

REVISTAS CULTURALES DE DANZA. CRÍTICA, CANON Y COREOGRAFÍA EN LAS PUBLICACIONES DE DANZA DURANTE LA POSTDICTADURA ARGENTINA (1983-2001)*

IRENE DE LA PUENTE, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

Cultural Dance Magazines: Criticism, Canon, and Choreography in Dance Publications During the Post-Dictatorship Period in Argentina (1983-2001)

Revistas culturais de dança. Crítica, cânone e coreografia nas publicações de dança durante a pós-ditadura argentina (1983-2001)

Fecha de recepción: 4 de septiembre de 2022. Fecha de aceptación: 8 de febrero de 2023. Fecha de modificaciones: 17 de marzo de 2023
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.05>

IRENE DE LA PUENTE

Doctoranda por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Licenciada y Profesora en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Diplomada en Producción Cultural y Espacios Culturales por el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Docente invitada de las cátedras de Historia de la danza en Argentina (DAM-UNA), el Seminario de Maestría Performance y Artes del Movimiento (DAD-UNA) y el Seminario de Tesis para la Especialización en Tendencias Contemporáneas de la Danza. Además, es miembro del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL).

* Los primeros avances para la elaboración de este artículo fueron presentados en la XVIII Jornadas Interescuelas/Departamento de Historia en mayo de 2022 en la Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina.

Cómo citar:

De la Puente, Irene, "Revistas culturales de danza. Crítica, canon y coreografía en las publicaciones de danza durante la postdictadura argentina (1983-2001)". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*. n.º 14 (2023). 87-99. <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.05>

RESUMEN:

Este artículo compara dos revistas de danza, Pata de Ganso y Tiempo de Danza, publicadas en Buenos Aires durante la posdictadura argentina. El análisis se enfoca en cómo estas revistas contribuyeron a la historia intelectual argentina y establecieron cánones, tanto vocacionales como epistémicos. El "canon vocacional" se refiere a los ideales y valores personales de los editores y autores de las revistas, mientras que el "canon epistémico" es una serie de referencias estables sostenidas por una estructura institucional mayor. Estas referencias incluyen hitos insoslayables de la historización occidental, terminología específicamente coreográfica, creadores icónicos de este arte, líneas de tiempo y cronologías, y herramientas pedagógicas de instrucción sobre el desarrollo de la disciplina. La crítica juega un papel importante en la configuración del canon epistémico, ya que establece criterios para determinar cuáles son las coreografías destacadas y cómo son abordadas. La crítica también puede ser utilizada para articular opciones contraculturales compuestas de cánones vocacionales que expresan fuerzas de poder y contrapoder.

PALABRAS CLAVES:

Revistas culturales de danza, canon, crítica, coreografía.

ABSTRACT:

This article compares two Argentine dance journals published during the post-dictatorship period: Pata de Ganso (Buenos Aires, 1986-1988) and Tiempo de Danza (Buenos Aires, 1995-2000). It examines how these journals contributed to the creation of canons, both vocational and epistemic, and analyzes the groupings that formed around them as part of Argentina's intellectual history. A vocational canon is one to which individuals aspire or have been educated, involving personal trajectories, recommendations, and guides for good physical and nutritional conduct. An epistemic canon, on the other hand, is a normative concept that functions as a structured set of references and is sustained by institutional scaffolding. It includes references to important figures of dance, choreographic terminology, timelines, and chronologies. Criticism is another fundamental tool used in the emergence of an epistemic canon, allowing for the construction of a set of tenets regarding outstanding choreographies, their approaches, and their inscriptions. Criticism served as a privileged tool for the validation and consecration of an epistemic canon or for enabling a countercultural alternative based on vocational canons that expressed forces of power and counter-power.

KEYWORDS:

Cultural dance magazines, canon, criticism, choreography.

RESUMO:

Este artigo compara duas revistas de dança, Pata de Ganso e Tiempo de Danza, publicadas em Buenos Aires durante o período pós-ditadura argentina. A análise se concentra em como essas revistas contribuíram para a história intelectual argentina e estabeleceram cânones, tanto vocacionais quanto epistêmicos. O “cânone vocacional” refere-se aos ideais e valores pessoais de editores e autores de periódicos, enquanto o “cânone epistêmico” é uma série de referências estáveis sustentadas por uma estrutura institucional maior. Estas referências incluem marcos incontornáveis da historicização ocidental, nomeadamente terminologia coreográfica, criadores icônicos desta arte, linhas do tempo e cronologias, e instrumentos pedagógicos instrucionais no desenvolvimento da disciplina. A crítica desempenha um papel importante na configuração do cânone epistêmico, pois estabelece critérios para determinar quais são as coreografias marcantes e como elas são abordadas. A crítica também pode ser usada para articular opções contraculturais constituídas por cânones vocacionais que expressam forças de poder e contrapoder.

