nacional de Telecomunicaciones), Todaro era obrero, el Turco también. Todos hacían otra cosa. Hoy el oficio es bailar tango.

AL: Yo veo que el pie de los viejos milongueros tenía una estética, pisaba y estaba presente. Pero hoy se ve...

GG: Un pie endeble.

AL: A mi me parece que el pie perdió algo muy especial que era su ‘decir musical’...

GG: Yo creo que mi generación trató de explicar cosas que antes eran naturales, de racionalizarlas, de masificarlas de alguna manera, porque con una explicación clara se supone que era mas rápido llegar al punto. A esto súmale YouTube y todas las cosas mediáticas que empezaron.

AL: Sí. Con el YouTube la experiencia del tango paso a ser visual y offline. Se perdió la experiencia del baile *in situ*.

GG: Yo creo que empezó a haber una necesidad económica de vivir del tango. Y además cualquier expresión artística en general siempre toca los egos, y entonces el ego mucho a veces no ayuda y creo que el nivel de maduración, de esfuerzo que tenían estos viejos, de trabajar todo el día haciendo paredes y después se iban a la milonga a bailar, creo que el esfuerzo de sobrevivir era muy diferente a un chico de 20 años en los 80 o en los 90. Digo, creo que el nivel de tolerancia en relación a la frustración y el nivel de esfuerzo para llegar fueron menores porque los caminos eran mas rápidos. Entonces a veces me pasa que hoy veo gente bailar en la milonga y digo: este hombre realmente baila mal y este tipo baila toda la noche. No para de bailar. Y esto tiene que ver con que hay una mayor cantidad de mujeres, y tiene que ver con que las mujeres tampoco dicen que no. Yo creo que los hombres que bailaban bien ‘se rompían el culo’ [argentinismo: se esforzaban mucho] para bailar bien porque si no, no bailaban con ellas. Y creo que ha cambiado la cantidad de mujeres en relación a los hombres, y creo que ellos no necesitan tampoco demasiado esfuerzo porque “van a bailar igual toda la noche”.

AL: Tengo entendido que antes los hombres trabajaban mucho la manera de caminar, de pararse, le daban mucha importancia a eso.

GG: Para mi esto de ‘caminar bien’ es un mito. Digo, a partir del momento en que se comenzó a explicar la manera de caminar dejó de ser una caminata natural. Ellos te explicaban las *figuras* [los pasos], no te explicaban como tenías que caminar. Nadie te decía como hacerlo. Por eso digo como ya lo tenían no hacía falta explicarlo.

AL: Imagino que ellos buscarían esa naturalidad al moverse, o la tomarían de algún lado...

GG: Sí pero había toda una idiosincrasia y un modo de vivir que hacía que todos ellos caminaran de esa manera. Entonces yo no puedo pretender que vos camines como el Pupi porque naciste en otra época y porque viviste otras cosas. Entonces vamos a hacer las figuras parecidas a ellos, porque las aprendimos con ellos o miramos un video y aprendimos la figura, pero la forma, la mecánica y las *dinámicas del movimiento* son diferentes. Porque vivimos en otra época y porque no tenemos tanto esfuerzo para hacer cosas. Y porque hay mas ‘fast food’.

AL: Para ellos el tango era eso que vivían en un contexto mas presencial. Sus experiencias con el baile sucedían en la milonga o en la práctica y durante el día tenían otros oficios.

GG: Para ellos era eso en ese momento dentro del contexto donde estaban viviendo.

AL: En la contemporaneidad, la cabeza se nos va en cosas que en la época de las milongueras y milongueros no existían. Hoy tenemos infinidad de modelos de zapatos y de vestidos, de maquillajes, múltiples maneras de comunicar (celular, Facebook, Instagram, Twitter), tenemos la posibilidad de ver todas la exhibiciones por YouTube...

GG: Yo empecé en el 88 y la única casa de zapatos que había era Fattomano. Entonces Fattomano era el que hacía los zapatos para las coristas, y la gente del teatro, y tenían suela Febo abajo [marca argentina muy conocida] y eran zapatos que si no los hubiese regalado todavía los tendría. Eran un ‘pedazo de zapato’ insoportables. Pero eran lo único que había. Cuando yo empecé, uno iba con zapato normal y le ponías una banda elástica para que el zapato no se te saliera. Para tener un zapato en serio o una sandalia, tenía que ser sandalia de calle, o un zapato que vos de alguna manera tenés que tratar de ajustarlo. Pero para tener ese zapato de Fattomano, yo lo tuve al año y medio de bailar.

Ahora lo primero que hacés es comprarte el zapato.

