

Más allá es más acá: el caso Thénon/Scaccheri como reencuentro entre poesía y danza

VICTORIA ALCALA

*Centro de Investigación en Literatura Argentina
Pontificia Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas
Universidad de Buenos Aires
victoria_alcala@live.com*

Recibido: 15 de diciembre de 2020– Aceptado: 17 de diciembre de 2020

Resumen: Partiendo de un estudio intermedial e interdisciplinario que analiza el vínculo entre Susana Thénon (1937-1991, poeta, traductora, fotógrafa) e Iris Scaccheri (1939-2014, bailarina, coreógrafa, escritora), proponemos un diálogo entre sus creaciones. La danza se instituye como un plus de valor para la poética de una; mientras que para la otra la escritura poética resignifica la inscripción del sentido de sus danzas. Asimismo, ambas expresan proyecciones establecidas hacia otros territorios (textuales, disciplinares, geográficos, temporales y culturales). Por ejemplo, la “poesía bailada” (Scaccheri, 2010) o el “foto-poema” de Thénon (Hettmann, 2016). Tanto la cercanía como la lejanía entre textos, disciplinas y medios, pretenden asentar que la construcción de la subjetividad artística no es posible sin la presencia de los otros, con quienes todo creador dialoga. El diálogo entre poesía y danza les devuelve mayor flexibilidad y, así, se figuran ambas como un precedente para pensar modelos teóricos que redistribuyan las categorías ya conocidas como sujeto lírico (Combe, 1996; Scarano, 2014), enunciación (Hamburger, 1956), códigos, soportes y medios (Gil-Pardo, 2018), en el reencuentro entre las artes desde la década del 60 hasta la actualidad. Finalmente, daremos las claves para la aproximación a un sistema entre poesía y danza.

Palabras clave: intermedialidad - interdisciplinariedad – poesía/danza - Thénon - Scaccheri

Beyond is closer: The Thénon/Scaccheri case as a reunion between poetry and dance

Abstract: Starting from an intermedial and interdisciplinary study that analyses the bond between Susana Thénon (1937-1991, poet, translator, photographer) and Iris Scaccheri (1939-2014, dancer, choreographer, writer), we propose a dialogue between their creations. For the first one, dance means a plus in value; whereas for the second one, poetic writing resignifies the inscription of her dances. Likewise, both are projected onto other territories (textual, disciplinary, geographical, temporal and cultural). For example, Scaccheri creates the “danced poetry” (Scaccheri, 2010) and Thénon uses the “photo-poem” (Hettmann, 2016). Both the closeness and the distance between texts, disciplines and media intend to show that construction of artistic subjectivity is not possible without

the presence of other people. The exchange within poetry and dance provides greater flexibility to each artist and sets a precedent for theoretical models that redistribute categories already known as lyrical subject (Combe, 1996; Scarano, 2014), enunciation (Hamburger, 1956), codes, supports and media (Gil-Pardo, 2018). Finally, we will provide the clues to approach a system between poetry and dance.

Keywords: Intermediality – Interdisciplinarity – Poetry/Dance – Thénon - Scaccheri

Recuperando el movimiento...

El presente estudio intermedial¹ e interdisciplinario² está basado en el análisis del vínculo establecido entre Susana Thénon (1937-1991,³ poeta, traductora, fotógrafa) e Iris Scaccheri (1939-2014, bailarina, coreógrafa, escritora), ambas artistas y mujeres argentinas. Si bien habían iniciado sus respectivas producciones de forma individual alrededor de los años 60, su posterior encuentro en la década del 80 supuso una resignificación de las obras creadas hasta ese entonces. En sus primeras creaciones ya había isotopías, tendencias e intereses más allá de la poesía en el caso de Thénon, y por fuera de la danza, en Scaccheri. Además de ser contemporáneas, establecieron un vínculo afectivo y laboral a través del intercambio de medios y de lenguajes artísticos. Cabe aclarar que, a pesar de la colaboración mutua, no crearon obras de autoría conjunta, sino que el diálogo fue dado por el intercambio y por los préstamos entre disciplinas, como ya veremos.

Por un lado, partimos de la premisa de que ir más allá de lo específico de cada arte, le permite a cada sujeto encontrarse más cerca de sí mismo, en relación con su subjetividad. Dicho de otro modo, la inespecificidad —en términos de Florencia Garramuño (2015)— y el cruce de medios⁴ y de lenguajes, favorece la construcción de un estilo personalísimo en las autoras. La variación cíclica de técnicas y de disciplinas aumenta el potencial creativo y, por ende, reafirma el carácter subjetivizante del enunciador en el empleo de cada lenguaje artístico, acorde con variados medios, soportes y códigos (López Martínez, 2011). Por otro lado, dentro de los enunciados creados por las artistas, consideramos que

¹ El presente artículo se ha realizado en relación con el proyecto de investigación *Estudios intermediales comparados: De las narrativas interactivas a las experiencias virtuales*, presentado a la convocatoria 2020 del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (ref. 2561116459-116459-4-20).

² Este estudio toma aspectos de nuestra tesis doctoral titulada “Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad entre poesía y danza: el caso Thénon/Scaccheri”, dirigida por la Dra. María Amelia Arancet Ruda (UCA – CILA – CONICET).

³ Según consultamos en Juzgados Nacionales de Primera Instancia en lo Civil N° 2 y N° 95, las fechas de nacimiento de cada una de las autoras no coinciden con los datos mayormente difundidos hasta el momento. Por tal motivo, publicamos las fechas precisas según la documentación consultada (Alcala, 2020).

⁴ Entendemos “medio” como el canal de comunicación por el cual se transmite el mensaje. Tradicionalmente, se entiende que el medio de la literatura es la palabra y de la danza, el movimiento. El soporte donde se inscribe el primero es la escritura en papel o la memoria; y el segundo, la escritura coreográfica. En nuestro caso, daremos un paso más y plantearemos que el medio primordial en ambas artes es el cuerpo, inscripto en las distintas escenas de enunciación, más allá del código o el soporte.

se presentan varios yoes, conforme las autoras van transformando, jugando y articulando voces, estrategias, cuerpos. En continuación con la propuesta de Kate Hamburger (1957), estamos frente a innumerables grados de transición entre el autodenominado Yo, los poemas —vale agregar, las danzas— y sus campos vivenciales. No obstante, es sabido por las teorías de la lírica de la enunciación (Combe, 1996; Scarano, 2014) que quien dice Yo en el poema no es siempre el mismo entre un verso y otro, entre un poema y otro, entre una obra y otra. El mismo argumento vale para las danzas, donde también hay una construcción de sujeto que, aunque no siempre se pronuncie verbalmente, establece una escena de expresión yoica.⁵ Incluso, puede valerse de la palabra o trabajar con la escritura coreográfica con diversos códigos de anotación, de composición, etc. Dicho de otro modo, hay una posición lingüística⁶ en el *sujeto danzante*⁷ ya que este también ordena el lenguaje coreográfico a partir organizadores del discurso verbal, como los son el tiempo, el espacio, la afectividad (Ruiz Moreno, 1999) y el referente. Por este motivo, la bailarina puede construir variados cuerpos, acorde con cada uno de los *sujetos danzantes* que produce en sí, determinando la creación de sus danzas. Podemos afirmar que tanto en la poesía como en la danza se enuncia un sujeto que, desdoblado del Yo biográfico,⁸ construye otros cuerpos, otras voces, otras escrituras posibles, más allá del código empleado o de la disciplina predominante. Coincidimos con Hamburger (1957) cuando afirma que el lirismo está presente cuando el Yo tiene la intención de erigirse como poético, voluntad que presentan Thénon en sus poemarios y Scaccheri en sus danzas. Asimismo, consideramos pertinente la definición dada por Laura Scarano (2014), quien propone la poesía como un género fronterizo entre el testimonio y la ficción, mediante el cual el Yo se desdobra entre el sujeto empírico y el retórico, produciendo un incesante

⁵ Cabe considerar que la relación entre literatura y danza podría estudiarse también acorde con distintos niveles narrativos (Gil, 2000). Por cuestiones de extensión, nos referiremos mayormente a la dimensión poética presente en los dos lenguajes artísticos.

⁶ Dolores Ponce (2010) rastrea dos paradigmas existentes para abordar lo dialógico entre literatura y danza. Uno sería comprender que la danza es un estado preverbal, tal como lo plantea Curt Sachs (Ponce, 2010); en él solo quedaría la danza como una expresión exclusivamente prehistórica. Otro reside en comprender al ser humano inmerso en el lenguaje, atravesado por los discursos culturales, más allá de su forma. Concordamos con esta segunda postura que, además de romper los binarismos entre lo verbal y lo no verbal, plantea las textualidades desde el punto de vista del sujeto hablante. Tanto poesía como danza pueden permanecer abiertas a los códigos orales, escritos, no verbales, virtuales, performativos, entre otros. Todos ellos conviven como registros expresivos a merced del sujeto que crea escribiendo, bailando, o ambos.