PALAVRAS CHAVE:

Revistas culturais de dança, cânone, crítica, coreografia.

Este artículo se propone realizar una aproximación a las publicaciones *Pata de ganso* (Buenos Aires, 1986-1988) y *Tiempo de danza* (Buenos Aires, 1995-2000) a partir de un análisis comparativo entre estas dos revistas que tuvieron por objeto la danza y circularon en el marco de la posdictadura argentina. El análisis parte de una comprensión de las revistas de danza como “estructuras de socialización”,¹ es decir, experiencias que son resultado de una intensa y dinámica vida intelectual. Las revistas se nos muestran como indispensables observatorios de la actividad intelectual, en tanto son el resultado del desarrollo conceptual en un tiempo y lugar determinados. Recorrer sus páginas nos permite en muchos casos reconocer transformaciones en los argumentos, operaciones críticas y estrategias a partir de las cuales sus protagonistas definen el universo simbólico de su práctica, la representación de sí mismos en ella y el lugar que le otorgan a las propias estructuras de sociabilización en las cuales se inscriben.

En las páginas que siguen analizaré los agrupamientos en torno a estas dos revistas como parte de la historia intelectual de Argentina, desentrañando cómo en ellas se componen cánones, sean estos de orden vocacional o epistémico. Siguiendo a Mignolo entiendo un “canon vocacional” como aquel al que aspiran los sujetos, o bien en el que fueron educados: evocación de maestros, trayectorias personales, guías para una buena conducta física y alimentaria, así como también difusión de una agenda de recomendaciones marcada por los intereses y vínculos de los propios editores. Por su parte, el “canon epistémico” constituye en sí mismo un concepto normativo, una serie de referencias estables sostenidas por un andamiaje institucional mayor: referencias a importantes figuras de la danza constituidas en hitos insoslayables de la historización occidental, apartados dedicados a “definiciones” y “principios básicos” de terminología específicamente coreográfica, recurrentes menciones de creadores icónicos de este arte, líneas de tiempo y cronologías, entre otras herramientas pedagógicas de instrucción sobre los acontecimientos que tramaron el desarrollo de esta disciplina.² A estas se añade otra herramienta fundamental para la configuración de un canon epistémico: la crítica. A través de ella se constituye un andamiaje de criterios que determinan cuáles son las coreografías destacadas, cómo son abordadas y en qué serie se las inscribe. En este sentido, la crítica fungió en las revistas estudiadas como la herramienta privilegiada —aunque no la única— para instituir un régimen de validación y consagración del canon epistémico o, en su defecto, articular una opción contracultural compuesta de cánones vocacionales que expresaban fuerzas de poder y contrapoder.

En este marco la propuesta de este artículo consiste en examinar cómo durante los años de posdictadura ambas revistas urdieron cánones epistémicos y vocacionales propios, a la vez que configuraron un espacio de conexión y reparación para la comunidad de la danza dispersa como consecuencia del terror.

1. Jacqueline Pluet-Despatin, “Une contribution à l’histoire des intellectuels: les revues”, *Les Cahiers de l'IHTP* 20 (1999): 125-136.

2. Walter Mignolo, “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”, en *El canon literario*, editado por E. Sullá (Madrid: Arco-Libros, 1998), 237-270.

EL CANON COREOGRÁFICO

En principio cabe señalar que, en el campo específico de las publicaciones de danza, uno de los vectores de lo que Mignolo denomina “canon epistémico” se encuentra estrechamente vinculado a la noción misma de “coreografía” como escritura, diseño y registro del movimiento.

Con la ya ampliamente difundida publicación de la traducción del libro de André Lepecki *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* se revitalizaron los debates respecto al concepto de coreografía, su definición y alcance. Allí Lepecki argumenta que se ha llegado al agotamiento de aquello que fue el fundamento ontológico de la danza durante varios siglos: el flujo continuo de movimiento que tenía como correlato el ascenso de la modernidad occidental y con ella la inherente exacerbación cinética. A partir de la crítica de Sloterdijk, Lepecki postula la necesaria implicación entre el proyecto kinésico de la modernidad, su vertiginoso dinamismo y el programa de la danza occidental como productora de inexorable motilidad. El autor observa una transformación en cuanto a los antecedentes registrados durante el Renacimiento donde se manifestaba en los tratados de danza un interés secundario por el movimiento que a continuación se convertirá en una preocupación creciente, favoreciendo su desarrollo como forma artística autónoma.³ Ya en el *ballet d'action* romántico se visualiza el perfeccionamiento de técnicas de movimiento continuo, con preferencia ascendente, que alcanza su consumación con la danza moderna durante los años treinta en Estados Unidos y Alemania, erigiendo la identificación plena entre movimiento ininterrumpido y el ser de la danza.