Está bien que ahora sea así. Hay toda la industria alrededor del tango que, hay mucha gente que come gracias al tango. Y está perfecto que sea así. Desde el que te maquilla, el que te hace la ropa, el que hace los zapatos, los maestros, hay toda una industria, las milongas.

AL: ¿Y la forma de entender la música?

GG: Yo no te puedo hablar de la música. No soy yo la persona para hablar de la música.

AL: Me refiero a que es lo que vos sentís...

GG: Lo que yo siento es que no puedo explicar la música. La siento o no la siento.

AL: No hablo de la música en términos formales. Me refiero en tu baile, que es lo que representa para vos...

GG: Es que...si no hay música ¡¡¡no me puedo mover!!! Digo, no puedo explicar la música. Escucho música y me muevo. Se que tengo 'oído' pero mas que eso no te puedo explicar. Te puedo hablar de otra cosa pero no de música. La siento y punto.

Te puedo explicar ¿porqué uno se mueve? ¿cómo se mueve? Podemos mirar un video sin música y yo te explico el movimiento. Ahora no me pidas que te explique como se mueve dentro de la música porque no lo puedo decir. Tenés que buscar a alguien que se haya dedicado mas a entender la música.

AL: Vos decías de que el hombre baila en el eje de la mujer ¿Y la mujer, hace lo mismo o tiene una interpretación diferente?

GG: No. No tiene una interpretación diferente. Yo creo que el hombre manda una idea del movimiento y la chica lo hace. Creo que es una cosa de 'generar movimiento de a dos', de que algo suceda.

AL: Hay una intención en bailar sobre el eje de la mujer, hacerla bailar en su eje...

GG: Porque además es mas inteligente mover a alguien en su eje que estar cargándolo todo el tiempo.

AL: Como intención ¿la mujer se mueve en el eje del hombre también?

GG: Como intención la mujer se mueve en su propio eje. Si yo la saco del eje no puedo hacerla mover. Es el hombre que va alrededor del eje de la chica todo el tiempo.

AL: O sea la cuestión está en la dirección en que se propaga la intención.

GG: Claro. Es una *dirección de la intención*. Pero además, también hay movimientos que existieron siempre, movimientos afuera del eje. Siempre existieron. En mi época se llamaban *puentes*. Ahora son *volcadas*, *colgadas*. Creo que lo que cambió fueron las dinámicas, la manera de moverse, porque los cuerpos se mueven de otra manera. Esto además tiene que ver con la ropa. Los tipos de antes estaban todo el tiempo con traje, saco, corbata, chaleco, y ahora ya no.

AL: Se bailaba en el eje de la mujer. Y cuando se la saca del eje para hacer un puente, eso está dentro de lo estilístico.

GG: El sacarla del eje [de forma permanente] me parece que es un estilo inventado para inutilizar a la mujer.

AL: Vos decías, siempre hubo puentes.

GG: Era para hacer una figura. Una figura, no era un estilo de baile. Era un segundo. Una figura que duraba un segundo, o diez segundos. Era un efecto visual, se hacía eso para algo. Era básicamente un efecto. No se usaba en la milonga se usaba fundamentalmente en las exhibiciones.

AL: El hombre aprende a bailar en el eje de la mujer y la mujer aprende a moverse en su eje ¿Que es lo que mas uno debe aprender?

GG: Lo único que uno debería aprender son las figuras. Nada mas. Las estructuras. Porque si estás fuera de eje ¿cómo vas a bailar? ¿cómo te vas a mover?

AL: Vos decías que muchos hombres bailan con el eje tirado para atrás... O sea, de esta manera no se puede bailar en el eje de la mujer porque al irse para atrás la están sacando a ella del eje.

GG: La gente baila afuera del eje y entonces apareció el ‘empujo el piso’ para ponerla a ella en eje. Empujo para poder moverme y moverla. Entonces el empujar el piso es la ‘compensación’ de estar fuera de eje. En el abrazo el hombre se va para atrás y la saca a ella del eje y después la empuja para ponerla en eje y así sucesivamente. Esta propuesta no tiene sentido. Yo creo que sacarla de eje, y decirle a ella ponéme la panza, ponéme el pecho, o ponéme esto o ponéme aquello, tiene que ver con la compensación de lo que uno [en este caso el hombre] no pone naturalmente. Cuando yo comencé me dijeron: abrazáme y seguíme. Y yo abracé y seguí. No había otro tipo de indicación.

Ahora para conectarnos tenemos que hacer determinada posición y esto no necesariamente garantiza la conexión. Lo que garantiza es te siento porque vos me empujás y me hacés resistencia pero esto no quiere decir que sea conectado. Cuanto más esfuerzo hago mas desconexión hay.

