



Pontificia Universidad Católica Argentina
Facultad de Filosofía y Letras

Tesis Doctoral

**“Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad entre
poesía y danza: el caso Thénon/Scaccheri”**

Autora: Lic. María Victoria Alcalá

N ° de registro: 06-173003-0

Directora de tesis: Dra. María Amelia Arancet Ruda

26 de junio de 2021, Buenos Aires, Argentina

Índice

PARTE A

Introducción: ¿para qué poesía y danza?	p. 6
Recuperando el movimiento	p. 8
Cruzar para crear: de lo inespecífico a lo múltiple	p. 19
Red bibliográfica, red de contactos	p. 22
Terminología acuñada	p. 26
Capítulo 1: claves para nuestra tesis	p. 28
1.1 Cartografías posibles	p. 28
1.1.1 Focos y señuelos	p. 35
1.1.2 El <i>backstage</i> de la selección del corpus	p. 40
1.2 Nociones sobre la subjetividad	p. 42
1.3 ‘Cuerpo, sujeto, deseo’	p. 49
1.4 A modo de síntesis	p. 61
Capítulo 2: estado de la cuestión	p. 64
2.1 Las artistas	p. 64
2.2 Los cuerpos, las artes	p. 69
2.3 Lo que está, lo que falta	p. 89

PARTE B

Capítulo 3: Susana Thénon, un análisis de poesía	p. 93
3.1.1 Los cuerpos en ST	p. 94
3.1.2 Foco 1: significaciones corporales y espacios	p. 98
3.1.3 Foco 2: experiencias cósmicas	p. 105
3.1.4 Foco 3: el género como espacio de cuestionamiento	p. 109
3.1.5 Primeras afirmaciones en torno al cuerpo en ST	p. 114
3.2.1 Los señuelos en ST.....	p. 116
3.2.2 El espejo y el caracol	p. 119
3.2.3 La figuración de la danza	p. 134
3.3 En síntesis	p. 142
Capítulo 4: Iris Scaccheri, un análisis literario sobre danza	p. 146
4.1.1 Los cuerpos en IS	p. 147

4.1.2 Foco 1: recursos compositivos	p. 150
4.1.3 Foco 2: funciones de la escritura	p. 163
4.1.4 Foco 3: el cuerpo y sus metáforas	p. 172
4.1.5 Primeras afirmaciones en torno al cuerpo en IS	p. 177
4.2.1 Los señuelos en IS	p. 178
4.2.2 La araña de la creación	p. 179
4.2.3 Una colección desde lo plural	p. 183
4.3 Recapitulaciones	p. 186

PARTE C

Capítulo 5: separadas pero juntas	p. 191
5.1 Recorridos individuales y fases de creación	p. 192
5.2 La atipicidad como emblema	p. 197
5.3 El caso ST/IS	p. 204
5.4 Conciliaciones y divergencias	p. 209
Capítulo 6: catálogos	p. 213
6.1 Raíces más profundas, superficies más extensas	p. 213
6.2 Susana Thénon	p. 214
6.3 Iris Scaccheri	p. 225

PARTE D

Capítulo 7: conclusiones	p. 239
7.1 Sobre el primer objetivo: ‘cuerpo, sujeto, deseo’	p. 242
7.2 Sobre el segundo objetivo: un cuerpo que mira, otro que es mirado	p. 246
7.3 Diálogo entre disciplinas	p. 249
7.4 Palabras finales	p. 256

PARTE E

Anexo I: cronologías	p. 261
Línea de tiempo de ST	p. 261
Cronología tentativa de obras de IS	p. 264
Anexo II: recolección de datos	p. 267
Lista de entrevistados	p. 268

Modelo de testimonio	p. 268
Muestra 1	p. 269
Apéndice: <i>Conferencia a los Sakharoff</i>	p. 275
BIBLIOGRAFÍA	p. 286
1. Primaria	p. 286
1.1 De Susana Thénon	p. 286
1.2 De Iris Scaccheri	p. 286
2. Secundaria	p. 287
2.1 Sobre Susana Thénon	p. 287
2.2 Sobre Iris Scaccheri	p. 290
3. Teorías de la enunciación y estudios sobre poesía	p. 296
4. Estudios sobre danzas	p. 302
5. Teorías de las artes	p. 306
6. Estudios sobre literatura y danza	p. 306
7. Estudios intermediales e interdisciplinarios	p. 309
8. Otras disciplinas y estudios complementarios	p. 310
Agradecimientos	p. 317

*A quienes dan y dieron
luz al instante*

PARTE A

Introducción:
¿para qué poesía y danza?

*tercas hembras tuercas
la mezcla
sí
la mezcla con que adherí mis puentes*

Oliverio Girondo

*Es destino de todos los
cuerpos hacerse regazo –y no coraza–*

Casilda Rodríguez Bustos

Recuperando el movimiento

“Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad entre poesía y danza: el caso Thénon/Scaccheri” es un estudio intermedial e interdisciplinario que analiza y que reflexiona sobre la subjetividad en la poesía y en la danza, a partir del vínculo entre Susana Thénon (1937-1991,¹ poeta, traductora, fotógrafa) e Iris Scaccheri (1939-2014,² bailarina, coreógrafa, escritora), ambas artistas y mujeres argentinas.

Estudiarlas implica cuestionar categorías, redistribuir las piezas del lenguaje, cruzar conceptos y teorías, incluso trastocar las genealogías y los cánones establecidos hasta el momento (Mignolo, Walter, 1998).³ Debido a que nuestras autoras no quisieron ser clasificadas, actitud que determinó sus quehaceres y afinidades, esta tesis evita cerrar el misterio de sus creaciones en taxonomías rígidas. Como todo acto creativo, polisémico y pluridimensional por excelencia, sus obras permanecen abiertas a la interpretación; otro motivo por el cual este trabajo no pretende reducirlas a lecturas unilaterales, sino crear otros modos de abordaje que permitan enlaces, diferencias o huecos para nuevas preguntas. Gracias a la apertura ofrecida por ellas mismas, las nociones de lo poético (Jitrik, Noé, 2008) y de lo dancístico (Cadús, Eugenia, 2019) serán ampliadas y puestas en diálogo a lo largo del análisis.

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, Antonio, 2007, p. 67). Su mayor fuerza poética 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 —. Una de ellas, en principio hermética; la otra, en un estado moviente. Una, a través de la escritura espontánea e inevitable; y otra, dislocada de la voz que danza en el borde del fluir de la conciencia. Una escritura que toca y otra que se deja tocar, una mirada que se posa y otra que capta, una palabra que primero aquieta y otra que luego la conmueve. En

¹ 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. En el caso de Thénon se constató en el Expediente N° 25933/1990 que tramitó ante el Juzgado Nacional de Primera Instancia en lo Civil N° 2, Secretaría Única.

² Las fechas de nacimiento y de muerte de Scaccheri fueron corroboradas en el Expediente N° 60695/2014 que tramitó ante el Juzgado Nacional de Primera Instancia en lo Civil N° 95, Secretaría Única.

³ Como método bibliográfico decidimos seguir en gran parte el sugerido por la Guía de Tesis de Doctorado de la Universidad Católica Argentina que consiste en ubicar nombre y apellido de los autores. Si bien en el método moderno sugerido, decidimos incluir los años de edición con los que trabajamos ya que resulta de gran utilidad a la hora de investigar y reponer las fuentes citadas.

ellas el encuentro con lo diferente construye puentes nuevos hacia sí mismas y hacia lo desconocido. Tanto la construcción de la identidad como el proceso de creación requieren *per se* incluir restos de otras voces que, como amalgamas, Scaccheri y Thénon toman, reúnen y revierten, para buscar lo propio de forma audaz y novedosa. En tanto cuerpos situados al borde de lo instituido, el encuentro entre ambas es un acto ineludible y, por ende, un acercamiento hacia la alteridad (Todorov, Tzvetan, 1991). Más allá de la soledad inevitable que las caracteriza y que habita en todo sujeto, el lazo establecido entre ellas demuestra más la expresión de lo que integra que de lo que separa. Hallazgo, coincidencia, colisión especular: dos voces, dos cuerpos, dos modos de expresión se enlazan, y con ellas, otro puente posible entre las artes.

Nuestro primer objetivo es la observación de una tríada conceptual enunciada como ‘cuerpo, sujeto, deseo’⁴ en las poéticas de cada una de las artistas, para comprender luego su intersección. El punto de partida es que el cuerpo es la raíz de todas las artes (Duncan, Norman, 2007), primer motivo por el cual es posible homologar los lenguajes mencionados. En continuación con la propuesta de Norman Duncan⁵ (2007), consideramos que las estructuras corporales proporcionan parámetros para organizar las metáforas propias de cada enunciadore, metáforas que encubren ‘la voz del cuerpo en el discurso del sujeto’. De allí que tanto las experiencias sensibles, como sus huellas mnémicas, se articulen como el reservorio subjetivo primordial para la expresividad en las artes. Los lenguajes artísticos profundizan la ligazón entre el sujeto, su cuerpo y su deseo, a través de una materialidad que se conforma más allá de lo biológico. Tanto en la experiencia vital como en la experiencia creadora, lo sensorio-perceptivo, lo imaginario, entre otros, se entrelazan con lo afectivo-simbólico en una discontinuidad inevitable: la voz subjetiva que se expresa y que discurre entre obra y obra, entre un lenguaje y otro.

El cuerpo es la fuente de toda creación (Duncan, Norman, 2007), más allá del código empleado. Concebimos el cuerpo como un “ello somático” (Dorra, Raúl, 2005, p.11), un “vértigo de desdoblamiento y retornos” (p.19) donde el sujeto se aloja y, también, puede volver a perderse. Así, cuando hablamos de cuerpo no hablamos exclusivamente de su materialidad física, sino de un espacio de representaciones que

⁴ Utilizamos las comillas simples para destacar las nociones claves que fueron acuñadas durante el desarrollo de la investigación y que resultan operativas para el siguiente estudio. En los capítulos siguientes, se explicarán en profundidad.

⁵ El autor desarrolla sus estudios en el ámbito del Arteterapia, una psicoterapia originada y difundida durante el siglo XX y vigente en la actualidad. Dentro de los estudios de la Psicología del Arte y de la Psicología de las emociones, Duncan realiza un sucinto trabajo para demostrar cómo la afectividad se desarrolla en el proceso de creación mediante distintas fases que se encuentran presentes en todas las artes.

permite al sujeto figurar su deseo —siempre móvil— y construir su identidad —siempre abierta—. Por tal motivo, el cuerpo está presente en contacto con la expresividad del sujeto para darle causa y cauce, impulso creador y representaciones desde donde crear, ya sea en contacto con el papel o con el escenario. Centrarse en la corporalidad implica revalorizar las artes como espacios de inscripción afectiva y deseante. En esos espacios el yo íntimamente se busca, se pierde, resuena, se repliega y presenta parámetros de vinculación y de exclusión con cuanto lo rodea. Como reservorio cultural (Le Breton, David, 2011) el cuerpo del sujeto creador (Fiorini, Héctor,⁶ 2006) anuda valores, estereotipos, ideales y tabúes, desplegados en el devenir poético e influidos por las estéticas donde se alinean los diferentes artistas (Combe, Dominique, 1996). En cada obra hay un cuerpo que, como afirma María Jesús Fariña, “es habla, es una posición” (*ctd* en Torras, Meri, *et al*, 2009, p. 265).

Ante todo, sabemos que danza y literatura son diferentes,⁷ porque se inscriben en distintos soportes; pero está claro que el cuerpo como “territorio íntimo” (Scarano, 2007) es el gran componente común entre ambas prácticas. Sin cuerpo no hay experiencia de poesía ni de movimiento. Como dice Robert Langbaum, “el poema no se comunica como verdad sino como experiencia, el poema le sucede a la danza” (Scarano, Laura, 2007, p. 9). Podemos afirmar que el nexo entre poesía y danza se pone en evidencia en el estudio de, al menos, cinco áreas que hacen a la conformación de la subjetividad: 1/ la presencia del cuerpo y de sus representaciones; 2/ el uso estético del lenguaje y de sus recursos de composición; 3/ las analogías entre el discurso del decir y el del movimiento; 4/ la posibilidad de transposición; y 5/ la pertenencia a la producción artístico-cultural de una época. Es evidente que nuestra tesis se centra especialmente en el primer ítem; aunque de forma complementaria expresaremos ideas sobre los otros apartados que funcionan como un canal de retroalimentación respecto del tema central. El diálogo entre ambas

⁶ La perspectiva del Dr. Fiorini (2006) vertebró nuestra propuesta interdisciplinaria debido a que es uno de los precursores que atiende el vínculo entre subjetividad, psiquismo y creación. En su investigación observa la forma en que se desarrolla el psiquismo en los artistas para proponer un modo de subjetivación particular, que es la pulsión creadora potente en todos los seres humanos pero evidenciada en los artistas. El autor toma como referencia las artes en general, aunque nos resulta útil y llamativo el protagonismo que tiene la poesía en sus pensamientos. Si bien su enfoque alterna la Psicología General y el Psicoanálisis aplicado a la clínica, resulta operativo para pensar la conformación de la subjetividad y su anclaje general en los lenguajes artísticos.

⁷ En línea con la investigación que presentamos en las *II Jornadas de Danza* titulada “El cronotopo de la danza o la danza como texto” expuesta en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (2015), partimos de la premisa de que las dos disciplinas resignifican la experiencia del cuerpo a través del lenguaje. Podemos pensar que la poesía admite su propio movimiento y que la danza inaugura un tipo de escritura, cuya inscripción también genera movimientos psíquicos en la conformación del sujeto. Habrá que estudiar, en cada ocasión, cómo se definen movimiento y escritura, en cada contexto enunciativo.

disciplinas nos permite ver cómo se desarrolla y en qué medida se acrecienta el potencial dentro del proceso de creación, fenómeno incondicional para la conformación de la subjetividad y sus cruces.

En nuestra investigación hay dos objetivos específicos. Por un lado, observar cómo se anuda la relación ‘cuerpo, sujeto, deseo’ en las producciones artísticas. En el caso de Susana Thénon, la fragmentación del cuerpo y la temática erótica son claves isotópicas para comprender un ‘cuerpo excéntrico’, que circula por espacios errantes en búsqueda de libertad. En el caso de Iris Scaccheri, la expansión corporal como una actitud vital y lúdica nos permite identificar un ‘cuerpo extasiado’, cuyo deseo se expresa de forma libérrima y desprejuiciada en las distintas obras. Consideramos que dentro de los enunciados creados por las artistas 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 auto-denominado 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, Dominique, 1996; Scarano, Laura, 2000, 2014) que quien dice yo en el poema (Reisz de Rivarola, Susana, 2000a) no es siempre el mismo entre un verso y otro, entre un poema y otro, entre una obra y la 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.⁸ 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 lingüística⁹ en el ‘sujeto danzante’¹⁰ ya que este también ordena el lenguaje coreográfico a partir de organizadores

⁸ Cabe considerar que la relación entre literatura y danza podría estudiarse también acorde con distintos niveles narrativos (Gil, Antonio, 2000). Por cuestiones de extensión, nos referiremos mayormente a la dimensión poética presente en los dos lenguajes artísticos.

⁹ Dolores Ponce (2010) rastrea distintos paradigmas existentes para abordar lo dialógico entre literatura y danza, como ya veremos. Anticipamos que nuestro estudio coincide con los Estudios Culturales que comprenden al ser humano inmerso en el lenguaje más allá de su forma. Concordamos con esta postura porque, además de romper los binarismos entre lo verbal y lo no verbal, queremos plantear 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.

¹⁰ 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 explícita o no. En ocasiones toma la forma de un personaje particular que sí posee voz en la escena, como en 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, etc.

del discurso verbal, como lo son el tiempo, el espacio, la afectividad¹¹ 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,¹² construye otros cuerpos, otras voces, otras escrituras posibles, más allá del código empleado o de la disciplina predominante. Coincidimos con Kate Hamburger (1957) cuando afirma que el lirismo está presente si 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 desdobla entre el sujeto empírico y el retórico, produciendo un incesante 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,¹³ más allá de la *illusio* presente en sus creaciones.

El segundo objetivo consiste en sopesar el fenómeno relacional entre ambos cuerpos: uno que mira y otro que es mirado. Así, el erotismo (Bataille, Georges, 2009) y el amor marginal (Barthes, Roland, 1993) se vuelven modos, tanto para el contacto con lo semejante, como para la búsqueda de lo disidente, debido a que lo afectivo opera como motor, fuerza e inspiración para la construcción de una voz propia y un mayor autoconocimiento. Si bien las autoras 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

¹¹ Tomamos estos tres elementos como parte de la perceptivización de los discursos estudiada por Luisa Ruiz Moreno (1999), entre otros.

¹² 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, Héctor, 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 Émile Benveniste (1980) hasta Dominique Combe (1996).

¹³ 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.

con autoría conjunta, sino que el diálogo fue dado por el intercambio y por los préstamos entre disciplinas, como ya veremos. Inevitablemente los campos ficcionales y biográficos se cruzan y es necesario tomarlos así, mixturados. Para el análisis del caso entre las artistas, hubo que realizar una larga tarea previa de reconstrucción y de sistematización de archivos para cada una de las autoras, tal como desarrollaremos luego. Gracias a esta tarea de reordenamiento pudimos ver los puntos de contacto entre las autoras, efectivos primero en lo no ficcional, y luego presentes en sus influencias y transformaciones en las enunciaciones poéticas o de las danzas, cuando las hay. Es decir, hay un incesante vaivén entre las figuras autorales y las enunciaciones establecidas dentro de las producciones (poemas, danzas, fotos, etc.) y por fuera de ellas (cartas, entrevistas, bocetos, testimonios), que construyen la subjetividad creadora a partir de distintas dimensiones y sus cruces. Dicha oscilación entre producciones y vidas nos exige poner en relación los yoes creados, la realidad psíquica de los sujetos y sus cambios, junto con diversas teorías sobre el fenómeno de creación en las distintas artes.

La hipótesis central reside en que el sujeto, potencialmente multifacético, presenta diversas corporalidades según sus experiencias vinculares, que son evocadas, convocadas y reflejadas en las creaciones. Es decir que puede haber analogías, incongruencias y afinidades entre el cuerpo creador y los cuerpos creados en las obras. En este trabajo nos centraremos en los distintos cuerpos que se construyen en las producciones artísticas (primer objetivo) y en la relación de los cuerpos conformados en la poesía y en la danza (segundo objetivo). Dicho de otro modo, en nuestro trabajo hay una combinación metodológica entre el análisis de las autoras a partir de fuentes primarias y secundarias, y el estudio del fenómeno empírico de sus creaciones, basado en testimonios y en el enfoque de distintos especialistas. En un primer momento propondremos una interpretación de cómo se establece la triada ‘cuerpo, sujeto, deseo’ en función del recorrido individual de cada una, para luego observar los momentos de cruce. *A priori*, podemos anticipar que 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. 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, en diferentes grados, todo creador dialoga. El nexo entre poesía y danza les devuelve mayor flexibilidad y así, se figuran ambas como un precedente para pensar modelos teóricos que redistribuyen las categorías ya conocidas como: el sujeto lírico (Combe, Dominique, 1996; Scarano, Laura, 2014), la enunciación (Hamburger,

Kate, 1956), los códigos, los soportes y los medios (Gil, Antonio; Pardo, Pedro, 2018). Una vez elaborado dicho análisis, a modo deductivo, se propondrá una aproximación a las interrelaciones entre poesía y danza con el fin de visualizar las afinidades, las diferencias y los matices inter y transdisciplinares. El trabajo de campo hecho, tanto respecto de los testimonios, como respecto de la realización del diagnóstico sobre estudios de poesía, de danza y diversas interrelaciones afines, resulta promisorio y esencial.

Desde un punto de vista material el contacto con los otros y la experiencia con distintas técnicas artísticas implican la inclusión de nuevas estrategias, voces y recursos. Desde la dimensión simbólica, las huellas afectivas dejan marcas que actualizan lo identitario. Por ende creemos que las improntas de Susana en Iris y de Iris en Susana son constitutivas, en distintos sentidos: según los modos de mirar, de crear y de vincularse entre sí. Es posible, en consecuencia, abordar diversas dimensiones de lo subjetivo: primero, el cuerpo; segundo, la experiencia distintiva que supone la otredad; tercero, el desarrollo de la expresividad según cada lenguaje artístico. Podemos advertir que, análogamente, nuestro objeto de estudio se proyecta en un triple sentido, a saber: la articulación ‘cuerpo, sujeto, deseo’ en cada una de las poéticas, la vinculación entre ambas artistas y la sistematización entre medios y disciplinas. 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, Sandra, 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 escénico,

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

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 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 en los niveles sonoro, imaginario y conceptual y, en ocasiones, verbal, según distintos usos y funciones en las escenas producidas, como veremos luego.

Asimismo, Scaccheri nos ubica en un desafío bifronte: por un lado, incorporar el cuerpo y la danza dentro de los estudios de poesía; por otro, considerar de forma complementaria distintas operaciones intermediales (Gil, Antonio; Pardo, Pedro, 2018), que den 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 danza, 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; identificación que le permite reafirmar su *ars poetica*, al punto de dar un giro de sentido llamativo hacia el final de su producción. La difuminación de fronteras entre las disciplinas supone, además, considerar la presencia de la palabra literaria en otros soportes y géneros.¹⁷ Sabemos que nuestras artistas se valen de distintas vías para su expresión, más allá del código específico que frecuentan. Por este motivo, la

¹⁵ Dentro de una clasificación semiótica taxativa (Pavis, Patrice, 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, Susana *et al*, 2007, p. 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. Por ahora no los consideraremos, porque forman parte de la Semiótica más clásica, que aborda los espectáculos desde un enfoque principalmente teatral.

¹⁶ Tomamos "poesía bailada" como una categoría proveniente de la denominación de la propia bailarina en *Brindis a la danza* (Scaccheri, Iris, 2010), donde 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 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, etc.

poeta toma préstamos¹⁸ de la bailarina y viceversa, como resultado de una labor creativa intermedial (Gil, Antonio; Pardo, Pedro, 2018), interdisciplinaria (García, Rolando, 2006) e intersistémica (Von Bertalanffy, Ludwig, 1986). Al igual que todo discurso artístico, la danza y la poesía son ambos lenguajes ubicuos y portadores de un “exceso” que trasciende al cuerpo en su literalidad, a la vez que desvía al sujeto en cuestión hacia nuevas zonas semánticas.

El PRIMER CAPÍTULO ofrece las claves operativas para comprender nuestro estudio, planteado como una ‘cartografía’. Presentamos un recorrido que, a partir de ‘focos’ y de ‘señuelos’, guía el análisis de las poéticas de las artistas seleccionadas. Allí se abordan los elementos que fundamentan las “valencias poéticas” (Bayley, Edgar, 1952) implicadas. En él introducimos el objeto de estudio y el corpus elegido, definimos la metodología y el uso adecuado de los términos, además de profundizar en la hipótesis y en sus derivaciones. Explicaremos cómo se anuda la tríada ‘cuerpo, sujeto, deseo’ en un marco conceptual amplio, para proponer cómo deriva nuestra propuesta hacia una articulación posible entre poesía y danza.

En el SEGUNDO se desarrolla el estado de la cuestión, tanto respecto de Susana Thénon como de Iris Scaccheri, se indaga en su relación y se expone la situación actual de los estudios entre poesía y danza, mostrando la importancia de incluir el cuerpo en el estudio de las distintas artes y epistemologías. Exploramos en las aplicaciones ya dadas en otras literaturas y en otros estudios de danza. Asimismo, consignamos estudios que vinculan medios y disciplinas diversas en propuestas teóricas más complejas para tomarlos como referentes análogos. Dada la complejidad de nuestro objeto de estudio, desarrollamos conceptualmente algunas nociones cuyo abordaje puede resultar problemático, como coreografía, escritura, genealogías, archivos y periodizaciones.

Si bien designamos la INTRODUCCIÓN como PARTE A, con el fin de que la estructura total de esta tesis sea más sistemática, lo más sesudo de nuestro estudio está en las tres PARTES B, C y D. La PARTE B remite al análisis de las producciones. Allí se aborda específicamente el estudio individual de las obras de Thénon y de Scaccheri, por separado. A lo largo de los capítulos TRES y CUATRO se despliegan los ‘focos’ y los

¹⁸ Fundamentalmente, Thénon toma de Scaccheri una cosmovisión sobre el cuerpo como fuente de belleza y de verdad (Thénon, Susana, 2001), así como la noción de creatividad artística entendida como fundamento vital de libertad (Thénon, Susana, 2012). También, Susana admite la necesidad de una mezcla entre los lenguajes, que ya estaba en ella desde antes, aunque como tabú (Thénon, Susana, 2012). Adjudicamos la incorporación de lo interdisciplinario a su *ars poetica*, en parte, al intercambio y estímulo que significó Scaccheri en ella.

‘señuelos’, que ya forman parte del estudio cartográfico propiamente dicho. El TRES se detiene en Thénon; mientras que el CUATRO, en Scaccheri. Entre estas secciones recorreremos tanto la construcción de la subjetividad evidenciada en el corpus central, como en otros medios (cartas, fotografías, videos) puestos en juego entre las creadoras. En la observación de cada una de ellas por separado y, luego, en diálogo, revisamos categorías, a saber: la enunciación lírica (Combe, Dominique, 1996; Hamburguer, Kate, 1956), la auto-ficción (Scarano, Laura, 2014), la metaforización (Le Guern, Michel, 1978, Trevor, Whittock, 1992), la perceptivización (Ruiz Moreno, Luis, 1999; Filinich, María Isabel, 1999; Greimas, Algirdas-Julien; 1994) y la simbolización (Cirlot, Eduardo, 2006; Chevallier, Jean, 1986). Al final de cada capítulo se arrojan las primeras conclusiones respecto del estudio de los cuerpos, los ‘focos’ y los ‘señuelos’ en ambas autoras.

La PARTE C consiste en el análisis del caso Thénon/Scaccheri propiamente dicho. Las artistas son puestas en relación con sus recorridos por fuera de las producciones artísticas previamente analizadas. En el CAPÍTULO 5 se presenta el itinerario de cada autora brevemente, se explica por qué son consideradas un caso y qué recortes elegimos realizar ante la diversidad y la abundancia del material primario reunido. En esta presentación global del caso que nos ocupa se muestran los primeros indicios que advertimos en sus recorridos para probar cuán significativo resulta su encuentro. El contacto entre ellas agrega valor al estudio, porque al reconocerse la una en la otra, lo personal cobra mayor solidez y, por ende, una constante apertura hacia nuevos géneros y formas. Asimismo, hallamos que la invención de los géneros mixtos como el “foto-poema” (Hettman, Sandra, 2016) y la “poesía bailada” (Scaccheri, Iris, 2010) son antecedentes valiosísimos para el desarrollo de las artes del siglo actual, incluso como modelos “previrtuales”¹⁹ (en términos de Gil, Antonio, 2020, p. 307), que muestran un menor grado de canonicidad debido al cruce de canales, medios y sistemas de los que derivan.

El SEXTO apartado es un catálogo de los archivos hallados, documento que permitirá al lector observar el recorrido artístico de cada una de nuestras creadoras. En él actualizamos la información recopilada, tanto en el *Fondo Susana Thénon* de la Universidad Tres de Febrero como en los estudios precedentes al nuestro. Asimismo,

¹⁹ Siguiendo la propuesta de Antonio Gil (2020), 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 transdisciplinariedad hoy en día vigentes.

ponemos en evidencia la confección de lo que denominamos *Colección Iris Scaccheri*,²⁰ como ya explicaremos.

En la PARTE D se trabaja en la demostración de la hipótesis y en la exposición de las conclusiones, respectivamente. En los ANEXOS correspondientes a la PARTE E se ubican varios documentos, como las cronologías tentativas de cada autora, la lista de entrevistas realizadas,²¹ un modelo de testimonio y una muestra a modo de ejemplo. En el APÉNDICE se presenta la transcripción de un manuscrito original de Iris Scaccheri titulado *Conferencia a los Sakharoff*. Ambos apartados se conforman como herramientas complementarias para la demostración del caso y de su hipótesis precedente. Si bien el material recabado es numeroso y se ofrece en su totalidad, para esta tesis solo nos ceñiremos a considerar lo que apoya más directamente el presente estudio, acorde con los objetivos ya delimitados.

La tarea más ardua en este trabajo de esta tesis fue, sin dudas, construir el marco propicio para alojar a estas artistas, lo que implicó, entre otras cosas, configurar una mirada atenta y, a la vez, flexible. Tanto poesía como danza se constituyen en un marco discursivo mayor: el de las creaciones artísticas. En dicho campo se problematizan otras nociones relativas al lenguaje y a su implicancia subjetiva, tales como el deseo, el decir, los cuerpos y sus nombres. Las claves de análisis fueron dadas por las propias obras y por el material extraliterario hallado, que es —como se verá— heterogéneo, disímil y, sobre todo, creativo. Por estas tres características recién mencionadas, casi como un gesto de lealtad a la atipicidad de nuestras autoras, decidimos plantear su lectura como ‘un recorrido cartográfico’ donde ir marcando ‘señuelos’ y ‘focos’ para observar momentos singulares en sus trayectorias: ocasiones de encuentros y de desencuentros, de pausas y de giros.

En el itinerario nos encontramos con distintos obstáculos y decisiones metodológicas que tomar, las que, por un lado, apuntaron a lo individual de cada una; y, por otro, a la cuestión dialógica entre ambas. Dejando de lado la ilusión de conformar una visión total y absoluta, proponemos observar los puntos de contacto entre ellas, así como las diferencias irreconciliables, en cada producción y en cada disciplina. En continuación

²⁰ Se trata de una colección inédita de archivos de Scaccheri en todo tipo de soporte (manuscritos, vestuarios, videos, etc.), reunida durante nuestra labor de recopilación y de elaboración de testimonios entre 2016 y 2020. Estamos en proceso de trabajarlo en una nueva convocatoria a becas con el fin de volver a la colección un archivo público y/o conformar un grupo de estudio al respecto.

²¹ Algunas ya han sido publicadas en Alcalá (2020), ensayo biográfico que fue publicado con anterioridad a la finalización de la presente tesis.

con Paul Valéry (1990), concebimos lo poético como una pirueta metafórica, transfiguración presente en los lenguajes artísticos por su condición polisémica y simbólica. Danza y poesía, ambas dimensiones hacedoras de la subjetividad, intentan nombrar lo que los cuerpos no pueden decir y los excede. Sus obras exigen una mirada de apertura a las variadas interpretaciones que todo acto creativo supone; 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, etcétera.

Cruzar para crear: de lo inespecífico a lo múltiple

En nuestra labor hemos aspirado a actualizar los modos de concebir, de comprender y de leer literatura desde una mirada plurívoca, que ubique la poesía en un terreno por fuera de sí, en términos de Michael Foucault (1997).²² Es decir, comprender la poesía como un arte vivo en sus vasos comunicantes con lo dancístico. Coincidimos con el paradigma contemporáneo que propone abordar las artes desde “lo inespecífico” (Garramuño, Florencia, 2015), como el lugar y la materia propia de los lenguajes, elaborados desde lo inter, multi y transdisciplinar, enfoques propios de nuestro tiempo. La disolución de lo específico supone una expansión de lo propio hacia los otros (sujetos, soportes, géneros y lenguajes). Descentrar lo propio invita a recorrer lugares diversos en variadas direcciones y entablar diferentes cruces. El hecho de 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 (Garramuño, Florencia, 2015) y el cruce de medios²³ y de lenguajes favorecen la construcción de un estilo personalísimo en las autoras. Ellas expresan proyecciones establecidas hacia otros territorios (textuales, genéricos, disciplinares, geográficos, temporales y culturales), demostrando una

²² Nos referimos a la concepción planteada por Michael Foucault en *El pensamiento del afuera* (1997), donde presenta al sujeto en un constante diálogo entre el adentro y el afuera. De forma análoga, comprendemos que la poesía, en relación con la experiencia subjetiva, siempre está dislocándose y, por ende, debe ir más allá de sí misma, ubicarse en un afuera del sujeto y de su saber, en un constante movimiento.