En buena parte de sus argumentos Lepecki comprende la coreografía como una gramática, y por ello ubica en la génesis de este término el manual escrito en 1589 por el sacerdote jesuita Thoinot Arbeau, *Orchesographie* (1589) —es decir, escritura (*graphie*) de la danza (*oschesis*)— como el acontecimiento que, en su periodización, determina el comienzo de una tecnología que configura al cuerpo para responder a las órdenes de la escritura:

Comprimidas en una palabra, fundidas la una en la otra, la danza y la escritura producían relaciones insospechadas y llenas de significado entre el sujeto que se mueve y el sujeto que escribe. [...] El cuerpo moderno se reveló plenamente como una entidad lingüística.⁴

3. Mark Franko, “Repeatability, Reconstruction, and Beyond”, *Theatre Journal* 41 (1989): 56-74.

4. André Lepecki, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (Alcalá: Universidad de Alcalá, 2006), 23.

Por su parte Susana Tambutti añade una observación importante sobre la etimología de *graphie*, término cuya traducción excede la dimensión de la escritura y se aproxima más bien a la noción de diseño, de donde se sigue que

“coreografía” designa el diseño de movimientos cuya estructuración compone una danza. Tambutti advierte además que, aunque en muchas ocasiones puedan resultar semejantes, los términos “danza” (*orchesis*) y “coreografía” (*orchesis* y *graphie*) no son equivalentes, siendo esta última la herramienta ordenadora creada durante el siglo XVI como método de registro y notación que permitiera organizar espacial y rítmicamente las danzas sociales. Entonces, si según Lepecki la primera acepción de la palabra “coreografía” tiene como fundamento la fraternidad entre *orchesis* y *graphie*, para Tambutti la vinculación con la escritura respondía al carácter expansivo y profundamente colonial de un vocabulario determinado, como fuera entonces el ballet de corte.⁵

El problema queda así planteado: al problematizar la noción de coreografía, cuya fuerza definía, y aún define, el campo de estudios sobre la danza, tanto Lepecki como Tambutti han contribuido a revelar un aspecto que en estos estudios se daba por supuesto, en tanto se han limitado justamente al estudio de la coreografía, sea esta entendida como escritura o, en sentido más amplio, como diseño del movimiento. De allí se infiere que las dificultades de algunos críticos para otorgar valores coreográficos a danzas consideradas menores no solo implicaban la defensa de un canon y de un campo de estudio sino también una manera de concebir la disciplina.

Así, el concepto de coreografía reviste particular interés en la configuración del canon epistémico, en tanto designa la función reguladora bajo la cual se organizan los movimientos para su correcta ejecución y comprensión. No obstante, la relación entre danza y coreografía no es una relación estable y determinada; en muchos casos la desobediencia de la danza ante la coreografía ha modificado las herramientas de las que está última disponía, expandiéndola o poniéndola en crisis.

LA CRÍTICA COREOGRÁFICA

A continuación analizaré el modo de emergencia del canon epistémico y la función que ocupa la noción de coreografía en él, en los discursos de las revistas *Pata de ganso* y *Tiempo de danza*.

Pata de ganso, dirigida por Claudia Bozzo, Adriana Levy y María José Goldín, fue una de las pocas revistas dedicadas a las artes del movimiento durante los años ochenta. La revista de papel madera, pequeña y liviana que evocaba los folletines de principios del siglo XX⁶ se publicó mensualmente entre 1986 y 1988, siendo distribuida de forma gratuita en distintos puntos del país además de Buenos Aires, entre ellos Córdoba, Santa Fe, Mendoza y Chubut. En ella se albergaban contenidos tan disímiles como plurales: breves crónicas, críticas, propuestas pedagógicas, entrevistas, una efímera sección de gremiales, manifiestos

5. Susana Tambutti, “Atirem na dança! A coreografia em debate”, en *Tubo de ensaio. Composição [intervenções + interseções]*, editado por Xavier Jussara, Sandra Meyer y Vera Torres (Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016), 147-158.