Hago un esfuerzo para conectarme, entonces, creo que las resistencias y los fuera de eje, los pesos, te peso, vení, búscame, tírame el pecho, tírate arriba que te llevo, esto es toda una compensación de lo que no hay. Y además tiene que ver con que el tango se hizo realmente muy internacional. Con culturas que no están acostumbradas a ni a darse un beso para saludarse. Entonces creo que todo esto tiene que ver con los maestros que buscaron formas para que la gente se conectara compensando lo que no había. O por cultura, o porque no había permisos, o porque en realidad era más importante la estética que la conexión.

Creo que los empujes y los fuera de eje tienen que ver con no poner todo lo que hay que poner. No ponerse, no estar, no estar presente, no jugarse.

AL: Organizar el baile alrededor del eje de la mujer parece ser la característica corporal-intencional distintiva de los milongueros de la década del 80 y 90.

GG: El objeto a mover ¿Cuál es? Es la mujer ¡Es la que sigue!

AL: Estas conclusiones son tan evidentes pero para nada triviales. Parecería ser que nos complicamos buscando un montón de detalles y no vemos lo que tenemos adelante de los ojos.

GG: No sé...te pongo lo más extremo de los extremos. Poné... por ejemplo 'Chicho' Frúmboli¹⁹.

Chicho es un tipo que te mueve en tu eje y el tipo está híper presente todo el tiempo. Yo creo que la gente se queda mucho con la forma y no con la esencia.

AL: ¿Entonces no se entendió su mensaje?

GG: Realmente no lo entendieron...Esto también tiene que ver con su fuerte evolución. Es decir, yo cuando empecé el curso de técnica para mujeres estaba en el momento más híper feminista. Entonces yo en ese momento al bailar —te estoy hablando del año 94-95 que fue cuando esto comenzó— a veces me tomaba un tiempo o le modificaba una figura al hombre porque quería hacer un adorno. Era como ¡absolutamente desafiante!

Con el tiempo esto fue cambiando, pero esto tiene que ver con la misma evolución de Chicho y mi misma evolución. El dejar de pelearse con la autoridad. Porque éramos muy adolescentes a nivel tango. Éramos híper adolescentes y muy reactivos.

AL: ¿Y por qué comenzaste a enseñar técnica?

GG: En realidad tiene que ver con cosas que yo les decía a las mujeres que evidentemente les funcionaban. Hasta que empecé a tener una cantidad de mujeres infernal y surgió la idea de ponerlas a todas juntas y ese fue el seminario de técnica. Empecé a decir cosas que evidentemente funcionaban pero que tenían que ver con mi propia búsqueda de mejorar el movimiento. El alumno siempre es el espejo de lo que uno necesita trabajar o no ¡Todos somos espejos de todos!

¹⁹ Buenos Aires (1970). Uno de los bailarines que más ha influido (s.XXI) en las nuevas generaciones del tango.

AL: ¿Y qué es la anti-técnica?

GG: La anti-técnica en este momento es la vuelta a la cosa mas simple, cómoda y orgánica.

AL: Una deconstrucción mas natural como de lo esencial...

GG: Sí.

AL: En función a como vos planteáis el funcionamiento en eje.

GG: Igual mi trabajo siempre fue en eje. Mas allá de que sea técnica o anti-técnica mi trabajo siempre fue estar en eje. Nunca trabajé fuera de eje.

AL: Vos describís una situación muy específica de eje del milonguero antiguo entre muchas otras posibilidades posturales del eje.

GG: No, esto tiene que ver con el *eje del abrazo* en todo caso. Vos cuando abrazás a alguien naturalmente te ponés en el centro del pie. Es natural.

AL: El eje del abrazo.

GG: Es el eje del abrazo...

AL: ...a partir de donde se construye el baile.

GG: Totalmente. Es como el *Yin y el Yang*, es como que encajan perfectamente. Por eso, entendés la lógica del movimiento y como funciona cada pieza, pero por otro lado creo que también hay un montón de mística y de estereotipos y de mitos, más que nada alrededor de la *cadencia*, del que 'primero hay que aprender a caminar y después hacer pasos'. Para mi son todos mitos.

AL: ¿Que querrían significar los milongueros con esa frase?

GG: Sí, ellos decían esa frase y la siguen repitiendo. Pero Pupi jamás enseñó a caminar y si él se ponía a enseñar a caminar te hacía caminar distinto porque su manera de explicar...

AL: No era lo que él hacía.