⁷ Entendemos al *sujeto danzante* como equivalente al *sujeto lírico*, aunque aplicado a la danza. Es decir, creemos que hay una posición enunciativa a la hora de bailar, esté esta posición explícita, o no. En ocasiones, adquiere la forma de un personaje particular que sí toma voz en la escena, como el caso de *Idilios* de Iris Scaccheri. En otras situaciones, está tematizada, por ejemplo, cuando Scaccheri interpreta a Juana Reina de Castilla y Aragón en su obra homónima. La construcción yoica en la escena coreográfica es la que le permite a la bailarina personificar, encarnar, interpretar personajes, temas, metáforas, paisajes, ideas, etcétera.

⁸ A través de la creación, el sujeto construye y habita un decir simbólico, sea cual sea la experticia de su código. A su vez, es convocado por un “otro sujeto creado” que habla allí. Retomando el proceso del psiquismo durante la creación el Yo se caracteriza por su plasticidad, la cual consiste en varias capacidades de reajuste identitario (Fiorini, 2006). Es decir, existen múltiples yoes en las enunciaciones producidas por las escenas artísticas. Ellos generan un diálogo inminente con el Yo autoral-biográfico, condición que demuestra la potencia de la subjetividad presente en los discursos, tal como han planteado los estudios, desde Benveniste (1980) hasta Combe (1996).

vaivén que, en nuestro caso, resulta sumamente evidente debido a que la poeta y la coreógrafa elegidas mantuvieron un contacto frecuente en la vida real,⁹ más allá de la *illusio* presente en sus creaciones.

En nuestro estudio observamos diferentes niveles de acercamiento al diálogo dado entre las creadoras. El primer foco reside en la forma en que cada una trabaja los textos escritos. Thénon establece distintos abordajes a lo largo de toda su poesía: en un principio aparecen sugeridas la danza y la coreografía como posibles salidas frente al hermetismo que caracteriza al Yo lírico; luego, los semas¹⁰ articulados en torno al eje del movimiento quedan asociados y condensados en la figura de Scaccheri (referente y metáfora altamente significativa, tanto para la Thénon-biográfica como para la poética).¹¹ Mientras que Scaccheri establece relaciones intertextuales con los poemas de Thénon en dos momentos de su repertorio coreográfico: en una obra de 1990, *Iris con los poetas*, y en otra de 1992, *La gaucha*. Si bien Scaccheri experimenta con la poesía verbal, propia y ajena, desde el inicio de su obra, en la última fase de producción incluye los poemas de Susana junto con los versos de otros poetas y escritoras. En esta instancia, profundizamos en las categorías relativas a la teoría de la enunciación (Combe, 1996; Hamburguer, 1952) y a la autofiguración del sujeto creador y de los sujetos creados (Scarano, 2014). Asimismo, consideramos el rol de la escritura en la construcción coreográfica de las danzas y las relaciones intertextuales establecidas entre danza y poesía específicamente.

El segundo foco consiste en observar el corpus de Iris Scaccheri, quien establece distintos tipos de operaciones intermediales (Gil; Pardo, 2018), dando cuenta de la importancia de la interdisciplinariedad en el fenómeno de creación. Scaccheri además de bailar, escribe. Además de escribir, incluye una dimensión poética en sus danzas. Esta situación nos permite cuestionar la idea de poesía como un proceso exclusivamente verbal, para repensar las fronteras entre los poemas y las danzas, la escritura, la coreografía, el movimiento, etc. La actitud de Scaccheri de crear sin taxonomías rígidas, pudo haber deslumbrado a Thénon, quien finalmente se identifica con la cosmovisión de Scaccheri porque le permite reafirmar su *ars poetica*, al punto de dar un giro de sentido llamativo hacia el final de su producción. La difusión de fronteras entre las disciplinas supone, además, considerar la presencia de la palabra literaria en otros soportes y

⁹ Sobre este encuentro biográfico arriesgamos algunas interpretaciones posibles en el ensayo titulado *Susana Thénon, loba esteparia*, que fue publicado en marzo de 2020 por Grupo Editorial Sur.

¹⁰ Desde la perspectiva greimasiana, se trata de las unidades mínimas de la semántica. Según Desiderio Blanco López, pueden dividirse en conceptuales (semas interoceptivos), figurativos (exteroceptivos) y tímicos (propioceptivos) (Gil, 2020).

¹¹ Como afirma Scarano (2014), agenciándose la postura de Dominique Combe (1996), el sujeto lírico presenta una verdad metafórica que, por un lado, resultaría una metonimia del sujeto empírico; y por otro, suspendería la referencialidad con el sujeto autobiográfico en algún punto para desviarla y hallarla en otra escena enunciativa que lo trascienda.

géneros.¹² Sabemos que nuestras artistas se valen de distintas vías para su expresión, más allá del código que frecuenten. Por este motivo, la poeta toma préstamos¹³ de la bailarina y viceversa, las dos como resultado de una labor creativa intermedial (Gil; Pardo, 2018), interdisciplinaria (García, 2006) e intersistémica (Von Bertalanffy, 1986). Al igual que todo discurso artístico, la danza y la poesía son ambos lenguajes ubicuos y portadores de un “exceso” que trasciende el cuerpo en su literalidad, a la vez que desvía al sujeto en cuestión hacia nuevas zonas semánticas. Hay en ambos un “zumbido” —en términos de Claudio Teitelbom (1993) — que instala al sujeto por fuera de la realidad objetiva para ubicarlo en otros mundos posibles, conforme con su realidad psíquico-creativa y sus presuntas transformaciones.

Sin embargo, la doble vía establecida entre la poesía y la danza se complejiza, si consideramos algunas cuestiones de la producción de nuestras creadoras. Por ejemplo, Thénon trabajó con distintos medios: la literatura¹⁴ y la fotografía, a través de variados códigos que incluyeron la traducción al alemán, los latinismos, etc.; hasta la invención del “foto-poema” (Hettmann, 2016). Con la lectura de su poesía en vivo o en entrevistas radiales, incorporó una dimensión performática en la transmisión oral de sus textos escritos, donde su cuerpo marcaba tonos, voces y ademanes. Asimismo, el uso de distintas posiciones enunciativas y la incorporación de distintos medios (poesía, fotografía) y de numerosos soportes (libros, fotos, e incluso su breve paso por los *mass media* como la prensa) dieron cuenta de su plasticidad como creadora a lo largo de toda la producción. Scaccheri, además del predominio del discurso coreográfico, trabajó con otros medios/lenguajes como las artes visuales, la música y la literatura. Si bien el soporte primordial fue el cuerpo, conjugó la escritura en diversos sentidos (oral, escrita y no verbal).¹⁵ Por ejemplo, al componer conferencias performativas donde la palabra era puesta en acción conjugando gestos del cuerpo, también con textos en *off* en sus

¹² En el caso de Scaccheri la presencia de la palabra se manifiesta en diversas formas, lo cual resulta sumamente rico para nuestro estudio: aparece lo verbal en escena, ya sea como soporte narrativo o poético, en textos escritos y publicados por la propia autora, en conferencias que articulan el movimiento y el discurso verbal, en los programas de mano como paratextos, en la construcción discursiva por parte de la recepción de la prensa, etcétera.

¹³ Fundamentalmente, Thénon toma de Scaccheri una cosmovisión del cuerpo como fuente de belleza y de verdad (Thénon, 2001), así como la noción de creatividad artística entendida como fundamento vital de libertad (Thénon, 2012). También, Susana admite la necesidad de una mezcla entre los lenguajes, que ya estaba en ella desde antes, aunque como tabú (Thénon, 2012). Adjudicamos la incorporación de lo interdisciplinario a su *ars poetica*, en parte, al intercambio y estímulo que significó Scaccheri en ella.

¹⁴ Thénon explora distintos géneros. Si bien se dedica mayormente al lírico, también trabajó el ensayo, la traducción, la reseña, la investigación académica, etc.

¹⁵ Dentro de una clasificación semiótica taxativa (Pavis, 2000), lo no verbal incluiría las coreografías. Aunque, como indica la etimología, el término designa la descripción o escritura (‘graphé’) de una danza coral (‘choros’). Dado que, tradicionalmente, este concepto implicó un desplazamiento semántico que denota “el arte de crear estructuras de movimiento” (Tambutti *et al*, 2007, 54), proponemos diversas acepciones. Por un lado, entenderlo como la composición del cuerpo moviente en el escenario. Por otro, como la inscripción del movimiento en un discurso simbólico, condición que trae consigo una dimensión poético-metafórica. En ocasiones, lo coreográfico toma forma de anotación por medio de pictogramas. Asimismo, podríamos incluir dentro de lo no verbal otros tipos de códigos que también se presentan en Scaccheri como: la pintura, la escenografía, el vestuario. Ahora no los consideramos, porque forman parte de la semiótica más clásica, que aborda los espectáculos desde un enfoque principalmente teatral.

coreografías, con anotaciones escénicas; incluso con la conformación del *poema danzado*.¹⁶ En ella la palabra como medio interactuaba con el cuerpo como soporte, generando resonancias a nivel sonoro, imaginario y conceptual, que en ocasiones incluyeron lo verbal, según distintos usos y funciones en las escenas producidas, como veremos luego.