6. Como refieren sus creadores, en muchos de sus aspectos *Pata de ganso* rinde homenaje a la primera época de *Caras y caretas* (1898-1939) como puede distinguirse en el diseño gráfico, las ilustraciones caricaturescas y los collages de fotografías, así como en el tratamiento en parte cómico de los temas de la escena contemporánea.

artísticos, ilustraciones, así como también una agenda de espectáculos y una guía saludable para el nuevo artista que contemplaba tanto la nutrición como el tratamiento de lesiones. Entre sus colaboradores se encontraban Adriana Barenstein, Alfredo Gurquel, Osvaldo Bermúdez, Eliseo Rey, Rubén Szuchmacher, Silvia Vladimivsky, Oscar Degregori, Edgardo Rudnitsky, Claudia Bozzo, José Campitelli, Ana Kamien, Horacio Dewitt, Inés Sanguinetti, Ariel Bufano, Ana Itelman, Poppy Manzanedo, Vivi Tellas y Patricia Stokoe, entre otros.

Por su parte, *Tiempo de danza* se publicó cada dos meses desde 1995 hasta el 2000 en la ciudad de Buenos Aires, llegando a distribuirse en puntos culturales destacados de la ciudad como el Teatro General San Martín y el Teatro Colón. Su consejo de redacción estaba integrado por Laura Falcoff, directora de la revista, junto a Irene Amuchástegui, Camila Villamil y María Martha Gigena. La revista publicó contribuciones de Laura Papa, Ana María Batistozzi, Flavia de la Fuente, Alejandro Ricagno, Christine Greiner, Eva Tolot, Alberto Catena, Marcelo Panizzo, “gente, la mayoría, que tiene poco y nada que ver con la danza”⁷ según señala la propia Falcoff. Esto no solo ponía en valor la pluralidad de formaciones de las voces que se expresaban en la publicación, sino que marcaba la escasez de críticos formados en danza, premisa sobre la que se basa la creación de *Tiempo de danza*. Esa interpretación de la razón de ser de la revista era particularmente crucial para Falcoff, quien compelía a rescatar a la danza de su relegamiento como “la niña boba de las artes”⁸.

En *Tiempo de danza* el canon epistémico se sostiene a partir de tres operaciones fundamentales:

1. Las portadas con imágenes espectaculares de íconos de la danza mayoritariamente provenientes del ballet y la danza moderna (Vladimir Vasiliev, Martha Graham, Isadora Duncan, Vaslav Nijinsky, entre otros). A ellas correspondían las notas editoriales donde Falcoff trazaba los lineamientos de lo que consideraba más relevante del conjunto de la publicación, destacando creadores y coreografías significativas bajo enfáticas valoraciones como, por ejemplo, al hablar de Graham como “la personalidad más influyente, la mujer más subyugante de la danza de este siglo”, o al describir el libro *El arte de hacer danzas* (1959) de Doris Humphrey como la “biblia de la danza moderna”⁹.
2. Herramientas pedagógicas abocadas por ejemplo a brindar axiomas y conceptos coreográficos, como queda abiertamente manifiesto en el subtítulo “Definiciones”,¹⁰ apartado destinado a aproximar principios básicos para hablar en términos específicamente coreográficos. Otro ejemplo de ello es el segmento “Mundo danza: frases”,¹¹ donde en las primeras ediciones se consignaban fragmentos y citas de coreógrafos sobre su trabajo como registros de procesos

7. “Editorial”, *Tiempo de danza* 8 (1996): 1.

8. “Editorial”, *Tiempo de danza* 8, 1.

9. “Editorial”, *Tiempo de danza* 2 (1995): 1.

10. “Definiciones”, *Tiempo de danza* 2 (1995): 40.

11. “Mundo danza: frases”, *Tiempo de danza* 2 (1995): 36. Cabe destacar que con el tiempo este segmento fue expandiéndose. En principio incluyó fragmentos extensos de textos históricos, tratados o biografías sobre danza hasta transmutar en “Danza y literatura”, segmento en el cual se rescataban apariciones de la danza dentro de textos literarios.

creativos que sirvieran de estímulo para posibles lectores-artistas. Otra modulación de esta voluntad pedagógica puede advertirse en las abundantes líneas de tiempo que formaban parte de los distintos dosieres temáticos: cronología de los Ballets Russes y de la danza moderna, pero también del tango y el flamenco,¹² que detallaban exhaustivamente los hitos que conformaban el canon epistémico en cada tendencia.