GG: ¡No era lo que él hacía! Y yo creo que en el intento de explicar lo que naturalmente hacían, empezaron a generar un mito enorme en relación a que hay que caminar, hay que saber caminar. Pero ¿Qué es saber caminar? El Pupi no es que camina de una manera muy especial. El Pupi estaba 're puesto' [muy bien parado] y eso hacía que todo su cuerpo

funcione. Portalea tenía – como decían – ‘diez y diez’, [el ángulo de la punta de ambos pies como si ellos fueran agujas de un reloj marcando esa hora] esa era la posición de sus pies y si vos a Portalea le decías ‘cerrá los pies’, dejaba de ser Portalea. Entonces cada uno se movía, porque tenía que moverse de esa manera, porque tenía su historia, porque se levantaba a las 8 de la mañana y no a las 3 de la tarde ¿me entendés? Porque Portalea caminaba la tierra del cementerio. Hay un montón de razones por las que ese tipo se movía como se movía.

Entonces ¿que tenés que hacer? Tratar de imitar, si querés sacar esa dinámica de movimiento para entender porqué, cómo se movía. Pero Portalea es uno solo ¿Qué tenés que tomar de Portalea? Sus figuras. Y como pensaba en todo caso.

[Cuando se dice] tenés que aprender a caminar... ¿que es aprender a caminar como Portalea? Si yo por ejemplo tengo los pies para adentro ¿tengo entonces que poner los pies para afuera para ser Portalea? ¿como es?

Digo, desde este lugar, es una invasión corporal muy fuerte. Yo te estoy modificando el *punto de apoyo* y eso es un problema. De acuerdo a esto que estoy diciendo, para mi es un mito el tema de que ‘hay que caminar’. Llegaste caminando a la clase ¿como te puedo decir que hay que aprender a caminar?

AL: ¿Por qué la forma de bailar de los viejos no se mantuvo?

GG: Si vos te ponés a buscar, hay un montón de tango en toda la ciudad. Es decir, hay tango por todos lados, pero el tango de la década de los 40 [s.XX] no es el tango de ahora ¿Por qué? Porque la dinámica del movimiento que hay en este momento, en que todo el mundo corre y que está con el celular, es diferente. La gente está con jeans, está con zapatillas... Por eso no podemos pretender volver *el cuerpo* atrás, el cuerpo evolucionó de acuerdo a las situaciones [en las que vive], no se si llamarlo evolución o no. Depende, para algunos es una evolución y para otros es una involución. Yo siempre creo que se evoluciona de alguna manera y que uno trata de sobrevivir dentro del contexto que le toca, de ir adelante.

AL: El aspecto laboral con respecto al tango, o viceversa ha cambiado...

GG: Yo estudiaba para maestra y después me recibí y trabajé obviamente en el turno tarde, nunca en el turno mañana porque a veces me volvía de la milonga y me iba directamente a la escuela a dar clases. Digo que hay un montón de cosas que hacen que

vos te muevas como te movés y que tengas una densidad que es con relación a la vida que tenga cada uno, a todo lo que te pasó dentro del contexto más los modelos que tuviste.

Mis modelos fueron todas mujeres re fuertes, con peso específico. Minas que no las movías así porque sí. Mis modelos eran diosas, minas densas, con navajas en la liga, estoy hablando de minas muy fuertes, no eran 'joda' (del lunfardo: broma).

CONCLUSIONES

Graciela González nos brindó un importante testimonio donde propone recuperar los movimientos espontáneos y naturales del cuerpo, generando a través de ellos una toma de conciencia de todo lo que nuestro cuerpo ya conoce, sin necesidad de invadirlo, ni lastimarlo con posiciones - en nombre de 'la técnica'- que pueden no ser funcionales. González explica que en el TT-S, el hombre pone la intención en el eje de la mujer para 'moverla' y la mujer, al bailar, se 'ocupa' de su eje. Este es el aspecto central de la comunicación corporal interactiva de la pareja.

González explicó que su metodología de enseñanza deviene de una profunda inmersión en la intencionalidad gestual del eje del abrazo de la pareja además de una exhaustiva observación de la personalidad de sus maestros y del ambiente en que se movieron.

La entrevistada entiende las transformaciones corporales y formas de interpretar el baile de las nuevas generaciones desde el cambio sociocultural y la influencia de las redes sociales. De acuerdo con esto, González explica que la gestualidad expresiva de los milongueros y las milongueras antiguas no puede ser entendida sin que prestemos atención al contexto de la época desde la que parten sus experiencias.

El importante legado de su anti-técnica como lectura corporal y metodología de enseñanza del TT-S es la vuelta al estado mas simple, cómodo y orgánico que tenemos para movernos intencional y dinámicamente en el eje del abrazo del tango.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Laguna, A. (2018). Milena Plebs. Tango y Pensamiento Critico. *EPISTEMUS*, 6 (1), 97-108. doi:10.21932/epistemus.6.4192.1