En definitiva, nos interesa pensar tanto poesía como danza,¹⁷ ambos como constructos simbólicos por medio de los cuales, todo sujeto crea lenguajes y diversas instancias de enunciación y de figuración. Palabra poética y movimiento metafórico son los dos componentes primordiales de la poesía y de la danza respectivamente. Nos interesa atender cómo estos pueden conjugarse creando sistemas artísticos más complejos (García, 2006; Von Bertalanffy, 1986), en donde podamos establecer la presencia de la poesía en la danza, de la danza en la poesía, de ambas en su conjunto y de los rasgos comunes entre las artes, desde sus elementos diferenciales hasta la combinación de aspectos que las integran, como la imagen, la música, la palabra y el movimiento, a favor de la subjetividad. Desde un punto de vista material, el contacto con los otros y la vivencia de las distintas técnicas artísticas exige la inclusión de nuevas estrategias, voces y recursos; contacto que, por implicar flexibilidad, aumenta notablemente los patrones de creatividad lo que se traduce en el afianzamiento y profundización de la subjetividad. En este caso, las artistas expresan proyecciones establecidas hacia otros territorios (textuales, disciplinares, geográficos, temporales y culturales). Por tales motivos, planteamos el desarrollo de una *poética del movimiento*¹⁸ en la obra de Thénon que, en el inicio aparece de forma inerte y luego, con la incorporación de lenguajes, de técnicas, de intertextualidades, entre otras ampliaciones, logra afianzar. Asimismo, proponemos la escritura verbal en Scaccheri como un aspecto fundacional en la creación de sus danzas. Lo escrito a veces es anterior al proceso escénico; en otras ocasiones, simultáneo o posterior; sin embargo, lo que interesa es el diálogo que establece con la palabra para generar múltiples proyecciones hacia la literatura, como usar poemas que funcionan como texto-base (en términos de Genette, 1999) para componer secuencias coreográficas,¹⁹ o

¹⁶ Tomamos esta denominación de la propia bailarina. En *Brindis a la danza* (Scaccheri, 2010) titula un poema con una interrogación: “¿Poesía bailada?”, fuente que tomamos como principal referencia junto con la crítica periodística que también construye la idea de poema bailado (ARCHIVO, 2016).

¹⁷ Sobre la distinción entre discursos verbales y no verbales profundizaremos en otra ocasión, ya que sobrepasa la extensión del artículo. Podemos aclarar que la tradicional semiótica no basta para dar cuenta de la complejidad de la creación de las producciones generadas por nuestras autoras. Por ello, la interdisciplinariedad resulta más útil para repensar las categorías y agregar nociones en relación con la poesía y la danza, para incluir en el análisis nuevas terminologías que ilustren el cruce entre escritura, palabra y movimiento, más allá de la dicotomía verbal/no verbal.

¹⁸ Denominamos de esta forma su poética, ya que primero se presenta desde espacios cerrados expresando un claro hermetismo (Di Cío, 2003) hasta incorporar una noción coreográfica en aumento (Cifuentes-Louault, 2015).

¹⁹ Podemos ver en este ejemplo el diálogo intermedial con gran claridad: Scaccheri parte de un texto literario como base (“hipotexto”, según Genette, 1999) y de allí produce su danza (“hipertexto”, para Genette, 1999). Luego, podemos observar una operación de trasvase en el cambio de un medio verbal a otro no verbal. Finalmente, se genera una yuxtaposición cuando el poema está presente como voz en *off* acompañando las danzas. Para profundizar en estas estrategias será necesario aplicar el modelo intermedial propuesto por Antonio Gil y Javier Pardo (2018) que toma como referencia la antecesora propuesta *genettiana*.

que funcionan como relato marco a través de la *voice over*, o que incluyen una dimensión poética en el despliegue metafórico-conceptual,²⁰ visual y rítmico de sus danzas. Desde una perspectiva simbólica, las huellas vinculares —en este caso, establecida entre ellas— dejan marcas de identificación de una con la otra, al actualizar lo identitario en cada una como producto de este intercambio disciplinario.²¹ Ambas establecen, debido al cruce, géneros mixtos como el “foto-poema”²² (Hettman, 2016) y “la poesía bailada”²³ (Scaccheri, 2010). En todos los casos mencionados, desde la poesía más pura hasta la danza más compleja, ameritaría pensar las posibilidades y los alcances desde una *semiótica propioceptiva*²⁴ (Gil, 2020) con el fin de proponer un sistema complejo sobre las interrelaciones entre la poesía y la danza, asentado en los ya existentes modelos de Baricelli y Gibaldi (1982), Von Bertalanffy (1986) y Gil-Pardo (2018).

Basándonos en la apertura y la flexibilidad ofrecida por el corpus²⁵ seleccionado, las nociones de lo poético (Jitrik, 2008) y de lo dancístico (Cadús, 2019) serán inevitablemente ampliadas y puestas en diálogo a lo largo del análisis. Desde esta perspectiva, es posible pensar metodologías que incluyan la cosmovisión y los paratextos, los recorridos artísticos y culturales, los intercambios de estéticas y prácticas que dan cuenta de la antedicha expansión; es decir, una concepción creadora vinculada con el

²⁰ La carga metafórica puede constatarse en la construcción de personajes en obras como *Oye humanidad III*, donde la bailarina interpreta a una muñeca en busca de libertad. También en los versos que acompañan las coreografías de forma oral. O bien, como describen los programas de mano de danzas como *La gaucha* o *La bruja*. Por ejemplo, una escena se titula “llanto ardiente” y otra escena incluye una aclaración al público: “ella es una bruja, pero déjala, está loca”. Estos datos se encuentran en un catálogo confeccionado para la ya mencionada tesis doctoral (Alcala, 2020) y conforman un primer archivo de la artista que denominamos *Colección Iris Scaccheri*.

²¹ Creemos que las presencias de Susana en Iris y de Iris en Susana son constitutivas; aunque se conforman en cada caso, en distintos sentidos. Según sus orígenes, los modos de mirar y de vincularse con los otros, se determinan variadas posiciones enunciativas y sus respectivos cambios entre una obra y otra.

²² Siguiendo las clasificaciones de Antonio Gil y Pedro Javier Pardo (2018) el “foto-poema” se trata de un género multimedial ya que dos medios diferentes (la foto y el poema) son incluidos en un mismo medio. En este caso, Thénon trabajó la fusión. Es decir, hay un grado importante de integración de ambos medios en un mismo discurso. Justamente la muestra se tituló *Rainer María Rilke: Palabra e Imagen – exposición fotográfica de Susana Thénon*.

²³ En este caso, se trata de un caso de remedialidad, según las categorizaciones de Gil-Pardo (2018). Scaccheri trabaja con la co-presencia de medios, pero de forma jerárquica. Por ejemplo, cuando tematiza un poema o cita textos de otros para bailarlos (intermediación); cuando reflexiona de forma escrita u oral sobre sus propias danzas o las de otros (metamediación). Cabría estudiar en qué medida algunas obras logran o no generar relaciones transmediales, cuyos grados de adaptación influyen en el contenido de los textos de partida y de llegada, tal vez, desde un enfoque comparatístico.

²⁴ Basada en la percepción del propio cuerpo y el movimiento del sujeto.

²⁵ Dividimos el corpus en dos partes: una central y otra periférica. La primera parte consiste en los tres primeros poemarios de Susana Thénon (reunidos en su obra completa y editados por Corregidor en 2001) y un repertorio coreográfico de Scaccheri titulado *Oye humanidad* compuesto por seis espectáculos desde la década del 70 hasta el 90. Sin embargo, la fuente principal para reconstruir las danzas es el libro *Brindis a la danza*, donde Scaccheri explica sus métodos, inspiraciones, etc. Contamos con el discurso crítico de la prensa y con un fragmento en video de *Oye humanidad V*, también llamado *Iris con los poetas* (emitido por la TV en 1990). La segunda parte del corpus está constituida por los medios complementarios para la comprensión de la trayectoria de cada una de las artistas y del cruce de ambas. Respecto de Thénon, elegimos dos textos sueltos dedicados a Iris y una serie de fotografías que toma durante sus espectáculos. En el caso de Scaccheri, utilizamos dos poemarios publicados por Leviatán entre 2013 y 2014. Los poemarios se llaman *Idilios I* e *Idilios II*. Lo interesante es que, además, tienen una versión coreográfica anterior, dirigida por Scaccheri y bailada por Aurelia Chillemi (contamos con el formato en video).

movimiento. Se trata de incluir el dinamismo como un aspecto propio de las artes en su actitud de transgresión y de ruptura (Juarroz, 1980) para elaborar preguntas sobre quién y cómo hablan cuando escribe o cuando baila el sujeto creador, en su relación con los sujetos creados en cada contexto comunicativo. Debido a que nuestras autoras no quisieron ser clasificadas,²⁶ actitud que determinó sus quehaceres y afinidades, este artículo evitará cerrar el misterio de sus creaciones en taxonomías rígidas. Por el contrario, sus obras exigen una mirada de apertura a las variadas interpretaciones que supone todo acto creativo; por lo que, perpetuar su condición pluridimensional significa crear modos de abordaje que permitan matices, enlaces y diferencias para revisar los límites entre las disciplinas en cuestión, así como la relación entre cuerpo y poesía, poesía y danza, danza y escritura, palabra y movimiento.