²³ Nos referimos a un 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, el de la danza, el movimiento. El soporte donde se inscribe la primera es la escritura en papel o en el caso de la poesía oral, la memoria; y en la segunda, la escritura coreográfica. En nuestro caso planteamos que el medio primordial en ambas artes es el cuerpo, inscripto en las distintas escenas de enunciación, más allá del código, del medio o del soporte.

multiplicidad no solo en su quehacer artístico, sino en la construcción de la subjetividad creadora que, mientras más se abre, más se enriquece. El espacio de cruce se da hacia el interior del sujeto creador, porque es quien hace una síntesis entre lo específico y lo indeterminado, entre lo dado y lo desconocido; a la vez se da gracias a su salida hacia experiencias distintivas, nuevas y ajenas. Este doble movimiento adentro-afuera del psiquismo creador²⁴ (Fiorini, Héctor, 2006) expresa que la identidad nunca es idéntica a sí misma, sino que es versátil, cambiante y diversa, lo que ubica a la subjetividad más cerca del movimiento que de un estilo cerrado sobre sí. Sin dudas, las artes funcionan, a su vez, como palimpsestos de la experiencia del sujeto, siempre en relación con la otredad. El contacto entre Thénon y Scaccheri 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. Desde una perspectiva simbólica, las huellas vinculares — aquí establecida entre ellas — dejan marcas de mutua identificación, al actualizar lo identitario en cada una como producto de este intercambio disciplinario.²⁵ Ambas establecen, debido al cruce, géneros mixtos como el “foto-poema” (Hettmman, Sandra, 2016) y “la poesía bailada” (Scaccheri, Iris, 2010).

En este caso, lo múltiple también está dado, en parte, por el estudio de dos artistas que no han sido estudiadas en su cruce y que, además, suelen ser ubicadas por fuera del canon. Como mencionamos, investigarlas implica también cuestionar lo canónico, así como las clasificaciones genéricas en torno a qué es danza y qué es poesía, ya sea por la expansión que generan desde estas disciplinas particulares, como por las producciones que resultan del cruce en sí, cuestionadoras de las clasificaciones tradicionalmente vigentes. A la par, la diversidad de este estudio está fundamentado en la revalorización del lugar del cuerpo como marca singular de lo subjetivo, como el *missing link* (Leibson, Leonardo,²⁶ 2018) entre las artes y como un espacio de proliferación y de diversificación por excelencia. En

²⁴ Sobre el fenómeno de creación nos detendremos más adelante, con la ayuda de los estudios sobre el psiquismo implementados por el Dr. Fiorini (2006). Además de contar con su supervisión personal, hemos publicado junto con él un artículo en la revista *Arteterapia* (Alcala, Victoria, 2019) que muestra nuestras primeras reflexiones sobre la relación entre danza, inscripción subjetiva y artes. Si bien los avances se inscriben en el marco del Arteterapia, sustentan en parte, las observaciones y los resultados obtenidos para la presente investigación.

²⁵ Creemos que la presencia de Susana en Iris y la de Iris en Susana son constitutivas; aunque se confoman en cada caso en distintos sentidos. Los cambios de las posiciones enunciativas dependen de la personalidad, el estilo y la búsqueda de cada una de ellas.

²⁶ Médico psiquiatra y psicoanalista contemporáneo, partícipe de distintos foros lacanianos y freudianos, especialista en Psicopatologías y estudios en torno al cuerpo. Autor de *La máquina imperfecta. Ensayos sobre el cuerpo en psicoanálisis* (Letra Viva, 2018), *Los cuerpos freudianos y sus estados gozantes. La máquina imperfecta II* (Escabel Ediciones, 2020); coautor de *Maldecir la psicosis* (Letra Viva, 2013) y *La perfecta desnudez. Conversaciones desde Alejandra Pizarnik* (Letra Viva, 2018), entre otras publicaciones.

el cuerpo suceden la poesía y la danza, desde él se crean identidades, posibilidades, aperturas. Debido a que él no puede aquietarse, inevitablemente se mueve a buscar vivencias, a cruzarse con otros cuerpos para des-identificarse, recrearse y volverse a inscribir. El cuerpo es un territorio intersistémico y, como tal, es empujado al cruce con los otros y con la diferencia, volviéndose una sede primordial para la experiencia inter y transdisciplinar, porque, ante todo, el ser humano y su vida son variadas por excelencia. Entendemos que la creación es aquella praxis que acerca y desliga las experiencias que vibran en el interior de cada sujeto, transformándolas en objetos, procesos y vivencias que resultan novedosas o lejanas, al menos para sí. Mientras lo vivido define y bordea al sujeto, 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, nuestro interés por la creación en sí como un acto vincular. En el proceso creativo la otredad oficia como representación del mundo externo al sujeto. El otro, por ajeno, siempre resultará desafiante ya que interviene los territorios discursivos propios cuestionando y transformando la identidad personal.

La experiencia del poema es el lugar del encuentro que quiebra y que subvierte el espacio de la mezcla novedosa. Entre cuerpos, escrituras y deseos se desenlazan sus poéticas, cuyos bordes son difusos, permeables, proclives a la experiencia de contacto y fuentes hábiles para la transmisión textual. El cuerpo es al poema y a la danza, lo que el deseo es al sujeto: fuerza que insiste, móvil e inasible, para reinventar los pactos de lo íntimo con lo circundante, zurciendo recovecos a través de la experiencia de encuentro con los otros y con el mundo. ¿No es la poesía en su danzar un espacio de congregación y de movimiento vital? ¿No hay entre palabra y movimiento más que una encrucijada, un puente poiético? Además, reunir la poesía con la danza pretende mostrar cómo los cuerpos en su paso trastruecan los estereotipos, las concepciones estéticas, genéricas y disciplinares. Las voces van buscando nuevos modos de inscripción en su andar que resulten significativas para sus propias identidades, a través de las creaciones artísticas. El lema enunciado como ‘cruzar para crear’ implica, finalmente, una clara intención de toparse con una encrucijada: la de ubicar la poesía en relación con la danza. Se trata de instalar lo poético en una intersección de caminos que invite a una salida, a un desvío, a configurar ‘una literatura del afuera’. Pretendemos conformar una literatura capaz de

danzar hacia sus bordes más lejanos, que en su extensión muestran que la palabra permanece tan próxima al cuerpo.²⁷

Finalmente, nos motiva considerar otras identidades artísticas, producidas gracias al acercamiento entre diversos creadores y disciplinas, con el fin de colaborar en marcos holísticos e integrales, desde una perspectiva actual e inclusiva. Nuestra propuesta es un camino de integración, donde los sujetos creadores —en este caso, artistas ancladas en el paradigma de unidad entre arte y vida— expresan múltiples facetas del yo. Esperamos contribuir con una propuesta abarcadora, rica y extensiva, que facilite la realización de más estudios entre danza y literatura en la Argentina. La presente investigación es, en definitiva, un primer antecedente; como tal, invita a generar revisiones, derivaciones y, por supuesto, nuevas propuestas. Desde la interdisciplinariedad originada en la Antigüedad Clásica (Rodríguez Agrados, Francisco, 2006) hasta la interdisciplinariedad de nuestra era, se requiere de categorías que den cuenta de los elementos y de los fenómenos creativos que incluyen procesos inéditos cada vez más inmersivos, más subjetivos, más fronterizos, más dinámicos.

Red bibliográfica, red de contactos

Con el fin de articular la tríada nombrada como ‘cuerpo, sujeto, deseo’ (cfr. p. 9) nos apoyamos en la teoría de la enunciación de Kate Hamburger (1957), Dominique Combe (1996), Catherine Kerbrat-Orecchioni (1997), Laura Scarano (2000, 2007, 2014), en los estudios sobre perceptivización elaborados en un número de *Tópicos del seminario* (Filinich, María Isabel, 1999; Ruiz Moreno, Luisa, 1999) y en las teorías líricas, principalmente según el abordaje de Henri Meschonnic (2003, 2007). Además, nos valemos de las concepciones poéticas de Raúl Dorra (1999, 2004, 2005), de Paul Valéry (1990) y de Chantal Maillard (2013), ya que los tres actualizan y sientan bases para una concepción amplia de la poesía, arraigada en la experiencia. Si bien nos centramos en la poesía y en lo poético —concepto en el que nos detendremos más adelante—, también incluimos estudios en torno a la historiografía de las danzas argentinas, otro campo que será puesto en cuestión en torno a las nociones de canon (Mignolo, Walter, 1998), de

²⁷ En todos los casos mencionados, desde la poesía más pura hasta la danza más compleja, ameritaría a futuro pensar las posibilidades y los alcances desde una *semiótica propioceptiva* (Gil, Antonio, 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).

archivo (Garramuño, Florencia, 2015) y de memoria (Ricoeur, Paul *ctd* en Academia Universal de las Culturas, 2006).

Complementariamente, acudimos a textos que nos permiten revisar las diversas corrientes de teoría literaria (Aguar e Silva, Vítor, 2005; Genette, Gérard 1982; Greimas-Fontanille, 1994), y especialmente, la crítica poética (Masiello, Francine, 2013; Monteleone, Jorge, 2016; Scarano, Laura, 2000, 2007, 2014). También consultamos el *Diccionario de la Real Academia Española* (2019) y los diccionarios de símbolos de Eduardo Cirlot (2006) y de Jean Chevallier (1986). En algunas ocasiones, de forma auxiliar, tomamos las perspectivas del psicoanálisis,²⁸ de la psicoterapia del arte²⁹, de los estudios de danza³⁰, de la semiótica y de los estudios culturales.³¹ Para plantear la relación interdisciplinaria entre poesía y danza utilizaremos cuatro fuentes principales: los estudios de Jean Pierre Baricelli y Joseph Gibaldi (1982), de Rolando García (2006) y de Ludwig Von Bertalanffy (1986). Específicamente, tomamos de Antonio Gil y Pedro Javier Pardo (2018) la noción de intermedialidad y sus diversas operaciones, basadas en el ya conocido sistema *genettiano* en torno a las intertextualidades. Usaremos esta noción para los casos que así lo presentan, especialmente en Thénon el “foto-poema” (Hettman, Sandra, 2016) y en Scaccheri la “poesía bailada” (Scaccheri, Iris, 2010). Consideramos fundamental la amplitud teórica descrita debido a la complejidad del enfoque

²⁸ Si bien la incidencia del psicoanálisis en nuestra propuesta es fuerte e innegable, no la tomaremos como central, ya que no está entre nuestros objetivos hacer un aporte a dicha teoría. No obstante, nos valemos con insistencia de los modos psicoanalíticos de pensar la relación entre el cuerpo, el lenguaje y el sujeto (Leibson, Lacan, Fiorini). Creemos que tomar ciertos préstamos de dicho campo facilita el cruce entre poesía y danza como un primer aporte doctoral, especializado en Letras. Quedará por considerar, para estudios futuros, si es el Psicoanálisis, o no, una disciplina constitutiva en la comprensión de nuestro caso y de otros posibles, conforme avancemos en nuestro proyecto posdoctoral en 2022.

²⁹ Tomar estas perspectivas es posible gracias a los seminarios de especialización realizados tanto en el campo del Psicoanálisis en la “Asociación Civil Centro Oro”, como en la práctica docente y de investigación ejercida en el campo del Arteterapia en instituciones como: el “Centro de Estudios Interdisciplinarios para el Aprendizaje y la Comunicación” (CEIAC, Buenos Aires, Argentina); la Unidad Sanitaria de Salud N°5 (Gerli, Avellaneda, Buenos Aires, Argentina); el Instituto ISSO certificado por la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires (Argentina); y el Instituto IASE (Valencia, España).

³⁰ Retomando a Cadús: “Se denomina Estudios de danza -anteriormente denominada historia de la danza- a la disciplina académica que investiga acerca de las danzas particularmente desde una perspectiva interdisciplinaria pero que con su desarrollo ha introducido metodologías y teorías propias (Morris, 2009)” (*ctd* en Cadús, Eugenia, 2019, p. 143). Se puede agregar que dichos estudios surgen en la Argentina como disciplina académica a mediados de la década de 1980: “Podemos tomar como hito, la creación en 1986 de la materia «Teoría General de la Danza» —en la carrera de Artes, orientación Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires— a cargo de la investigadora y docente precursora en la materia, Susana Tambutti” (Cadús, Eugenia, 2020, s.p.).

³¹ Según puede verse en la bibliografía, clasificamos el material estudiado según las distintas disciplinas y enfoques, para que el lector pueda observar cómo se construyó el abordaje interdisciplinario más allá de la poesía y de la danza.

interdisciplinario, así como debido a la falta de antecedentes de estudios de rigor académico que conecten danza y poesía. Se detallan y aplican los aportes teóricos elegidos en cada apartado, a la vez que se articulan entre sí desde una mirada abarcadora.

Tanto la bibliografía³² como los agradecimientos dan cuenta de los caminos transitados a lo largo de nuestra investigación. Para seleccionar la bibliografía, al tratarse de un estudio dialógico, tomamos herramientas de diversas disciplinas y las clasificamos en distintos apartados. Esta abundancia podría parecer mera inflación teórica, pero en verdad responde a la necesidad de abarcar sin perder precisión, ya que el problema del cuerpo no puede ser abordado desde un enfoque unívoco y, mucho menos, la relación entre artes.

Los agradecimientos, ubicados al final de este ejemplar, dan cuenta de la enorme red de contactos tejida, que contribuyó para el mayor conocimiento y la mejor comprensión de las artistas. Asimismo, fueron de gran ayuda para generar una verdadera articulación entre poesía y danza, inquietud en el desarrollo académico actual. La presente Tesis de Doctorado fue posible gracias a agentes tanto de índole privada como pública e institucional. Por un lado, la dirección de la Dra. María Amelia Arancet Ruda fue indispensable para guiar una conjunción coherente y propicia que reuniera los distintos enfoques, fuentes y colaboradores académicos, quienes oficiaron, informalmente, como supervisores secundarios.³³ Por otro lado, gracias a la co-tutela del Dr. Antonio Gil por medio de una pasantía virtual de la Universidad de Compostela, pudimos profundizar en cuestiones metodológicas que, en el inicio de esta labor, se habían presentado con gran dificultad. Así como parte del equipo de investigación sobre *Estudios intermediales comparados: De las narrativas interactivas a las experiencias virtuales*,³⁴ fue posible afianzar los estudios en torno a la danza. Por otro lado, aunque no reviste un carácter académico, el apoyo del Grupo Editorial Sur con quien publicamos una biografía poética sobre Susana Thénon (véase: Alcalá, Victoria, 2020, *Susana Thénon, loba esteparia*), nos permitió generar un gran avance en materia de difusión. La editora literaria Virginia Janza

³² Recordamos al lector que nuestro criterio bibliográfico sigue el método moderno propuesto por la Guía de Tesis de la UCA aunque incluimos siempre los años de edición, como ya anticipamos en la nota al pie número 3, ubicada en la página 8 del siguiente ejemplar.

³³ Tales son los casos del Dr. Héctor Fiorini (psicólogo y médico psiquiatra, UBA), de la Dra. Eugenia Cadús (Dra. en Historia y Teorías de las Artes, UBA-CONICET) y de la Lic. Sandra Reggiani (Lic. en Composición Coreográfica, con mención en Expresión Corporal, UNA). Cada uno desde su especialidad ha hecho numerosos aportes.

³⁴ Presentado a la convocatoria 2020 del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (ref. 2561116459-116459-4-20).

nos acercó miradas que resultaron desafiantes para repensar el posible cruce entre la biografía, la poesía y el ensayo de divulgación.

En simultáneo ser parte del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL, UBA) fue crucial para esclarecer la visión interdisciplinar de lo que denominamos *Colección Scaccheri*. Tanto las colegas del GEDAL como Silvina Biondi y Virginia Medici, ambas Licenciadas en Composición Coreográfica por la Universidad Nacional de las Artes, junto con la bailarina y editora audiovisual Luz Tripiana, colaboraron de forma independiente en la construcción de un cortometraje titulado *Una bailarina de papel*,³⁵ en torno a Scaccheri que dialoga con la biografía, los testimonios³⁶ y el repertorio de obras³⁷ de la artista. El proceso de experimentación artística permitió también interpretar sus danzas desde una mirada conjunta. En tales proyectos discutimos sobre qué definiciones de danza pone en cuestión Scaccheri, y cómo su olvido en la memoria académica e historiográfica de las danzas argentinas se vuelve, todavía hoy, la fuerza subyacente de un nombre. Además, entablamos vínculos con la Universidad Nacional de Tres de Febrero, con la Universidad Nacional de las Artes y con la Universidad de Buenos Aires; asimismo, trabajamos con los repositorios de distintos teatros de la ciudad de Buenos Aires y de la ciudad de La Plata.

Especialmente fue primordial el Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA), dependiente del Departamento de Letras (Facultad de Filosofía y Letras) de la Pontificia Universidad Católica Argentina, que es nuestra sede. Asimismo, trabajar en el cuerpo docente de la misma Universidad en la cátedra “Seminario de Literatura Argentina” nos permitió poner en práctica, renovar y cuestionar las periodizaciones, las

³⁵ El cortometraje, afortunadamente, tuvo una muy buena recepción por parte de la prensa y del público. La difusión en aproximadamente quince medios locales mostró la necesidad de difundir la memoria de Iris Scaccheri. Para ver los comentarios de los espectadores y la información del cortometraje véase: https://www.alternativateatral.com/ficha_obra.asp?codigo_obra=73257.

³⁶ También realizamos un conversatorio en vivo con Aurelia Chillemi, (amiga, bailarina y editora de Scaccheri), para acompañar el estreno del cortometraje. Se tituló “Scaccheri por Chillemi (y viceversa)” y fue producido junto con el “Sabato Espacio Cultural”, cuya área de danza está dirigido por Valeria Martínez. Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=kb5iYPAq9xY&t=24s>. Para mayor información sobre el abordaje de la conversación, sugerimos navegar la web del Sabato, disponible en: <https://elsabatodanza.wordpress.com/2020/11/13/scaccheri-por-chillemi-y-viceversa/>.

³⁷ Hemos reunido estas obras como una colección, tal como mostraremos en el CAPÍTULO 6. Debido a la gran cantidad de materiales hallados estamos ante una labor titánica, que requiere de una mirada archivística y grupal para poder establecer órdenes, clasificaciones y categorías que permitan convertir el repertorio de obras de Scaccheri en un aporte patrimonial. Por tal motivo, estamos en búsqueda de becas y de financiaciones que apoyen el trabajo no solo académicamente, sino desde la gestión cultural y artística. Recientemente presentamos el proyecto ante el Consejo Federal de Cultura, la Secretaría de Desarrollo Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación y en el Festival Internacional de la Ciudad de Buenos Aires (2021).

clasificaciones y los enfoques estudiados hasta el momento. Fueron numerosas las instancias de intercambio académico como los Ateneos de Investigación en Literatura y Cultura Argentinas promovidos durante los últimos cinco años. Allí entablamos contacto con colegas investigadores, con docentes, con estudiantes, lo cual favoreció el desarrollo de la presente tesis, desde el interés constante y el entusiasmo por propiciar investigaciones con un carácter de cruce. Uno de los contactos establecidos fue con la Red Interuniversitaria de Literaturas de la Argentina (RELA), donde pudimos intercambiar visiones en torno a periodizaciones, cánones y distintos tipos de recortes temáticos, temporo-espaciales, etc. Desde el punto de vista de la financiación esta tesis pudo realizarse gracias al soporte del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, entre el 2016 y el corriente año, 2021.

Terminología acuñada

Según dijimos, estudiar este caso implica cuestionar categorías, redistribuir nociones y prácticas, motivo por el cual adoptamos un enfoque intermedial e interdisciplinario. Dicha perspectiva no se pone en juego solamente entre la poesía y la danza, sino con determinados conceptos y constructos teóricos que traen consigo las huellas históricas de otras disciplinas que también los han desarrollado. Tales son los casos del cuerpo, la subjetividad, la enunciación, el sujeto lírico, la creatividad, etc. Se trata de nociones muy generales y ampliamente abordadas, por su necesidad e implicancia en las ciencias humanas. En cada uno de ellos fuimos aclarando cómo los tomamos y desde qué perspectivas, cuando las definiciones preexistentes así lo permitieron. Sin embargo, nos encontramos en ciertos momentos con vacíos teóricos debido a la falta de metodología para el abordaje conjunto de poesía y danza, como se verá en el ESTADO DE LA CUESTIÓN explicado en el CAPÍTULO DOS. Por este motivo, nos vimos obligados a acuñar nuevas nociones o actualizar las ya conocidas. En ciertas ocasiones, la terminología acuñada fue un resultado consecuente del cruce de disciplinas, al que arribamos por medio de la propia argumentación o bien generando analogías con otros modelos ya establecidos que funcionan como referentes o antecedentes indirectos.

De la lectura de los distintos campos que requirió nuestro objeto de estudio, desde las teorías literarias y de las artes, hasta el psicoanálisis, la historia y los estudios culturales, surge nuestra terminología ya descrita. A modo de recapitulación, le presentamos al lector la nomenclatura fundamental en nuestro estudio según el orden de aparición de las conceptualizaciones a lo largo de la presente INTRODUCCIÓN:

- ‘Cuerpo, sujeto, deseo’
- ‘Sujeto danzante’³⁸
- ‘La voz del cuerpo en el discurso del sujeto’
- ‘Cuerpo excéntrico’
- ‘Cuerpo extasiado’
- ‘Cartografía’ o ‘recorridos cartográficos’
- ‘Focos’
- ‘Señuelos’
- ‘Cruzar para crear’
- ‘Literatura del afuera’.

³⁸ Según investigamos, la noción de ‘sujeto danzante’ no está implementada. Aparece mencionada en tres casos: en un estudio de la Universidad Nacional de La Plata (Escudero, Ma. Carolina, 2013), en otro de Uruguay (Sasco Capozzoli, Camila, 2017) y en una reseña de Colombia (López, Mary, 2008). Esta última parafrasea el libro *La voz* de Jacques-Alain Miller, Bernard Nominé y Slavoj Žižek. López sugiere que el psicoanalista Alain Miller propone un ‘sujeto danzante’ que se presenta en la “cadena de significantes atravesada por múltiples voces que giran alrededor de un objeto indecible y que, con su canto, van instaurando lugares subjetivos a través de la consonancia planteada por Lacan entre la voz y la enunciación” (López, Mary, 2008, p. 324). El resto de los trabajos coinciden en una visión psicoanalítica que plantea que el sujeto está atravesado por una danza cuya pulsión es inconsciente, “entre las imágenes cenestésicas, su Otro en el movimiento y las marcas significantes (provenientes del lenguaje y de la cultura)” (Sasco Capozzoli, Camila, 2017, p. 19).

Capítulo 1:

claves para nuestra tesis

El presente capítulo ofrecerá las claves operativas para comprender nuestro estudio, que es planteado como una ‘cartografía’. Se abordarán los elementos fundantes que caracterizan las poéticas implicadas. Precisaremos el objeto de estudio, la hipótesis central y sus derivaciones. Además, definiremos el corpus, la metodología y el uso de la terminología ya anunciada.

El lector podrá advertir los distintos niveles de análisis que atañen a nuestro objeto de estudio: el de cada una de las autoras en sus distintos géneros y lenguajes, el de las creadoras entre sí y el de la relación entre poesía y danza. Plantearemos dos diagramas que dan cuenta de la combinación epistemológica: hacia adentro de las creaciones y por fuera de las mismas. Dentro del marco general ceñiremos los recortes para nuestro estudio particular de caso, en relación con la subjetividad en las dos artes implicadas.

1.1 Cartografías posibles

Como dijimos en la INTRODUCCIÓN, nuestro primer objetivo es observar la triada ‘cuerpo, sujeto, deseo’ en las poéticas elegidas. Para ello realizaremos distintas ‘cartografías’, porque las tres nociones se encuentran íntimamente relacionadas con la noción de espacio. Según nuestro enfoque, el cuerpo es un territorio donde el sujeto se pone en juego, lucha, persiste y se revela a través de su deseo, sea éste expresado de forma artística, o no. Asimismo, creemos que la poesía y la danza son ambas experiencias del espacio y en el espacio: no solo por el despliegue que traen consigo las vivencias corporales que hacen a la subjetividad, sino también por la localización desde donde las artistas se pronuncian y enuncian sus obras. Estamos frente a dos creadoras y mujeres argentinas que construyen diversos cuerpos hacia adentro de sus creaciones por medio de tematizaciones y de metaforizaciones que no pueden quedar completamente escindidas de los contextos de donde surgen. Las concepciones en torno al que cuerpo-escribiente o al cuerpo-danzante que cada una de ellas encarna, traen aparejadas consonancias, proyecciones e intersticios con los círculos afectivos, sociales, laborales y culturales por donde Thénon y Scaccheri transitan. Es decir, los espacios físicos y simbólicos se construyen en un adentro/afuera de sus cuerpos, de sus obras y de sus recorridos.

Abordar el eje ‘cuerpo, sujeto, deseo’ por medio de ‘cartografías’ se sustenta en dos motivos. El primero tiene que ver con el desarrollo de las nuevas epistemologías en

la actualidad. Como se ha visto los últimos veinte años, los distintos tipos de estudios literarios han problematizado y revisado la categoría espacial, a partir de “la fórmula jamesoniana de «spatial turn» y “tomando como antecedentes las nociones de *cronotopos*, de Mijaíl Bajtín, y de *semiosfera*, de Iuri Lotman” (Cámpora, Magdalena; Puppo, Lucía, 2019, p. 16). Este interés por reinterpretar la literatura a partir de dinámicas espaciales se consolidó mayormente debido a la creciente globalización y al surgimiento de nuevas escuelas y métodos como la geocrítica, la ecocrítica, los estudios transaérea y transatlánticos; todos ellos en el marco de los estudios interdisciplinarios, de la literatura comparada y de las humanidades y de las ciencias sociales en general. Por lo pronto, resulta revelador para la poesía y para la danza, enlazar las nociones de subjetividad, espacialidad, enunciación y corporalidad.

Tanto es así que, entre 2018 y 2019 participamos de dos congresos que nos permitieron afirmar la necesidad de establecer ‘cartografías’ para comprender los cuerpos, las transformaciones, las enunciaciones y los recorridos de nuestras artistas. El primer evento fue el *V Coloquio Internacional de Literatura Comparada. Dinámicas del espacio: reflexiones desde América Latina*, organizado por el Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana” de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. La segunda reunión académica fundamental fue el *X Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica literaria* celebrado en la ciudad de la Plata. Algunas de nuestras reflexiones elaboradas durante estos encuentros fueron: pensar el cuerpo del sujeto como un espacio de desplazamiento del lenguaje tanto en poesía como en danza; concebir el espacio del poema no solo por su disposición gráfica, sino por el discurrir de la voz del sujeto a través de las isotopías construidas en los espacios físicos y simbólicos (perceptivización según Ruiz Moreno, Luisa, 1999); comprender el espacio de la danza no solo como un signo escénico, sino como un lugar de enunciación y de inscripción simbólica de un sujeto/cuerpo en movimiento; comprender los cuerpos como espacios de revelación del deseo y como presencias irreductibles en el encuentro entre Iris y Susana; y, finalmente, contemplar los recorridos espaciales dentro y fuera de las obras producidas por nuestras artistas. A medida que avancemos en nuestro análisis, tales reflexiones serán retomadas.

El segundo motivo para utilizar ‘cartografías’ en nuestro trabajo consiste en que el objeto de estudio resulta complejo y exige una mirada global. Consideramos que el sujeto construye, representa y se representa una corporalidad determinada. Este cuerpo, que es pensado como territorio y como casa (Dorra, Raúl, 2005), se define también por

ser generador de vivencias y de experiencias en un espacio inmediato y en un tiempo instantáneo. A partir de las figurativizaciones y de la axiología del cuerpo en el espacio limitaremos su “campo de presencia” (Filinich, María Isabel, 1999, p. 10). Para el sujeto “estar presente en el enunciado” significa que “todo proviene de una profundidad immanente generativa, autogenerativa y siempre en proceso” (Filinich, María Isabel, 1999, p. 24). El espacio se presenta como un sistema de apertura y de cierre donde el sujeto es y está, lo cual nos permitirá observar el proceso de transfiguración a modo de recorrido, como un discurrir de ‘la voz del cuerpo en el discurso del sujeto’. En consecuencia, definimos las ‘cartografías’ como un conjunto de fuerzas de presencia corporal y como una estructura en movimiento constante que evidencia, a través de un recorrido, los cambios del sujeto, en relación con su cuerpo, su deseo y con su posición frente a sí mismo, ante los demás y ante el mundo.

Las obras de danza y de poesía proponen distintos caminos que iremos reconstruyendo para entender la conformación de la subjetividad en las obras de Thénon y en las de Scaccheri. En el CAPÍTULO 4 estableceremos “Mapas Corporales”³⁹ (Buchbinder, Mario; Matoso, Elina, 2003) para observar cómo se construyen las corporalidades en los primeros tres poemarios de Thénon. De allí extraeremos las claves para pensar su relación con la danza y con el movimiento que genera Scaccheri en ella. Hay una gran diferencia entre los primeros mapas y la conformación de la subjetividad al final de su obra: Thénon encuentra su voz más auténtica en sus últimas producciones. Este descubrimiento se debe a que incorpora la interdisciplinariedad como modo de creación y deja de resistirse a un deseo inevitable de cruzar, experimentar y mezclar formas, tonos, materialidades. Respecto de la bailarina, el recorrido no resulta lineal ni progresivo. Su itinerario expresa otro modo de construcción corporal, caracterizada por la proliferación y el eclecticismo. Tomando como ejemplo sus producciones, veremos que sus cuerpos remiten a dos categorías recurrentes: lo erótico (Bataille, Georges, 2009) y lo sublime (Burke, Edmund, 1987). Sus personajes van apareciendo, desarmándose y reinventándose de modo constante, en distintos momentos de su producción. Scaccheri, consolida su estilo desde el inicio de sus creaciones. Las temáticas e intereses están asumidos por la creadora a lo largo de toda su producción. Sin embargo, luego del cruce

³⁹ Como definen Elina Matoso y Mario Buchbinder (2003), un mapa corporal surge de la triplicidad cuerpo, psique, mundo. Se trata de diseños que imprimen un recorte del cuerpo tal como es representado, ya sea por la captura de las apariencias propias: en las sombras, en las imágenes, en la materialidad de las palabras, en sus colores, sonidos y acciones.

con Susana hay una mayor tendencia a la experimentación de lenguajes, incluyendo lo performativo y lo audiovisual, como veremos.