La editorial del segundo número de *Tiempo de danza* da inicio con una remembranza fundadora: “En 1944 llegó a Buenos Aires Miriam Winslow”. Aunque breve, la nota se encarga de puntualizar los nombres más notables de la danza moderna: Graham, quien ocupa en su totalidad la tapa de este número; Humphery en el marco de la alusión a su célebre libro; Ruth St. Denis y Ted Shawn, referenciados en menor medida, y Winslow, quien al haberse formado en la Denishawn (escuela dirigida por la pareja de bailarines) “completa un círculo”. La coreógrafa norteamericana actuaba como enlace entre las grandes figuras de la danza moderna y el contexto argentino particular, ya que por su compañía pasaron “todas las pioneras de la danza moderna argentina”¹³ Así, la serie Graham, Humphery, Denis-Shawn, Winslow y “pioneras” establece la participación argentina en el canon epistémico global, inscribiendo el destino local en la gran Historia —con mayúscula— de la danza occidental.¹⁴

3. Las críticas, a través de las cuales operan, como en todo juicio, un relevamiento, selección y jerarquización de las presentaciones escénicas que merecían una valoración coreográfica, sea esta favorable o adversa. En palabras de Falcoff: “Lo que sí está claro es que todo aquello sobre lo que elegimos escribir está determinado antes que nada por el simple y puro gusto de quienes componemos la redacción de la revista”¹⁵ Se apela entonces a una selección fundada en el puro goce, en el “auténtico placer” del cuerpo de editores. No obstante, esta afirmación colisiona con el sumario efectivo de las coreografías de las que se ocupa la crítica en *Tiempo de danza*. La revista registra una notoria cantidad de críticas dedicadas a festivales internacionales, presentaciones en la esfera del circuito oficial y, en menor medida, algunas referencias a espectáculos o creadores del ámbito que podemos denominar “independiente”. Esto, si bien puede explicarse en parte por el oficio periodístico de Laura Falcoff en el diario *Clarín* desde 1992, y sus colaboraciones anteriores para las revistas del Teatro General San Martín y el Teatro Colón, también da cuenta del abordaje de un universo acotado de la oferta dancística.

12. “Cronología”, *Tiempo de danza* 5 (1996): 24-25.

13. “Editorial”, *Tiempo de danza* 2 (1995): 1.

14. En Latinoamérica el canon coreográfico se formó basándose en las técnicas y lenguajes de las culturas colonizadoras. Sobre la literatura de los desembarcos que ha poblado los textos sobre danza argentina, ver: Susana Tambutti y María Martha Gigena, “Memórias do presente, ficções do passado”, en *Historiografia da dança: teorias e métodos* (São Paulo: Editora Annablume, 2018), 157-179. Para indagar en la necesidad de revisar un canon de carácter eurocentrónico que ignoraba manifestaciones importantes de la danza en otras latitudes, ver: Eugenia Cádus, “Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia”, en *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2019), 143-166.

15. “Editorial”, *Tiempo de danza* 20 (1999): 1.

Por su parte *Pata de ganso*, que no tenía entre sus propósitos una revisión manifiesta del canon, mantenía con él una relación más bien ambivalente. Allí el canon epistémico era puesto en crisis, principalmente en sus entrevistas pero también en las ausentes editoriales:

1. En las entrevistas podemos advertir que, además de la fuerte presencia de artistas del “under” porteño (Batato Barea, El Clu del Claun, etc.), aparecían regularmente figuras locales legitimadas por el canon, como puede verse en la entrevista realizada por Goldín a Ana Itelman, Doris Petroni y Ethel Agostino con motivo del estreno de *El puente de los suspiros*, dirigida por Itelman.¹⁶ No obstante, la estructura de estas entrevistas se distinguía por una dinámica singular, con constantes interferencias. Especialmente al tratar con figuras de cierto prestigio las entrevistas asumían en efecto una decorosa ingenuidad con el objetivo de tensar el sistema de valores que dotaba de legitimidad a estas personalidades.

En muchas ocasiones la estrategia simplemente consistía en formular preguntas tales como: “¿qué es la técnica?” (como inquiren Claudia Bozzo a Ana María Stekelman, en ese entonces directora de la Escuela de Danza del Teatro Municipal General San Martín), “¿para qué sirve la técnica?” (pregunta de Goldín a Roxana Grinstein)¹⁷ o “¿qué corriente tiene mayor influencia en la Argentina?, ¿crees que tenemos un estilo propio?”.¹⁸ En todos estos casos la operación consistía en constituir identidad por oposición con aquellos referentes legitimados; a la vez que se los invitaba a la revista se ponía en crisis su palabra dada su incomprendición de las “reglas del juego” al tomar la entrevista como una definición de principios. Los interrogantes citados son muestra de una manera burlesca de aproximarse a los grandes nombres de la danza argentina, un gesto cargado de suspicacias capaz de ser capturado por una complicidad atenta del lector, mucho más si se trataba de lectores que hubieran transitado por el Rojas¹⁹.