En síntesis, entendemos que la creación es aquella praxis que linda y desliga las experiencias que vibran en el interior de cada sujeto, transformándolas en objetos, procesos y vivencias que resulten novedosas o lejanas, al menos para sí. Mientras lo vivido lo define y lo bordea, también lo inscribe en otros discursos, configurando una manera permeable de interactuar con los otros, quienes son, precisamente, también productores de marcas y de diferencias en la construcción de la identidad. Dicho de otro modo, el *convivio* entre sujetos y artes expresa, indefectiblemente, un interés ante la creación donde la otredad oficia como representación del mundo externo que, por ajeno, siempre resultará desafiante, interviniendo los territorios discursivos, propios, indefinidamente. En tanto sujetos situados en el borde de lo instituido, el encuentro entre ambas autoras es un acto ineludible y, por ende, un acercamiento hacia la alteridad (Todorov, 1991). Sin duda, las artes funcionan, a su vez, como palimpsestos de la experiencia del sujeto. El contacto entre ellas agrega valor al caso, porque al encontrarse la una en la otra, lo personal cobra mayor solidez y, por ende, una constante apertura hacia nuevos géneros y formas. Asimismo, consideramos que la invención de los géneros mixtos como el “foto-poema” (Hettman, 2016) y la “poesía bailada” (Scaccheri, 2010) son antecedentes valiosísimos para el desarrollo de las artes del siglo actual, incluso como modelos *previrtuales*²⁷ (en términos de Gil, 2020) que muestran un menor grado de canonicidad debido al cruce de canales, medios y sistemas de los que derivan. Desde la presencia interdisciplinaria originada en la Antigüedad Clásica (Rodríguez Adrados, 2006) hasta la transmedialidad presente en nuestra era, se requieren categorías que den cuenta de los elementos y fenómenos creativos que incluyen procesos inéditos cada vez más inmersivos, más subjetivos, más fronterizos, más dinámicos.

²⁶ Retomando a Jitrik (1996) proponemos una tarea de rescate de dos autoras que, hasta el momento, no han ocupado un lugar consagrado.

²⁷ Siguiendo la propuesta de Antonio Gil, pueden agruparse las formas que precedieron a los medios interactivos como previrtuales. Estas son el arte y la ficción tradicionales en su conjunto. Consideramos que el “foto-poema” y la “poesía bailada” forman parte de dichos antecedentes como transición hacia la realidad aumentada, debido a su carácter performativo. No obstante, son también precursoras de la transmedialidad y de la transdisciplinarietà hoy en día vigentes.

Separadas pero juntas

Thénon y Scaccheri están situadas en los márgenes de lo canónico, en “el límite de lo decible, de lo esperable”, “sin afán de totalidad”, ni de “predeterminación” (Crespo Massieu, 2007: 67). Su mayor fuerza expresiva está determinada por estos aspectos ligados a la máxima libertad —lo indecible, lo inesperado—, así como también por aspectos sumamente arriesgados por su ambigüedad —lo parcial, lo indeterminado—, en el diálogo entre disciplinas. Esta apertura es lo que les permite la búsqueda de nuevas formas de expresión, lo que supone, primero, un encuentro entre ellas. Para comprender qué las convoca, haremos una breve presentación del recorrido de cada una por separado. En segundo lugar, observaremos cómo se instala la danza en una y la dimensión de la escritura en la otra. Por último, esbozaremos la relación entre cuerpo, escritura y movimiento, con el fin de aproximarnos a un sistema complejo (García, 2006) que exprese un enfoque interdisciplinario e intersistémico, basado en las dimensiones del sujeto creador y sus cruces, como base de todo discurso artístico.

El itinerario de Susana Thénon

Thénon comienza en 1952 una etapa de escritura sistemática,²⁸ cuando publica sus tres primeros poemarios: *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1967). Según Di Cío (2003) se trata de un período lírico portador de los gérmenes de lo que será su estallido creativo posterior. En la mayoría de los poemas el Yo poético es mínimo, aunque denso y profundo. Su dualidad expresa la búsqueda de límites donde la fragmentación, la pérdida y el autoabandono abundan en imágenes que se condensan y se repiten. Por ejemplo, por medio de los prefijos in- e im- constantemente presenta la negación del sí mismo.

Desde el punto de vista enunciativo, el sujeto poético se descarna progresivamente, además de no encontrar un territorio propio. Las referencias nominales se disuelven, los límites corporales se bifurcan y el Yo no encuentra espacios de pertenencia. A pesar de estas condiciones inefables, busca con insistencia un modo de ser y de estar que resulte más vívido. Se presentan diversos objetos de deseo (el mundo, los otros, etc.) a quienes tiende a acercarse, aunque los encuentros resultan mayormente fallidos. Sus sensaciones van poblando de significado su presencia, pero también una identidad enigmática. El sujeto reconoce un afuera que, como materialidad todavía informe, no logra aprehender debido a su hermetismo. Las descripciones muestran que, durante la primera parte de su obra, se trata de una erótica sin lugar en la que el cuerpo aparece mayormente fragmentado y sugerido a través de distintas formas: por su ausencia, por su negación, por su rechazo,

²⁸ En continuación con el estudio de Juana Cifuentes-Louault (2015), dividimos el corpus de Thénon en tres fases de creación: edad temprana (1952-1970), fase de transición o experimentación (1970-1982) y punto cúlmine (1982-1990).

por su insistencia, etc. Sin embargo, la danza aparece en los poemas aludida como un deseo mínimo, aunque latente. Equiparada con la naturaleza por medio de los semas ‘tierra’ y ‘mar’, como símbolos de la liberación deseada que, en tono imperativo, reclaman a un Tú: “Dame libertad, / abre las puertas de mi jaula, / dame ser aire, espacio” (Thénon, 2001: 87). Cuerpo, tierra, danza y naturaleza se van acumulando en el eje del deseo como una posible salida. Cabe aclarar que, en este momento, Thénon todavía no había conocido a Scaccheri y no nos consta ningún acercamiento ni formación relativa al mundo de la danza.

La segunda fase de creación (1970-1982) está atravesada por un momento de desilusión en el que la autora se dedica exclusivamente a la traducción y a la fotografía, y esporádicamente escribe algunas reseñas. Esta experimentación le permite probar otros códigos y lenguas. Interrumpe la escritura de su cuarto poemario titulado *distancias*. Sabemos que, para 1968 (Fondebrider, 1995), Thénon ya había empezado a escribirlo, aunque quedó interrumpido hasta 1981, cuando retomó los primeros bocetos. Dicho libro encuentra su forma final en la última etapa de escritura, cuando conoce a Scaccheri, y fue publicado finalmente en 1984. En los agradecimientos, “a quienes apuntalaron la construcción de este libro”, menciona a Iris Scaccheri por infundir en sus textos una reelaboración decisiva (Cortés Rocca, 2013). En palabras de Thénon, la danza es “la visión definitiva para reelaborar y completar esta obra, cuya duración lindaba peligrosamente con lo interminable” (Cortés Rocca, 2013: 1). Además, la bailarina está fotografiada por Thénon en la tapa del libro. Resulta llamativo que en el paratexto principal se encuentre Iris, de espaldas con los brazos extendidos hacia atrás, mostrando el impulso que la dirige hacia unas escaleras larguísimas.