Además de la construcción corporal en sus creaciones, nos interesa observar las trayectorias que hicieron ambas en sus caminos artísticos y de vida, hasta cruzarse. Dicho de otro modo, nuestras ‘cartografías’ consisten en trazar los itinerarios no solo de los sujetos líricos o de los ‘sujetos danzantes’, sino de las autoras por los distintos espacios, esferas y dimensiones discursivas por donde transitaron, para contemplar la confluencia del sujeto creador en distintos ámbitos, acorde con el desarrollo de sus facetas. En este punto de cruce entre creación y vida, el sujeto adquiere variadas formas y grados de poeticidad, como ya veremos. En nuestro caso, las ‘cartografías’ revelarán tanto los lugares de enunciación de las voces poéticas o danzantes (figuradas en las obras), como los territorios geográficos y socioculturales por donde circularon Thénon y Scaccheri, ya sea juntas o separadas (datos biográficos). Además de atender a datos temporales y geográficos, tendremos en cuenta los distintos soportes y medios de producción utilizados en sus creaciones para establecer puntos de contacto y de divergencia entre las obras de las autoras y las vidas, ya que son cruces sumamente valiosos para este caso.

Para mayor facilidad designamos ABREVIATURAS que corresponden a los nombres de las artistas y a las obras que resultan significativas. De aquí en adelante, las utilizaremos a menudo para las posteriores referencias:

Susana Thénon → ST

Iris Scaccheri → IS

Edad sin tregua → *Edad...*

Habitante de la nada → *Habitante...*

De lugares extraños → *De lugares...*

Carmina Burana → CB

Oye humanidad → OH

Iris con los poetas → ICLP

Brindis a la danza → *Brindis...*

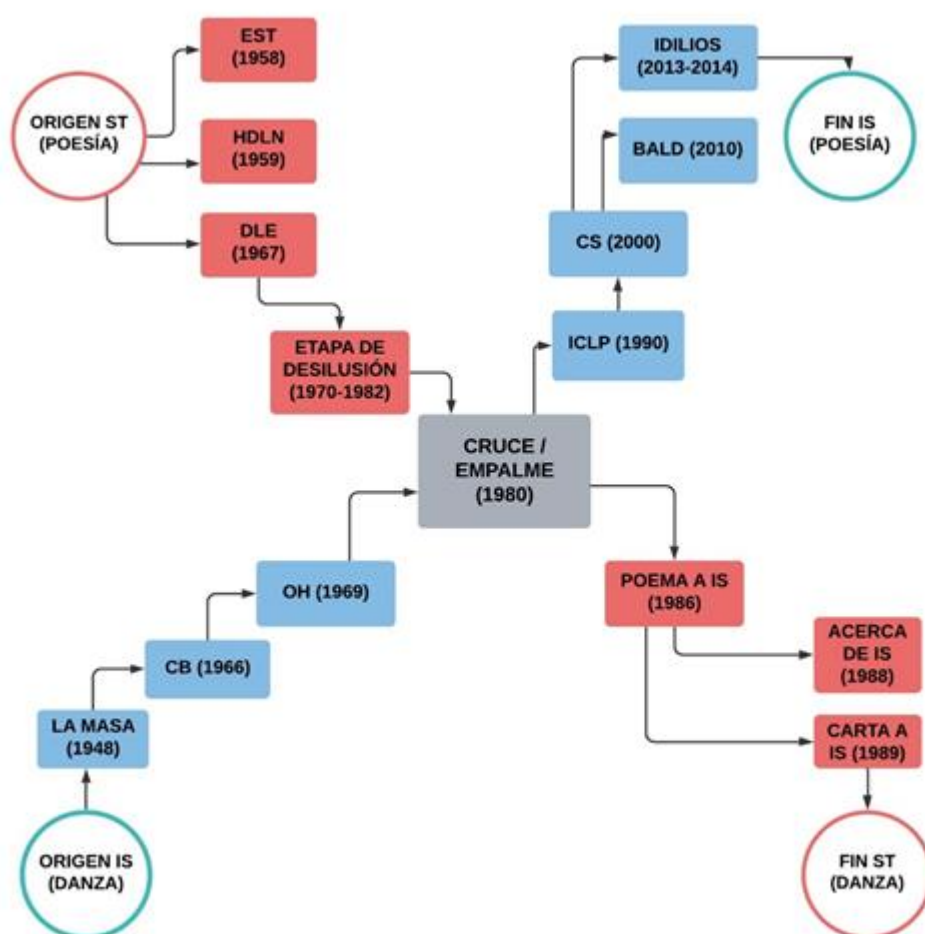
Conferencia a los Sakharoff → CS

Proponemos una ‘cartografía’ inicial para mostrar el caso Thénon/Scaccheri y los elementos de análisis que lo conforman. Este primer mapa muestra:

el ORIGEN o punto inicial de cada artista,

el EMPALME donde se produce el CRUCE,

y el FIN que corresponde al destino al que cada una llega, consecuencia del recorrido personal y de la huella de la una en la otra. A su vez, cada cual tiene distintos puntos de partida y de bifurcación. En consecuencia, marcamos hitos individuales acorde con el corpus elegido y con los momentos de producción individual. Para mostrar las ‘cartografías’ de las poéticas artísticas generamos una hoja de ruta con distintas referencias: números, colores y abreviaciones. Se trata de un gráfico —*Cartografía I*— que *grosso modo* debe ser leído como una gran equis que representa el cruce:



Cartografía I

El gráfico ofrece en principio dos recorridos para ser leído. De izquierda a derecha tenemos tres columnas: primero la relativa al ORIGEN, la central que marca el CRUCE y la tercera que indica el FINAL. A la vez, este mapa puede ser leído en dos líneas diagonales: la roja, correspondiente a Susana, y la azul celeste, a Iris.

En ORIGEN ST se inicia en la poesía con los tres primeros poemarios elegidos: *Edad...* (1958), *Habitante...* (1959) y *De lugares...* (1967). Ella recorre desde la poesía hasta la danza que es su FIN. En su caso, marcamos el momento de desilusión (1970-1982), cuando no escribe poesía, sino que realiza traducciones y fotografía, momento en que paradójicamente nace el “foto-poema” (Hettmann, Sandra, 2016). Esta es una transición que se dará casi paralelamente al encuentro con IS, durante la década del 80. Luego del CRUCE aparecen los textos relativos a Scaccheri: un poema dedicado en 1986, un libro-objeto titulado *Acerca de IS*, que reúne fotografías de sus danzas, y una última carta escrita a la bailarina, antes de que Susana muriera.

En cambio, IS recorre a la inversa: desde la danza hacia la escritura. En el primer tramo marcamos como hitos su primera danza surgida espontáneamente, *La masa* (1948)⁴⁰ y su primer espectáculo como solista, *Carmina Burana*. Luego ubicamos *OH*, una serie de coreografías iniciada en 1969⁴¹ con *Oye humanidad I* y que finaliza en 1990 con *Oye humanidad V. Iris con los poetas (ICLP)*. Este repertorio muestra distintos tratamientos de la palabra. En el segundo tramo, posterior al CRUCE son ST, se observa la bifurcación que se produce a partir de *Conferencia a los Sakharoff* (véase: APÉNDICE), producción performativa que alterna texto escrito y puesta en escena con voz y con danza. Luego, Iris se aboca a la escritura con textos que recuperan sus danzas anteriores, resignificándolas. Primero, reúne sus escritos en un relato autobiográfico en clave poética, *Brindis a la danza* (2010).⁴² En este libro Scaccheri cuenta que su relación con la escritura se origina junto con la creación de sus danzas, condición por la que advertimos que la “poesía bailada” (Scaccheri, Iris, 2010) atraviesa toda su trayectoria. Segundo, publica los dos poemarios titulados *Idilios I* e *Idilios II*, de los años 2013 y 2014

⁴⁰ Inferimos que fue su primera danza según lo que ella misma relata en *Brindis...* (Scaccheri, 2010). Se trata de una danza espontánea surgida cuando tenía nueve años. Esta obra fue retomada en 1962 y 1963, en una serie de espectáculos que llamó *Recitales de danza moderna*, donde la incluyó. Fueron presentados en el Teatro Argentino de La Plata, solo pudimos acceder a los programas de mano, donde aparece mencionada con la misma música de Hipólito Ivanov, así que podríamos asumir que fue reconstruida para dichas ocasiones.

⁴¹ Si bien hay incongruencia de datos en las fuentes, sabemos que esta obra se inicia en 1969. La fecha nos fue dada por Ma. Fernanda Pinta quien consigna el “6 de septiembre” (2013, p. 225) como el día de la presentación en el Di Tella.

⁴² La tapa de este libro es una fotografía de Iris, realizada por Thénon, como ya expondremos.

respectivamente, que también tienen dos versiones anteriores: una escénica de 2008 (dirigida por Scaccheri; bailada por Aurelia Chillemi)⁴³ y otra audiovisual del mismo año, realizada en colaboración con Mariana Pace y Walter Di Santo.

En el centro del *Gráfico I* podemos ver el EMPALME aproximadamente en la década del 80, cuando se establece el cruce, es decir, momento en que se conocen y se produce el intercambio entre ellas. Este momento representa el giro de sentido que se genera en cada una de las poéticas. Luego, cada una llega a su DESTINO: ST se dirige a la danza e IS, a la poesía. Dicho de otro modo, el ORIGEN de una termina siendo el FIN de la otra. El CRUCE es el intercambio de inicios, la transformación poética, el cambio de sentido hacia lo desconocido y, finalmente, la incorporación de la diferencia dada por la otredad. En este punto se construye lo que denominamos el ‘caso Thénon/Scaccheri’. Según lo explicado, ambas artistas coinciden en el establecimiento de nuevos géneros artísticos, que serán los últimos elementos que tendremos en cuenta para comprender su intersección. Vemos entre sus poéticas la generación de vasos comunicantes que, casi sin saberlo, se encontraron para establecer, más allá de un vínculo afectivo, un lazo artístico sumamente rico.

Vale destacar que la *Cartografía I* muestra un panorama general que destaca nuestros dos puntos de interés. Desde lo individual se puede vislumbrar de dónde viene cada creadora y hacia dónde se dirige. Desde lo vincular se refleja cómo el encuentro entre ambas produce efectos inevitables. Sin embargo, no todas las obras presentes en dicho gráfico ni todas las producidas por las artistas serán analizadas en esta tesis, por cuestiones de extensión. En los apartados siguientes iremos aclarando qué obras y por qué fueron elegidas para la presente investigación.

Antes de avanzar en el recorte, nos quedan algunas aclaraciones metodológicas por realizar con el fin de sustentar completamente nuestra propuesta. Si bien el estudio cartográfico refleja tanto el camino individual como el compartido, nuestro fin último es observar la configuración de la subjetividad en ambas autoras y así, en las dos disciplinas comprometidas. Antes que todo, cabe recordar que nuestra hipótesis central (cfr. p. 13) reside en que el sujeto, potencialmente multifacético, presenta diversas corporalidades según sus experiencias vinculares, que son evocadas, convocadas y reflejadas en las

⁴³ Aurelia Chillemi es bailarina, coreógrafa y docente. Fue amiga y bailarina de Scaccheri, además de editora de sus libros, publicados por Leviatán. Es Lic. en Artes del Movimiento, en Psicología, y danzaterapeuta. Creadora del proyecto de danza comunitaria en la fábrica recuperada Grissinopoli, profesora titular de “Expresión Corporal I y II” y creadora de la cátedra “Danza Comunitaria” (UNA).

creaciones de poesía o de danza. Tales experiencias están ligadas mayormente a lo espacial, ya sea porque el cuerpo es el territorio subjetivo por excelencia o porque las artistas van adquiriendo diversos roles: según las distintas posiciones enunciativas, acorde con la experiencia con varios medios artísticos y debido a la ampliación hacia otros territorios (textuales, genéricos, disciplinares, geográficos, etcétera).

A su vez, la *Cartografía I* demuestra que los elementos discursivos significativos en cada una de las artistas que, en principio se inician por separado, van ampliando su valor con elementos de las diferentes disciplinas. De este modo cada sujeto extiende el alcance de sus valencias poéticas desarrollando tanto su identidad en el discurso como las cosmovisiones artísticas. Cabe aclarar que, según Edgar Bayley (1952) las valencias poéticas son unidades sémicas pequeñas que, iniciadas en las emociones internas del creador, se combinan entre sí para inventar un lenguaje que exprese una nueva sensibilidad o realidad espiritual. Haciendo extensiva esta concepción a la danza, podríamos pensar que las unidades mínimas son los gestos (Agamben, Giorgio, 1997), entendidos como la exhibición de la medialidad corporal, un *gag* o potencialidad pura – en términos de Agamben, Giorgio, 2001—. Es decir, también se originan en la emotividad del/a bailarín/a, y generan un sistema de asociaciones en cadena para producir una nueva expresividad, dando como resultado el lenguaje dancístico. Podríamos anticipar que la tríada ‘cuerpo/sujeto/deseo’ en las obras elegidas traza un itinerario en relación con la creación artística, singular y conjunta, que será analizada a partir de los ‘focos’ y de los ‘señuelos’ que enunciaremos a continuación.⁴⁴

1.1.1 Focos y señuelos

Dada la heterogeneidad del objeto de estudio juzgamos necesario establecer un mapa de ruta que guíe nuestro análisis y establezca sus puntos de llegada. Entendemos que, en el devenir de los poemas y de las danzas, el recorrido será claro gracias a la observación de dos operaciones de investigación que denominamos ‘hacer foco’ y ‘ubicar señuelos’.

‘Hacer foco’ implica centrar la visión, dirigir la atención, echar luz sobre algún elemento con el fin de que aumente su claridad para comprenderlo mejor. Con esta metáfora visual pretendemos analizar minuciosamente tres aspectos:⁴⁵

⁴⁴ Los distintos avances en nuestra argumentación irán siendo recopilados parcialmente para una mayor claridad a lo largo de los capítulos y, consecuentemente reunidos, en las conclusiones finales.

⁴⁵ En el recorrido pautado nos detendremos en los ítems descritos, que resultan determinantes para nuestro objeto de estudio; lo que no significa que no haya otros elementos y/o momentos importantes.

- Los cuerpos en el marco de las obras elegidas: a través de las artes las creadoras ingresan directamente en el dilema entre el sujeto, su goce y su deseo, en variadas dimensiones. Para estudiar a Thénon nos centramos en los siguientes ‘focos’: las significaciones del cuerpo y de los espacios, las experiencias cósmicas y el cuestionamiento de los géneros masculino/femenino. Dichos aspectos establecen distintas valoraciones en torno al erotismo y al vínculo del yo lírico con su cuerpo y con el de los otros. En el caso de Iris estudiamos los recursos compositivos, las funciones de la escritura y el cuerpo como metáfora, según las categorías de lo erótico (Bataille, Georges, 2009) y de lo sublime (Burke, Edmund, 1987). En ella, la relación directa con la materialidad de la obra, cuyo soporte y lenguaje confluyen en la corporalidad, resulta diferente porque está mayormente ligado con el autoerotismo, como veremos. Podríamos anticipar que cada una establece distintos valores eróticos⁴⁶ en y con sus producciones, gracias a las construcciones corporales y a las configuraciones de pensamiento poético o dancístico dados en cada caso.
- Lo interdisciplinario en cada una: el cruce entre artes como procedimiento de composición adquiere distintos valores en las artistas. Al observar los recursos artísticos recurrentes y aquellos de uso excepcional en sus itinerarios, podemos identificar la necesidad del cruce interdisciplinario; especialmente en dos géneros: el “foto-poema” (Hettman, Sandra, 2016) y “la poesía bailada” (Scaccheri, Iris, 2010). Como fue dicho antes, atenderemos específicamente al valor de la danza en Thénon y al de la escritura en Scaccheri, en un panorama artístico y cultural mucho más amplio, contextualizando el lugar y la época en que sus obras se producen, circulan y dialogan con el entorno circundante. Podemos anticipar que lo inter- se instituye como marca de estilo y de época, con características singulares en ellas.
- La intersección entre ambas: una vez establecido el ítem anterior identificamos en qué puntos confluyen y qué implica el lugar de la una en la otra; es decir, qué representan mutuamente en cuanto a valores en lo afectivo, artístico, laboral, personal, etc. Según el segundo objetivo enunciado (cfr. p. 12), la función de la mirada es fundamental en su vinculación, ya que Iris baila y Susana la retrata.

⁴⁶ Según el estudio que realizamos en 2019 para el “Centro Oro Asociación Civil”, el artista establece distintos tipos de vinculaciones eróticas a la hora de crear: con su propio cuerpo, con la obra en sí y con los receptores (Alcala, Victoria, 2019).

Como derivaciones de la hipótesis central se podrían plantear otros subtemas, por ejemplo: el intercambio de experiencias para la conformación de nuevos géneros y/o formatos artísticos; la configuración de estilos en danza y en poesía; la fraternidad, el amor y el deseo como formas de inspiración para las creaciones. Si bien estas temáticas colaterales quedan fuera de nuestro objeto de estudio, serán brevemente mencionadas dado que aportan datos interpretativos y epistemológicos útiles. Como hemos dicho, nos interesan las huellas de la otredad que, como marca de sentido, se expresan subjetivamente y se subliman en las producciones artísticas, a través de la presencia, de la ausencia, de la mirada o de la invocación del otro.

Así como ‘enfocar’ es una de las operaciones que ordena el recorrido cartográfico propuesto, la otra operación fundamental radica en ‘ubicar señuelos’, lo que implica, según nuestra comprensión, atraer, inducir o conducir un objeto, elemento o concepto hacia un camino, real o simbólico. Los que denominamos ‘señuelos’ han sido ubicados por las propias artistas. En otras palabras, son los indicios o pistas que recuperamos como hitos que, según nuestro recorte, establecen giros de sentido en sus caminos, siguiendo nuestro objeto de estudio.

En el caso de Susana los ‘señuelos’ son las figuras de la danza, del espejo y del caracol. Podemos anticipar que no resulta menor que Thénon haya encontrado su reflejo en las danzas de otra mujer. Los tres señuelos funcionan como desvíos significativos de las formulaciones retóricas que habían aparecido en sus poemas iniciales. En cuanto a Iris, nos referimos al valor fundacional de la escritura tomando la imagen de la araña en su acto de creación, como ella misma la presenta, y el establecimiento de una genealogía distintiva, tanto en poesía como en danza, como explicaremos más adelante. Estos últimos dos elementos nos permitieron conformar la *Colección Scaccheri* desde una perspectiva inter- y transdisciplinaria.

Buscamos iluminar la trayectoria individual de ambas autoras con el objeto de identificar los puntos en que su contacto resulta significativo, a fin de profundizar nuestro lema ‘cruzar para crear’. Nuestra ‘cartografía’ comienza en el estudio de las individuales: la poesía de Susana y la danza de Iris. Para aguzar el estudio, acotamos un poco más el corpus.

En el caso de Thénon el itinerario elegido empieza con sus tres primeros libros: *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1958). Estos

poemarios permiten establecer proyecciones hacia otros materiales como, por ejemplo, un poema representativo de la última etapa de su producción (“Poema a IS”) y una carta dirigida a la bailarina.⁴⁷ Para Thénon, recortamos el corpus según tres criterios: 1/ dar prioridad a los libros publicados en vida de la autora; 2/ buscar que el tema de la corporalidad esté presente como una problemática; 3/ identificar el cambio en su escritura a partir de haber conocido a Iris. En relación con su corpus trabajamos con la recopilación hecha por Ana María Barrenechea y Ana María Negroni: *La morada imposible I* (2001) y *La morada imposible II* (2012) —ediciones póstumas—, que incorporan también cartas y obras inéditas. Asimismo, consultamos otros textos que se encuentran en el *Fondo Susana Thénon*, archivo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, que complementan el corpus central.

En cuanto a Scaccheri el criterio de selección principal fue la relación, más o menos directa, con la palabra y con lo poético. Habíamos tomado primero exclusivamente obras de danza en formato audiovisual. Partiendo de este primer repertorio representativo de sus coreografías habíamos identificado los rasgos comunes desde el primer espectáculo hasta el último. Sin embargo, por cuestiones de pertenencia y de extensión, decidimos cambiar el repertorio para que se ajuste mejor a construir la relación entre danza y literatura. Por ende, optamos por tres obras, a saber: *Oye humanidad*, *Brindis a la danza*, e *Idilios*.

Oye humanidad consiste en una serie de coreografías que se desarrollaron en seis espectáculos entre 1969 y 1990.⁴⁸ En ella la palabra se presenta por medio de distintos formatos y fuentes. Se trata de: *Oye humanidad I* (1969), *Oye humanidad II. La bruja* (1972),⁴⁹ *Oye humanidad III. La muñeca* (1981), *Oye humanidad IV. ¿Me quisiste alguna vez?* (1984), *Oye humanidad V. Iris con los poetas* (1990) y *Oye humanidad VI. La sorda* (1990). Dado que no contamos con los videos de todos ellos, podemos recuperar el lugar de la palabra en la escena gracias a tres fuentes. La primera es *Brindis...* donde la propia Iris transcribe fragmentos de sus coreografías y procesos de creación. Las otras dos fuentes son la crítica periodística y los programas de recolectados que completan y exponen parte del discurso escrito que aparece en las producciones de IS. Además,

⁴⁷ Ahondar en la última etapa de la producción de Thénon será sumamente promisorio para delimitar con mayor precisión el objeto planteado para esta primera fase de la investigación, en lo que atañe a una tesis doctoral.

⁴⁸ Existen datos imprecisos sobre las fechas. El inicio del primer *Oye humanidad* fue dado por Femanda Pinta (2013, p. 225), tal como aclaramos en el CAPÍTULO SEIS.

⁴⁹ Según *Cronista comercial* y otros recortes periodísticos del ARCHIVO (2016).

contamos con breves fragmentos en video de *Oye humanidad II* (específicamente, accedimos a una danza titulada “El hoyo”), de *Oye humanidad III. La muñeca* (un segmento emitido en un programa de TV)⁵⁰ y *Oye humanidad V. Iris con los poetas* (fragmento también incluido en otra emisión televisiva).⁵¹ Si bien en el último espectáculo incluye textos de Thénon, entre otras escritoras como Silvia Puente, en el fragmento que tenemos baila un poema de Alejandra Pizarnik.

Respecto de *Idilios* reiteramos que se presenta en tres versiones. Una bailada por Aurelia Chillemi con voz en *off* y textos de Scaccheri (2008); contamos con el formato en video de la obra. La segunda versión consiste en los poemarios *Idilios I* e *Idilios II* (2013 y 2014), que toman parte de los textos presentados en la primera versión. La tercera es un video en colaboración con Mariana Pace y Walter Di Santo, que en esta ocasión no analizaremos. Queremos aclarar que nos detendremos, mayormente, en el diálogo establecido entre la obra escénica de 2008 (en formato audiovisual) y los poemarios publicados posteriormente. En el caso de los videos⁵² elegidos, un factor determinante para la selección fue la calidad de grabación: los fragmentos de *Oye humanidad II. La bruja*, *Oye humanidad III. La muñeca* y *Oye humanidad V. Iris con los poetas*, son casi los únicos materiales que están completos y que son nítidos.

Para reconstruir su archivo y su relación con la palabra tomamos como fuente principal el ensayo *Brindis ...*,⁵³ ya que allí se presenta la primera cronología tentativa sobre su obra. Nos resulta sumamente útil como punto de referencia para contrastar nombres, fechas y otros datos pertinentes, con otras fuentes secundarias, como los testimonios⁵⁴, la crítica periodística y los paratextos (los programas de mano). Cuando resulte útil mencionaremos otros espectáculos, especialmente en las oportunidades en que Thénon aparece incorporada, sobre todo a través de sus poemas, como en otra obra titulada *La gaucha* (1992). En todos los casos se observarán los procedimientos compositivos para identificar los distintos tratamientos y funciones de la palabra para

⁵⁰ Se trata del programa *Veladas de Gala* de Canal9, conducido por Horacio Carballal.

⁵¹ El programa es *Los siete locos*, conducido por Cristina Mucci. Scaccheri baila y también es entrevistada junto con Félix Luna, Luis Gregorich y Ludovica Squirru. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Cm3c9c-uhQg>. Consultado el 20/3/2017.

⁵² Cabe aclarar que los videos no serán adjuntados con la entrega de este ejemplar digital ya que son archivos muy pesados para ser enviados por mail. Debido a las restricciones producidas por la pandemia que trajo el COVID-19, solo podemos compartir la tesis vía mail y los enlaces ocultos de los videos inéditos por *Youtube*. Todos están detallados en la BIBLIOGRAFÍA (cfr. p. 286).

⁵³ Tomamos de dicho escrito especialmente el relato de “La masa”, primera danza de Scaccheri, y aquellos textos que demuestran su cosmovisión y modo de composición.

⁵⁴ En los siguientes capítulos detallaremos el trabajo de campo realizado.

abordar un estudio de la danza diverso y amplio, acorde con las características de la bailarina.

1.1.2 El *backstage* de la selección del corpus

A la hora de concebir nuestro estudio nos topamos con múltiples problemas, que decidimos comentar a continuación, debido a que justifican las elecciones teóricas y metodológicas. La primera dificultad fue establecer el estado de la cuestión de cada una de las autoras que, como se verá, resultaba incompleto y discontinuo. El segundo problema fue el carácter heterogéneo de sus obras, lo que hizo muy arduo reconstruir los archivos de ambas; construcción que permite sistematizar y clasificar a fin de comprender sus caminos. El tercer obstáculo surgió a partir de las veinte entrevistas realizadas a familiares, amigos y colegas de ambas (véase: ANEXO II), puesto que frecuentemente la información era divergente, cuando no contradictoria.

Organizar el enorme caudal de datos de diversa índole y procedencia implicó observar con detenimiento el camino trazado por ellas y comprender el carácter ecléctico en Susana y apoteótico en Iris. Una decisión fue reunir gran parte de los testimonios en un ensayo biográfico titulado *Susana Thénon. Loba esteparia*, que publicamos a través de Grupo Editorial Sur (2020). Las entrevistas realizadas cobraron un tinte íntimo e informal en dicha publicación, para iluminar otras zonas más bien anecdóticas en Susana y así interpretar su relación con Iris. Nos focalizamos en el carácter biográfico, algunos rasgos de personalidad, su relación con la escritura y con su entorno, con el fin de lograr mayor difusión de nuestra autora.⁵⁵ A lo largo de este trabajo también citaremos partes de lo expuesto en dicho ensayo (Alcala, Victoria, 2020, *Susana Thénon, loba esteparia*), donde logramos confeccionar y sintetizar una buena parte de nuestros objetivos.

Otra elección que hicimos en relación con el material hallado fue abandonar la idea de espejar a las artistas y de hacer un recorte temático totalizante, como habíamos intentado en una primera instancia. Por el contrario, lo recolectado nos mostró que cada una debía ser estudiada de forma distinta, a la luz de sus singularidades y de sus diferencias. No hay dudas de que es posible acercarlas, pero ni sus labores ni sus disciplinas resultan homologables. Encarar un estudio interdisciplinario supone,

⁵⁵ En la contratapa de nuestro ensayo puede leerse: “Un libro que dice que no puede, que vamos por las líneas de fuga, por lo incierto, por el misterio, y lo opaco. Ese libro ya me gusta porque reconoce lo imposible (contar una vida, develarla) y dice su amor por la poeta y su poesía” (Karina Macció *ctd* en Alcala, Victoria, 2020, *Susana Thénon, loba esteparia*).

naturalmente, mirar un mismo objeto desde más de una disciplina (García, Rolando, 2006). Tanto la tríada ‘cuerpo, sujeto, deseo’ como el ‘caso Thénon/Scaccheri’ requieren un enfoque integral, a la luz de la poesía y de la danza, con el fin de lograr una verdadera articulación. Nuestra propuesta intermedial e interdisciplinaria intentará superar la relación dual o dicotómica entre las artes, para pensar restricciones, inespecificidades, colaboraciones y, por qué no, jerarquías.

A pesar de estos dilemas, sigue siendo evidente la afinidad entre las autoras, por época, por temas y por las problematizaciones que plantean, como las de pensar límites entre géneros y artes, definiciones sobre los lenguajes y los alcances del cuerpo y de sus producciones. En consecuencia, elegimos aquellas obras donde apareciera presentada mayormente la cuestión corporal y su anclaje en la subjetividad. Fue necesario establecer recortes muy claros que facilitaran una lectura compleja. El cuerpo, además de ser percibido y sentido por el sujeto, se proyecta hacia otros cuerpos y se traslada hacia diversas escenas y escenarios. Por esta ampliación y esta diversificación es necesario seguir el andar de cada una de las artistas por separado, ya que cada una establece un origen, un recorrido y un sentido particulares, como hemos comprobado.⁵⁶

El lector observará en el subtítulo Catálogos — CAPÍTULO SEIS — que el material es vastísimo y que las elecciones podrían haber sido otras. La selección hace posible observar transversalmente nuestro objeto ‘cuerpo, sujeto, deseo’. Por un lado, al considerarlo diacrónicamente observamos el desarrollo de sus obras en el tiempo. Por otro lado, la elección de distintos soportes permite ver cómo las artistas van trazando caminos paralelos y afines hasta encontrarse mutuamente. Claramente, el corpus restante podría ser retomado en futuras investigaciones que resulten más plurales y más dialógicas todavía. Sin dudas nuestra tesis toma esta forma propuesta, pero podría tomar otras.

Sin embargo, consideramos que el recorte hecho es ilustrativo de nuestro objeto de estudio y adecuado para la demostración de nuestra hipótesis. Resulta evidente que las dificultades señaladas ilustran las limitaciones propias de un primer estudio interdisciplinario en torno al caso ST/IS y que es ante todo un constante desafío al porvenir.

⁵⁶ Aunque inicialmente habíamos considerado observar también sus inserciones en el contexto dado entre los 60 y los 80, tal aspecto solo será brevemente mencionado por cuestiones de extensión. Nos interesa revisar especialmente la relación con el canon, las periodizaciones y las clasificaciones estéticas, temática que también quedará por profundizar en futuros proyectos.

1.2 Nociones sobre la subjetividad

Para una mayor comprensión de nuestra propuesta es necesario revisar las nociones de subjetividad existentes, sus límites y sus convergencias, ya que es una de las categorías que vertebra nuestra hipótesis. Además de ser un concepto acuñado durante la modernidad, ha sido abordado por distintos enfoques que no se organizan de forma total, sino a partir de orientaciones lingüísticas, literarias, psicoanalíticas, filosóficas, sociológicas, etc. Entre ellas, consideramos el estudio de Combe (1996) sobre el sujeto lírico, desde una noción más amplia que la iniciada en la crítica romántica alemana. Según sus observaciones, lo ficcional y lo extratextual, con sus distintas posibilidades, no tienen fronteras taxativas. Como afirma Stierle “el discurso lírico no se sitúa en la perspectiva de un sujeto real sino de un sujeto lírico” (*ctd* en Combe, Dominique, 1996, p. 137), que no tiene un estatuto meramente ficticio, sino que es más bien problemático, pues está en busca de su identidad y su autenticidad reside precisamente en dicha búsqueda:

Interesa poco sabersi la búsqueda se origina en un dato autobiográfico, cualquiera que sea, o en una cuestión ficcional. La autenticidad del sujeto lírico radica no en su homologación efectiva (ni tampoco en lo contrario) sino en la posibilidad articulada de una identidad problemática del sujeto, reflejada en la identidad problemática del discurso (Combe, Dominique, 1996, p. 137).