2. La ausencia de notas editoriales puede entenderse por cuenta propia como un gesto crítico. En el primer número de *Pata de ganso* la editorial es sustituida por una ilustración de José Enrique Peralta Ramos que muestra un grueso personaje con zapatillas de punta que fantasea la silueta de una bailarina de ballet.²⁰ De allí en adelante los textos que ocupaban esta posición mantuvieron el tono irónico inicial, disminuyendo progresivamente la participación del texto —ya desde el comienzo muy escaso— en favor de las ilustraciones y los collages fotográficos. Cada vez más acotada y accesoria, la palabra apenas ocupaba un rol secundario o bien estaba absolutamente ausente. Se trata

16. “Ana Itelman - Doris Petroni: Un dique al que se le habían abierto las compuertas”, *Pata de ganso* 3 (1986): 4-5.

17.. “Roxana Grinstein: La técnica hay que aprenderla, dominarla y olvidarla”, *Pata de ganso* 1 (1986): 7.

18. “Ana María Stekelman: Creo que hay que hacer lo que se desea sin necesidad de rotular”, *Pata de ganso* 1 (1986): 5.

19. El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas constituyó una comunidad que a medida que su trabajo se consolidaba fue formando una universo simbólico propio que desplegaba en distintas acciones (talleres, cursos, el desarrollo de su propia compañía, etc)

20. “Editorial”, *Pata de ganso* 1 (1986): 3.

de un drástico desplazamiento del lugar programático que ocupa la editorial en el cuerpo de una revista, como sucedía por ejemplo en *Tiempo de danza*, aunque también allí, en el número catorce de su cuarto año, se dio un giro, y la editorial asumió la forma de una “carta a los lectores”: “Ya no más el solemne título de Editorial (¿por qué lo sostuvimos durante tanto tiempo?) que era solo una especie de vicio de arrastre periodístico”.²¹ A pesar de haber cambiado su denominación, la “Carta a los lectores” cumplió el mismo objetivo que las editoriales que la precedieron: el de establecer la perspectiva vertebradora, el punto de vista que conducía la publicación.

En lugar de esto *Pata de ganso* optó por conservar el espacio destinado a la editorial pero interviniéndolo con elementos ajenos a ella con el fin de desestabilizarla (*collages*, fotografías, ilustraciones irónicas), efectuando así una desviación programática que ponía en cuestión la posibilidad de gobierno de la revista por parte de sus directores y el rol de estos como ordenadores de su contenido.

Si *Pata de ganso* partía de configurar una crítica negativa, en tanto atacaba sus propios objetivos de difusión o puesta en conocimiento de artistas y coreografías, *Tiempo de danza* se resguardaba más bien en un modelo informativo basado en la divulgación, fuertemente dominado por crónicas y críticas, y cuya misión era jerarquizar la danza en cuanto arte y, a la par, la misma crítica que la revista practicaba.

Podemos notar entonces cómo cada revista ofrece distintas respuestas en cuanto a su vinculación con el canon coreográfico. En *Pata de ganso* el canon aparecía puesto en crisis. Las entrevistas realizadas discurrían entre personajes marginales del “under” porteño y provocadoras apariciones de los representantes de una comunidad legitimada de las artes escénicas interpelados por una mirada burlesca. En *Tiempo de danza* se visualizaba en cambio un giro hacia objetivos más específicos como ampliar los discursos sobre las artes del movimiento, centralizar las noticias de “actualidad” o fortalecer el aparato de la crítica local en danza.

A PESAR DEL CANON

Como señala Walter Mignolo, existe una distinción entre un canon que es disciplinar, que surge y se sostiene sobre principios epistémicos y cuya función consiste en servir de base para las discusiones de un área del conocimiento, y un canon vocacional, que tiene por fundamento ser aceptable por la comunidad de creyentes que se identifica con él y generar identidad.²² En lo que podemos denominar como parte del “canon vocacional” se encuentran al menos tres apartados semejantes en ambas revistas.

21. “Editorial”, *Tiempo de danza* 14 (1998): 1.