Si bien *distancias* puede analizarse desde la disposición gráfica de los versos hasta los ritmos en su composición a dos voces, nos interesa recalcar la concepción coreográfica que puede verse entre los poemas, porque va conformando una secuencia que acerca y aleja los límites entre palabra y movimiento, bajo el ritmo de una danza. Luego, en *Ova completa* (1987), se acrecienta la polifonía y la *heteroglosia* (Jitrik, 1996), junto con el apareamiento del humor negro y un claro posicionamiento que incluye el feminismo de la época. Gracias a estos últimos dos libros, Thénon participa activamente de la vida cultural porteña y es reconocida por la forma histriónica en que recita sus poemas en distintos eventos culturales.²⁹ Identificamos en esta etapa, además, una especie de liberación donde el discurso se disloca, en sentidos afines a las creaciones de Scaccheri, como ya veremos. Finalmente, Thénon compila las distintas fotografías tomadas durante los espectáculos en los que había acompañado a Iris en las sucesivas giras, a nivel local e internacional. El resultado de estos viajes es un objeto-libro o porfolio titulado *Acerca de*

²⁹ Por ejemplo, “Ciclo de recitales literarios. Poesía y cuento”, coordinado por Liliana Lukin, en el Complejo Cultural “Museo de Telecomunicaciones”, Buenos Aires, 13, 20, 27 de noviembre de 1982 (*Fondo Susana Thénon*, 2017).

Iris Scaccheri.³⁰ Dicha publicación consta de treinta fotografías³¹ y fue publicada por Ediciones Anzilotti en 1988. En un intercambio de cartas con Renata Treitel, confiesa: “¿Por qué entonces mutilar la única ilusión de realidad que tenemos? Me refiero a los lenguajes (a todos ellos)” (Thénon, 2012: 182). Luego, agrega: “El secreto reside en no abjurar de nada. En no avergonzarse y hacer. En *sumar*, incorporar, dejar paso, abrir puertas y ventanas” (Thénon, 2012: 182).

Consideramos que las publicaciones iniciales que incluyen la danza como tema, en sus primeros tres poemarios, junto con la concepción coreográfica que aparece en *distancias*, así como el tratamiento metafórico de la danza como impulso vital a lo largo de todo el corpus, conforman lo que denominamos una *poética del movimiento*.³² Como hemos demostrado, el dinamismo de su voz lírica fue encauzado y acrecentado por la presencia de Scaccheri y por el asombro inevitable de Thénon frente a las danzas de la bailarina platense. Si bien, por cuestiones de extensión, no podremos ahondar en cada uno de los ejemplos, vale aclarar que hay cinco textos principales que permiten evidenciar el diálogo y los cambios que produce Scaccheri en Thénon. Se trata de los poemas “Danza”, “Tango” y “El bailarín” pertenecientes al primer período de escritura (1952-1970), en contraste con el poema “[Yo quería encontrarte un caracol imperfecto...]” dedicado en 1986 a Iris y con otro poema inédito que se titula “Visita”. En el último, el Yo expresa cómo la bailarina ilumina, una vez más, el espacio con su llegada: “y la música / le dijo quedamente: / ‘¿Te acompaño? Soy Dios’”. Debajo se pueden entrever las últimas palabras que, como paratexto, son dedicadas a Iris: “Gracias por darme fuerza y cariño. Estás ayudando a salvar mi vida” (*Fondo Thénon*). En este punto resulta crucial atender cómo el Yo real se introduce en el discurso lírico, ya no como un elemento extratextual, sino como una fuerza autorreferencial que se construye dentro del poema y fuera de él. El sujeto construye su identidad a partir de nombres (como el propio y como el de Iris) y

³⁰ Según Mariana Di Cío, Susana Thénon “registró con su cámara momentos de obras como *Carmina Burana* (en Beethoven Hall, Bonn, Alemania Federal); *Yo odio, yo amo* (en el Teatro Colón, Buenos Aires); *La muñeca* (en Schauspiel, Frankfurt, Alemania Federal); *Juana, reina de Castilla y Aragón* (en el Festival Internacional de la Música, Bourges, Francia); *Hosanna* (en Round House, Londres, Inglaterra); *¿Me quisiste alguna vez?* (IV de la serie *Oye humanidad*, en el Festival Internacional de la Danza, París, Francia); *Homenaje a Dore Hoyer* (en Kunst Akademie, Berlín, Alemania Federal); *Temas españoles; La Ascensión* (en la Iglesia del Sagrado Corazón, Buenos Aires) y *Dos mujeres* (en la Fuente de Lola Mora, Buenos Aires)” (Di Cío, 2003: 8).

³¹ Comenta Cortés Rocca que: “Esta es una publicación de autor, es decir, producida en una imprenta sin mediación editorial y pagada por la autora y algunas amigas, entre las que estaría Barrenechea. No se trata exactamente de un libro, sino de una carpeta/sobre de 40 cm x 30 cm que contiene 36 páginas sueltas y sin numerar. El objeto mismo, con su formato, su gran tamaño, su papel de alto gramaje y su limitadísimo número de 200 ejemplares, se asemeja más a un portafolio de imágenes sacadas del laboratorio por la artista, que a un libro. Sin embargo, las páginas sueltas siguen los protocolos libresco: la primera página funciona como portada y reproduce la cubierta del sobre; la segunda es una contraportada, con el título en el recto y las indicaciones de imprenta y copyright en el reverso; la tercera, una declaración/poema de Thénon. Luego de una página en blanco aparecen las 30 imágenes. Son fotos en blanco y negro, impresas hasta el filo de la página, sin marco y con mucho grano; cada una de ellas está numerada en el anverso y allí se detalla el nombre de la coreografía y el lugar en el que se desarrolló” (2003: 8).

³² Es decir, una poética que además de incluir la danza como tema recurrente, incluye una dimensión coreográfica (Cifuentes-Louault, 2015) y se vuelve cada vez más dinámica en su fluir discursivo, más amplia en la apertura de los referentes y en la complejidad de las construcciones nominales, gramaticales y sintácticas.

y la transforma.³⁴

El itinerario de Scaccheri

El recorrido de la bailarina se construye de una forma completamente diferente, ya que en ella la relación entre escritura y danza es fundante, se da de forma orgánica e integrada desde sus inicios. Según relata la propia Scaccheri los textos son “la esencial nutrición de mi danza” (Scaccheri, 2010: 7). Al recopilar en 2010 sus obras por medio del ensayo autobiográfico titulado *Brindis a la danza*, explica que quiso recuperar los textos “para volver a ver el origen de mi danza en cuanto a la parte fundamental de la línea de creación” (Scaccheri, 2010: 7). Desde el comienzo de sus danzas compone a partir de personajes imaginarios, de anécdotas y de textos que transforma en coreografías. Ella escribe como baila, lo que implica una posición enunciativa similar tanto en el discurso verbal como en el danzado.

Podemos dividir el corpus de Scaccheri en tres momentos, desde el punto de vista ontogenésico. Durante la primera etapa de formación (1948-1963) incluye textos propios y ajenos. Escribe “Poema de amor imaginario”, relato que interpreta inspirada en los poemas de Nicolás Guillén en el *Recital de danza moderna* presentado en el Teatro Argentino de La Plata. En esta etapa de apropiación de distintas técnicas, especialmente de la Danza Moderna y de la Gimnasia Consciente, construye el lenguaje corporal de sus interpretaciones a partir de imágenes que se traducen en movimientos corporales y que adquieren también una dimensión poética. Por ejemplo, a la hora de crear secuencias que reflejen movimientos espontáneos, Scaccheri trabaja con sensaciones que, progresivamente, construyen una especie de subtexto, como relata en “La Masa” (Scaccheri, 2010).

Dicho de otro modo, su cuerpo traduce las imágenes sensoriales en secuencias coreográficas, apoyada en una configuración discursiva que alterna imágenes, palabras y movimientos. Esta metodología se acrecienta en su segunda etapa de creación que titulamos como florecimiento (1965-1998). De las aproximadamente cuarenta obras que creó en este período, al menos la mitad trabaja con el discurso verbal. Por ejemplo, en la serie de obras de *Oye humanidad* incorpora textos de Unamuno, Schiller, Sabato, Pizarnik y Thénon; así como en *La gaucha* agrega fragmentos de Hernández, Cervantes, Storni, Biagioni, por mencionar algunos. En otros casos, juega con el ritmo de la palabra ya que, según relata, entre “cuerpo, espíritu e idea, se va produciendo el posible *Idéntico* entre danza y música” (Scaccheri, 2010: 23). En *La bruja*, también llamada *Oye humanidad II*, según Alejandra Vignolo (2013) se presentan dos formaciones discursivas, al menos desde la crítica periodística: “uno de separación entre la danza y lo literario y, otro de

Por cuestiones de extensión, no nos detendremos en el análisis detallado de los poemas. No obstante, podemos mencionar que la figura del espejo y del caracol son fundamentales para comprender la traslación del sujeto lírico de un hermetismo especular a un cuerpo abierto, imperfecto y deseante.

vinculación, donde lo literario queda subsumido como parte de la danza” (Vignolo, 2013: 1083). Esta escritura escénica deriva, a veces, en la construcción de personajes.³⁵

Hacia el final de su recorrido, durante la etapa de experimentación (2000-2014) se vuelca hacia otros medios y lenguajes. La danza se pone directamente al servicio de lo plástico y de lo audiovisual. Finalmente, pausa la creación de danzas de forma pública y se recluye en su casa. En este momento edita y publica tres libros de distintos géneros literarios. Su escritura está despojada de cualquier sentido lógico, tal como se puede ver en su texto *Brindis a la danza*, en el que se alternan frases filosóficas, con anécdotas pasadas, sensaciones de danzas, palabras de personajes, etc., sin orden ni señalamientos paratextuales claros. Se trata de un libro situado entre lo autobiográfico, lo ensayístico y lo poético. *Idilios I* (2013) e *Idilios II* (2014), en cambio, están conformados por poemas en verso libre. Estos textos originalmente correspondían a obras de danza. Es decir, *Idilios* tuvo distintos formatos: como obra de danza interpretada por Aurelia Chillemi con voz en *off* de Scaccheri; y como danza en formato audiovisual, donde Iris baila a partir de pinturas de Walter Di Santo y es filmada por Mariana Pace (ambas versiones son del año 2005).