Esta problematización es evidenciada por nuestra ‘cartografía’, que demuestra los recorridos de las autoras en distintos soportes y contextos. La reconceptualización del sujeto lírico supone la consideración de los problemas que dicha revisión lleva consigo, tales como: el yo, la referencia, la ficcionalidad y la posición enunciativa. También nos obliga a indagar en las “matrices nucleares del acto enunciativo” (Scarano, Laura, 2000, p. 13) que establecen constantes vaivenes entre las autoras construidas en la praxis discursiva y los yoes figurados en las producciones artísticas. Destacamos, especialmente, la sistematización realizada por Laura Scarano en sus distintos estudios sobre la subjetividad poética (2000, 2007, 2014), ya que resultan sumamente útiles para ponerlos en relación con el fenómeno de creación que contempla tanto la situación del sujeto en la poesía como en la danza.

La investigadora presenta una propuesta original y actualizada en tanto aborda la subjetividad, considerando más las gradaciones y fronteras entre las distintas dimensiones que comprenden al sujeto, que los límites taxativos entre ellas. Argumentando que todo sujeto presenta distintos matices, resulta posible estudiar la subjetividad tanto en el

interior de los enunciados (figuraciones, ficcionalizaciones y posicionamientos de los distintos voes), como en el “afuera” de las producciones. Lo externo incluye a las a

utoras y a sus contextos socioculturales, ideológicos, etc., como otro modo de construcción identitaria. Resulta novedoso que, oponiéndose al posestructuralismo francés que directamente aniquiló la idea de autor (“un muerto”, según la premisa *barthesiana*), Scarano incorpora la figura del autor como una voz más en el proceso de identidad. Su estudio postula que la dimensión extratextual es un posicionamiento que adquiere la configuración de la subjetividad, entre otras posiciones que resultan igual de válidas que las propias creaciones donde los sujetos se manifiestan distintivamente. Scarano coincide con Bajtín cuando él plantea entre 1959 y 1961 que el autor existente fuera del lenguaje literario opera como un “dramaturgo” en la medida en que distribuye todas las voces, desde las más ajenas hasta la propia imagen del autor y sus otras personas. Agrega Scarano: “esta teoría de un sujeto múltiple como conjunto de voces axiológicas no es solo una forma textual, sino que responde a una filosofía del lenguaje” (2000, p. 35) que es, heteroglósica y siempre en relación con la otredad.

Evidentemente, nuestro estudio coincide con dicha postura teórico-epistemológico. De todas maneras, el estatuto del sujeto como objeto de estudio se complejiza todavía más cuando consideramos la subjetividad en la danza. Nos resulta interesante trasladar la pregunta que tematiza históricamente la teoría lírica sobre “¿quién habla en el poema”⁵⁷ (Scarano, Laura, 2000, p. 27) a un interrogante análogo que es ‘¿quién baila en la danza?’. Nuestra primera afirmación consiste en suponer que tanto el sujeto lírico como el ‘sujeto danzante’ responden a una lógica de la subjetividad similar, basada en las siguientes afirmaciones, que han sido postuladas, en parte, por Laura Scarano (2000). Poesía y danza confluyen en su tratamiento de la subjetividad, caracterizada por los siguientes aspectos:

- a) la subjetividad presenta diversas dimensiones en el fenómeno de creación, cuya principal expresión se presenta en el cuerpo y en sus respectivas proyecciones;⁵⁸
- b) el sujeto adquiere distintas posiciones enunciativas que demuestran los simulacros, las voces y las máscaras que admite todo creador, por lo que, la

⁵⁷ Scarano toma la pregunta sobre la identidad en el poema retomando el ya conocido planteo teórico propuesto primero por Susana Reisz de Rivarola (2000).

⁵⁸ Esta afirmación será ampliada por medio de diversos diagramas descritos el CAPÍTULO UNO.

subjetividad puede definirse como “un espacio de cruce de múltiples factores, ambivalente y multifacético” (Scarano, Laura, 2000, p. 20);

- c) el proceso de subjetividad es un “tránsito”, un “proceso” y un “complejo de mediaciones” que, “a modo de capas superpuestas” comprende desde el extremo al autor real y su contexto hasta los yoes figurados (Scarano, Laura, 2000);
- d) todo sujeto es un hablante (sea la expresión de una escritora primeramente verbal o la de una bailarina en movimiento) que se inscribe y se construye en distintas praxis, sean estas ficticias, auto-referenciales, realistas, o no;
- e) la fluctuación presente en el sujeto que, por definición es dinámico, admite una visión “fractal” (Malpartida, Juan *et al* en Scarano, Laura, 2000), ya que en toda creación hay reflejos e intermitencias entre quién produce y quién es producido: tanto en la poesía como en la danza conviven un sujeto observador y otro que es observado;⁵⁹
- f) el problema de la referencialidad sobre quién escribe o quién baila se resuelve al evitar fundamentos ontológicos, esencialistas o biografistas que exijan un yo empírico de origen. Postulamos, en cambio, una hipótesis sobre los cruces y los vaivenes entre los diversos yoes que habitan en todo sujeto, convivencia que admite al yo del autor como una posición subjetiva entre otras, en concordancia principalmente con Laura Scarano (2004);
- g) hay un borde paradójico entre las figuras del creador y del enunciador (Scarano, Laura, 2000) que muestra la necesidad de abordar la figuración del cuerpo y del deseo, sus cristalizaciones y diferencias en determinados momentos del proceso de subjetividad, en relación con la creación.

Los ítems anteriores demuestran que ‘la voz del cuerpo en el discurso del sujeto’ queda liberada de su “sujeción habitual a la marca gráfica” (Scarano, Laura, 2000, p. 13) o de su definición convencional que entiende la voz literalmente como sonido, palabra o mandato (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2020). En este caso, “la voz resuena más allá de la letra” (Scarano, Laura, 2000, p. 13), repica en el cuerpo del sujeto y fuera de él, en su virtualidad, en su oralidad, en su movimiento. Es desde el cuerpo y

⁵⁹ Parte de esta idea sobre la multiplicidad de sujetos en ambas disciplinas fue abordado en Alcalá, Victoria (2019). Tomamos como referencia los estudios de Anahí Mallol (2003) y de Jorge Monteleone (2016).

sus sensaciones que nace la palabra poética o la danza más expresiva. Hablamos de ‘la voz del cuerpo en el discurso del sujeto’ para rescatar la espacialidad y la presencia de la subjetividad en los enunciados, ya sea que se inscriba en la escritura verbal o coreográfica, siempre dice, habla y convoca más allá de lo literal. Nos interesa la materialidad de los lenguajes de la poesía y de la danza, que, gracias a su vuelo simbólico, nos acercan al cuerpo. No se trata de concebir la escritura como diferida del autor ni la danza como efímera, sino, por el contrario, entendemos la poesía y la danza como actos y espacios ineludibles que alojan la presencia de sujetos deseantes, sean estos escribientes de la poesía verbal o danzantes en sus enunciados.

Asimismo, vale aclarar que concebimos la dimensión poética tanto en los textos escritos como en las danzas, como una “revelación de las profundidades vertiginosas del Yo” (Aguar e Silva, Vítor, 2005, p. 72) a través de las formas simbólicas del lenguaje (Langer *ctd* en Aguar e Silva, Vítor, 2005). Dicha revelación atañe, en relación con nuestra argumentación, a los variados yoes: los sujetos presentes en obras producidas, sus respectivos cambios y recurrencias enunciativas y los yoes relativos a las figuras autorales en sus distintos momentos de producción. Consideramos que una poética en literatura y en danza, no solo se refiere a los elementos recurrentes y procedimentales en una obra o conjunto de obras de un autor/a, sino a una manera personal, única, e irrepetible de captar, de ver y de responder al mundo de cada artista. Como afirma Bayley, el poeta no surge de una escuela sino de su “propia apetencia y necesidad de comunión vital” y esto es gracias a la capacidad de la poesía que satisface “a través de la sensibilidad ciertas necesidades humanas” (Bayley, Edgar, 1952, p. 619). La poética, por ende, es subjetiva y variable: pertenece a cada creador y puede cambiar acorde con cada lugar y época de su vida (Kalmar, Deborah, 2005). También, la poética está en el signo que se quiebra (Meschonnic, 2007) y que se abre, sin afán de exactitud sino a través de la apropiación del sujeto en su discurso.

Es decir que, en las fronteras establecidas entre el ‘yo creador’ y sus ‘yoes creados’, hay una materialidad que revela el tránsito de la vida emocional primeramente personal al lenguaje específicamente poético, que es aquel que por su carga altamente subjetiva funciona de un modo inhabitual, en que las palabras se conjugan y mueven de “forma válida para la sensibilidad” (Bayley, Edgar, 1952, p. 620). El pasaje del mundo interior al exterior produce cambios en el creador, quien, transmutado por la inventiva del lenguaje, sensibiliza, modifica, amplía su cosmovisión. Dicho así, la función poética produce un cambio en el estado interior del sujeto y, por ende, en su forma de ver el

mundo. Por ejemplo, en Thénon se producen interrupciones en la escritura —motivadas por angustias personales, entre otras causas— durante varios años. Estas pausas supusieron un pasaje al código fotográfico y una predilección por la labor como traductora, es decir, experimentar con otro código o, si se quiere, con otro texto artístico (García Berrio, Antonio, 1989). Este período de experimentación artística amplió su poética de manera que, al volver a la escritura en verso hubo una transformación radical, consecuencia de la pregnancia que dejaron otros lenguajes artísticos. Entre todos ellos, suponemos que la danza es la que más mella produjo. Por tal motivo, planteamos el desarrollo de una ‘poética del movimiento’ en la obra de Thénon que, en el inicio aparece de forma inerte y, luego, con la incorporación de lenguajes, de técnicas y de intertextualidades entre otras ampliaciones, logra afianzar. Su apertura paulatina al movimiento supone pasar de un cuerpo hermético a un ‘cuerpo excéntrico’.

En Scaccheri, en cambio, pensar una dimensión poética implica ampliar las nociones dadas. Primero, debido a la existencia de una escritura verbal que resulta fundacional en la creación de sus danzas. Lo escrito a veces es anterior al proceso escénico, en otras ocasiones, simultáneo o posterior; aunque, lo que interesa es el diálogo que establece con la palabra generando múltiples proyecciones hacia la literatura, como usar poemas que funcionan como texto-base (en términos de Genette, 1999) para componer secuencias coreográficas, o que funcionan como relato marco a través de la *voice over*, o que incluyen una dimensión poética en el despliegue metafórico-conceptual, visual y rítmico de sus danzas. Segundo, debido a la complejidad que presenta su archivo: la cantidad de versiones y de modificaciones sobre sus propias obras dan cuenta de su modo de creación ecléctico y abierto. Estas variantes ponen de manifiesto rasgos estéticos que, a la hora del análisis, son tanto o más claros que en las obras mismas.⁶⁰ Su ‘cuerpo extasiado’ muestra la conquista permanente de las danzas hacia afuera. En continuación con los argumentos de Rosalind Krauss en torno a la escultura, consideramos que la danza también es una categoría históricamente delimitada y no universal. Al romper la lógica de la especificidad que instaló el modernismo en el conjunto de las distintas artes, las disciplinas artísticas empezaron a proliferar más allá de su campo, generando resonancias en otros ámbitos de acción. Tal es la condición de la danza “expandida” en términos de

⁶⁰ Si bien sería fructífero trabajar el aspecto creador de Scaccheri desde la crítica genética, cabe aclarar que no contamos con suficiente material para desarrollar dicha perspectiva. Por la insuficiencia de un corpus que justifique un enfoque genético, decidimos tomar las versiones como gestos indiciales que permiten comprender mejor la lógica del archivo de Scaccheri.

Krauss (1996) que, además de ser un arte ecléctico, es el resultado de las operaciones y de las estrategias que generan los contenidos culturales al inscribirse en diversos medios y soportes. Del vínculo entre los distintos formatos, géneros y versiones, será posible comprender la dimensión poética — según la concepción de Meschonnic⁶¹ (2007)— de las danzas de Scaccheri que es, fundamentalmente, la creación interdisciplinaria. Por su enunciación dislocada, Scaccheri presenta una ‘poética de la impertinencia’.

Asimismo, creemos que el impulso creador va mostrando direcciones, recorridos y cambios que expresan distintas dimensiones de la subjetividad. Por esta razón, se puede estudiar en cada una de las creadoras, un itinerario que no es lineal, sino abierto y dinámico, hecho de espacios por donde transitan y que se convierten en hitos, desvíos, continuidades e interrupciones de su voz en el discurso. La brújula para emprender este viaje es, fundamentalmente, priorizar el vínculo entre ‘cuerpo, sujeto, deseo’ en cada una de las artistas elegidas. Estos tres conceptos se articulan en las obras como marcas de autofiguración e, inevitablemente, tienden lazos, más o menos distantes, hacia el yo biográfico (Molloy, Silvia, 2001; Scarano, Laura, 2014). En los casos donde sea posible establecer diferencias entre la esfera del sujeto ficcional y la del biográfico, nos detendremos a observarlas, ya que configuran direcciones de sentido.

En su configuración subjetiva el cuerpo se recubre de simbolismo, se presenta y es hablado/danzado por el sujeto: con sus cargas eróticas, en las ausencias, bajo la forma de la mirada del otro, desde los límites posibles e imposibles de constatar, ante los reflejos. Como observa Jean-Luc Nancy, además de un cuerpo anatómico hay un cuerpo percibido, sentido y desconocido, que tiene algo de inasible o inmaterial⁶²; por lo tanto, es difícil asegurar completamente sus contornos y sus formas de presencia. Por su insistencia en el discurso el cuerpo opera como “componente connotativo” (Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1983) y como “concentrado semiótico”⁶³ (Jitrik, Noé, 2007). Por tales funciones encuentra un lugar reconocible en las obras. El cuerpo en el poema/la

⁶¹ Para Henri Meschonnic (2007) lo poético está en lo que se escucha y en lo que se dice. La poesía avanza como una práctica del ritmo que permite agujerear el sentido, quebrar el cliché del lenguaje y enlazarlo con el inconsciente para abrirse a nuevos significantes.

⁶² Es decir que, además del cuerpo anatómico, hay un cuerpo percibido, sentido e incluso desconocido que representa tanto para el sujeto como para los otros lo que no se ve. Jean-Luc Nancy asocia la inmaterialidad con la definición propia de cuerpo. Es decir, el cuerpo escapa, nunca está asegurado, muestra indicios.

⁶³ Para Noé Jitrik un concentrado semiótico es un lugar productor y concentrador del texto que puede ser recuperado o construido desde su análisis semiótico. “Es un lugar textual que organiza la estructura interna y externa como objeto de experiencia que otorga al texto coherencia en sentido recuperado” (Jitrik, Noé, 2007, p. 36). Alrededor del concentrado semiótico se establece una “constelación de sentido” que es constantemente reformulada. Entre los cuatro tópicos semióticos planteados por Jitrik en torno a los usos de la lengua, aparecen los conceptos de exclusión y de pertenencia.

danza aparece recubierto. Por ende, buscamos sus significantes, las metáforas que lo visten, las asociaciones imaginarias que establece el yo poético, hablante o danzante. También, por su cualidad tangible y escurridiza, nos ubicaremos en el problema de cómo se percibe el cuerpo propio y qué tratamientos tiene. Nos situamos en los diversos aspectos del cuerpo y en sus paradojas para observar la subjetividad construida en las obras. La articulación de la subjetividad para el enunciador es mayormente inconsciente y, por ende, altamente poética, analogía que sostiene Henri Meschonnic (2007) en tanto lo inconsciente y lo poético son fuerzas que quiebran y que abren. Para cada autora se plantean niveles de lectura, entendidos como ‘focos’, o elementos textuales donde profundizar, y ‘señuelos’, que son aquellos hitos extratextuales que representan giros de sentido.

Además, consideramos que la voz personal del sujeto creador (Fiorini, Héctor, 2006) se aloja en un primer espacio que es, indefectiblemente, el propio cuerpo. Más allá de la biología, nos interesan las formas en que un sujeto se liga con su experiencia corporal: ya sea por negación, por desborde, por desarme, por plenitud, etc. Desde la perspectiva de Leonardo Leibson (2018) el cuerpo se hace según la historia personal, por lo cual la identidad es una marca simbólica. En continuación con esta lectura psicoanalítica cabe hablar de la corporalidad como una forma de habitar el cuerpo, con sus ajustes y sus desajustes perceptivos, afectivos y cognitivos. Es decir, el sujeto percibe, siente y conoce su propio cuerpo y desde allí se presenta, lo representa y lo evoca. Entendida la subjetividad como el constructo identitario que apunta a delimitar, reconocer y esbozar quién se expresa detrás de quien escribe/baila, se pueden indicar coincidencias, incongruencias y puntos de contacto entre el sujeto creador (Fiorini, Héctor, 2006) y el sujeto creado, ya que se alternan distintos yoes y voces, a modo de vaivén, bisagra o transición, como veremos luego. Coincidimos con Katia Mandoki (2007) cuando afirma que la subjetividad es poli-identitaria y se conjuga según matrices de diferentes orígenes, confluencia y contacto.

Por la heterogeneidad presente en todo sujeto artístico, establecer una cartografía significa, por lo menos, dos cosas: 1/ diseñar recorridos, mapas y direcciones de las voces subjetivas en las obras seleccionadas; 2/ identificar los puntos de contacto entre las autoras.⁶⁴ Finalmente, ‘la voz del cuerpo en el discurso del sujeto’ se hace presente en las

⁶⁴ En menor medida, también buscaremos establecer los puntos de contacto con otros autores, como los poetas y bailarines alemanes, desde Novalis hasta Rilke (en el caso de la poesía) y desde Mary Wigman

distintas manifestaciones artísticas, en este caso, poesía y danza. Sin dudas, se trata de una “especialización de la voz” (Dorra, Raúl, 2004, p. 124) desde los cuerpos. Esta implicancia en el lugar requiere un estudio cartográfico que recupere las posiciones físicas, enunciativas y simbólicas por donde las Autoras han pasado y en aquellos puntos donde se han cruzado. Concebir el sujeto en relación con las figuraciones corporales y sus posiciones enunciativas, así sea que escriba o que baile, permite abordar el sistema interdisciplinario e intermedial con mayor soltura ya que la complejidad del objeto de estudio requiere de una mirada plural y múltiple, como hemos demostrado.

1.3 ‘Cuerpo, sujeto, deseo’

Como anticipamos en los capítulos anteriores nos detendremos en la relación ‘cuerpo, sujeto, deseo’ en las producciones artísticas seleccionadas.⁶⁵ Como experiencias corporales, tanto poesía como danza ligan al sujeto con su deseo que, por definición, siempre insiste, es móvil y evanescente (Lacan, Jacques, 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. Crear en los dos casos es entonces, un hacer cuerpo de los discursos expresivos. Nosotros como críticos e intérpretes podremos tomarlo en búsqueda de su sentido (Meschonnic, Henri, 2007).

El cuerpo es, sin dudas, el soporte de ese lenguaje poético inconsciente que habita en todo creador. En este capítulo nos detendremos específicamente en la cuestión del goce del cuerpo y del deseo que lo recubre, conformando una dimensión erótica distinta en cada una de las artistas. A través de la creación, el sujeto construye y habita un decir simbólico. A su vez, es convocado por ese otro sujeto que habla allí. Retomando el proceso del psiquismo durante la creación (Fiorini, Héctor, 2006) el yo se caracteriza por su plasticidad, la cual consiste en varias capacidades de reajuste identitario. Una de ellas es la habilidad de disociación, es decir, el sujeto se desglosa para “observar sin participar,

hasta Dore Hoyer (en el ámbito de la danza), por nombrar algunos lazos que podrían ser retomados en futuras investigaciones.

⁶⁵ A esta altura del desarrollo de la presente tesis el lector advertirá que tomamos como sinónimos los conceptos de obra, creación y producción artística, tanto para los poemas como para las coreografías.

y así percibir totalidades en los detalles” (Lieberman *ctd* en Fiorini, Héctor, 1973, p. 122). En esta percepción microscópica mediante la cual el yo se achica y el objeto se agranda, hay un doble juego entre pasividad y actividad. Añade Erika Landau⁶⁶ que autores como “Goethe, Nietzsche, Mozart, Shaw, y Ghiselin hablan de la idea creativa como de un «huésped extraño» que se presenta de repente” o como afirma la obra de arte se vuelve “un «ser» que necesita al creador como médium cultural para su realización” (Landau, Erika, 1987, p. 9).

Dicho de otro modo, el proceso creativo atraviesa distintas paradojas entre acción y recepción, entre conciencia e inconsciencia, entre lo masculino y lo femenino, entre eros y thánatos.⁶⁷ Sobre la última dicotomía, nos detendremos en el aspecto erótico. En continuación con Georges Bataille (2009), el erotismo es el lugar de la voluptuosidad y de la transgresión donde el yo se pierde. Al salir de sí y del mundo inmediato, se encuentra con los otros y con sus propias pasiones, que lo aterrorizan y lo ponen en cuestión. Asimismo, el erotismo es “el terreno de la violencia” (p. 12), “la conciencia del hombre que pone en cuestión al ser” (p. 20), el “desequilibrio” (p. 22), “la supresión del límite” (p. 98) y “promesa de vida” (p. 43). Según esta perspectiva, la experiencia erótica es vital porque siempre supone un objeto que invita a una contradicción intrínsecamente humana en torno al deseo. El sujeto se debate entre acercarse o alejarse, apostar a la transgresión, y a la pérdida que conlleva, o aquietarse. Agrega: “En el momento de dar el paso, el deseo nos arroja fuera de nosotros; ya no podemos más, y el movimiento que nos lleva exigiría que nosotros nos quebrásemos. Pero, puesto que el objeto del deseo nos desborda, nos liga a la vida desbordada por el deseo” (Bataille, Georges, 2009, p. 107). Por estos motivos, resulta pertinente observar cómo circula el deseo en cada artista y para ello, observar qué sucede con los cuerpos, con el tú y con el fenómeno de creación.

Podemos plantear distintos tipos de erotismo del sujeto en el desarrollo de sus creaciones.⁶⁸ Primero consigo mismo, cuando dialoga con sus fantasmas y deseos. Acorde con Bataille (2009), los cuerpos se abren “en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí” (p. 13). Estamos frente a un cuerpo gozante que insiste

⁶⁶ Landau es Psicoterapeuta y directora del Instituto para el Fomento de la Creatividad y la Excelencia, de la Universidad de Tel Aviv. Es autora de numerosos libros sobre la creatividad. Junto con Victor Frankl es una de las sobrevivientes del Holocausto que toma el pensamiento creativo como modo de supervivencia.

⁶⁷ Según el *Diccionario de Psicoanálisis*, eros remite a pulsión de vida y thánatos, a la pulsión de muerte (Laplanche, Jean; Ponatalis, Jean-Bertrand, 2009).

⁶⁸ Georges Bataille (2009) plantea que hay tres tipos de erotismo: el de los cuerpos, el de los corazones y el de lo sagrado. En nuestro caso, profundizaremos en el relativo a los cuerpos.

parcialmente por medio de pulsiones y de síntomas (Leibson, Leonardo, 2018). Si como define Anaïs Nin, “el erotismo es una de las bases del conocimiento de uno mismo” (*ctd* en Cubas, Rohmi, 2019), en el goce de crear hay un acto de auto-erotismo. El artista vuelve a su origen para cambiar su destino y poder instaurar en el hacer, nuevos órdenes significantes. Dicho de otro modo, la creatividad surge del cuerpo erógeno (McDougall, Joyce, 2010). Si en algo se asemejan el goce y el crear, es en el hecho de que ambos nos conducen a una verdad, o a su enigma, como en el mito de Edipo.⁶⁹ Consideramos las artes como una vía posible para no repetir lo fijado, sino para reconfigurar la relación entre el cuerpo y el sujeto, con el fin de transformarlo en otros posibles.⁷⁰

El segundo tipo de erotismo es con el otro (lector o espectador) al que convoca, ya sea este ideal o real. Esta vinculación implica un acto de desnudez que, en términos de Bataille (2009), supone un estado de apertura y de comunicación plenamente despojada. Joyce McDougall⁷¹ considera que el exponer puede estar ligado con la idea de exhibir el cuerpo. Por ejemplo, desde una pulsión narcisista para algunos puede ser un momento para amar el cuerpo y afirmar el derecho a lo erótico. Para otros puede ser angustiante hasta volverse un infierno, porque un artista no puede no crear, y en ese sentido, su propio destino lo enfrenta insistentemente a la sexualidad y a sus conflictos (McDougall, Joyce, 2010). A esto se suma que la pulsión erótica debe ser superior a la thanática: se trata de poder separar una parte del yo para enlazar con el otro, ya que el creador ha de ser contemplado/ leído como objeto de deseo. Este encuentro es posible gracias a la distancia producida con el público: algo se devela y se oculta y, mediado por la obra, es capaz de engendrar la imaginación erótica (Paz, Octavio, 1974). El signo permanece abierto entre uno y otro, rozando sin tocar. Las artes organizan una nueva praxis vital, una articulación

⁶⁹ La cuestión edípica en ST es evidente, no solo por la mención de la temática en sus poemas, sino por el vínculo establecido con sus progenitores, tal como analizamos en nuestro ensayo biográfico (Alcala, Victoria, 2020).

⁷⁰ Hélène Cixous (2006) confiesa que en el crear, equivalente al parto y a la maternidad, la tinta se homologa a la leche materna, es un acto femenino por excelencia. En cambio, dice McDougall (2010) que en la creación convive la bisexualidad (fuerzas femeninas y masculinas) como una estructura psíquica fértil en sí misma.

⁷¹ Psicóloga y psicoanalista con nacionalidad francesa. Hizo numerosos aportes en esquizofrenia infantil y en el armado del constructo teórico-clínico en relación con el erotismo y la sexualidad en distintas artes. Entre sus obras se destacan *Alegato por una cierta anormalidad* (1978), *Teatro de la Mente: Ilusión y Verdad En la Etapa Psicoanalítica* (1982), *Teatro del Cuerpo: Una Aproximación Psicoanalítica a Enfermedad Psicósomática* (1989) y *Las Muchas Caras de Eros* (1996). Para nuestro estudio tomamos una de sus compilaciones, *El artista y el Psicoanalista*, donde profundiza cómo actúa el psiquismo en la construcción de la subjetividad artística.

distintiva con el deseo, ya que también invita a otro que especta, con quien el artista se emparenta.

El tercer tipo de erotismo es precisamente con la propia obra. Agrega Bruner que “el amor al objeto y el esfuerzo en *torno* al objeto crecen a medida que se le da forma y que pasa el tiempo. Pero juntamente con ese esfuerzo crece también el distanciamiento frente al mismo objeto” (*ctd* en Landau, Erika, p. 10). El sujeto crea desde sus fantasías y miedos, puede sentirse bloqueado, rechazar su obra o pegarse demasiado a ella. Por un lado, se reedita la especularidad: de la primera a la tercera persona, entre el sujeto y su obra que, al funcionar como reflejo, es a su vez otro, el sujeto que se encuentra fuera de sí. Por ejemplo, lo complejo para quien baila es que su fuente de emisión es idéntica a su fuente de recepción: desde el cuerpo hacia el propio cuerpo, que deviene en otro. La exteriorización, el distanciamiento y la composición del lenguaje corporal no se da sobre un objeto ajeno a sí mismo —una hoja, un lienzo, etc.— donde se puede borrar, sino que se da en el cuerpo, que actúa como reflejo interior de sí mismo. Pero para crear ha de separarse. Si la danza, como las otras artes, es movimiento psíquico, su puesta en marcha implica también poner en juego todo lo vivido. En ella, tanto el sujeto como su *alter ego* dancístico quedan fundidos por la materialidad del cuerpo que los liga. Sin dudas, Thénon y Scaccheri se vinculan con el erotismo de diversos modos: en la primera, resulta un tabú, un lugar imposible hasta que logra proyectarlo a través de las danzas de Scaccheri; mientras que, para la segunda, es una relación dada con su propio cuerpo desde su nacimiento, según iremos demostrando.

Por otro lado, el sujeto que escribe también lo hace desde el cuerpo: es táctil, está descentrado. Más que fijar la palabra en el soporte-papel, en verdad pone en movimiento al sujeto, ya que su desplazamiento verso a verso es el propio discurrir que se dirige hacia múltiples direcciones. La poesía punza, aleja, subvierte, detiene, impone, grita, rumea, traviste: puede tener tantas formas como voces tenga el sujeto, girar cuantas veces logre hacerlo su punto de enunciación y su lenguaje inconsciente. Podemos afirmar que una erótica de la escritura indicaría las cercanías y las distancias del yo respecto de su propio deseo y del de los otros, en las distintas fases de creación que resultan fuerzas en conflicto y en las que el creador ha de sumergirse (Landau, Erika, 1987) generando (o consecuencia de) un constante movimiento psíquico. Sin dudas, ‘el sujeto danzante’ no está exento de esta inscripción simbólica en el discurso artístico y por ende, lleva consigo también una potencia y una condición como escribiente, de forma análoga al sujeto lírico.

Concluimos entonces que el proceso creador es dinámico, flexible y problemático en tanto atañe y convoca a la identidad del sujeto. En nuestro caso hablamos del impulso erótico porque, como veremos, hay un cambio de sentido en el encuentro entre estas artistas. Asimismo, en la articulación cuerpo/palabra las artes permiten un intento de unidad donde el artista recupera lo pulsante para resignificar sus marcas. Muchos autores cuentan que para crear deben volver a un origen primigenio, a esa idea de cuerpo-carnal previo al trauma para permitir que lo pre-verbal se inscriba en otro orden simbólico. A la vez que luchan con el medio de expresión elegido, se vinculan con lo creado al modo de un objeto transicional, que nos revela sus inhibiciones, culpas, placeres, etc. Por ende, ha de separarse de sí (cuando está alienado por su propia fantasía), y de su propia obra (cuando está alienado por su propia satisfacción).

Al igual que sucede en el erotismo, que es pulsión vital y de salida hacia los otros (Bataille, Georges, 2009), las artes —danza y poesía— permiten transformar al sujeto, ofrecerle nuevos significados y posibilidades en la apertura del creador en relación consigo mismo y con otros, diálogo que va construyendo y descubriendo en su hacer. En definitiva, bailar es poner el cuerpo, real o simbólicamente, en otro lugar o posición enunciativa – y es por dicha inscripción que podemos plantear las danzas de IS desde lo escritural, entendiendo su movimiento como un discurso inseparable de las palabras. Al escribir con el cuerpo lo personal se teje como movimiento con el fluir del discurso, sea este danza o poema. El cuerpo y la palabra nombran ‘algo más’ que no podemos ceñir a lo estrictamente literal, porque hacerlo sería robarle la impronta al deseo —esa pulsión escurridiza, punzante, cuya brújula es ritmo propio, voz enunciativa y entorno—. Este plus de sentido es, en definitiva, la carga metafórica que vislumbra la presencia inevitable y fragmentaria de todo cuerpo y, a su vez, la fuerza de toda arte. La temática del erotismo como impulso de vida (Bataille, Georges, 2009) resulta fundamental para comprender el caso T/S, ya que ambas artistas están atravesadas por la pasión, la desobediencia y la rebeldía estética.

Acorde con la visión de Sara Paín⁷² y de Gladys Jarreau⁷³ (2006), crear el cuerpo que baila, como todo objeto artístico, supone siempre una aventura, un reto dramático en el que el sujeto se vuelve un actor. Para ello toda bailarina ha de vencer la propia materia,

⁷² Sara Paín nació en Buenos Aires en 1931 y reside en París desde 1976. Graduada en Filosofía y doctora en Psicología cognitiva, sus mayores aportes residen en los ámbitos de la Educación y de la Psicopedagogía.