22. Mignolo, “Los canones”.

1. Los apartados dedicados al cuidado del cuerpo, la alimentación saludable y el tratamiento de lesiones, en tanto estas prácticas forman parte de un saber corporal y una circulación específica de ese saber propios del ámbito de las prácticas del movimiento. Los segmentos, encabezados por leyendas didácticas como “Consultorio kinesiológico: ¿dónde te duele?”,²³ “¿Qué como?”²⁴ y “¿Cómo siento mis pies?”²⁵ respondían a un tipo de conocimiento no provisto por el canon o, más bien, ocultado por él bajo la representación de cuerpos vitales, sin dolor, enfermedad o agotamiento. Allí asomaban saberes de otro orden que fisuraban el canon epistémico introduciéndose en forma de fútil banalidad.
2. La evocación de “maestros” referenciados en trayectorias personales o figuras que conformaban un colectivo cercano al entorno del equipo editorial, específicamente el Centro Cultural Rojas para *Pata de ganso*, espacio en que además se editaba la revista y del que participaba el colectivo de creadores a cargo de la publicación, y el Teatro General San Martín o el Colón para *Tiempo de danza*, instituciones con las que la revista mantenía un vínculo continuo y fluido.
3. La composición de una agenda de recomendaciones plural marcada generalmente por el interés de los propios editores y su universo de referencia más próximo. En el caso de *Tiempo de danza* los teatros que dominaban la agenda eran el entonces Municipal San Martín y el Colón, aunque también era regular la inclusión del Centro Cultural Rojas, la Sala Ana Itelman, el Centro Cultural Borges, Centro Cultural Recoleta o el Centro Cultural Adán Buenosayres. Por su parte, *Pata de ganso* también contenía con frecuencia la cartelera del Teatro Municipal General San Martín, y en menor medida al Teatro Colón, pero mantenía en primer orden los programas del Centro Cultural Rojas e incluía otros espacios del under porteño como Cemento y el Parakultural, así como también la programación de teatros menos renombrados como el Teatro de las Provincias, el Museo Sivori, el Teatro del Este, el Teatro Payró y el Teatro Luz y Fuerza.

En *Pata de ganso* la sección dedicada a la agenda cultural fue concebida de manera tan amplia que de ella surgió un desprendimiento, el segmento de “Clasificados” donde se difundían audiciones para bailarines, alquileres de sala, clases particulares, así como también servicios de masajistas, técnicas corporales diversas o tarot. La sección operaba entonces como una suerte de bolsa de trabajo para artistas bajo la leyenda: “Esta revista tiene alma de viajera, hágala circular”.²⁶

Estos tres segmentos que aparentemente abordaban cuestiones de menor jerarquía para el desarrollo de la disciplina nos permiten acceder a un territorio

23. “Consultorio kinesiológico: ¿dónde te duele?”, *Tiempo de danza* 10 (1998): 47.

24. “¿Qué como?”, *Pata de ganso* 4 (1986): 11.

25. “¿Cómo siento mis pies?”, *Pata de ganso* 6 (1986): 11.

26. “Agenda”, *Pata de ganso* 7 (1986): 13.

subterráneo del saber coreográfico que ataña a factores que rodean la práctica, que la circundan conformando un tejido necesario para su reproducción —como el tratamiento de lesiones por ejemplo— y a la vez dan cuenta de los tipos de sociabilización propios de una comunidad, como es la participación de los círculos personales de los editores en la configuración de una agenda de espectáculos.

Siguiendo a Mignolo es menester considerar la dimensión vocacional al momento de abordar la cuestión del canon. Para realizar un estudio profundo es imprescindible incluir un análisis de la dimensión epistémica articulada a la dimensión vocacional y poder así integrar a los problemas normativos relativos a la conformación y transformación del canon (canon epistémico) las explicaciones del mismo que contemplen las condiciones en las que se forman y transmiten los cánones (canon vocacional) y que en muchos casos resultan determinantes de los desarrollos singulares del objeto de estudio.

POR UNA COREOGRAFÍA CRÍTICA

Se advierte entonces que, al menos en las publicaciones analizadas, hay dos tipos de respuesta diferente frente a la cuestión del canon: *Pata de ganso* optaba por una configuración *descanonizadora*, esto es, que se proponía desmitificar obras y coreógrafos como Ana Itelman, Doris Petroni, Patricia Stokoe, Roxana Grinstein o Ana María Stekelman a partir de una particular metodología de entrevista. En cambio, *Tiempo de danza* le apostaba a *canonizar*, ya fuera enfocándose en coreógrafos o estilos que ya conformaban el canon (el ballet, la danza moderna, etc.) o llamando la atención sobre manifestaciones de la danza regional, indígena o negra (caso de los dosieres y crónicas dedicadas al tango, el flamenco o la murga). Queda a la vista que la proposición implícita en *Tiempo de danza* significaba hacer ingresar prácticas dancísticas de distinto origen al panteón de los estudios coreográficos. Por el contrario, *Pata de ganso*, parafraseando a Mignolo, buscó liberar a la crítica de danza de las garras del canon para abrirla a las incertidumbres del corpus²⁷ permitiendo que emergieran múltiples expresiones que habían quedado ocultas bajo una noción de coreografía que identificaba el canon con el campo de estudio.