A lo largo de todas las fases de creación la escritura va cumpliendo diversas funciones: como causa y efecto del bailar, como una forma de sujetar la danza, como inclusión de la palabra en la puesta en escena, como reescritura de textos de otros, como puente intertextual entre las propias creaciones. Respecto de la inclusión de textos de Thénon, Iris la agrupa junto con otras escritoras mujeres en un ciclo de obras titulado *Oye humanidad V. Iris con los poetas*. A través de un personaje cómico que construye la coreógrafa en la escena se pregunta qué piensan las mujeres. En uno de los fragmentos traduce, intercalando la mimesis y el distanciamiento del referente, un poema de Alejandra Pizarnik. Lo mismo sucede con *Idilios*, coreografía bailada por Aurelia Chillemi a partir de poemas escritos y recitados en *off* por Scaccheri, que luego devinieron en los poemarios homónimos ya mencionados.³⁶ La dualidad de voces, la correlación entre imágenes y movimientos y el uso de metáforas están presentes tanto en la composición escrita como en la coreográfica. Lo sonoro es otro elemento común entre sus obras, no solo por el hecho de realizar audios, sino por el tratamiento de la voz – volumen, timbre y ritmo—. Ya en el texto impreso se presenta un patrón vocálico a/e/o y una estructura externa irregular, con versos libres cuyas estrofas varían entre 3 y 21 versos. También hay una variación entre la primera y la tercera persona. Hay diálogos a veces introducidos con marcas como guiones y comillas, y otras, sin marcas. Se alternan

³⁵ Se trata de una escritura más allá del papel, en la composición de personajes, cuando los hay. Asimismo, sus danzas plantearon un desafío interpretativo ya que compuso cuerpos, acorde con sus ideas; tales son los casos de *La Muñeca*, *La Sorda*, *Juana Reina de Castilla y Aragón*, etcétera.

³⁶ En cambio, en *Conferencia a los Sakharoff* (Scaccheri, 2000) hay un paralelismo entre el discurso verbal y el kinético. Por un lado, Scaccheri escribe y lee una reflexión sobre el movimiento de dos bailarines, denominados poetas de la danza, con quienes ella se identifica. Ellos son Clotilde y Alejandro Sakharoff, dos intérpretes que trabajaban los aspectos musicales y visuales también en la danza y que resultan antecedentes indiscutibles en el repertorio de Scaccheri. En el discurso que expone en el Palais de Glace presenta pausas que señalan y expresan con el cuerpo lo antedicho con la palabra.

Más allá es más acá: el caso Thénon/Scaccheri...

las sangrías de los versos y el uso de mayúsculas y minúsculas de forma aleatoria. En el audio los distintos personajes –indicados por Scaccheri en el escrito– son expresados por el cambio de tono, de volumen y de velocidad en las voces. Además, el uso de castañuelas y de timbres indica el cambio entre distintos momentos narrativos.³⁷ Se produce un efecto lúdico y caótico, en donde el sonido más que marcar un extravío, indica un desborde que trastoca los límites de lo real y de lo imaginario. De todos modos, el texto en *off* en la obra escénica presenta un orden distinto al texto publicado por Leviatán. Respecto de la coreografía ejecutada por Chillemi en 2005, en la primera escena la intérprete encarna el imaginario del relato con movimientos que lo representan y tiene un ritmo distinto al de la voz *over*, pero en un mismo tono; esta última funciona como relato-marco. Es decir, el tono muscular de Chillemi coincide con el tono de la voz de Scaccheri. Sus movimientos no son literales, pero sí prefiguran el paisaje visual y sonoro del relato. Por ejemplo, la expresión de la furia con ademanes iracundos, la representación de golondrinas con un gesto pequeño cuando Chillemi mira hacia arriba sugiriendo el vuelo de los pájaros. Por momentos, cuando Scaccheri hace una pausa, Chillemi, también. Si Scaccheri sube el volumen o lo baja, Chillemi realiza una correspondencia con brazos hacia arriba o hacia abajo, respectivamente. En otros casos, Scaccheri enumera distintos sintagmas y Chillemi repite una misma secuencia de movimiento, produciendo un efecto más próximo al *nonsense*. En otro momento la polisemia aumenta. Por ejemplo, se repite en distintas secuencias la frase en *off*: “las hojas [de los nísperos] la sostenían [a una estrella]”. En la primera vez que se oye (5’50’’) Chillemi genera un movimiento en diagonal frente al público, con las rodillas dobladas, como cayendo, mientras abre el pecho y los brazos, sosteniendo su mirada hacia arriba. Mientras que en la siguiente repetición de la misma frase (7’10’’), que refiere las hojas de los nísperos, Chillemi toma hojas de papel en blanco. Cuando Scaccheri va diciendo “las hojas las sostenían”, Chillemi va dejando caer las hojas en blanco sobre el escenario, generando un claro oxímoron entre lo recitado y lo danzado.

La segunda parte del espectáculo se titula “El odio”, que toma un fragmento del capítulo 9 de *Idilios I*, también llamado “El odio”. La estructura externa del escrito está dividida en versos y estrofas irregulares. En el audio hay partes cantadas con castañuelas y se agregan algunas repeticiones que enfatizan el ritmo, generando un efecto lúdico y paródico sobre el lenguaje. Este resultado es interesante, ya que, en ocasiones, la protagonista es acusada por la narradora en *off* de “tarada”, a la par que Chillemi entorpece sus movimientos mediante sacudones de brazos, bamboleos de piernas y giros de cabeza. En la estructura interna del texto impreso se presenta un desenlace: la protagonista se vuelve piedra. Hay un mimetismo entre la palabra “piedra” del verso escrito y los movimientos símil piedra de la bailarina. El relato enmarcado, bailado por Chillemi, también muestra la plasticidad y transformaciones de su materia corporal, generando cruces, tensiones y coincidencias con la materia lingüística. Es en dicha intermitencia donde aparecen las cargas metafóricas que, como vacíos y grietas, le permiten tanto a la

³⁷ Tal como postula Antonio Gil (2000), hay una presencia narrativa dentro del género lírico.

bailarina como a la coreógrafa, al Yo lírico como a sus voces, al espectador y su imaginación, producir una dimensión poética abierta al ritmo, a las imágenes visuales y a las secuencias de movimiento. Los recursos retóricos también se construyen entre las coincidencias y diferencias entre las estructuras verbales y las corporales.

En definitiva, la noción de poesía bailada está dada por todos los elementos descriptos. Asimismo, se lee en *La razón* la forma en que su danza se vuelve poesía: “En todos los poemas (grabados con su voz) ordena y desordena las palabras, las corta o las prolonga en ritmos, cadencias y sonoridades cambiantes y sugestivas. El sonido y el movimiento se integran en un todo coherente estructurado con libertad e inteligencia que va más allá de cualquier barrera formal” (“Iris Scaccheri...”, 1984, párrafo 2).

Podemos agregar una observación acerca del modo compositivo de Scaccheri, que articulaba entre imagen y conceptos, ambos pertenecientes a la poesía y a la danza. Sin duda, como describen los medios de la época, su cuerpo es “un poema expresivo” (Saavedra, 1972), donde se transforma para ser “ella y puede ser el otro y el mundo” (“Iris, la única”, 1972). Los textos a veces “sirven simplemente como base rítmica para su acción, pero constituyen un apoyo extremadamente elemental” (O.F., 1972). Ella “maneja el texto como un artífice de la literatura plástica o de la plástica literaria”, “maneja el sonido como un compositor”, “ella como base integrada al verbo todo, a ‘su verbo’” (Iacov, 1972).