⁷³ Se especializa en talleres de artes plásticas. Aportó su experiencia artística y arteterapéutica al libro *Una psicoterapia por el arte* que publica junto con Paín, quien en ese momento estaba dedicada al problema entre el pensamiento lógico y el simbólico en la construcción del conocimiento.

hacer salir una nueva forma desde una forma ya dada para darle sentido. Paín agrega que lo posible en el arte pasa por el cuerpo al menos en tres planos: el de las coordinaciones sensorio-motrices, el de los afectos y el de la constitución del yo. Antes de ser automatizado, es fundamental que el cuerpo encuentre su máximo de flexibilidad para que, en cada nueva representación, aproveche las experiencias anteriores y, simultáneamente, provoque modificaciones ante las nuevas circunstancias y necesidades de expresión. Por tal motivo el cuerpo es el lugar de resonancia de la emotividad y “asiento del ‘yo’ corporal” (Paín, Sara; Jarreau, Gladdys, 2006, p. 77) como primera imagen de identificación del sujeto consigo mismo. Tanto danza como poesía hacen del cuerpo un lenguaje propio y dan forma a un sujeto específico capaz de transformar las emociones a través de la acción creadora. Las artes presentan una relación dialéctica entre el sujeto que toca y el que contempla que, si bien parecen responder al mismo enunciador, algo resulta disruptivo de la identidad en ese acto de creación. Agregan Jarreau y Paín que el sujeto “se descubre, se sorprende, está fascinado porque hay algo distintivo para la mirada. En la representación uno se ve como otro” (2006, p. 60). Danza y poesía tienen en común la construcción de uno o varios cuerpos alternos, capaces 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 metafóricamente. Sin dudas, las tres nociones ‘sujeto, cuerpo, deseo’ constituyen poéticas singulares y personalísimas, donde los tonos, los ritmos y los espacios definen la identidad creadora, como se verá en cada caso.

Elaboramos el siguiente diagrama para ilustrar nuestro punto de intersección entre ‘cuerpo, sujeto, deseo’, entendido el último término de la tríada como la pulsión que empuja por inscribirse, ser dicha o expresada, en ciertas escrituras simbólicas. Entendemos que las filiaciones de ‘la voz del cuerpo en el discurso del sujeto’ son modos de configuración y asentamiento de la subjetividad del creador a través de distintas escrituras, más allá de la letra en sí. Nos interesa en este punto concebir la escritura como la representación simbólica del sujeto a través de códigos (sean gráficos o no) en distintos soportes, ya sean tangibles (papel, escenario) o no (oralidad, virtualidad). Es decir, la escritura determina y encauza una dirección de sentido, por medio de distintos lenguajes. Tanto la partitura musical como los alfabetos visuales, así como la escritura poética o la danza son modos de anotación, de registro y de transfiguración del sujeto en variados códigos expresivos. Si consideramos que todo cuerpo “habla” o tiene algo por decir (o sea, un motivo o deseo de creación), es este cuerpo el que insiste en encauzarse,

reconocerse o enlazarse en determinado espacio o soporte. El sujeto se vale de lo que tiene a mano, para poder aparecer y, a través de dicha revelación, reconocerse, percibirse, delimitarse. De este modo, poesía y danza, refundan el cuerpo del sujeto y lo derivan hacia nuevas escrituras, incesantemente.

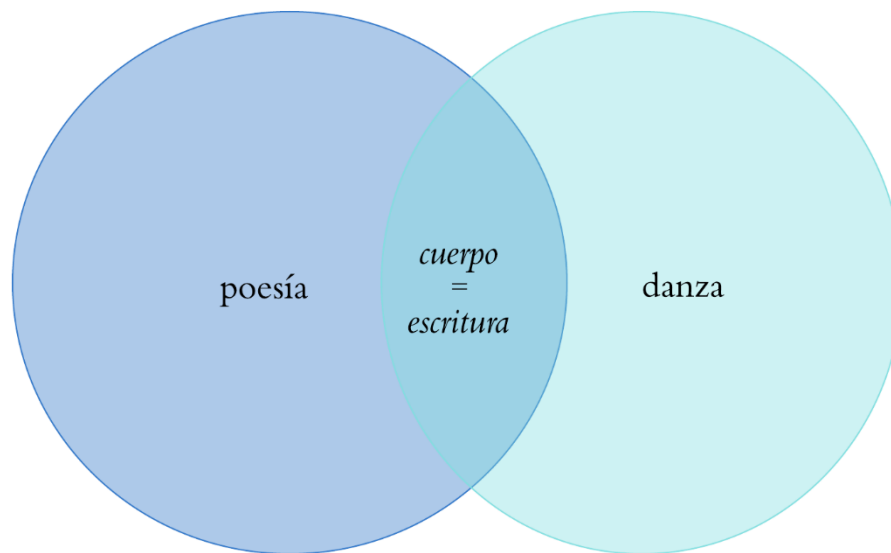


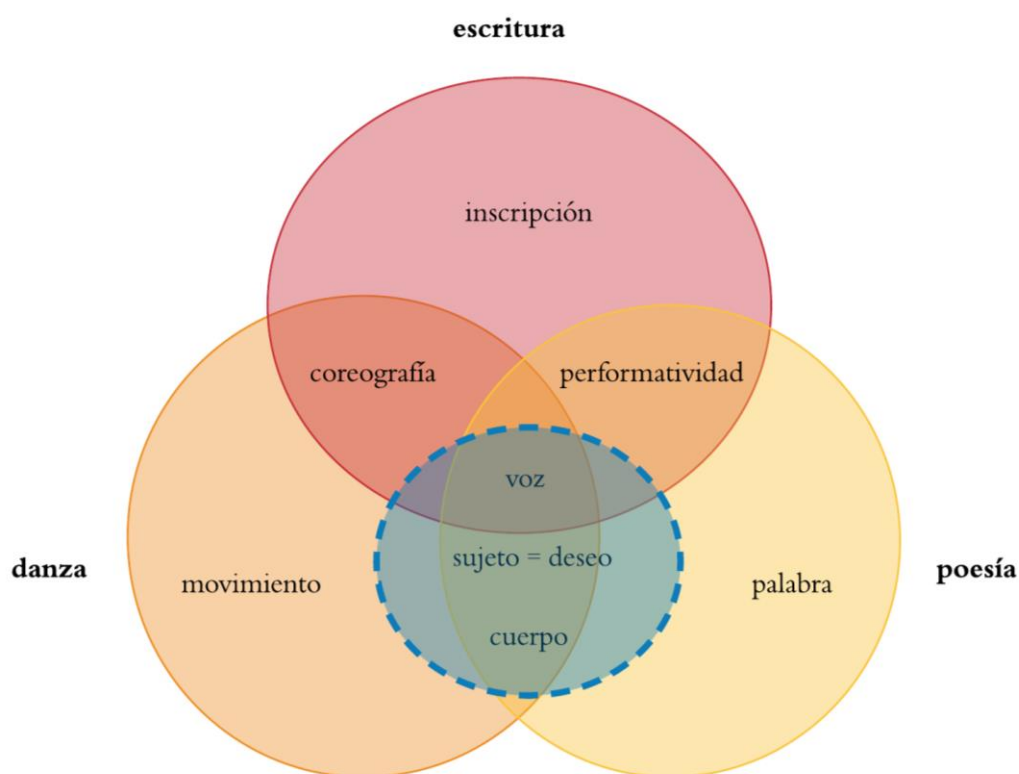
Diagrama 1
Puntos de intersección entre poesía y danza

El *Diagrama 1. Puntos de intersección entre poesía y danza* permite observar que cuerpo y escritura son equivalentes en el cruce de danza y poesía verbal, y esto es que un cuerpo se expresa a través de la danza o de la poesía por medio de una escritura simbólica. 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—. En ambos casos, el sujeto busca su propio lenguaje que está revestido por metáforas que, sean corporales o no, implican su subjetividad, su lucha con las materialidades, su deseo y capacidad de goce en la creación.

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 de 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 la flexibilidad que ellas presenten, además de generar un pasaje a un soporte específico, en un registro particular. Podemos pensar que la poesía admite su propio movimiento y que la danza inaugura un tipo de escritura, cuya inscripción también genera movimientos psíquicos en la conformación del sujeto. Habrá que estudiar, en cada ocasión, cómo se definen movimiento y escritura en los contextos enunciativos. Cabe aclarar que nos referimos a la poesía y a la danza como experiencias del lenguaje estético y como tales destacamos su carácter polisémico y de acontecimiento, como práctica y acto de enunciación simbólico.

A continuación complejizaremos el *Diagrama I* emulando la mitosis celular, ya que presentamos la escritura con la misma jerarquía que en el *Diagrama I* tenían la poesía y la danza. En esta multiplicación aparecen otras tres nociones operativas implicadas, a saber, coreografía, performatividad y voz. Veremos cómo se propaga el fenómeno de creación, a medida que el sujeto incorpora dichas dimensiones, las mezcla y logra generar distintos puentes semánticos. El *Diagrama II* muestra las ‘Esferas o dimensiones de la subjetividad creadora entre danza, poesía y escritura’, en relación con la triada ‘cuerpo, sujeto, deseo’, como se puede ver debajo:



Esferas o dimensiones de la subjetividad creadora entre danza, poesía y escritura

Diagrama II

Se puede observar que las tres esferas, por el momento, muestran sus rasgos específicos:

en el caso de la danza, el movimiento (en naranja);

en el caso de la poesía, la palabra (en amarillo);

en el caso de los cruces con la escritura, la coreografía y la performatividad.

De acuerdo con este segundo diagrama, es posible hacer foco en distintas esferas de la subjetividad, sostenidas especialmente por el plano azul, que representa un complejo hecho de tensiones entre ‘cuerpo, sujeto, deseo’, y que está en la base de nuestro estudio (cfr. p. 9). El *Diagrama II* puede pensarse como un objeto tridimensional donde se superponen las esferas y debajo de las cuales, como sustento, en un nivel espacialmente inferior se presenta el plano azul.

A su vez, observamos las áreas de intersección, que tienen características propias según cada género⁷⁴ y cada lenguaje⁷⁵. Dentro del plano azul, agregamos como modular, ‘la voz del cuerpo en el discurso del sujeto’ (cfr. p. 9; 44), que puede ponerse de manifiesto por medio de dos tipos de inscripciones simbólicas: desde el punto de vista del plano de la Danza, resulta la Coreografía; y en el plano de la Poesía, resulta su Performatividad. Si bien estas categorías pueden generar nuevas combinaciones entre sí, en este momento nos detendremos exclusivamente en observar cómo la subjetividad se construye y se manifiesta en cada una de las prácticas elegidas, acorde con los elementos constitutivos. Tanto ST como IS demostrarán el cruce de dichas nociones hasta mezclar las categorías específicas, los géneros, los lenguajes.

Según advertimos, concebimos la escritura como un modo de inscripción simbólico. La escritura específica de la danza es la coreografía, dispositivo que construye secuencias de movimiento, también a partir organizadores del discurso verbal, como los son el tiempo, el espacio, la afectividad (Ruiz Moreno, Luisa, 1999) y el referente; como indica su etimología, el término designa la descripción o escritura (‘graphé’) de una danza coral (‘choros’). Este concepto tradicionalmente generó un desplazamiento semántico hasta denotar “el arte de crear estructuras de movimiento” (Tambutti *et al*, 2007, 54). Por ende, proponemos diversas acepciones. Una es entender la danza como la composición

⁷⁴ No es lo mismo el cuerpo puesto en juego en el teatro, en la novela o en la poesía tradicionalmente referida, por ejemplo.

⁷⁵ Recordemos que decidimos usar el término ‘lenguaje’ para aludir sinonímicamente a ‘disciplinas’.

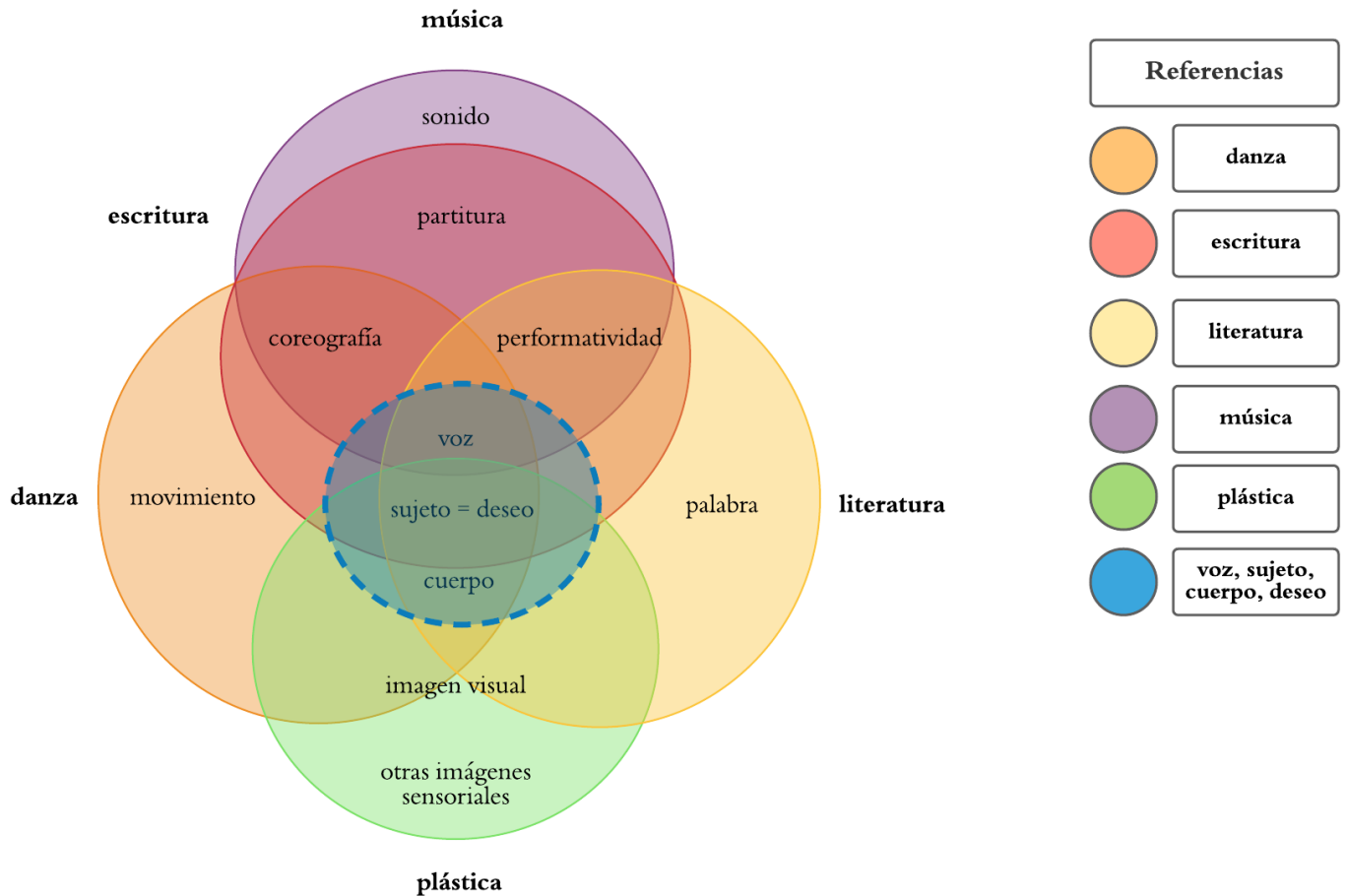
del cuerpo moviente en el escenario. Otra es definirla como la inscripción del movimiento en un discurso simbólico, condición que trae consigo una dimensión poético-metafórica. A lo largo de otros capítulos distinguiremos los distintos tipos de registros existentes.

A su vez, creemos que, partiendo de la triada ‘cuerpo, sujeto, deseo’, la ‘voz del cuerpo discurso del sujeto’ en el caso de la danza se pone en manifiesto a través un tipo de escritura, la coreografía. Como contrapartida, la poesía pone en acto ‘la voz del cuerpo en el discurso del sujeto’, a través de la performatividad. Según hemos adelantado en la INTRODUCCIÓN, el poema es una experiencia, un suceso, una puesta en escena y en acción, en muchos casos a través de la lectura oral, recitado o interpretación. Nos interesa recalcar más su fuerza de realización dinámica que la tradicional concepción de la palabra como registro fijo e inmóvil. Siguiendo la clásica Teoría de la Performatividad de John Austin (retomada por Scarano, Laura, 2004), la enunciación, en este caso poética, constituye en cierta forma, un modo de acción. Dicho así, la poesía es una declaración del sujeto, una confesión de su subjetividad, una puesta en marcha de su universo íntimo, paradójico y de todos sus alcances y fantasías posibles.⁷⁶ En tanto, la poesía tiene un carácter performático, por ejemplo, en su invención de universos poéticos o en la acción del recitado, así como la danza tiene su puesta en acción a través de la coreografía o, podríamos decir, de la escritura escénica. Ya sea danza o poesía verbal, la triada ‘cuerpo, sujeto, deseo’ constituye un compendio personalísimo desde donde cada creador se nutre y se pronuncia para conformar sus lenguajes y ponerlos en marcha.

Si el *Diagrama I* mostró que los cuerpos se inscriben tanto en poesía como en danza, y si el *Diagrama II* (p. 56) evidenció que el sujeto expresa su ‘voz del cuerpo’ en la poesía, la danza y la escritura, entonces resulta necesario complejizar el entramado un poco más. Nos interesa profundizar no solo en el vínculo entre estas tres esferas, sino incluir otras dimensiones de la subjetividad creadora que muestran cómo el yo cruza lenguajes en busca de un arte propio. Por un lado, agregamos dos planos más: la música (en color violeta) y la plástica (en color verde). Con ellas incluimos las nociones de sonido, imagen y partitura. Por otro lado, para presentar todos los lenguajes artísticos en el mismo nivel de generalidad, cambiamos poesía por literatura. En el *Diagrama III* el plano azul ‘cuerpo, sujeto, deseo’, continúa sosteniendo en un nivel más profundo -más

⁷⁶ En la PARTE D detallaremos otros aspectos que acercan, alejan y ponen en tensión el diálogo entre la poesía y la danza, como porejemplo las dimensiones metafórica y simbólica, entre otras.

abajo- al resto de las esferas, que pueden rotar, combinarse o superponerse acorde con el despliegue y con la flexibilidad del sujeto creador:



*Esferas o dimensiones de la subjetividad creadora
y sus cruces
Diagrama III*

Siguiendo el *Diagrama II* la música trae como elemento constitutivo los sonidos (sus ritmos, acentos, tonos), rasgo compartido con a la plástica, cuya unidad mínima de significado reside en los componentes visuales. Podríamos incluir otras artes visuales, como la fotografía que forma parte de nuestro estudio de caso. Sin embargo, comparte con las otras tres disciplinas, otro tipo de imágenes sensoriales y sensorio-perceptivas (sonoras, táctiles, kinéticas, etc.). La expresividad del sujeto opera por medio de distintos estímulos (movimiento, sonido, palabra, imágenes) que comprenden las esferas de la subjetividad y sus cruces que son las disciplinas y sus componentes. En la medida en que amplía sus sentidos e incorpora más recursos y modos de expresión, transforma su identidad y aumenta su creatividad. Tal es el caso del “foto-poema” y de la “poesía

bailada”, como veremos en nuestro estudio de caso.⁷⁷ Conforme avance nuestro estudio y las inespecificidades presentadas por Thénon y Scaccheri, los respectivos esquemas irán creciendo y sufriendo modificaciones.

A partir del *Diagrama III* presentamos nuestro marco teórico para abordar la conformación de la subjetividad creadora, sus cruces y relaciones específicamente entre poesía y danza. Tomando los estudios de enunciación lírica y la implementación de las nociones de sujeto lírico (Combe, Dominique, 1996; Scarano, Laura, 2000), ‘sujeto danzante’ y sujeto creador (Fiorini, Héctor, 2006), junto con las perspectivas semióticas, psicoanalíticas y artísticas sobre el fenómeno de creación, arribamos a las siguientes reflexiones:

- a) la tríada ‘cuerpo, sujeto, deseo’ nos permite ver ‘la voz del cuerpo en el discurso del sujeto’ en el itinerario de las artistas en forma individual y el modo en que se inscribe cada una en la poesía o en la danza, por medio de la coreografía o la performatividad, ambas como modos de escrituras simbólicas;
- b) la construcción ‘cuerpo, sujeto, deseo’ se relaciona íntimamente con ‘la voz del cuerpo en el discurso del sujeto’ en la medida en que se acrecienta el estilo personal de cada artista y se expande hacia otras dimensiones de la subjetividad creadora y sus cruces;
- c) la subjetividad en poesía y en danza presenta variadas esferas o dimensiones, acorde con los canales sensorceptivos del cuerpo, y sus imágenes y metáforas, que, al entrecruzarse, generan nuevos sentidos para la identidad creadora;
- d) la intersección entre poesía y danza se da gracias a un cuerpo que busca inscribirse simbólicamente y se transforma en otros posibles, más allá del lenguaje o código empleado;
- e) los estímulos sensorceptivos construyen las metáforas con las que todo sujeto crea y se reinventa a sí mismo. Por ende, el pensamiento poético, metafórico o simbólico, está inevitablemente presente en el fenómeno de la creación, al permitirle al sujeto crear a través del lenguaje su propia singularidad;

⁷⁷ Tomando este tercer diagrama como base, se podría ahondar en especificidades genéricas que exceden nuestro estudio, por ejemplo, la dimensión performativa que adquiere el teatro o un concierto.

- f) cada creadora ingresa en el lenguaje estético para entretejer los referentes lingüísticos y no lingüísticos, cruzando las esferas en asociaciones que generen un nuevo sentido. A su vez, este múltiple entramado no queda ceñido a un saber último ni superior, sino a la marca estilística de cada autor/a;⁷⁸
- g) las esferas de la subjetividad son configuradores esenciales comunes a todos los lenguajes artísticos, ya que conforman las asociaciones libres que genera el sujeto al cruzarlas: a mayor flexibilidad y combinación, mayor subjetividad creadora.

Por último, comprender las esferas y sus cruces supone una concepción integral. El cuerpo habla por distintas vías que van inscribiendo la voz del sujeto en distintos soportes, ya sea una escritura coreográfica en escena o poética sobre papel.⁷⁹ En el reino de las artes — y de la cultura — no hay separación posible entre cuerpo y palabra, ya que ambos articulan⁸⁰ la configuración de la subjetividad, cuyo mayor conflicto es la vinculación con el deseo, fundante a su vez del acto creativo. Para cada autora se verá qué relación hay entre cuerpo y palabra, entendidas ambas como fuerzas materiales y simbólicas en sus discursos, para finalmente descubrir sus modos de enunciación y de diálogo entre intereses, vidas y disciplinas.

1.4 A modo de síntesis

En *Cartografía I* logramos trazar los itinerarios individuales de cada una de las artistas con el fin de demostrar que la subjetividad es un proceso que dialoga con el fenómeno de creación, siempre abierto al cambio y a la otredad. El sujeto creador (Fiorini, Héctor, 2006) despliega su psiquismo por medio de distintas experiencias, materiales y recorridos. Por eso, es posible pensar tanto la poesía como la danza como espacios reveladores de la identidad, ambas capaces de presentarse como un punto intermedio entre el testimonio y la invención, entre la autopercepción y la creación. Durante las diversas

⁷⁸ Así, toda obra de arte guarda una singularidad que es, como afirma Montalbetti, “puro sentido” (ctd en Prieto, Julio, 2019, p. 56) debido al armado de una sucesión, o es “una cadena significativa inzurable” (ctd en Prieto, Julio, 2019, p. 56).

⁷⁹ En este punto no nos resultan operativas las ya conocidas divisiones lingüísticas de Roman Jakobson (1981) entre el canal que diferencia la comunicación oral y la escrita; tampoco, la distinción semiótica entre los registros verbales y no verbales, como separa Victorino Zecchetto (2002). En todo caso, nos detendremos en la función de los códigos empleados por la danza y por la poesía, tomando como canal preeminente el cuerpo en sus distintos registros.

⁸⁰ El modo en que se vinculan delimita distintos tipos de escrituras, en el sentido simbólico del término. Veremos la cuestión de la escritura en los capítulos siguientes.

transiciones que experimenta la subjetividad, por dentro y por fuera de las obras seleccionadas, captamos:

- 1/ primero momentos donde ST ya se interesaba por la danza;
- 2/ segundo, fases de experimentación con nuevos géneros y formatos;
- 3/ y, tercero, ejemplos que muestran de qué forma va siendo atraída por IS.

Por el contrario, el gráfico muestra que Scaccheri trabajó implícitamente con el poema danzado desde el inicio de sus creaciones. El contacto con Thénon acrecienta una experimentación que ya estaba dada.

Acorde con lo recientemente mencionado explicamos por qué primero haremos ‘foco’ en los poemarios de ST, según las significaciones del cuerpo y de los espacios, las experiencias cósmicas y los géneros masculino/femenino. Según vimos, en sus primeros textos, aparecen isotopías y sememas que funcionan como indicios que anticipan el valor de la danza antes de conocer a IS. Luego la incluye en tres oportunidades que resultan llamativas. Las imágenes y las construcciones nominales y metafóricas en sus obras se condensan en la figura de Iris. Estudiaremos cada uno de estos ítems en detalle. Anticipamos que también abordaremos la relación de las danzas de Scaccheri con la palabra en distintas obras, según distintas fuentes y soportes. La relación con lo interdisciplinario en IS es distinta, ya que la bailarina desde el inicio compone cruzando escritura y danza. Para poner en práctica la ‘cartografía’ tomaremos como punto de referencia sus primeras creaciones y luego, analizaremos rigurosamente aquellas obras donde se explicita no solo la inclusión de la palabra, sino su dimensión poética.

Asimismo, explicamos que los ‘señuelos’ mostrarán los indicios que cada una dejó en torno a la creación interdisciplinaria. Estas huellas nos permitirán entender de qué modo el eje ‘cuerpo, sujeto, deseo’ se construye y resignifica en el corpus de obra de cada una, cómo se enuncia la subjetividad en poesía y en danza, y de qué forma los cruces entre vida y creación resultan significativos. Finalmente, planteamos que el cuerpo por su condición de deseo empuja a los sujetos al movimiento. Así, el sujeto lírico y el ‘sujeto danzante’ nos permitirán acrecentar el diálogo interdisciplinario. Como ya dijimos, nos centraremos en los distintos cuerpos que se construyen en las producciones artísticas (primer objetivo) y en la relación de los cuerpos conformados en la poesía y en la danza (segundo objetivo). También nos valdremos de los datos que reflejan los encuentros que tuvieron en vida Thénon y Scaccheri, sus mutuas influencias y campos de intercambio. ¿No es la otredad también un territorio de conquista? ¿Será el lazo social un tránsito hacia el espacio de otro cuerpo en reconocimiento del propio?

Asimismo, concluimos que la subjetividad se expresa en distintos grados y matices, desde las figuraciones que representan a los ‘yoes creados’ hasta el ‘yo creador’. No hay jerarquía entre ellos, punto de origen ni de destino, sino traslaciones, superposiciones, vaivenes y transfiguraciones. Dentro de las dimensiones de la subjetividad, nos dedicaremos a la construcción corporal. Serán incluidas las relaciones con lo biográfico y con la otredad, cuando estos últimos resulten posibles de abordar.

El estudio del cuerpo en sus distintas manifestaciones yoicas es posible gracias a la observación de las distintas esferas de la subjetividad y sus cruces. Observamos que las distintas vías de expresión y de acción con las que cuenta el sujeto son mucho más amplias de lo que cada disciplina estipula. El sujeto dispone de múltiples sentidos, dimensiones y facetas de los que se vale para explorar y revelarse. Como recapitulaciones parciales sobre nuestro estudio interdisciplinario agregamos las siguientes formulaciones:

- ‘Caso Thénon/Scaccheri’: para referirnos al diálogo dado entre las autoras;
- ‘Poética del movimiento’: como hilo conductor de las obras de Susana Thénon’;
- ‘Danza expandida’: como eje compositivo en las obras de Iris Scaccheri;
- ‘Poética de la impertinencia’: dislocación en la enunciación de las obras de Scaccheri;
- ‘Quién baila en la danza’: como cuestionamiento afín a la pregunta sobre quién escribe en el poema;
- Tanto el sujeto lírico como el ‘sujeto danzante’ son entendidos como sujetos expresivos, por su condición de hablantes, de escritores y de movientes, en busca de expresar ‘algo más’ más allá de lo específico;
- ‘Yoes creados’: figuraciones dentro de las obras artísticas producidas por el ‘yo creador’ en un determinado momento de su creación;
- ‘Esferas o dimensiones de la subjetividad creadora y sus cruces’: las distintas facetas y manifestaciones del sujeto en el proceso de creación, compuestas, en este caso, por el cuerpo y sus sentidos, la escritura, la poesía y la danza.

Capítulo 2: estado de la cuestión

En el presente capítulo se desarrolla el estado de la cuestión, tanto respecto de Susana Thénon como de Iris Scaccheri, acerca de su relación y de la situación actual de los estudios entre poesía y danza. Comprobamos que en los últimos diez años ha aumentado el interés por investigarlas, aunque mayormente por separado. Así como también el tema de las corporalidades es una problemática que se despliega cada vez más en distintos ámbitos educativos y académicos, aunque todavía resulta novedoso revisar las nociones vinculadas con el cuerpo, la escritura y la coreografía.

Dada la complejidad de nuestro marco conceptual, evaluamos brevemente aquellas nociones que resultan problemáticas, como las genealogías, los archivos y las periodizaciones en las generaciones literarias y en las danzas argentinas. Cabe advertir al lector que posiblemente le resulte llamativa la cantidad de nombres aludidos en el área de danzas, especialmente argentinas y alemanas, así como de investigadores en dicho ámbito. Por este motivo iremos haciendo aclaraciones en nota al pie sobre sus orígenes, trayectorias y antecedentes para evidenciar sus alcances y justificar nuestro recorte.

Además, notamos que los distintos estudios consignados provienen de variadas áreas, épocas y enfoques. Iremos destacando cuáles resultan decisivos y cuáles no, para desarrollar nuestra propuesta desde una perspectiva que resulte igual de precisa que múltiple.

2.1 Las artistas

Respecto de Thénon los tres estudios que presentan mayor consistencia y que se constituyen como antecedentes indiscutibles para nuestra labor son los de Mariana Di Cío (2003), Juana Cifuentes-Louault (2015) y Sandra Hettmann (2016). Mariana Di Cío en *“La cara deshecha en el vidrio cuarteado”*. *La identidad del sujeto poético en Edad sin tregua de Susana Thénon*⁸¹ propone como tesis que en Thénon la identidad es un enigma. Estudia la primera parte de su obra y elabora las primeras líneas de investigación en torno al cuerpo, al espacio y a la identidad.

⁸¹ Se trata de una tesis de licenciatura realizada en esta casa de estudios y dirigida por la misma persona que dirige la presente tesis de doctorado.

En primera instancia, Di Ció establece una ubicación en el contexto literario por medio de la diferenciación de ST respecto de la generación del 60. En segundo lugar, analiza los poemarios en función de ejes semánticos que atienden al movimiento interior y exterior del sujeto poético. Además, esboza una primera versión de su biografía, para retratar a la poeta como una figura misteriosa y evanescente (Di Ció, Mariana, 2003). Destaca que se trata de una artista atípica en “su singular rol de poeta, traductora, ensayista y fotógrafa” (Di Ció, Mariana, 2003, p. 1). Añade que: “La pluralidad de lenguajes – Danza, Música, Fotografía— y de registros utilizados por Thénon – el académico y el refinado junto al de los arrabales— hacen de ella una *rara avis*” (Di Ció, Mariana, 2003, p. 1).