Si, como lo plantean Lepecki y Tambutti, la coreografía forma parte de los instrumentos de la episteme moderna, anida en este concepto una inherente *sospecha*, una escisión constitutiva entre su exhorto al movimiento y su vocación de fijarlo, que hace de la coreografía un territorio en disputa. Tanto la coreografía como los estudios coreográficos hoy pueden ser pensados como estructuras complejas y fractales. La metáfora de la movilidad fractal introduce la acción de aparecer y desaparecer, acción que permite reconocer a la coreografía en las prácticas culturales y a las prácticas culturales en la coreografía, el canon en el corpus y el corpus en el canon.

27. Walter Mignolo, “Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina”, en *Critica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario*, editado por C. Rincón y P. Schumm (Madrid: Arco-Libros, 1995), 24.

BIBLIOGRAFÍA

- Arbeau, Thoinot. *Orchesography; a Treatise in the Form of a Dialogue Whereby All Manner of Persons May Easily Acquire and Practise the Honourable Exercise of Dancing*. Nueva York: Dance Horizons, 1966.
- Cadús, Eugenia. "Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia". En *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas*, 143–166. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2019.
- Franko, Mark. "Repeatability, Reconstruction, and Beyond". *Theatre Journal* 41 (1989): 56-74.
- Lepecki, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 2006.
- Mignolo, Walter. "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina". En *Crítica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario*, editado por C. Rincón y P. Schumm, 23-36. Madrid: Arco-Libros, 1995.
- Mignolo, Walter. "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)". En *El canon literario*, editado por E. Sullá, 237-270. Madrid: Arco-Libros, 1998.
- Pata de ganso*. "Editorial". *Pata de ganso* 1 (1986): 3.
- Pata de ganso*. "Ana María Stekelman: Creo que hay que hacer lo que se desea sin necesidad de rotular". *Pata de ganso* 1 (1986): 5.
- Pata de ganso*. "Roxana Grinstein: La técnica hay que aprenderla, dominarla y olvidarla". *Pata de ganso* 1 (1986): 7.
- Pata de ganso*. "Ana Itelman - Doris Petroni: Un dique al que se le habían abierto las compuertas". *Pata de ganso* 3 (1986): 4-5.
- Pata de ganso*. "¿Qué como?". *Pata de ganso* 4 (1986): 11.
- Pata de ganso*. "¿Cómo siento mis pies?". *Pata de ganso* 6 (1986): 11.
- Pata de ganso*. "Agenda". *Pata de ganso* 7 (1986): 13.
- Pluet-Despatin, Jacqueline. "Une contribution à l'histoire des intellectuels: les revues". *Les Cahiers de l'IHTP* 20 (1999): 125-136.
- Tambutti, Susana. "Atirem na dança!'. A coreografia em debate". En *Tubo de ensaio. Composição [intervenções + interseções]*, editado por Xavier Jussara, Sandra Meyer y Vera Torres, 147-158. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.
- Tambutti, Susana y María Martha Gigena. "Memórias do presente, ficções do passado". En *Historiografia da dança: teorias e métodos*, 157-179. São Paulo: Editora Annablume, 2018.

- Tiempo de danza.* “Editorial”. *Tiempo de danza* 2 (1995): 1.
- Tiempo de danza.* “Mundo danza: frases”. *Tiempo de danza* 2 (1995): 36.
- Tiempo de danza.* “Definiciones”. *Tiempo de danza* 2 (1995): 40.
- Tiempo de danza.* “Cronología”. *Tiempo de danza* 5 (1996): 24-25.
- Tiempo de danza.* “Editorial”. *Tiempo de danza* 8 (1996): 1.
- Tiempo de danza.* “Consultorio kinesiológico: ¿dónde te duele?”. *Tiempo de danza* 10 (1998): 47.
- Tiempo de danza.* “Editorial”. *Tiempo de danza* 14 (1998): 1.
- Tiempo de danza.* “Editorial”. *Tiempo de danza* 20 (1999): 1.