Hacia un sistema complejo

Según vimos, como experiencias corporales, tanto poesía como danza ligan al sujeto con su intención expresiva que, como todo deseo, siempre insiste, es móvil y evanescente (Lacan, 1958). Fundamentalmente, consideramos que cuerpo y palabra son los ejes primordiales en la formulación de la subjetividad. Ambos se conjugan entre sí, acorde con la posición del hablante en el discurso, discurso entendido como el acto expresivo que conlleva toda creación, en este caso, bailar y/o escribir. El sujeto habla a través del cuerpo en un decir inconsciente que se desliza y se deja entrever —siempre metafóricamente— tanto en la poesía como en la danza. Danza y poesía tienen en común la construcción de un cuerpo alterno capaz de inscribir su voz en un soporte —papel o escenario—, por medio de un código —ya sea una gramática lingüística y/o kinética—, cuyo lenguaje funciona simbólicamente. Gracias a ello, el cuerpo puede inscribirse en el movimiento de la materia corporal —devenida danza— y con dicha dinámica generar efectos en su subjetividad; o ingresar en el universo lingüístico de las palabras —devenidas poesía—.³⁸ El sujeto que escribe y el que baila construyen una autoficción

³⁸ En ambos casos, el sujeto busca su propio lenguaje que está revestido por metáforas que, corporales o no, implican su subjetividad, su lucha con las materialidades, su deseo y su capacidad de goce en la creación. Los grados de autorreferencialidad que establezca el Yo creador con los sujetos líricos o danzantes que crea, así como las cercanías y lejanías entre ellos, dependerán de cada caso.

cuando perciben su corporalidad.³⁹ De forma análoga, la danza y la literatura ligan al sujeto con la representación de su cuerpo, en concomitancia con las dimensiones de espacio y de tiempo presentes en la escritura y en el movimiento. Ante todo, sabemos que danza y literatura son diferentes, porque se inscriben en distintos soportes; pero está claro que el cuerpo como “territorio íntimo” (Scarano, 2007) es el gran componente común de ambas prácticas. Sin cuerpo no hay experiencia de poesía ni de movimiento.⁴⁰ El nexo entre poesía y danza se pone en evidencia en el estudio de al menos seis áreas: 1/ la configuración de la subjetividad;⁴¹ 2/ la presencia del cuerpo y de sus representaciones; 3/ el uso estético del lenguaje y de sus recursos de composición; 4/ las analogías entre el discurso del decir y el del movimiento; 5/ la posibilidad de transposición; y 6/ la pertenencia a la producción artístico-cultural de una época.⁴²

Las creaciones analizadas dan cuenta de las marcas de intersubjetividad presentes en todo acto de creación. El diálogo “entre” sujetos —ya sea consciente o no, aunque determinado por una marca afectiva— expresa, asimismo, la inminente presencia de la interdisciplinariedad, tanto en sus creaciones como en los discursos artísticos en general. La condición de cruce explica que la subjetividad además de ser una condición *sine qua non* en la construcción de obras artísticas personalísimas, muestra la inevitable relación de las artistas entre sí y con otros textos, tradiciones, medios, técnicas, etc., que se conforman como sistemas de los que cada artista se vale para ir transformándose: se aleja de su experticia para encontrar una expresión nueva, más cerca de sí.

Continuando la propuesta de Von Bertalanffy (1986) podemos plantear las artes como un sistema total compuesto por distintos lenguajes. En este caso, observamos que dentro del campo de la poesía y de la danza, todo sujeto, en relación con su cuerpo, genera nuevas escrituras, sean estas verbales, de movimiento, la conjunción de ambas o la traslación de una hacia otra. Por fuera de y en torno al sistema de las artes se encuentra la vida externa que es, a su vez, ingreso y egreso a los campos afectivos, psíquicos y culturales que hacen a todo proceso de creación. Para elaborar una articulación que resulte operativa y, a la vez, flexible proponemos centrarnos en las figuras del sujeto danzante y del sujeto lírico (Combe, 1996) dentro de sus enunciaciones (Scarano, 2014), que según vimos generan multiplicaciones del Yo. En el primero, observamos las relaciones de las distintas zonas

³⁹ La posibilidad de estrechar el estudio de la danza y de la literatura es, entre otros, sustentado y alentado por la Dra. Miguelina Guirao del Laboratorio de Investigaciones Sensoriales del CONICET, debido a que ambas áreas tocan el espacio inmediato del sujeto, según nos dijera en entrevista personal realizada en 2015. La relación entre cuerpo, conocimiento y percepción es una experiencia intrínseca del Yo (Guirao, 1980).

⁴⁰ Como dice Robert Langbaum, “el poema no se comunica como verdad sino como experiencia, el poema le sucede a la danza” (Scarano, 2007: 9).

⁴¹ Sobre el primer punto hemos arribado a la conclusión de que, así como hay sujeto lírico, hay sujeto danzante. Ambos dialogan con un Yo-cuerpo real que construye más de uno posible. Respecto de las dimensiones de la subjetividad y sus cruces en el fenómeno de la creación, observamos la metaforización de la danza en el caso de Thénon, y la inclusión de la palabra narrativo-poética en Scaccheri.

⁴² Quedan por estudiar otras dimensiones de la subjetividad creadora y sus cruces: el cuerpo sensorial, el uso de la voz, la potencia de las imágenes, la construcción de estados, la experiencia íntima, el movimiento metafórico como transformación psíquica en el cambio de la posición enunciativa, la inscripción entre géneros, formatos y soportes, la función expresiva en poesía y en danza, entre otros.

del cuerpo con las frases de movimiento (calidades dadas por el tono muscular, el desplazamiento espacial y los ritmos generados -equivalentes a la sintaxis verbal-), las imágenes creadas (análogas a los recursos retóricos) y sus cargas metafóricas. Tales aspectos son puestos en relación con el discurso verbal, si lo hay, como voz *over*, como paratexto, como anotación, etc. Respecto del Yo lírico, también observamos la perceptivización del discurso (Ruiz Moreno, 1999) con el fin de rastrear qué corporalidades existen en los poemas, sus acciones, cambios y movimientos. En ciertas ocasiones puede haber correspondencias coreográficas, como vimos entre la danza moderna/contemporánea y la poesía de Susana Thénon. Los aspectos constitutivos para el vínculo entre el sujeto y su cuerpo, derivados de la inscripción de su expresividad en un discurso sea danzado, poético o el cruce de ambos, son los distintos medios que tienen a su disposición la imagen, el sonido, la palabra, el movimiento, todos ellos como subsistemas de cada campo artístico. Siguiendo a Paul Valéry (1990) decir poesía es el ingreso en una danza verbal, incluso cuando la poesía es, además, más allá del verbo. Un poema es también acción, acto que, como la danza, crea un estado. Por este motivo consideramos que la dimensión poética puede encontrarse en otros discursos⁴³ ya que, como postula Henri Meschonnic (2007), lo poético está en lo que se escucha y se expresa. Podríamos agregar que también está en lo que se mueve, en aquello que es danzado. Continúa Meschonnic (2007) afirmando que la poesía es una práctica del ritmo que se enlaza con el inconsciente, quebrando el cliché del lenguaje. De esta manera permite agujerear el sentido para abrirse a nuevos significantes. Según este argumento, la danza, como un lenguaje otro anclado en lo inconsciente, incorporaría la dimensión poética, dado que su ritmo y su expresión kinética rompen el modo convencional del cuerpo. Asimismo, pone en escena un sujeto que se mueve, organizando sus pasos en secuencias y frases, de manera que el escenario es una hoja en blanco, donde se inscribe simbólicamente, conjugando zonas del cuerpo que pierden su referencia meramente literal.⁴⁴

Finalmente, buscar lo que hay en común entre los sistemas, es decir, las artes, supone una revuelta al cuerpo que, como todo fenómeno vital, se abre, se pierde, insiste y se revela. Se trata de ir a un más allá de la poesía para estar más acá del cuerpo; de ir más allá de la danza para estar más acá del sujeto, en el traspaso de diversas estrategias expresivas, medios y soportes. Sujeto/cuerpo, danza y poesía son las tres dimensiones fundamentales de la subjetividad creadora y sus cruces, dentro de un sistema abierto y

⁴³ Comprender una danza de forma poética implica admitir que el lenguaje humano es polisémico por excelencia y que, debido a su capacidad creadora, nunca se acaba. Es decir, las metáforas elaboradas por cada sujeto no son fijas y responden a esquemas encarnados por el sujeto en cuestión, quien busca crear nuevos significados y hallar su propia lengua o estilo. La singularidad de cada artista dependerá de la capacidad de elaborar metáforas personales, según la variedad y flexibilidad que ellas presenten, además de demostrar un pasaje a un soporte específico, en un registro particular.

⁴⁴ Según analizamos, la danza en algunas ocasiones se articula con aspectos verbales -contenga ella palabras de forma explícita, o no-, que toma como préstamos lingüísticos en el fluir de su discurso. Por este motivo y como ya dijimos, la dicotomía verbal/no verbal no resulta operativa para mostrar la dimensión poético-metafórica existente en los lenguajes artísticos implicados en este caso, especialmente al considerar su relación con la subjetividad. Nuestras autoras ponen en evidencia esta aparente paradoja.

multidimensional que desliga al Yo de su propia identidad para enfrentarse con otras representaciones, infinitamente posibles.