A su vez, reconoce la escasa bibliografía crítica existente hasta el momento. En el apéndice de dicha tesis realiza un comentario crítico sobre los estudios en torno a ST, síntesis que resultó una guía sumamente útil para actualizar el estado de la cuestión. Respecto de los treinta y tres estudios comentados Di Ció observa que la mayoría refiere a los poemas más famosos, propios de sus últimas obras. La otra tendencia crítica es caer en temáticas recurrentes como las del “espacio, las heteroglosias y diversas formas de polifonías, el tratamiento y la reelaboración de mitos literarios” (Di Ció, Mariana, 2003, p. 15). Entre los estudios relevados se reiteran los problemas de la periodización y de la ubicación de Thénon en distintos cánones, corpus y antologías. La poeta aparece, por ejemplo, en *El problema de las generaciones literarias* (1963) de Arturo Cambours Ocampo, en *Selección poética femenina* (1940-1960) recopilada por Marta Giménez Pastor y José Daniel Viacava en 1965, en *Los nuevos*, compilado por Josefina Delgado y Luis Gregorich en 1968, en *Suma de poesía argentina (1538-1968)*, compilada por Guillermo Ara en 1970. Según Di Ció (2003), hay numerosas reseñas en torno a la última poesía de ST, por: Hugo Cowes, Sergio Frugoni, Liliana García del Carril y Martín Prieto, por mencionar algunos. Se destacan los estudios de Bernard McGuirk de la Universidad de Londres, que explora la perspectiva de género y la idea de “danza social”, en algunos poemas de *Ova completa*, así como la relación de ST con un poema de Jorge Luis Borges y otro de Welsh Dead, tomando como tema la Guerra de las Malvinas.

Desde una perspectiva intersemiótica, Juana Cifuentes-Louault (2015) selecciona el corpus completo de ST y propone una lectura en torno a lo coreográfico para comprender la relación entre cuerpo, poesía, movimiento y forma. También, recupera el itinerario de estudios críticos para rastrear posibles interacciones entre danza y poesía. Destaca las reflexiones de Michèle Finck, quien señala la Modernidad como un momento

clave para comprender el vínculo entre ambas artes, cuando la poesía presiente que la danza puede otorgarle significado por su anclaje en el cuerpo (*ctd* en Cifuentes-Louault, Juana, 2015). Coincidimos con este enfoque, que resulta promisorio para indagar con mayor profundidad en las visiones tanto de ST como de IS. A lo antedicho sumaremos tanto las perspectivas de Paul Valéry (1990), quien considera que la dimensión poética habita en todas las artes, especialmente en la danza; como la visión de las corrientes expresionistas que conciben las artes como “intuición lírica y expresión de la personalidad” en términos de Croce (Aguilar e Silva, Vítor, 2005, p. 38).

La primera caracterización que hace Cifuentes-Louault (2015) sobre el vínculo interdisciplinario en la obra de ST se basa en una tematización que denomina “poesía sobre la danza” (p. 3). Postula que la conexión es temática y metafórica, y la indica exclusivamente en seis poemas escritos entre 1958 y 1967. Hemos resignificado esta preselección en función de nuestro objeto de estudio, como explicaremos luego. Además, identifica de qué manera Iris inspira a Susana. Plantea una exhaustiva observación del poemario *distancias*, donde brevemente destaca la relación con el ritmo y con el espacio del poema, como equivalentes de las estructuras coreográficas de la danza. Si bien concordamos con esta lectura, consideramos necesario ahondar mayormente en otras cuestiones como, por ejemplo, en qué medida la corporalidad ya se había problematizado en los primeros poemarios de ST; o cómo se articula el deseo con la necesidad de movimiento; y, también, cuál es el valor de la otredad como una posible danza en y a través del vínculo afectivo y amoroso. Una vez que podamos identificar tales cuestiones, así como los indicios rítmicos, musicales y coreográficos que ya se presentan genuinamente en la primera etapa de producción, podremos revisar la obra posterior. Especialmente consideramos relevante incorporar en investigaciones futuras el concepto de música atonal⁸² para descubrir la relación con la danza moderna y contemporánea en las obras cúlmines, tal como nos sugirió Luis Thenon,⁸³ su primo paterno (2019).

Tanto Di Cío (2003) como Cifuentes-Louault (2015) hacen hincapié en las dicotomías presentes en la voz poética de ST, como un particular hermetismo que se opone al movimiento abierto y orgánico de IS. Por el contrario, creemos que en ST hay más de un cuerpo que trasciende la dualidad, desde el inicio de su escritura. Los ‘focos y

⁸² Véase el estudio de Clara Janés al respecto. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_11/18022011.htm. Recuperado el 6/7/2020.

⁸³ Según nos comentó el propio Luis Thenon, en este caso su apellido no lleva tilde, según figura en su documentación.

señuelos' propuestos lo demuestran, especialmente para ubicar el valor de la danza —y de qué tipo de danza se trata— en la voz *thenoniana*.⁸⁴ Aunque el poemario *distancias* expresa un cambio radical en su estilo, los primeros y los últimos libros de ST dan cuenta de otros fenómenos de la creación. De ambas investigaciones nos valdremos para recalcar la importancia en las fases de creación en Thénon, ya que resultaron operativas para delimitar nuestro itinerario. Como anticipamos, en nuestro estudio observaremos desde el inicio de su escritura especialmente la relación entre la voz poética, los cuerpos presentados y sus movimientos posibles. Luego, haremos mención de los textos finales donde aparecen figuradas la danza e Iris. A su vez, resulta útil una tesis reciente publicada por el repositorio de la Universidad de Chile, donde se estudia la cuestión del género, la escritura y la melancolía desde el punto de vista psicoanalítico, también en los primeros poemarios de la autora (Lyon Larraín, María Josefina, 2010).

Desde una visión transmedial, Sandra Hettmann⁸⁵ (2016) trabaja sobre la noción de “foto-poemas” al analizar la muestra de ST en torno a Rilke realizada en 1979 en el “Goethe-Institut” de Buenos Aires. Como parte de su tesis doctoral, Hettmann postula que las producciones presentan una novedosa dialéctica transmedial entre la poesía original, la poesía traducida y la imagen fotográfica. El entrelazamiento, producido mediante las transiciones, los desbordes y las superposiciones, “abre una superficie de proyección para la imaginación e invita a la instigación de sentidos creativos, espontáneos, subjetivos” (p.3). Al considerar el momento de producción de la muestra esta estudiosa entiende el gesto de Thénon como una actitud de “revuelta” política:

Los momentos tratados de la revuelta, la convulsión, las oscuridades y soledades, además de las situaciones existenciales tematizadas en los fotopoemas inducen a negociaciones no solo por fuera de los literario sino también por fuera de las imágenes, y abren un espacio para comunicados políticos silenciosos y sutiles (Hettman, Sandra, 2016, p.14).

Esta crítica ve la propuesta de ST en medio de la dictadura cívico militar como una actitud subversiva, debido a las numerosas alusiones a los temores y a las represiones cotidianas. Si bien pensamos que el análisis sobre lo subversivo amerita mayor indagación, observamos en los poemas de ST huellas de un lenguaje esópico, que podrían

⁸⁴ De aquí en adelante usaremos algunas veces este adjetivo para aludir a las características de la producción de ST.

⁸⁵ Los estudios de Hettman y Cifuentes-Louault han sido traducidos para la presente tesis por Andrea Aguirre y Germán Tosto, respectivamente, ya que resultan indispensables por la mirada actualizada que proponen, especialmente en torno a los cruces disciplinares afines con nuestra propuesta.

remitir al contexto opresivo, como detallaremos más adelante. Respecto de la muestra fotográfica en torno a Rilke, cabe aclarar que Mariana Di Cío (2003) se encarga de demostrar que no hay superposición entre poesía e imagen, sino todo lo contrario: unidad, circularidad y cohesión.

Aunque estos tres estudios son los antecedentes más importantes para nuestra tesis, ya que actualizan el estado de la cuestión largamente inmóvil, no podemos dejar de mencionar otros aportes precedentes. Especialmente conforman un fuerte antecedente crítico los estudios de Ana María Barrenechea, de Anahí Mallol y de Susana Reisz de Rivarola. La primera, se encarga de analizar los últimos poemarios de ST, el uso de voces y de espacios, la cuestión del Edipo, el hermafroditismo y los sujetos textuales. Las otras dos proponen lecturas según la crítica de género.

Susana Reisz de Rivarola (1988) selecciona algunos poemas para observar el vínculo con la música en el uso de tópicos o *leitmotive* casi operísticos, en alusión a lo sonoro y en las referencias al tango. En otra ocasión (1996) ubica a ST como portadora de una línea lírica compartida con Pizarnik, Bellesi, Villaba. Por su parte, Mallol (2003) propone estrategias de lectura para la obra de Pizarnik, Thénon y Bellesi, en el cruce entre determinadas teorías feministas y ciertas resonancias del post-estructuralismo. En un camino similar, Valeria Melchiorre emparenta a Thénon, Biagioni y Pizarnik en su libro *Amelia Biagioni: la ex – centricidad como trayecto: poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular* (2014). Reisz de Rivarola también estudia la polifonía y problematiza la construcción de la voz femenina en la Escritura, en sus estudios de 1988, 1990 y 2000.

Observamos que las críticas han destacado el empleo de recursos retóricos y visuales a través de los cuales Thénon construye un lenguaje sobre la extrañeza. Se la ha estudiado por su “erótica del ruido”, en la que “se desdobra y se fragmenta” (Mallol, Anahí, 2003, p. 48). Ana María Barrenechea y María Negroni (2001) reunieron su obra completa y la definieron como una “desterrada *sui generis*”, ya que nunca conoció “una tierra nativa a la que realmente hubiera pertenecido” (Barrenechea en Thénon, Susana, 2001, p. 131). En 2019 Ediciones Corregidor reeditó la obra completa en dos volúmenes. Las promociones del libro residen en vender la poesía de Thénon como una voz que

enaltece el feminismo. En noviembre de 2019 la misma editorial, en vínculo con la UNTREF, realizó un homenaje con lecturas.⁸⁶

No es casual que Susana haya sido retomada especialmente por los colectivos feministas con gran fervor en los últimos cinco años, aproximadamente desde 2015.⁸⁷ No obstante, como detallaremos más adelante, una lectura exclusivamente en clave feminista cierra su poética, más que abrir su cosmovisión, que expresamente rechazó todo ‘-ismo’. A su vez han sido sumamente útiles las contribuciones de Daniel Freidenberg, Jorge Fondebrider, Guillermo Ara, María Negroni, Paola Cortés de Rocca, Julián Troksberg, Manuela Marrone y Cristina Piña. Especialmente nos convoca el estudio de Cortés de Rocca (2013) por su análisis comparativo entre el poemario *distancias*, las anotaciones de Barrenechea sobre el ejemplar de dicho libro y la carpeta fotográfica *Acerca de IS*. Suma también la mirada de la traducción de Renata Treitel, por lo que propone zonas de confluencia entre los universos poético, fotográfico y danzado, y sus límites y contactos en la transposición de los diversos lenguajes.

Cabe destacar que actualmente María Negroni dirige en la Universidad Nacional Tres de Febrero el *Proyecto de Investigación Palimpsestos*⁸⁸ conformado por: Analía de la Fuente,⁸⁹ Alfredo Luna,⁹⁰ Corina Dellutri⁹¹ y Gisela Galimi⁹². Este grupo actualiza con lecturas novedosas el corpus de la poeta, con abordajes temáticos originales y con propuestas intertextuales. Todos ellos aportan datos, enfoques y testimonios que tendremos en cuenta para nuestro análisis. En mayo de 2021 María Negroni publicó un dossier en la revista *Boca de sapo*⁹³ dedicado a ST donde se expusieron algunos de los lineamientos abordados por dicho grupo.

⁸⁶ Véase: https://www.facebook.com/events/949825265384328?active_tab=about. Consulta efectuada el 8/10/2020.

⁸⁷ En marzo de 2018, por ejemplo, el colectivo de artistas “Nosotras proponemos” recitó frente al MALBA el poema “¿Por qué grita esa mujer?” (Véase: https://www.clarin.com/cultura/gritan-mujeres_0_HJzEkrWKG.html). En marzo de 2019, en Casa Brandon, distintas poetas recitaron el mismo poema en celebración del Día de la Mujer (véase: <https://www.pagina12.com.ar/180423-por-que-grita-esa-mujer>). Consultas efectuadas el 8/10/2020.

⁸⁸ A fines de 2020 realizaron un conversatorio online. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=9SxJQ43TR90>. Consultado el 8/10/2020.

⁸⁹ En “Imágenes de dios en el escenario del poema” De la Fuente se dedica al análisis de los textos inéditos de Thénon, como *Papyrus*, con otros éditos. Analía de la Fuente revisa el lugar de los dioses, el cielo como panóptico, el cuerpo como lugar de tránsito del lenguaje, etcétera.

⁹⁰ Su trabajo se titula: “Hablar con palabras rotas: a finidas des entre Susana Thénon y Alejandra Pizamik”.

⁹¹ Su estudio se llama: “Thénon y Rilke la traducción como derrotero sobre y hacia los pliegues del lenguaje”.

⁹² Su propuesta es: “Susana Thénon y una guerra del lenguaje”.

⁹³ Véase: https://issuu.com/bocadesapo/docs/bds_32-final. Recuperado el 25/6/21.

En cuanto a Scaccheri el estado de la cuestión es mucho más escaso y controversial. Para precisar el diagnóstico nos enfocaremos en los estudios académicos que la investigan y en las menciones a modo de homenaje que se realizaron con mayor énfasis a partir de su muerte en 2014. Brevemente, sugerimos un primer diagnóstico sobre la base de las antologías y los de programas de estudios sobre la asignatura Historia de la Danza en la Argentina, a fin de ver desde dónde su trayectoria es abordada y de proponer qué lineamientos quedan todavía por explorar.

En primer lugar, resulta fundamental los numerosos aportes hechos por la Dra. Alejandra Vignolo,⁹⁴ quien escribió en 2016 “Cuerpo, forma y traducción, el origen del «solo» en Iris Scaccheri” (*ctd* en Muschietti, Delfina, 2014). Realizó su doctorado proponiendo un cruce entre poesía, danza y los nuevos paradigmas del pensamiento contemporáneo (FILO: UBA, 2020). La tesis fue dirigida por Edgardo Gutiérrez de la Universidad de Buenos Aires. Antes de realizar este trabajo final, esbozó en varios artículos las distintas temáticas relacionadas con el uso del color, de la poesía y la dimensión aurática (Benjamin, Walter, 2003) de la obra de IS. En “Reflexiones sobre el vínculo danza-poesía en la obra de Iris Scaccheri” (2013) analiza *Oye humanidad II. La bruja*, según la crítica periodística de la época. Acorde con los comentarios de la prensa gráfica, Vignolo desglosa los distintos tratamientos de la palabra que establece la bailarina, fundamentalmente: a) la palabra como equivalente de un concepto, de una imagen o de una forma —la danza sería un poema expresivo con alta fuerza dramática— ; b) la palabra utilizada de forma literal, por medio de la pantomima o mimesis —la danza sería casi como un ritual de brujería—. Los enfoques de Vignolo sugieren dos proyecciones. Por un lado, la búsqueda de una genealogía de bailarinas solistas, iniciada

⁹⁴ Es bailarina, ensayista, docente e investigadora en danza. Doctora de la Universidad de Buenos Aires en el área Literatura y Profesora de Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Egresada del Taller de Danza Contemporánea del Teatro General San Martín y ex bailarina del Ballet Juvenil del mismo teatro. Profesora titular de “Estilos coreográficos” de la Universidad Nacional de las Artes y docente de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Entre sus publicaciones más recientes se encuentran los siguientes ensayos: “La danza y la imagen moderna del cuerpo. Un estudio sobre la conformación del baile solista en Alemania” (2019), “Toda técnica en la danza es técnica/arte del cuerpo” (2012) y “La video-danza entre la percepción cinematográfica y la percepción danza” (2010).

en Isadora Duncan (1877-1927)⁹⁵, tal como presenta en su tesis doctoral.⁹⁶ De dicha corriente menciona mayormente el carácter hipnótico que establece IS con las danzarinas propiamente románticas. Al respecto creemos que en IS se presenta tal dimensión, aunque no es suficiente para comprender su poética ni su relación con la palabra. Reducir sus danzas a lo aurático (Benjamin, Walter, 2003) implicaría negar otras facetas de su producción que intentaremos ampliar en nuestro estudio.

Por otro lado, Vignolo (2018) insinúa una lectura en clave política, atendiendo al hecho de que las coreografías de IS fueron promovidas durante la última dictadura militar argentina. La investigadora se pregunta por qué no se advirtió sobre el peligro de una danza tan libre en un contexto de persecución, tomando como antecedente la ya conocida cercanía entre la danza absoluta alemana de Rudolf von Laban (1879-1958) y Mary Wigman (1886-1973) con el régimen nazi (Dorin, Patricia, 2015). Una primera aproximación que establece Vignolo para explicar la circulación de sus danzas es la estrecha relación que podría establecerse con la danza expresiva alemana, en la que Scaccheri se formó a través de una de sus maestras, Dore Hoyer (1911-1967).⁹⁷ Según Vignolo (2018), la estética a la que adhiere IS presenta un escape de sentido que volvió imperceptible las implicancias de sus propuestas revolucionarias. Sin embargo, no estamos completamente de acuerdo con este planteo por diversos motivos. Primero, porque creemos que es necesario estudiar con mayor detenimiento las singularidades de la poética de IS para discutir los valores, los usos y los símbolos vinculados con la libertad en sus danzas, que no refieren únicamente a la expresión alemana, sino que más bien la trascienden. Segundo, porque se podría problematizar la cuestión de la censura durante la Dictadura Cívico Militar Argentina. Se podría repensar cuál fue el programa político de la dictadura que, como régimen totalitario, también fue funcional a su propia

⁹⁵ Bailarina y coreógrafa estadounidense. Una de las creadoras de la danza moderna que tomó como primera acción, contra las zapatillas de puntas del ballet, bailar descalza. Su estilo tomó como inspiración los mitos grecolatinos y el renacimiento italiano, se constituyó como una ninfa de la danza. Fue retratada por Rodin y Bourdelle. Cabe destacar que Scaccheri se identifica con ella en algunas entrevistas y la incluye como tema en los textos que acompaña su coreografía *Idilios* (2008).

⁹⁶ No pudimos consultar directamente su tesis doctoral ya que, por motivos desconocidos, aún no figura el ejemplar en el repositorio digital de la UBA. La información está basada en los artículos, *abstracts* y conferencias a las que pudimos acceder.

⁹⁷ Bailarina y coreógrafa alemana, formada por Emile Jaques-Dalcroze, Gret Peluca y Mary Wigman. Fue solista en el Deutschen Tanzbühne de Berlín. En la década del 60 viajó a Sudamérica. Aquí dirigió parte del Ballet Argentino del Teatro de la Plata. Entre los bailarines seleccionados se encontraba Scaccheri, a quien Hoyer formó y coreografió. La reconoció como heredera de sus danzas antes de morir.

arbitrariedad.⁹⁸ Es decir, el hecho de que Scaccheri haya pregonado una estética libertaria no supone que haya tenido afinidad con el régimen dictatorial. De todos modos, nos interesa tomar este antecedente, que resulta por demás valioso, para proponer otras temáticas y genealogías donde ubicar a IS, como la relación con otras mujeres poetas, otras formaciones y proyecciones de danzas en la Argentina, tal como veremos.

A su vez el Lic. Marcelo Isse Moyano⁹⁹ incluye a Scaccheri en sus dos ensayos historiográficos como parte de la cronología de la danza moderna¹⁰⁰ de la Argentina. En *La danza moderna argentina cuenta su historia* (2006) realiza una entrevista a IS. Nuestra bailarina figura junto con otros diecinueve testimonios de vida representativos de la llamada promoción de la década del 40. IS es ubicada como parte de una genealogía iniciada por Miriam Winslow (1909-1988).¹⁰¹ Al presentar a los distintos protagonistas de la época se hallan intereses en común. Por ejemplo, la danza moderna y su relación con otras disciplinas, como la música, la pintura y la poesía. Si bien haber incluido a IS es un reconocimiento a su labor y un aporte sumamente rico para delimitar y ampliar un canon dancístico que no había sido elaborado hasta el momento, identificamos en el testimonio de la bailarina un tono diferencial respecto de sus coetáneos. Scaccheri se destaca por cómo se auto-percibe y se figura a sí misma, por las asociaciones libres que establece en su relato, cambiando de tono y de temas constantemente. Esta característica nos permite seguir pensando que Scaccheri se ubica y se descoloca en esta misma

⁹⁸ Si bien lo político en sí no es específico de nuestra hipótesis, ingresar en dicha temática nos aporta información sumamente rica para comprender mejor el perfil de IS quien, incesantemente, generó mucha repercusión, así como incomodidad, posiblemente por su espíritu controversial. Como afirma Ricardo Ale (2017), Scaccheri “solo era fiel a sí misma y su libertad, también molestaba” (s.p.). En todo caso, su concepción de la libertad pudo haber sido menos peligrosa en términos estéticos, pero muy audaz en términos de recepción, de reconocimiento y de propagación. La cuestión de cómo se inserta Scaccheri en los distintos círculos de la danza moderna, contemporánea e independiente trae numerosas contradicciones, tal como veremos. Los testimonios recolectados y las entrevistas dadas por Scaccheri aportan datos polémicos para revisar la pertenencia de Scaccheri a un contexto sociopolítico y para reconsiderar los actuales estudios de danza.

⁹⁹ Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires. Docente en “Historia de los Medios y el Espectáculo” y “La danza en la posmodernidad y la globalización” (UNA). Director del “Programa-Danza” del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras, (UBA) y de “El nuevo Teatro Musical de Buenos Aires. *Brindis a la Danza* como paradigma de los nuevos modelos de producción escénica” dentro del Programa de Incentivos Docentes del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación.

¹⁰⁰ En 2020 se estrenó un documental sobre las pioneras de la danza moderna argentina: Miriam Winslow, Dore Hoyer y Cecilia Ingenieros. Véase: https://www.clarin.com/espectaculos/pioneras-danza-argentina-modernidad-llego-norte-bailarina-cautivo-jorge-luis-borges_0_w0Rz-w09I.html. Consultado el 8/12/2020.

¹⁰¹ Su formación en danza se inició en la Braggiotti Denishawn School (Boston y Nueva York, EEUU). Se formó en Europa en danzas clásicas españolas y flamenco con José Otero, y en la danza expresionista alemana de la mano de Mary Wigman y Harold Kreutzberg. En 1943 se instala en Buenos Aires, donde formó a la primera generación de docentes y bailarines de danza moderna de la Argentina. Con ellos formó el Ballet Winslow, con el que realizó funciones y giras por la Argentina y Chile.

clasificación en torno a la danza moderna en Argentina. No solo resulta efectiva su filiación respecto de las llamadas pioneras, especialmente Winslow y Hoyer (CONSEJO ARGENTINO DE DANZA, 2020), en relación con la línea más lírica que trajeron Alejandra y Clotilde Sakharoff¹⁰² por su relación con la música, la plástica y la danza.

Entre los coetáneos presentes en el ejemplar de Isse Moyano (2006) se encuentra también Paulina Ossona (1923-2005)¹⁰³ quien, por su parte, había escrito en 2003 una especie de antología testimonial titulada *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas*, donde incluye a Scaccheri. Divide a la danza moderna¹⁰⁴ en cinco grupos: “los sembradores”, “los precursores”, “primera promoción tras los precursores”, “algunos propagadores en el interior” y “protagonistas poco confidentes”. En estas páginas Ossona ubica a IS en de la primera generación y la presenta desde la autfiguración ya construida por la propia Iris: la de la artista-genio destinada desde temprana edad al llamado universal de la danza. También destaca el carácter multifacético de la artista y su preocupación por el desarrollo del arte argentino en generaciones posteriores.

Según constatamos en los programas de estudios de las carreras de grado de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), Scaccheri ha sido mencionada y mayormente difundida en los últimos diez años, específicamente en la cátedra de “Historia de la danza argentina” de la UNA. En relación con el Programa de la asignatura de la UNA (Tambutti, Susana, 2019), nos resulta útil el planteo general que propone “la multiplicidad de sentidos que atraviesan los conceptos de *historia* y de *danza*” (p. 1). En la fundamentación los docentes advierten que desarrollar esta materia implica analizar las relaciones de poder visibles “en las prácticas

¹⁰² Ambos fueron bailarines del llamado expresionismo alemán. Entre sus repertorios se destacan “Green” y “Prélude à l'après-midi d'un faune” de Debussy, “La muerte de Iseo” de Wagner, y coreografías “Exotique”, “Visione del Quattrocento”, etc. (Kriner, Dora; García Morillo, Roberto, 1948). Según Inés Malinow (1962), cuando la pareja de bailarines visitó la Argentina generó grandes pasiones entre los jóvenes bailarines modernos. Agrega: “advertían que realmente estaban ante los «poetas de la danza» no porque con ellos no se cumplieran las leyes de la gravitación como suelen declarar los corrillos de personas que no entienden demasiado, sino porque ellos justamente transmutaban en poemas los elementos más simples, con o sin peso” (p. 68).

¹⁰³ Bailarina, coreógrafa, docente. También fue parte de las primeras generaciones de danza moderna argentina. Se formó en diversas escuelas de danza como la norteamericana y la centroeuropea. Entre sus formadores destaca a Margarita Wallmann (discípula de Mary Wigman), Clotilde y Alejandro Sakharoff y Miriam Winslow. Véase: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/una-pionera-de-la-danza-nid18963/>. Consulta efectuada el 8/1/2020.

¹⁰⁴ Louis Horst y Carro Russel en *Modern Dance Forms* hablan de la aparición de la danza moderna en Estados Unidos tomando como fecha simbólica el primer concierto de Martha Graham realizado en 1926 y la publicación, en 1933, del texto de John Martin, *The Modern Dance*. Véase: <https://primashermanas.wordpress.com/susana-tambutti/>. Recuperado el 10/7/2020.

artísticas, en los discursos de la crítica del arte, en la construcción del relato histórico, e incluso en las prácticas curatoriales” (p. 1). En uno de los textos bibliográficos, Gigena y Tambutti (2017) plantean que la tarea del historiador supone integrar los procesos históricos, asumiendo la construcción de sentidos y una determinada perspectiva. Agregan que sin esta interpretación “lo que ha sucedido” serían solamente “narraciones aparentemente descriptivas de hechos transmitidos a través de documentos, ordenados cronológicamente, sin interrogación alguna” (p. 2). La cátedra incluye en sus materiales y prácticas un listado de archivos, bibliotecas y hemerotecas donde rastrear documentos de danza, por fuera de la Universidad. Muchos de estos nombres coinciden con los repositorios que hemos consultado en busca de los materiales de Scaccheri. Asimismo, consultamos los catálogos de la mediateca y de libros de la Biblioteca del Departamento de la Universidad Nacional de las Artes. Desafortunadamente, Scaccheri no figura, motivo por el cual reafirmamos la necesidad de presentar la *Colección Iris Scaccheri*, conformada en nuestra labor de campo, como un patrimonio archivístico y cultural en distintos formatos, instituciones y canales de difusión pública.

Además de la UNA y de la UBA, advertimos la aparición de Scaccheri en “Historia de la Danza” de los Profesorados de Danza con orientación en Clásico y Contemporáneo de la Escuela Superior de Educación Artística "Jorge Donn".¹⁰⁵ En la generalidad de los casos, aparece de forma implícita, esto es que no aparece como un contenido mínimo. Cuando aparece es puesta en relación con la generación de la danza moderna local, mediada mayormente por los discursos de Isse Moyano (2006) y de Paulina Ossona (2003). Si bien no es nuestro objetivo contrastar programas de estudios en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sugerimos revisar estas líneas para futuras investigaciones. Aunque sea de modo parcial, ayudan a delimitar el estado de la cuestión de Scaccheri, y los motivos que podrían originar el hecho de que sea menos estudiada que otros bailarines de la misma época.

Como dijimos, al ordenar sus materiales advertimos que la noción de archivo¹⁰⁶ en las danzas en la Argentina resulta compleja e incompleta. Coincidimos con Tambutti

¹⁰⁵ El programa fue facilitado por la Prof. Ayelén Clavin, quien nos comentó que en los últimos años, Scaccheri fue mayormente mencionada por la cátedra e incluida en los parciales de los estudiantes. Según la bibliografía utilizada por la docente, Scaccheri aparece a través de los estudios de Isse Moyano, de Laura Falcoff, de Eugenia Cadús, de Paulina Ossona y de Alejandra Vignolo.

¹⁰⁶ En nuestro país no contamos con un Archivo Nacional de Danzas que permita sistematizar, visibilizar y estudiar de forma sólida los repertorios locales. El proyecto de ley que viene presentando históricamente el Movimiento por una “Ley Nacional de Danza” incluye la conformación de un ente nacional capaz de

y Gigena (2017) cuando definen que la concepción de documentos en danza, “vinculado en la historiografía al de «fuentes»”, significa no solamente el conjunto de las obras, “sino la variedad de sujetos, discursos, modos de circulación, vínculos y contextos que operan material y simbólicamente en distintos niveles, entramados además sincrónica y diacrónicamente” (p. 2). En esta ocasión se pone en evidencia que el nombre de Scaccheri exige un estudio más minucioso y detallado de sus documentos; abordaje que conlleva el reconocimiento de un lugar más sustancial en el canon y más notorio en la memoria académica. Dicha inclusión trae consigo, también, la revisión de las genealogías, de las periodizaciones y de los criterios de legitimación que construyen los relatos de y sobre las danzas locales. Estas tensiones se ponen en juego a la hora de incluirla en distintos contenidos y programas de historia de la danza, historia de las artes e incluso en la teoría general de la danza y las diversas teorías literarias.

Un claro ejemplo de esta actualización de contenidos reside en la tarea iniciada por la Dra. Eugenia Cadús,¹⁰⁷ quien al revisar la bibliografía existente y los relatos historiográficos advierte el predominio de enfoques colonizantes y unívocos en torno a las danzas locales. En sus palabras, se trata de una narrativa dominante que atraviesa la llamada “Historia de la Danza en Argentina”. Propone analizar esta frase hegemónica, argumentando lo siguiente:

Danza en Argentina implica la idea de una Danza con mayúscula y la preposición en. Por un lado, Danza en mayúsculas, es utilizado para referir a las técnicas y estéticas de danza provenientes de Europa o Estados Unidos, asumiéndolas como universales. La palabra “danza” así utilizada, representa por lo general a la danza académica legitimada, es decir el ballet, la llamada danza moderna o la denominada como contemporánea. Tras esta categoría, se homogeneiza bajo el término “danza” a diversas prácticas ocultando el recorte temático, conceptual y estético implícito en esta operación (Cadús, Eugenia, 2019, p. 146).

generar un archivo plural, federal y nacional. Para ver el proyecto se puede consultar: https://ispsd-sfe.infed.edu.ar/aula/archivos/repositorio/0/230/PROYECTO_LEY_NACIONAL_DE_DANZA.pdf.

¹⁰⁷ Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA, donde también se desempeña como profesora de Teoría General de la Danza. En 2020, publicó *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas populares*, como parte de su tesis doctoral a través de la editorial Biblos. Ha sido docente de la UNA y la UNTREF, y docente invitada en diversas cátedras y seminarios de grado y posgrado. Su investigación se centra en la relación entre danza y política, danza y trabajo, y danza y políticas culturales. Actualmente, es Becaria Posdoctoral del CONICET, donde investiga el tema “Hispanidad y Latinidad en la práctica de la danza durante el primer peronismo: los casos de Angelita Vélez y Joaquín Pérez Fernández”. Es practicante de danzas y su trabajo creativo incluye participar como asesora artística e histórica y dramaturgista en diversas obras.

En consonancia con la propuesta de Walter Mignolo (2010) sobre realizar gestos de desobediencia epistémica, Cadús (2019) propone revisar los relatos existentes desde una perspectiva decolonial, tomando como referencia las reflexiones ya hechas por Emily Wilcox (2018), Fabián Barba (2017), Andrea Giunta (2011), entre otros. La ampliación que genera su mirada nos permite no solo revisar la(s) historia(s) de la(s) danza(s) argentina(s), sino reflexionar sobre en qué categorías y filiaciones podría reubicarse a Scaccheri. Asimismo, la Dra. Cadús en 2018 fundó el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (IHAAL) de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA), con el fin de hacer extensiva su propósito de revisión. Tal como ella explica:

La historia y teoría de las danzas que persiste en nuestro país necesita un cambio epistémico decolonial. Lo cual implica también, un debate historiográfico, epistémico y metodológico. Permitiendo que otras historias, agentes, y genealogías aparezcan (Cadús, 2020, s.p.).

En consonancia con los planteos de Crisorio y Straccali (2017) respecto de la poesía argentina, sería necesario hacer otro tipo de recortes para abordar las historias entre autores y autoras, de forma tal que sean conectados bajo una forma que no habían sido enlazados hasta ahora, por los relatos más tradicionales. Haciendo extensiva esta idea a las danzas, en lugar de situar a IS en una periodización lineal y consecutiva (Kriner, Dora; García Morillo, Roberto 1948), preferimos un panorama abierto a múltiples direcciones, en la memoria de las imágenes, más allá de su localización. Es decir, buscamos intervenir el orden ya establecido por Kriner y García Morillo (1948), Ossona (2003) e Isse Moyano (2006; 2013), y colocar a Scaccheri en relación con una historiografía diferente (Cadús, Eugenia, 2019). Será necesario “no homogeneizar la identidad argentina” (p. 158) y para ello habrá que dar lugar a estrategias como la “localización”¹⁰⁸ y el cuestionamiento de la temporalidad lineal. Como veremos más adelante, podríamos incluir a IS, por ejemplo, dentro de la corriente de los ‘poetas de la danza’,¹⁰⁹ más próxima a los Sakharoff o incluso

¹⁰⁸ Localización o *placeism* es un término proveniente de los estudios de Emily Wilcox (2018). Se trata de hacer una historia de la danza desde las identidades locales, es decir, “sin ánimos de esencialismo o nacionalismo” (Cadús, Eugenia, 2019, p. 157), intentamos hacer explícitos los *locus* de enunciación desde donde se producen las danzas. Esta estrategia requiere no solo considerar lo geográfico, sino “los tipos de danza, espacios, prácticas y comunidades que participan” (Wilcox *ctd* en Cadús, Eugenia, 2019, p. 157).

¹⁰⁹ Utilizamos las comillas simples porque dicha construcción nominal no es una categoría en sí, aunque es una expresión coloquial frecuente en el mundo de la danza, mayormente atribuida a los Sakharoff (Malinow, Inés, 1962; Ossona, Paulina, 2003). Aparecen retratados a partir del misterio que los funda (Malinow, Inés, 1962), caracterización que coincide con las descripciones que parte de la crítica periodística

dentro de otras corrientes de danzas o de escritoras argentinas. La necesidad de hacer extensibles los territorios de enunciación y de investigación sobre las literaturas y las danzas argentinas se ha evidenciado notoriamente a partir de la conformación de grupos y redes de estudio federalizados, abiertos y plurales. Tanto el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) como la Red Interuniversitaria de Literaturas de la Argentina (RELA) dan cuenta de una intención y de una necesidad cada vez más fuerte de enriquecer con nuevas miradas los ámbitos de investigación y sus respectivos cruces.

Asimismo, la Dance Studies Association (DSA)¹¹⁰ funciona como otra red de interés — de la que también formamos parte — para revisar nuestros estudios de danza. Podemos mencionar, también, el aporte de Victoria Fortuna¹¹¹ en su libro *Moving Otherwise: Dance, Violence, and Memory in Buenos Aires* (2019), publicado por Oxford University Press. Allí reflexiona sobre cómo la danza contemporánea ha dado respuesta a los sucesos de violencia ocurridos en el extenso lapso que va de 1960 a 2010 en nuestro país. IS es mencionada en dos notas al pie como parte del grupo de danza moderna de Dore Hoyer (durante el paso de la coreógrafa alemana por la ciudad de La Plata); y por su breve experiencia en el “Instituto Di Tella”. Más allá de la mención, Scaccheri queda nuevamente asociada a la danza moderna y a la contracultura de los años sesenta. La repetición de esta problemática en la ubicación de Scaccheri, nos permite repensar cómo abordar un Estudio de Danza capaz de demostrar su polifacetismo y de allí resignificar las nociones de danza mayormente difundidas.

Por último, Scaccheri también apareció de forma más notoria, aunque esporádica y breve, durante los últimos cinco años en varios eventos del mundo de la danza a modo de conmemoración. Por ejemplo, fue homenajeada en el *V Festival de Danza Contemporánea* de la ciudad de Buenos Aires en 2008, y en 2017 en *Homenaje a Iris Scaccheri* organizado por Alejandro Cervera en el Centro Cultural Rojas. En 2020 el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires también le otorgó un espacio

y académica atribuye a Scaccheri. Creemos que IS se sitúa próxima a ellos, por eso resulta fundamental abordar su filiación, tal como lo demuestra en su *Conferencia a los Sakharoff* (2000).

¹¹⁰ Es una organización internacional de académicos, educadores y estudiantes de danza. Véase: <https://dancestudiesassociation.org/>.

¹¹¹ Profesora en el Departamento de Danza de Reed College, Portland, Oregon, EEUU. Se especializó en danza teatral latinoamericana, la danza como forma de movilización social y política y las prácticas del archivo e historias culturales de la danza en perspectiva transnacional. Sus trabajos se publicaron en *Dance Research Journal*, *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, *Performance Research* y *Conversations Across the Field of Dance Studies*. Se doctoró en *Performance Studies*, Northwestern University.

conmemorativo en ocasión del festival “Foco Buenos Aires Danza Contemporánea”.¹¹² Reiteramos que se trata de eventos a modo de celebración y que no funcionan como trabajos con encuadre científico o epistémico. En todos ellos distintos colegas, discípulos y familiares de IS regalan palabras y anécdotas como modos de conmemoración.

Respecto de nuestra labor, quisiéramos recalcar que durante el año 2020 realizamos un evento titulado *Una bailarina de papel*. El mismo consistió en la reconstrucción de algunas de sus obras bajo la forma de ocho video-poemas interpretados por distintas voces y bailarinas. Estos fueron transmitidos por las plataformas virtuales del área de danza del *Centro Cultural Sabato*, de la cartelera de *Alternativa Teatral*, con la coproducción de la plataforma *Máquina de Ismos*.¹¹³ A partir de este cruce realizado entre el archivo y la inspiración, el nombre de Scaccheri fue nuevamente difundido en distintos medios periodísticos que se hicieron eco de la producción realizada por nuestro equipo. Laura Chertkoff,¹¹⁴ por ejemplo, destacó nuestra obra como una “batalla contra el olvido” (2020, párr. 1) en *La Nación*. A través de este proyecto, Chertkoff escribiendo lo siguiente recordó a IS: “una nube de cabello rojo, los pies descalzos y *Carmina Burana* atravesado su cuerpo como señal. Los recuerdos de Iris Scaccheri son impactantes pero borrosos” (2020, párr. 1). En la revista *Löie Fuller* también reseñaron nuestra obra y describieron la labor de Iris como una “práctica de la inconformidad” (Alzugaray, Melisa, 2020, párr. 3). El diario *Clarín* reconoció nuestro trabajo archivístico en el que tomamos la figura de Iris no solo por lo escénico, sino por su enlace con lo textual. La periodista Laura Falcoff afirmó que nuestro cortometraje “busca romper con la idea de la danza como algo efímero y que no puede reconstruirse. Acceder a Iris Scaccheri a través de la escritura es otra manera de pensar la danza, independientemente de la escena” (2020, párr. 8). Por su parte, Emiliano Blanco (2020) de la *Revista Kiné* escribió una nota sobre el evento realizado, lo cual resulta sumamente gratificante ya que fue una de las revistas que acompañó a Scaccheri en los últimos años, difundiendo sus textos y realizando entrevistas, tal como se vislumbra en nuestro catálogo.

Si bien *Una bailarina de papel* fue un trabajo más creativo que estrictamente académico, nos permitió lanzarnos hacia otros cruces posibles: entre la poesía y la

¹¹² Véase: <https://www.buenosaires.gob.ar/festivalesba/foco-buenos-aires-danza-contemporanea/homenaje-iris-scaccheri>.

¹¹³ Véase: www.maquinadeismos.com.ar.

¹¹⁴ En diciembre de 2020 en el Programa radial “La Once Diez” del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Chertkoff explicó y destacó nuestra labor académica. Puede escucharse en: <https://radiocut.fm/audiocut/columna-danza-12-12-20/>. Consultado el 8/1/2020.

biografía, entre el archivo y la recreación, entre la memoria fiel y el olvido, entre lo formulado y lo olvidado. Resultó interesante observar que una propuesta audiovisual en torno a su memoria generó grandes repercusiones en los medios y nuevos discursos en torno a su figura. Según lo experimentado, visitar a Scaccheri sigue siendo una tarea cada vez más necesaria e indiscutible. Todavía quedan muchos repertorios por revisar, otros recortes y métodos que poner en juego, junto con las nuevas figuraciones por construir desde miradas amplias y plurívocas.

2.2 Los cuerpos, las artes

Respecto de los estudios sobre los discursos del cuerpo en la literatura actual, y en las ciencias humanas en general, se ha avanzado notablemente en los últimos diez años, ya que la problemática del cuerpo se asocia con un nuevo imaginario de las relaciones sociales, de lo individual y de la pertenencia social (Scarano, 2007). Tanto Laura Scarano (2007), como distintos especialistas de la revista *Tópicos del Seminario* (Dorra, Raúl; Filinich María Isabel; Ruiz Moreno, Luisa, 1999) se han adentrado en estudiar la poesía como un asunto corporal, gracias al avance de la semiótica, del psicoanálisis, la antropología, la sociología y de los estudios culturales con perspectiva de género y en general en distintos ámbitos académicos. Asimismo, el cuerpo como territorio para el desarrollo de la subjetividad en el siglo XXI es un estandarte que resuena cada vez más fuertemente, no solo en el campo de las ciencias humanas, sino en la vida social, ya sea por las dinámicas afectivas donde los cuerpos se presentan, por los debates en los medios de comunicación, por la politización de los derechos de la mujer, etc. son cada vez más los estudios que abordan la temática corporal, la escritura femenina y la construcción del yo a partir de sensaciones, afectos y espacialidades, en lo que respecta a las literaturas y específicamente, a los estudios de poesía.

La mayor dificultad reside en encontrar estudios sistemáticos iniciados en nuestra área, que, desde el punto de vista epistemológico, teoricen sobre el vínculo del cuerpo con las artes en general o establezcan un sistema de análisis entre poesía, cuerpo, danza y movimiento. Como veremos a continuación, se trata de análisis de textos literarios, que toman la danza como tema o como motivo, o que buscan el imaginario de ciertas danzas (sobre todo el afro, el folklore y el tango) en diversas literaturas. Nos topamos con estudios, la mayoría de origen europeo o anglosajón, desarrollados desde el siglo XX que reflejan la tematización de la danza en distintas literaturas, como: “La danza folclórica en la literatura inglesa (Tiddy, R.J.E., 1915)”; “Bailando a través de la literatura inglesa”

(Smith, 1920); “La historia literaria de la danza inglesa de Morris (Garry, Jane, 1983); “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes” (Salazar, Adolfo, 1948); “Una aproximación lingüística a la «danza negra» de Luis Pales Matos” (Riefköhl, Raúl Román, 1981); “Reseña: Danza y poesía moderna” (Culp, Mildred, 1981); “Escritos de danza y poesía” (Denby, Edwin, 1988); “Surrealismo y Edad Media: La «Danza de la muerte» de Lorca (Cruz, Jacqueline, 1995); “Cuerpos del texto: la danza como teoría, la literatura como danza de Ellen W. Goellner, Jacqueline Shea Murphy” (Kozel, Susana, 1997); “Literatura y danza en la Gran Bretaña del siglo XIX: de Jane Austen a la nueva mujer, por Cheryl A. Wilson” (Carter, Alexandra, 2010); “En movimiento: poesía y danza” (Anderson, Jack, 2010); “«La bailarina» de Gabriela Mistral: éxtasis y martirio” (Rojas, Nelson, 2011); “Lenguaje danzante: Las coreografías afrocubanas del neobarroco en *Gestos* de Severo Sarduy” (Alekseeva, Tatiana, 2012); “El baile en la obra dramática de Federico García Lorca” (Links, Frank, 2016), entre otros. Otras investigaciones llevadas a cabo en Latinoamérica son: “El motivo de la danza en Garcilaso” (Carrizo Rueda, Sofía, 1990); “La escritura en danza, un ruego del cuerpo. El caso del tango-danza en Colombia” (Salazar Ospina, Matilde, 2012), “Más allá de la letra: cuerpo y escopacidad en la poesía de Ana Rossetti” (Marín Calderón, Norman, 2013); “Escrito en el cuerpo. La escritura en la creación artística” (Acosta, Paola, 2013); “La fragmentación del cuerpo femenino y la degradación del yo lírico a partir de la escritura femenina en *La mano suicida*” (Araya Jiménez, Xinia, 2013).

Según observamos, la presencia de la danza en la poesía es evidente y podría seguirse rastreando. Podemos agregar, por nombrar algunos de los vastos casos encontrados, el tópico de la danza de la muerte presente en autores varios desde las coplas de Jorge Manrique hasta en los textos de Arthur Rimbaud y de Françoise Villón, ambos titulados “El baile de los ahorcados”. Incluso sería ilustrativo generar una antología con poetas argentinos que tomen dicho eje, ya que desde que investigamos esta temática observamos la reiteración del tópico en la poesía, por ejemplo, cuando la danza aparece como símbolo de infancia e identidad en otras autoras argentinas como Alejandra Pizarnik en los versos de “El despertar” y en las obras de Diana Bellessi, *Contéstame, baila mi danza y Danzante de doble máscara*. Podemos agregar a la lista a Leopoldo Brizuela en su poema “Danza”, a José María Pallaoro especialmente en el poema “Música” de *Son*

*dos los que danzan*¹¹⁵ y al mismísimo Borges, en su obra narrativa, cuando toma prestada la figura de Cecilia Ingenieros, bailarina de danza moderna argentina, tanto para su cuento sobre Emma Zunz como inspiración para el relato, “El inmortal”. Por último, es sabida la fascinación que tuvo Rubén Darío por las artes escénicas, a las que calificó como artes del silencio.¹¹⁶ El modernista estudió en dos ensayos a las bailarinas Cléo de Mérode (bailarina francesa) e Isadora Duncan (bailarina norteamericana). Sobre la última dice: “sus danzas de Miss Duncan son más bien actos mimados, poemas de actitudes y de gestos, sin sujeción nada más que al ritmo personal”.¹¹⁷ En ambos casos la erótica dariana presenta a las mujeres desde la belleza, el éxtasis y el fetichismo (Le Corre, Hervé, 2017).

En el caso de la danza y el uso de la palabra en la Argentina,¹¹⁸ cabe destacar algunas figuras como Luisa Grimberg, quien fundó el Centro de Investigación y Experimentación en danza (CIEEDA) y “fue pionera de obras que no estaban acompañadas con música, sino apoyadas por el ritmo de las palabras” (Isse Moyano, Marcelo, 2013, p. 28). También Flora Martínez, quien compuso *Coreoformografía*, donde investigó la combinación de forma, color, música y movimiento; y Susana Zimmerman que creó obras interdisciplinarias (Isse Moyano, Marcelo, 2013), por mencionar algunas. Todas ellas fueron contemporáneas de Scaccheri y resultan casos significativos para seguir estudiando, aunque hasta el momento no hemos encontrado que establezcan un vínculo interdisciplinario particular como el caso Thénon/Scaccheri.

Podemos completar el estado de la cuestión en torno al vínculo entre literatura y danza, desde distintas perspectivas. Por un lado, identificando la cantidad de casos de cruce que existen en la historia de ambas disciplinas, por ejemplo: *El burgués gentilhomme* de Molière coreografiado por Beauchamp (1670), *El Quijote* dirigido por Petipa en 1869), las creaciones de Martha Graham como *Fedra* (1962) y *Circe* (1963), la pregunta por la composición en torno a temas literarios por Doris Humphrey (1965), la

¹¹⁵ La filosofía reconoce una cercanía afín y evidente con la danza también como sucede con Nietzsche, por ejemplo.

¹¹⁶ La posición de Darío ha impregnado la corriente división entre artes verbales y no verbales hasta la actualidad, así como la definición universalista de la danza como un lenguaje efímero y sublime, reduciendo las distintas danzas a su concepción modernista.

¹¹⁷ La crónica fue publicada originalmente en el diario *La Nación* en 1903. En 2020 volvió a publicarse y puede verse en el siguiente link: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/miss-isadora-duncan-el-placer-de-ver-bailar-a-la-musa-de-los-pies-desnudos-nid2357832/>. Consultado el 25/5/2021.

¹¹⁸ Encontramos breve ensayo muestra un primer esbozo del diálogo entre poesía y danza chilenas. <https://www.elguillatun.cl/columnas/problematizando-la-danza/danza-y-otras-disciplinas/notas-sobre-la-relacion-entre-danza-y-poesia>. Consultado el 12/5/21.

transposición reciente de *La tregua* de Benedetti por el Ballet Nacional Sodre¹¹⁹ (Uruguay), etc. Dentro de estos lineamientos, María Marta Gigena (2004) se ha encargado de revisar conceptos ligados al Estructuralismo, a la Lingüística y a la Semiología en relación con distintas escuelas de danza, desde la clásica hasta la moderna, entre otras. Advierte que la posibilidad de otorgar sentidos está ligada a los modos de representación, “es decir, cómo la danza dice algo, predica algo acerca del mundo o de su propio médium” (p. 6). Añade que en la historia de la danza se pueden encontrar situaciones en las que la pregunta acerca del sentido en la danza es indispensable, “y por lo tanto conlleva un análisis acerca de los modos en que se puede significar en este arte, con los medios por los cuales está constituida” (p.6). Luego propone “una distinción funcional, pero no definitiva” a partir de dos líneas:

- 1) el movimiento como lenguaje: utilizando las herramientas de la lingüística estructural, saussuriana, cuyo nivel de análisis se inicia en el fonema, pero no excede el nivel oracional.
- 2) la danza como texto: para lo que son pertinentes los planteos de la lingüística textual y los desarrollos ligados a una semiosis que involucra la coherencia y cohesión textual y las implicancias de la teoría de los discursos, fundamentalmente los literarios, en los que se incluyen ciertas nociones de narratividad (Gigena, María Marta, 2004, p. 6).

Su aporte resulta un puntapié inicial para pensar las temáticas que atraviesan nuestro estudio, tales como el uso de las metáforas, el lenguaje como movimiento, la referencialidad y el realismo tanto en la poesía como en la danza, etc. En cuanto a otros estudios de casos de danza, afines a nuestra perspectiva, destacamos *Traces of Light* y *Modern Gestures*, ambos escritos por Ann Cooper Albright en 2007 y en 2010; y *Bailaor de soledades*, redactado por Georges Didi-Huberman en 2018. Los tres son ejemplos interdisciplinarios y sumamente creativos que analizan la danza desde un enfoque dinámico y multifacético. Albright trabaja con los dibujos hechos por Abraham Walkowitz en torno a la bailarina Isadora Duncan y con la noción de presencia/ausencia en las danzas de Loïe Fuller. Por su parte, Didi-Huberman observa al bailaror flamenco Israel Galván desde textos poéticos hasta filosóficos, explorando el ritmo, su relación con la tragedia y diversas ramas de la estética. Asimismo, el aporte de Susan Leigh Foster sobre cómo abordar una historia de la danza resulta indiscutible, cuando se pregunta, por

¹¹⁹ En 2020, como homenaje al escritor uruguayo por los 100 años de su nacimiento, se reversionó la novela de Benedetti vía *streaming*. Véase: <https://sodre.gub.uy/espectaculos/espectaculo/3251>. Consultado el 9/1/2020.

ejemplo: “How to write a history of this bodily writing, this body we can only know through its writing? How to discover what it has done and then describe his actions in words? (ctd en Bidaut de la Calle, Sophie, 2013, p. 56).

Al mencionar todos estos casos queda en evidencia la riqueza existente y que queda aún por explorar cuando se hace posible el cruce entre artes. Aun así, la aproximación entre el par ‘literatura y danza’ aparece sugerida o aplicada a distintos estudios. Respecto de la teorización interdisciplinaria en la mayoría de los casos nos valemos de antecedentes que presentan a la literatura desde una noción dialógica, para considerar sus hallazgos como referencias y, así, trasladarlos a nuestro objeto de estudio. Sin embargo, son escasas las investigaciones que profundizan en el vínculo entre poesía y danza, y mucho menos en relación con el fenómeno de creación y sus dimensiones corporales, estéticas, relativas a la subjetividad, etc. No obstante, destacamos un antecedente fundamental: la propuesta de Trevor Whittock (1992) titulado *The Role of Metaphor in Dance* (1992), donde toma la cosmovisión de Paul Valéry (1990) y teoriza sobre la posibilidad de aproximar ambos mundos. En dicho texto, Whittock debate sobre la pregunta de Valéry, quien había definido la metáfora como una suerte de pirueta de las ideas, cuyas imágenes o diversos nombres se unen por medio de su traslación.

A su vez, en la Residencia de Estudiantes de Madrid (España) en 2008 se realizó un diálogo “Danza-literatura” entre la bailarina Tamara Rojo y el poeta Luis Antonio de Villena¹²⁰, en el marco de los *Encuentros Loewe con la Danza*. Allí discutieron sobre nociones como pantomima, hilo argumental, carga emocional y metáfora en distintos repertorios del ballet y de la tradición lírica. Además, consideramos valioso destacar el *Encuentro Internacional de Investigación de la Danza* realizado también en 2008 en D.F., (México) a cargo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón” (CENIDI-DANZA). Por un lado, Patricia Camacho Quintos sugiere algunas líneas posibles en “Danza, Poesía, Investigación”, donde expresa la evidente confluencia entre las dos áreas de nuestro interés por el ritmo y las metáforas. Camacho Quintos afirma, en consonancia con la estética de Paul Valéry (1990): “La poesía es la base de todas las artes. Si una danza no es poética, no es artística” (Adame, Alejandra, *et al.*, 2009, p. 55). Por otro lado, Hilda Islas en “Hacia el acompañamiento grupal en los procesos de investigación en danza” reconoce el carácter de lo *poiético* y el

120

Véase:

<http://www.blogfundacionloewe.es/wp-content/uploads/2015/09/EncuentrosLOEWEconladanzaDanza-Literatura.pdf>. Consultado el 9/1/2021.

problema de la especificidad de la danza por los préstamos, formaciones y cruces con otras disciplinas humanísticas. En el mismo encuentro distintos autores abordan la relación entre el cuerpo, la escritura y la danza: Susana W. Stinson en “Investigación como práctica artística” y Silvio Lang en “La imaginación coreográfica”. En todos los casos se destaca el poder de la metáfora, la necesidad del relato y los préstamos tomados de la filosofía, la psicología, etc. En otro volumen titulado *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, Margarita Baz (1996) define al cuerpo de la danza como un conjunto signifiante; es decir, como una representación psíquica mediada por las metáforas de todo sujeto, siempre hecho de estructura y de lenguaje. Este abordaje resulta sumamente sólido y pertinente para nuestro interés. Sobre la relación entre escritura, lectura, coreografía y danza también consignamos otros dos antecedentes en habla hispana. El primero es un compilado de textos titulado *Creación coreográfica* (Tambutti, Susana, *et al.*, 2009), donde distintos coreógrafos reflexionan sobre sus prácticas, sus herramientas de composición, la materialización de ideas, etc. El segundo es también una compilación llamada *Lecturas sobre danza y coreografía* (2013) que toma como temáticas el hecho de escribir, leer y bailar a partir de las palabras de diecisiete investigadores de danza. Vemos en los títulos una creciente tendencia a poner palabras a las danzas y, por ende, una proyección inevitable hacia lo interdisciplinario. Tal interés en teorizar cada vez más la danza, se expresa también en los estudios de Juliana Congote quien estudia detalladamente la relación con la escritura. En su web www.danzaescrita.com crea el primer repositorio digital de recursos y producción escrita en torno a la danza en Colombia.

Asimismo, hemos encontrado numerosas aproximaciones prácticas que sugieren diálogos interdisciplinarios, aunque sin profundizar. Muchas profesoras investigan en sus clases de danzas en modos de generar creatividad en sus estudiantes, y producen hallazgos que luego se reúnen en ensayos con tonos personales y pedagógicos, como los de Laura Swarc, Fedora Aberastury, Carmen Merlo y Patricia Stokoe. La mayoría de estas publicaciones presentan enfoques didácticos o están enmarcados en lo terapéutico. En ellas los cuerpos se conciben cercanos a la palabra y a otros estímulos (plásticos, literarios, sonoros), aunque no ahondan en una relación directa con la poesía. Es decir, que sí reconocen y nombran la enorme incidencia de la literatura en la subjetividad de los estudiantes, quienes son abordados como potenciales creadores de lenguajes de danzas propias y de nuevas poéticas de movimiento.

Sobre los casos y estudios de interdisciplinariedad, contamos con numerosos antecedentes. A lo largo de la historia de las artes ha habido un sinfín de intercambios, contactos e influencias entre creadores de distintas áreas. Consideramos de gran relevancia la confluencia dada en el Monte Veritá, donde convivieron algunos reconocidos artistas como Rudolf von Laban (bailarín), Carl Gustav Jung (psicólogo), Herman Hesse (escritor) y Rainer Maria Rilke (escritor). Por el momento nos detendremos en nombrar los estudios teóricos que piensan la necesidad de profundizar en las interrelaciones entre artes. Por un lado, el último libro publicado por la Universidad Nacional de Mar del Plata funciona como una referencia sólida y actualizada sobre el cruce entre disciplinas. La publicación se titula *Literatura y derivas semióticas* (De Llano, Aymar, 2020) y ofrece a un público amplio investigaciones de diversa índole entre las que se incluye la nuestra, específicamente en el capítulo “Literatura y artes”. La tesis del ejemplar puede resumirse en el siguiente enunciado: “La literatura siempre está presente en estas derivas que se entrelazan, enriquecen o interfieren mutuamente en juegos continuos de diferentes modalidades y en materiales múltiples, todos inmersos en la semiosis social” (De Llano, Aymar, 2020, p. 9). Revisar este texto es sumamente enriquecedor para observar cómo dialogan otros investigadores en la actualidad con otras ciencias y artes, como el cine, la historia, las artes visuales, la prensa, la educación y el mercado en general. Países como la Argentina, México, Chile, Brasil y Perú han sido pioneros en el desarrollo de los estudios de interdisciplinariedad desde nuestro subcontinente y, en el ámbito centroamericano, sin duda Costa Rica es uno de los países que más atención ha puesto a la amplitud de los límites de la literatura.

Por otro lado, existen actualmente suficientes estudios entre danza y tecnología, y danza y filosofía como parte de un paradigma actual en el que los cruces son necesarios para comprender la subjetividad en el siglo XXI. En los últimos años ha surgido una tendencia filosófica que abre el panorama interdisciplinario con la danza. En tales estudios resuena especialmente el nombre de Paul Valéry (1990), a quien consideramos otro referente fundamental para desplegar y profundizar el vínculo entre poesía y danza. Hallamos una publicación académica del 2017 titulada *Entre actos. Ensayos de filosofía y danza* de Ibis Albizu quien, a través de distintos ensayos, profundiza en las raíces conceptuales que abarcan la danza clásica y la filosofía. Uno de sus apartados está dedicado a la escritura y a la anotación en danza. Del mismo modo, es frecuente encontrar publicaciones sobre transposición entre literatura y cine, literatura y psicoanálisis, danza y narratología, danza y educación, etc., con gran asiduidad en el marco de la Literatura

Comparada.¹²¹ A la par, valoramos los aportes¹²² que resultan afines a nuestra búsqueda, como son los casos de Jean Pierre Baricelli, Joseph Gibaldi, Antonio Gil y Javier Pedro Pardo. Los dos primeros en *Interrelations of Literature* (1982) establecen trece relaciones de la literatura con otras disciplinas: la lingüística, la filosofía, la religión, la mitología, el folklore, la sociología, la política, las leyes, la ciencia, la psicología, la música, las artes visuales y el cine. En su “Prefacio” argumentan que la literatura es un arte, pero más que un arte, un área capaz de integrar otros conocimientos. Afirman lo siguiente:

for, while being itself, literature extends outside itself to forms of human experience beyond disciplinary boundaries, making it evident that the rigid separation of disciplines by myopic specializations can in the long run lead only to a counterproductive and paralyzing isolation. Literature, as the hub of the Wheel of knowledge, provides the logical locus for the integration of knowledge (Baricelli, Jean-Pierre; Gibaldi, Joseph 1982, p. 4).

Respecto de Antonio Gil y Javier Pedro Pardo, en *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad* (2018) se reelabora el sistema *genettiano* para pensar nuevas relaciones intertextuales entre medios y soportes. Si bien interactúan con los videojuegos, los cómics, el cine, entre otros, resultan modelos intermediales que son sumamente pertinentes para elaborar nuestro posible sistema poesía/danza.

No obstante, el par ‘literatura y danza’ no ha sido formulado como temática posible ni en dicho volumen ni en otras investigaciones; tampoco ha sido postulada la indagación del abordaje teórico adecuado.¹²³ Hasta el momento no encontramos estudios que exploren, desarrollen o avalen la relación entre danza y poesía de forma sistemática ni con un desarrollo teórico; muchos menos desde la perspectiva del sujeto creador, que es la que nos atañe. El único antecedente con el que contamos es el de Dolores Ponce¹²⁴

¹²¹ Como ya hemos dicho, la Universidad Nacional de Costa Rica ha hecho numerosos avances sobre los estudios intermediales, interdisciplinarios y comparatísticos a partir de la creación en 2011 del Programa de Investigaciones en Literatura Comparada (PILC). Sin embargo, no figuran allí estudios sobre danza, salvo el nuestro, que ha sido recientemente incluido en un volumen digital de 2019. Otros países de nuestra región, como México, Chile, Brasil y Perú, han sido pioneros en el desarrollo de los estudios de literatura comparada. Mencionamos en el CAPÍTULO UNO la importancia a nivel local, por ejemplo, del *V Coloquio Internacional de Literatura Comparada. Dinámicas del espacio: reflexiones desde América Latina*, organizado por nuestra Facultad.