Referencias bibliográficas

- ALCALA, Victoria, 2020, "Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad entre poesía y danza: el caso Thénon/Scaccheri" (Arancet Ruda, Ma. Amelia, dir.), Tesis Doctoral [en elaboración], Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- Archivo. *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*, 2016, [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal "General San Martín".
- BARRENECHEA, Ana María, 1996, "La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon", JITRIK, Noé (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, V. 2, 835-844, 168-177.
- BARICELLI, Jean Pierre; GIBALDI, Joseph, 1982, *Interrelations of literature*, New York, The Modern Language Association of America.
- BENVENISTE, Émile, 1980, *Problemas de lingüística general*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- CADÚS, Eugenia, 2019, "Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia", *Intersticios*, Universidad Nacional de Córdoba, <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/index> Consultado el 28/12/2020.
- CIFUENTES-LOUAULT, Juana, 2015, "La poesía coreográfica de Susana Thénon", trad.: Germán Tosto, *ILCEA*, <http://ilcea.revues.org/3577> consultado el 02/03/18.
- COMBE, Dominique, 1996, "La referencia desdoblada el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", *Teorías sobre la lírica* (Mayoral, José Antonio, coord.), Madrid, Arco Libros.
- CORTÉS ROCCA, Paola, 2013, "Rueda de mujeres. Acerca de Susana Thénon", *Cuadernos LLRI.CO*, <http://lirico.revues.org/1125>. Consultado el 01/05/19.
- CRESPO MASSIEU, Antonio, 2007, "La poesía y los márgenes", *Viento Sur*, N° 91, Madrid.
- DI CIÓ, Mariana, 2003, "La cara deshecha en el vidrio cuarteado". La identidad del sujeto poético en *Edad sin tregua de Susana Thénon*, (Arancet Ruda, Ma. Amelia, dir.), Tesis de Licenciatura, Universidad Católica Argentina.
- FONDEBRIDER, Jorge, [1988]/1995, "Susana Thénon: Maquillando el caos", *Conversaciones con la poesía argentina*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme [también incluido en Rosenberg, Mirta; Bellessi, Diana, *Diario de Poesía*, 3, N° 11, verano 1988-1989, 3-4].

VICTORIA ALCALA

- Fondo Susana Thénon, del Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, donado por María Negroni, consultado en julio de 2016 y abril de 2017, código de referencia: AR 032 IIAC 03.
- GARCÍA, Rolando, 2006, *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*, Barcelona, Gedisa.
- GARRAMUÑO, Florencia, 2015, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- GENETTE, Gérard, 1982, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GIL, Antonio, 2000, “Autobiografía y metapoésía: el autor que vive en el poema”, CASTILLO ROMERA, José y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (eds.), *Poesía histórica y (autobiográfica) (1975-1999)*, Madrid, Visor.
- _____, 2020, “De la *previrtualidad* a las experiencias virtuales (EVs): una aproximación a la narrativa del medio interactivo desde los estudios intermediales comparados”, GONZÁLEZ, Anxo et al (coord.), *Textualidades (inter)literarias. Lugares de lecturas y nuevas perspectivas teórico-críticas*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, Frankfurt, 305-340.
- GIL, Antonio y PARDO, Pedro Javier (eds.), 2018, *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges, Éditions, Orbis Tertius.
- GUIRAO, Miguelina, 1980, *Los sentidos, bases de la percepción*, Madrid, Editorial Alhambra.
- HAMBURGER, Kate, 1957, “El género lírico”, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor Libros, 157-195.
- HETTMANN, Sandra, 2016, “Los foto-poemas de Susana Thénon” (trad.: Andrea Aguirre) [mimeo], *Bilder Texte Bewegungen. Interdisziplinäre Perspektiven auf Visualität* (n. de tr.: *Movimientos de imágenes y textos. Perspectivas interdisciplinarias sobre la visualidad*) Königshaus und Neumann.
- IACOV, D., 1972, “Solamente Iris Scaccheri”, El día, 2 de mayo, La Plata, *archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal “General San Martín”.
- “Iris Scaccheri o la danza que se transforma en poesía”, 1984, en La razón, s.l., 16 de noviembre, *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri* [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal “General San Martín”.
- “Iris, la única”, 1972, *Tiempo Libre*, s.l., abril, *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal “General San Martín”.

Más allá es más acá: el caso Thénon/Scaccheri...

- JITRIK, Noé, 1996, *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- _____, 2008, “Poesía, poema, poética. ¿Es un discurso el discurso poético?”, *Conocimiento, retórica, procesos, campos discursivos*, Buenos Aires, Eudeba, 49-66.
- JUARROZ, Roberto, 1980, *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé.
- LACAN, Jacques, 1958, “La significación del falo”, en: *Escritos 2*, <http://www.caladona.org/grups/uploads/2007/05/La%20significaci%C3%B3n%20del%20falo.doc>. Consultado el 24/12/2020.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Dolores, 2011, “Técnicas, materiales y recursos utilizados en los procesos arteterapéuticos”, *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, Vol. 6, 183-191, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- MARTINO, Cristina, 1978, “Iris Scaccheri: soy loca”, en *Siete días ilustrados*, Buenos Aires, 22 de marzo, *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano], Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal “General San Martín”.
- MESCHONNIC, Henri, 2007, *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires, Mármol Izquierdo Editores.
- O.F., “Reapareció la bailarina Iris Scaccheri”, 1972, en *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de abril de 1972, *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal “General San Martín”.
- PAVIS, Patrice, 2000, “El lenguaje no verbal del cuerpo”, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós.
- PONCE, Dolores, 2010, *Danza y literatura ¿Qué relación?*, DF México, Inbal.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, 2006, “Música y literatura en la Grecia Antigua”, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/msica-y-literatura-en-la-grecia-antigua-0/>. Consultado el 02/03/18.
- RUIZ MORENO, Luis, 1999, “Procesos de perceptivización”, *Tópicos del seminario*, N°2, julio-diciembre 99, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 9-30.
- SAAVEDRA, María Inés, 1972, “La fuerza de Iris Scaccheri.”, *Cronista comercial*, Buenos Aires, 12 de abril de 1972, *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal “General San Martín”.

VICTORIA ALCALA

- SCACCHERI, Iris, 1990, "Iris con los poetas", en [097locos] (2013, octubre 31). *Félix Luna, Ludovica Squirru e Iris Scaccheri en Los 7 locos* [Archivo de video], <https://www.youtube.com/watch?v=Cm3c9c-uhQg>. Consultado el 4/5/19.
- _____, 2000, *Conferencia a los Sakharoff, Palais de Glace*, Buenos Aires, [Alcala, Victoria; Biondi, Silvina, (mimeo), 10 de julio de 2017, Buenos Aires,].
- _____, 2005, *Idilios* [video inédito, donado por Chillemi, Aurelia], "Colección Scaccheri" perteneciente a Alcala, Victoria, 2020, "Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad entre poesía y danza: el caso Thénon/Scaccheri" (Arancet Ruda, Ma. Amelia, dir.), Tesis Doctoral [en elaboración], Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- _____, 2010, *Brindis a la danza*, Buenos Aires, Leviatán.
- _____, 2013, *Idilios I*. Buenos Aires, Leviatán.
- _____, 2014, *Idilios II*. Buenos Aires, Leviatán.
- SCARANO, Laura, 2007, *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, Buenos Aires, Biblos.
- _____, 2014, *Vidas en verso: autoficciones poéticas*, Santa Fe, Ediciones UNL.
- TAMBUTTI, Susana, et al., 2009, *Creación coreográfica*, Buenos Aires, Eudeba.
- TEITELBOM, Claudio; Valdivieso, Jaime, 1993, "Poesía, lenguaje, universo", *Estudios Públicos*, 52, Centro de Estudios Científicos de Chile, Santiago de Chile.
- THÉNON, Susana, 1988, *Acerca de Iris Scaccheri*, Buenos Aires, Ediciones Anzilotti.
- _____, 2001, *La morada imposible I*, Buenos Aires, Corregidor.
- _____, 2012, *La morada imposible II*, Buenos Aires, Corregidor.
- TODOROV, Tveztan, 1991, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI.
- VALÉRY, Paul, 1990, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor.
- VIGNOLO, María Alejandra, 2013, "Reflexiones sobre el vínculo danza-poesía en la obra de Iris Scaccheri", *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral / Carlos Fos; Brownell, Pamela (coord.); Diz, Ma. Luiza [et.al.] (eds.)*, Buenos Aires, AINCRIT Ediciones.
- VON BERTALANFFY, Ludwig, 1986, *Teoría General de los sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.