¹²² En el caso del cine, por ejemplo, los avances son mucho más numerosos respecto de la danza. El Dr. Lauro Zavala ha compartido su material con nosotros para pensar analogías entre la cámara y la mirada del receptor en el caso de la escena de danza.

¹²³ Encontramos este breve texto que ofrece sugerencias para repensar el diálogo. Véase. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/leer-lo-bailado-danza-y-literatura.html>. Consultado el 8/1/2021.

¹²⁴ Ponce hizo estudios de sociología, teoría psicoanalítica y letras modernas. Como investigadora ha abordado los temas de la autobiografía, la lectura coreográfica, la relación entre danza y literatura, y entre Esta y el movimiento. Ha traducido textos de danza y teatro del inglés, francés e italiano. Ponce forma parte

(2012) quien, a partir de su ensayo *Danza y literatura ¿Qué relación?*, plantea dos visiones existentes para abordar lo dialógico entre las artes. Una sería comprender que la danza es un estado preverbal, tal como lo plantea Curt Sachs (*ctd* en Ponce, Dolores, 2012); aunque ella considera obsoleta esta postura, porque solo quedaría la danza como una expresión exclusivamente prehistórica. Otra es 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, supone romper los binarismos entre lo verbal y lo no verbal, para plantear las textualidades desde materialidades más singulares y abiertas en las que lo oral, lo escrito e incluso lo virtual conviven como registros expresivos diferenciados en el constructo subjetivo.

A raíz del dilema anterior Ponce establece tres interrogantes. El primero es si la Danza es pensable sin la escritura. Su respuesta es negativa; para fundamentarla retoma la posición de Susanne Langer (1978), quien destaca el carácter subjetivo y simbólico de la danza. El segundo interrogante se pregunta de forma inversa: ¿es pensable la literatura sin movimiento? Su respuesta también es negativa, pues sostiene que se trata de buscar cercanías entre obras a partir de las dinámicas y las cosmovisiones de un texto. Toma como analogía la imagen del mar y cita a Goellner, quien afirma que “un texto literario es como una secuencia de movimiento” (*ctd* en Ponce, Dolores, 2010, p.54). Se enfoca especialmente en el género narrativo —según la concepción gnoseológica de la danza, análoga a la mitología y a las crónicas de viaje—, así como en su aplicación pedagógica y académica. En tercer término Ponce propone la idea de una danza literaria para poder estudiar los estados emocionales y los símbolos en distintas obras como *La Ilíada* o *Werther*. Matías Moscardi (2018) en un breve ensayo retoma a Dolores Ponce y habla de la Danza como una “excepcionalidad sintáctica del cuerpo” (Moscardi, Matías, 2018, s.p.) y concluye: “La danza comparte con la poesía, entonces, su materia rítmica y sobre todo los efectos emocionales del ritmo sobre el cuerpo” (Moscardi, Matías, 2018, s.p.). Podríamos decir, en consecuencia, que todo movimiento además de físico es psíquico. En este punto nos interesa observar el dinamismo que incluye la configuración de la subjetividad en ambas disciplinas.

También Ponce (2010) explora en profundidad la relación de la danza con la narratología, panorama que nos resulta altamente promisorio porque permite proponer analogías, cambios y resignificaciones en relación con el género lírico. En una entrevista

del “Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón” (CENIDI-DANZA), que actualmente funciona como un gran repositorio de investigaciones de danzas.

que la investigadora nos brindó vía *e-mail* en 2016 actualizó datos y perspectivas posteriores a la publicación del comentado estudio. Estas consideraciones más nuevas se encuentran próximas de nuestra temática, como, por ejemplo, el vínculo entre danzas y figuras retóricas, según veremos en las conclusiones de la presente tesis.

Finalmente, tomamos como referencia dos muestras organizadas en España: el *V Ciclo de Danza Contemporánea* organizado por la Universidad de Barcelona, bajo el lema “DANSA I LITERATURA”, entre 2014 y 2015; y la muestra *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad del Plata*, dirigida por la Residencia de Estudiantes de Madrid (España),¹²⁵ donde se expusieron los intercambios dados entre distintos artistas, estilos y obras de la cultura española en 2017. Hasta el momento no hemos hallado a nivel local ningún antecedente similar. Por nuestra parte, en 2020 organizamos un ciclo de poesía y danza llamado *De boca en boca*. La programación fue digital¹²⁶ y la sede fue el Centro Cultural Sabato (Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires).¹²⁷ Allí reunimos diversas poéticas latinoamericanas¹²⁸ en cruce con distintas bailarinas y profesionales de otras áreas, como el psicoanálisis.¹²⁹ Asimismo cabe destacar que en 2021 el Centro Cultural Kirchner, presentó *¡Poesía ya!* donde se mostró un mapa poético de cada provincia de la Argentina y una feria de editoriales especializadas en poesía. En el mismo evento actores y actrices pusieron el cuerpo para teatralizar poemas, a modo performático, combinando un recorrido por los rincones del edificio junto con música en vivo y la presencia de cuerpos performáticos. Entre los poetas expuestos, estuvo presente ST. Otro emergente cultural llamativo es el colectivo *Mover la lengua* que desde 2019 ofrece en CABA distintas performances en vivo y videos con textos poéticos en off bailado por distintos artistas.

La escasez de antecedentes marcó un gran desequilibrio respecto de la complejidad del objeto de estudio, lo que nos forzó a elaborar una aproximación a un nuevo sistema teórico, que podrá ser corregido y profundizado *a posteriori*. Como fue demostrado, casi no existen estudios que aborden el diálogo entre ambas autoras ni entre

¹²⁵ Véase: <http://www.residencia.csic.es/expodanza/index.htm>. Consultado el 8/7/2020.

¹²⁶ El ciclo originalmente iba a ser presencial, pero debido a la cuarentena obligatoria ante la pandemia ocasionada por el COVID-19 adaptamos el formato a una transmisión en línea vía *Instagram* y *Youtube*.

¹²⁷ Puede ampliarse la información en el siguiente link: <https://elsabatodanza.wordpress.com/de-boca-en-boca/>. Recuperado el 9/7/2020.

¹²⁸ El corpus de autoras elegidas fue conformado por Blanca Varela, Noni Benegas, Olga Orozco, Alfonsina Storni, Celia Gourinski e Iris Scaccheri. Sus poemas fueron bailados por distintas intérpretes de la Argentina y de España y comentados por profesionales del mundo de las letras y del Psicoanálisis.

¹²⁹ Puede consultarse la programación en: <http://www.maquina deismos.com.ar/de-boca-en-boca>. Recuperado el 9/7/2020.

ambas artes de forma consistente. Ante la ausencia de enfoques interdisciplinarios — tanto en lo local como en lo internacional — que enmarquen dichos vínculos, consideramos la presente tesis un primer aporte — desde ya, perfectible — para futuras investigaciones en nuestro país. Más allá de las dificultades sabemos que el campo es realmente amplio y promisorio; y gracias al avance de otras áreas, podemos desarrollar una primera propuesta de cruce. Una forma de anclar el diálogo entre poesía y danza es rescatar la inmanente profundidad generativa, autogenerativa y siempre en proceso de subjetividad (Filinich, María Isabel, 1999). Sin dudas, el sujeto que escribe y el que baila construyen una autoficción cuando perciben su corporalidad. Algunas de estas líneas vinculadas con la autofiguración del sujeto y la elaboración del lenguaje personal, a partir de las nociones de cuerpo y deseo, serán sugeridas y exploradas en los siguientes capítulos, ya que todas son características de estilo fundacionales en el proceso creador de estas autoras en particular y de los artistas, en general.

Por último, será la confluencia entre distintas ciencias lo que nos permitirá comprender mejor el vínculo entre los cuerpos, las artes y la creación. En adelante retomaremos cómo habíamos planteado en un principio los puntos de confluencia entre disciplinas según las nociones de lenguaje y fusión estética, para demostrar cómo se fue enriqueciendo y expandiendo nuestra concepción interdisciplinar. Como explicamos en el capítulo anterior, no se trata de estudiar aisladamente a cada artista ni desde la especificidad de cada disciplina, sino de armar, enlazar y reorganizar los cruces genéricos y disciplinares que, efectivamente, se dan en ellas y en los artistas en general. Desde su constructo subjetivo ambas nos permitirán comprender con mayor profundidad los alcances, las amalgamas y las variaciones de cada lenguaje artístico, en relación con diversos sistemas de relaciones.

2.3. Lo que está y lo que falta

En líneas generales hemos revisado principalmente los avances de los estudios sobre el cuerpo en el área de las letras, como un modo de complementar los estudios en torno a la subjetividad, que ya habíamos desarrollado en el CAPÍTULO UNO. Del mismo modo, hemos revisado los distintos estados que conforman los puntos fundantes de nuestro estudio intermedial e interdisciplinario.

Desde la sincronía, advertimos el gran desarrollo de tesis consistentes respecto de Thénon. También identificamos el avance de las perspectivas literarias que cuestionan sus propias categorías y las ponen en relación con otras provenientes de otras ciencias.

No obstante, la poca cantidad de investigaciones sobre Scaccheri demuestra la tensión actual que atraviesan los estudios de danza en la Argentina respecto de las nociones de archivo, genealogías e historias. ¿No es acaso el archivo otra forma de cuerpo? ¿No es desde el cuerpo desde donde el abordaje interdisciplinar es posible?

Desde el punto de vista diacrónico hemos visto cómo Thénon y Scaccheri han sido ubicadas en determinadas secuencias temporales. Sin embargo, son las propias materialidades que presentan sus creaciones las que nos obligan a poner en cuestión tales periodizaciones. Hallamos mayor cantidad de estudios que discuten la relación de Thénon con de la generación del 60, pero ninguno que se pregunte por la filiación directa de Scaccheri respecto de la promoción de danza moderna. Aun así, los planteos de la cátedra de “Historia de la Danza Argentina” (UNA) junto con la actualización de la Dra. Cadús respecto de la decolonización de los estudios de danza significan un puntapié inicial para repensar a Scaccheri. Hay una clara diferencia entre las investigaciones de poesía en torno a ST y a los estudios de danza sobre IS. Tal distinción remite a que los diversos métodos literarios se han diversificado con gran fuerza hasta la actualidad. Si bien aún queda mucho por hacer en el área de la poesía y de las literaturas argentinas, el estado de la cuestión demuestra que la interdisciplinariedad es un camino ya abierto. En cambio, los estudios de danza todavía están en proceso de ser sistematizados acorde con enfoques y categorías más variados, aunque estos se valgan de otras disciplinas afines.

Sin dudas, el diagnóstico muestra la riqueza de cada una de las artistas por separado y, todavía más, de su fructífero diálogo. También nos hemos topado con numerosos casos que resultan afines con el nuestro: la historia de las artes da cuenta de la permanente retroalimentación entre artistas. Aun así, hacen falta marcos teóricos y metodologías que nos permitan abordarlos. Nuestro estado de la cuestión revela una paradoja relevante: hay mucho material latente, aunque menos marcos conceptuales donde alojarlos. Resulta urgente seleccionar aquellas categorías y perspectivas que nos permitan poner en juego estas poéticas, y las todavía no halladas. Esperamos que la propuesta planteada a través de los Diagramas del CAPÍTULO UNO logren absorber otros casos interdisciplinarios y nuevos enlaces entre creadores de las artes y culturas argentinas.

Ambas circunstancias — lo que está y lo que falta — ponen de manifiesto que tanto lo encontrado como lo restante, nos impulsan a tomar diversos conceptos y categorías con orígenes epistemológicos disímiles, pero sumamente útiles. Tomar en parte lo habido nos permite construir una base donde incorporar antecedentes para

después, cuestionar y reformular los mismo. Lo que hallamos, sin duda, son variadas líneas de abordaje. Asimismo, rastreamos ensayos e investigaciones que abordan el diálogo entre 'literatura y danza' y con otras disciplinas. Por tal motivo destacamos aquellos trabajos que conciben la relación entre cuerpos, metáforas y sujetos como antecedentes indiscutibles para desarrollar nuestra temática. Está claro que para nuestro estudio es indispensable reunir aquellas posturas que demuestran la relación estrecha entre cuerpo, palabra y lenguaje. Más allá de si la danza está tematizada o metaforizada en los textos literarios, encontramos numerosos textos que argumentan nuestro interés. Del mismo modo, son frecuentes las aproximaciones que hemos rastreado entre poesía, metáfora, escritura y coreografía. Si bien no son sistematizadas con rigurosidad desde nuestras áreas, contamos con postulaciones ya elaboradas por otros campos afines como la filosofía, la semiótica, el psicoanálisis, de los que sí nos valemos; así como ensayos breves que arrojan puntos por lo pronto productivos.

Las elecciones realizadas sobre poner foco en el cuerpo, el sujeto y su deseo, nos permiten situar el análisis del caso ST/IS en un ámbito mayor, que dispute los límites y alcances de las disciplinas en el fenómeno de la creación. Esta última temática es la menos abordada desde las teorías de la poesía y de la danza, ya que suelen ser tomadas desde otras perspectivas o ciencias. Parte de los modelos intersistémicos ya consignados nos permitirán aportar una articulación certera e flexible integral entre poesía, danza y otras artes. Según vimos, resulta útil tomar métodos específicos de cada una de las disciplinas para, luego, ponerlos en cuestión en un panorama más amplio, como ya lo han hecho otros estudios. Nuestro mayor problema consiste en una contradicción que, por ahora, resulta irreductible: hay caminos trazados que no siempre resultan operativos para nuestro interés; así como hay directrices que no se han construido y que hemos de forjar conforme avance nuestro análisis, sus respectivos interrogantes y sus parciales soluciones. El diagnóstico, además de dar cuenta de la situación de las artistas y de los marcos teóricos vigentes, justifican la necesidad de generar una propuesta que contemple las subjetividades, los cuerpos y los lenguajes en sus contextos de creación y producción. Finalmente, sugerimos otras líneas de investigación a futuro, a partir de otros casos y enfoques que podrían delimitar y ampliar cada vez más la interdisciplinarietà.

PARTE B

Capítulo 3:
Susana Thénon, un análisis de poesía

3.1.1 Los cuerpos en ST

*“El cuerpo,
es nada más que todo”*

Susana Thénon

A continuación estudiaremos los cuerpos en el marco de las obras elegidas, ya que consideramos que cada creadora ingresa directamente en el dilema entre el sujeto, su goce y su deseo, a través sus producciones. Abordaremos los modos de organización de la corporalidad en la escritura, sus dimensiones poético-simbólicas, los cambios y transfiguraciones presentadas en los poemarios. Como dijimos, primero nos detendremos en el carácter opresivo que caracteriza la vivencia corporal del yo poético. Luego, veremos cómo el tabú muta hacia una temática amatoria al expandirse hacia nuevos significantes.¹³⁰

En las primeras lecturas el cuerpo resultaba problemático porque estaba oculto, sugerido, hasta despedazado. Nos preguntamos en qué medida sería posible identificar una escritura corporal cuando el cuerpo permanecía escondido. En los márgenes de los versos anotamos: ‘Si hay placer, solo queda circunscripto a la esfera de lo íntimo. Partes. Pertenencia. Pecho. Pelvis. Ausencia. El ser inaccesible’ (Alcala, Victoria, 2020, *Susana Thénon, loba esteparia*, p. 52). El cuerpo en ST aparecía próximo a la muerte, permanecía en un estado de tabú o funcionaba solo como el principal testimonio de amores imposibles, por nombrar algunos aspectos.

Nuestra primera suposición fue considerar que en este ocultamiento habría más fuerzas, más tensiones pujando y combatiendo entre sí. Esta ausencia del sujeto corporal obligó a agudizar el análisis, motivo por el cual comenzamos a identificar cómo se presentaba a partir de fragmentos y de pistas. Tal como sugiere Patrice Pavis: “el cuerpo muestra fragmentos de todos los deseos humanos en la búsqueda por construir identidad personal (...) [aunque] tampoco es posible ladear la fidelidad al propio cuerpo, él nos atrapa a veces en el remolino estrafalario, como un intento de rescatar al yo” (2000, p. 152). Entonces, decidimos establecer como metodología la elaboración de mapas corporales (MC), uno para cada obra estudiada.¹³¹ Optamos específicamente por trazar

¹³⁰ Siguiendo con las derivaciones de nuestra hipótesis, cuando ST conoce la danza de IS, se modifican radicalmente tanto su corporalidad como su poética. La bailarina es causa de deseo en su escritura, un motor erótico y creativo para la poeta.

¹³¹ Como venimos planteando en anteriores páginas, observar el cuerpo y sus transformaciones, supone revalorizar la poesía como un espacio de inscripción afectiva y deseante, donde el yo profundamente se

“mapas anatómicos”¹³² (Buchbinder, Mario; Matoso, Elina, 2003), que destacan el vínculo entre el placer y el dolor, acorde con nuestra temática. En cada poemario encontramos y construimos distintos recorridos semánticos para relacionar una zona corporal (por ejemplo, ‘corazón’) con distintos significantes (‘amor imposible’, ‘frialdad’), como describiremos a continuación:

1/ En *Edad sin tregua* se mencionan las siguientes zonas corporales: las manos y los pies, los ojos y sus imaginarios derivados (llanto, pupilas, mirada, entre otros), el trayecto corazón-garganta-rostro y, los sistemas sanguíneo y óseo. Observamos que prevalece la parte frontal del esquema corporal; es decir, rostro, pecho, manos, pies, aquello que se muestra al mundo. Esta parte frontal está asociada, a su vez, con imaginarios mortuorios en versos como “manos marchitas” (Thénon, Susana, 2001, p. 31), “pies somnolientos” (p. 40) y “rostros huecos” (p. 42), por mencionar algunos. También predominan acciones vinculadas con el sufrimiento como: golpear, sofocar y estrangular; y, expresiones como llantos, gritos, socorros. Respecto del erotismo aparece mínimamente la desnudez como un estado frágil cuando dice “la piel cristalina” (p. 33) y se reitera la concepción del “amor por lo prohibido” (p. 29). El erotismo aparece en el ardor y en la piel. Resulta llamativa la repetición de lo hueco y la forma en que el corazón es mencionado una sola vez como equivalente de un “esquimal dormido” (p. 26) en un sujeto enigmático cuyos “ojos anónimos” (p. 41) expresan la falta de identidad (Di Cío, Mariana, 2003). Finalmente, los sememas ‘sexo’ y ‘muerte’ son los acumuladores semánticos por excelencia y, además, operan como significantes homólogos. El mapa corporal de este primer poemario se establece entre lo erótico y lo thanático, por lo que dolor y placer se confunden en la búsqueda incesante del sujeto ante lo imposible y lo prohibido.

2/ En *Habitante de la nada* se reitera el mismo mapa corporal, aunque se genera una mayor acumulación de los elementos isotópicos relativos a lo cadavérico, especialmente en la mención de las uñas, de los dientes, de los huesos y de los huecos. Respecto de la zona oral se destaca una isotopía fundamental: la voz y sus asociaciones (bocas, besos, susurros, sonrisas, lenguas, labios, sonidos, silencios, cantos, murmullos, gemidos). Tanto la reiteración del mapa corporal como la aparición de la voz intensifican

busca, se pierde y se presenta. Esto significa que el cuerpo en el poema aparece recubierto, nunca está completamente expuesto. Por tal motivo es posible identificar las metáforas y las asociaciones imaginarias que establece el yo poético con su escritura (Alcala, Victoria, 2020, *Susana Thénon, loba esteparia*).

¹³² Expresan “dolores localizados o difusos, zonas placenteras, cicatrices, heridas que se especifican en el trazo, el lugar del cuerpo físico donde acontece” (Buchbinder, Mario; Matoso, Elina, 2003, p. 59).

y delimitan la problemática existencial del sujeto lírico con mayor claridad. El cuerpo aparece como un agente cada vez más extraño que, al ser negado, toma fuerza revelándose a través del dolor, el castigo, la ceguera, el horror y la asfixia. Podríamos sintetizar el problema del yo con el erotismo en el verso correspondiente al poema “Aquí” cuando dice: “Clávate, deseo,/ en mi costado rabioso” (Thénon, Susana, 2001, p. 54). El deseo, a quien se invoca, es más una potencia externa, imperiosa y punzante, que un motor interior o un impulso vital del yo lírico. Además, aparecen múltiples referencias a la oxidación de los cuerpos. En este libro el imaginario nocturno y los espacios herméticos se acoplan a las sensaciones de oscuridad traídas por el cuerpo, como veremos luego.

3/ En *De lugares extraños* el mapa corporal se difumina todavía más. Quedan pocas zonas mencionadas ya que hay un avance de la naturaleza y del tú por sobre el yo lírico. Se reiteran las manos, los ojos y la sangre, en múltiples formas: “ojos ciegos” (Thénon, Susana, 2001, p.81), “ojos vencidos (p. 81), “ojos de la sangre” (p. 89), “ojos del vino” (p. 89), “ojos de la entraña” (p. 89). A su vez, la identidad está negada, por ejemplo, cuando dice: “ni alma ni cuerpo: sólo minas holladas” (p. 84). Las sensaciones están presentadas de forma impersonal en expresiones como “alguien canta” (p. 82), “palabras murmuradas” (p. 88) o cuando son cuerpos de otros, dice: “sus voces vibran como serpientes azules” (p. 94). Respecto del placer y del amor, también permanecen inaccesibles, relativos a la soledad y a la espera. Leemos versos como “augura y late para nadie el amor” (p. 79) o “pasión inmóvil como tu nombre”, donde inferimos que todo el cuerpo está paralizado por la imposibilidad de encontrarse a sí mismo y con el tú lírico.

A partir de los mapas descritos dedujimos y reconstruimos cuáles cuerpos se presentan en los poemarios. Recordemos que los mapas fueron un primer recorte. En un segundo paso los pusimos en diálogo y, de este modo, fue posible identificar más que zonas reiteradas, la conformación de distintas figuraciones corporales. En consecuencia, reconocimos tres corporalidades que proponen variadas dinámicas. Estas son: ‘el cuerpo ausente’, ‘el cuerpo de la fractura’ y ‘el cuerpo trascendente’. El primero está negado y se caracteriza por su inmovilidad. Si se presenta, solo lo hace de forma parcial. Su marca es la ausencia. Las partes o zonas corporales son nombradas por separado, desde el dolor y la autodestrucción, en versos como: “mis ojos se ennegrecen (...) mis manos se marchitan abrazando la nada” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 31) o “solo yo sé cómo destruirme, cómo golpear mi cabeza” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...* p. 52). El cuerpo es preso de un ser o estar existencialista que proclama libertad. Lo evocan imágenes como

el ahogo y la falta de aire, junto con un imaginario punzante (Alcala, Victoria, *Susana Thénon, loba esteparia*, 2020).

El segundo es un cuerpo que también duele, pero además se desarma en dos partes. Se caracteriza por la dualidad entre lo posible y lo prohibido, lo propio y lo ajeno, el sexo y la muerte, yo y otro. Acompañan esta configuración rota la proyección en espacios diversos, como detallaremos luego. El vínculo con el espacio externo oscila entre fundirse en él y la imposibilidad de avanzar, debido a que el sujeto está escindido. Su cuerpo se escurre, se vuelve una entropía (Alcala, Victoria, op. cit., 2020), cuyo mayor problema es una constante dicotomía que obliga al sujeto a dividirse, sin integración posible. Aun así, hay espacios que resultan satisfactorios y en los que el yo puede presentar signos de vitalidad.

En tercer lugar aparece un cuerpo que quiere ponerse en movimiento y trascender hacia “nuevas luces y juegos,/ nuevas noches,/ que se plieguen/ a las nuevas palabras” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 25), tal como anuncia ST en un poema titulado “Fundación”. El yo empuja por otra forma de estar: “otros sexos/ hagamos/ y otras imperiosas necesidades” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 25). Allí aparece la posibilidad de la danza, la fundición con el cosmos, el intento de contacto con un tú (Alcala, Victoria, op. cit., 2020) y la apertura hacia nuevas experiencias, afectos, modos.

Fue llamativo advertir que estas corporalidades van apareciendo indistintamente a lo largo de los tres poemarios, con mayor o menor fuerza. Es decir, no se corresponden exclusivamente con un libro ni con un solo mapa corporal, sino que son el resultado de la interacción entre ellos. Los cuerpos se presentan en distintos grados, mostrando una gran tensión en todo el recorrido por las obras, como iremos especificando.¹³³ Todos expresan el dilema principal del sujeto poético: moverse o no moverse. Pese a todos los imposibles, la escritura se erige como un signo existencial que busca indefectiblemente un desvío, una grieta, una morada. En continuación con María Negroni, ST es una poeta “huérfana y sigilosa” que permanece ligada a lo que perdió para quedarse a la “intemperie, en esos paisajes sedientos donde está la casa —sin tejado— de la poesía” (cit. en Thénon, Susana, 2001, p. 13). Como ya fue dicho en el CAPÍTULO UNO en las figuraciones corporales portan significaciones particulares y establecen lazos inevitables con el entorno y con los

¹³³ Los siguientes apartados son adaptación de un artículo publicado en la revista *Teoría Literaria* de la Universidad Nacional de Mar del Plata. El mismo se titula: “El cuerpo: materia múltiple y discontinua en la poesía de Susana Thénon” y puede consultarse en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3374>. Recuperado el 29/7/2020.

otros. Dependiendo del contexto de enunciación comunicativa, la búsqueda de pertenencia del sujeto va variando, como se verá a continuación.

3.1.2. Foco 1: significaciones corporales y espacios

En este primer acercamiento observaremos los sememas y su relación con los distintos espacios. En la poesía inicial los cuerpos luchan entre sí y, según los momentos de escritura. Algunos predominan por sobre otros recalcando emociones, tonos y ritmos en la voz poética. Es decir que significan distintamente.

Identificamos el ‘cuerpo ausente’ principalmente en los poemas “Nada”, “La Marea” y “XIII” de *Edad...*; “Verdugo”, “Círculo”; “No”, “Caminos”, “No es un poema”, “Aquí, ahora”, “Habitante de la nada”, “Dónde” y “Poema”¹³⁴ de *Habitante...* y en distintos pasajes de *De lugares...* Los versos expresan la oscuridad del sujeto, su inercia y su tendencia hacia la muerte. En todos estos casos el yo está ausente o deja las huellas de su desaparición en imágenes que son mayormente destructivas, como se puede ver en los siguientes sintagmas: “muerte hueca en la sangre” (Thénon, Susana, 2001, “Nada”; *Edad...*, p. 31), “quisiera desnudar mi grito/ (...) golpearlo en lo más bajo” (Thénon, Susana, 2001, “Nada”; *Edad...*, p. 31), “turbio/ es este ardor sin tregua” (Thénon, Susana, 2001, “La marea; *Edad...*, p. 33), “nunca/ las manos/ conocieron/ eso de ser acariciadas” (Thénon, Susana, 2001, “XIII”; *Edad...*, p. 43), “yo (...) como en sueño latente,/ como flecha que reposa/ en su carcaj” (Thénon, Susana, 2001, “Verdugo”, *Habitante...*, p. 49), “Conozco el castigo./ Conozco todos los castigos.” (Thénon, Susana, 2001, “Verdugo”, *Habitante...*, p. 49), “los ojos se apagan/ cuando algo gime cerca” (Thénon, Susana, 2001, “Círculo”, *Habitante...*, p. 51), “sólo yo conozco la casa de mi muerte” (Thénon, Susana, 2001, “No”, *Habitante...*, p. 53), “ceguera del gesto/ (...) Entre mansos, / desesperanzados ecos” (Thénon, Susana, 2001, “Caminos” *Habitante...*, p. 53), “grito de rabia/ rabia por los ojos huecos” (Thénon, Susana, 2001, “No es un poema”, *Habitante...*, p. 55), “yo vivo aquí y ahora/ donde todo es horrible / y tiene dientes/ y viejas uñas petrificadas” (Thénon, Susana, 2001, “Aquí, ahora”, *Habitante...*, p. 57), “soy más bien un espejo gastado, / una superficie que no refleja/ un rostro impar/, un día que termina” (Thénon, Susana, 2001, “Habitante de la nada”, *Habitante...*, p. 59), “cómo seguir/ qué ser / dónde morir” (Thénon, Susana, 2001, “Dónde”, *Habitante...*, p. 62).

¹³⁴ En *Habitante...* hay dos textos que se titulan de la misma forma “Poema”. Aquí nos referimos al segundo, ubicado en la página 64.

Los referentes se pierden y el imaginario corporal queda reducido a la sangre y a la mirada: ojos vencidos, ciegos, de la sangre, del vino, de la entraña. Predominan la imposibilidad del amor, las referencias edípicas y la figura de la rosa, cuyas connotaciones veremos luego. Asimismo, se multiplican los espacios. La mayor condensación está presentada en los campos semánticos relativos al encierro y a la oscuridad: jaulas, cuevas, jardines ocultos, noches, derrumbes, caídas, ruinas, lápidas, parques cerrados, sombras, basura, relámpagos, muros, cárceles, delirios. El yo se encuentra “en un lugar donde todo es despedida” (Thénon, Susana, 2001, *De lugares...*, p. 86). El cuerpo está ausente ante la inmensidad de escenarios que lo oprimen, dejando solo la huella de su impotencia y hermetismo. Aparecen mínimamente espacios externos vinculados con posibles salidas, como ventanas y caminos. La identidad como enigma (Di Ció, Mariana, 2003) se expresa en un cuerpo que se pierde, insiste y escribe: “¿Yo soy una piedra, / un juguete en la tumba de un niño (...)?/ Soy más bien un espejo gastado,/ una superficie que no refleja,/ un rostro impar” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, “Habitante de la nada”, p. 59). Acompañan una configuración rota y ausente, la proyección en espacios diversos: “un arenal baldío” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p.26), “cadenas” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 32), “caminos cerrados” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 26), “inexplicables atardeceres coronados de vacío” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 27). El tiempo y el espacio avanzan sobre el yo cuando dice “¿Quién/ se resistirá inútilmente/ al cielo que avanza?” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 28) y “el tiempo/ nos pisa/ los talones” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 44). Predomina la soledad como hábitat, Susana “parece sofocarse de su propia identidad” (Di Ció, 2003, p. 84). El cuerpo es un espacio incómodo del que el sujeto quiere huir, aunque no sepa cómo hacerlo. Se reconoce especialmente en jaulas, prisiones, parques cerrados, caídas y muros, espacios que expresan la corporeidad desde el hermetismo y establecen analogías con los estados afectivos del sujeto, como cuando se presenta como un “ave de corral, sin sueños” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 35). Al respecto podemos agregar que Enrique Pezzoni define la función espacial en la escritura de Susana Thénon con la idea de “no-lugar” con una particular traducción de la palabra *u-topía* (ctd en Barrenechea, 1994a).

En cuanto al erotismo, en este caso resulta imposible. El cuerpo está repleto de destrucción. Imágenes como el ahogo y la falta de aire junto con un imaginario punzante, evocan un cuerpo “aquí, ahora, / donde el aire/ se asfixia/ y el miedo es impune” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, “Aquí, ahora”, p. 57). El sexo y la muerte están equiparados. Si la experiencia corporal y el otro son inaccesibles, el sujeto se vuelve cada vez más

hermético. Cabe aclarar que en las primeras obras hay manos, huecos, gemidos, dolor, también uñas, dientes, garganta, náuseas, saliva, venas, piel: todo un aluvión de materia táctil, líquida y sonora. Pero no hay senos ni pelvis ni casa propia.¹³⁵ Postula Lyon Larraín que, en este cuerpo vulnerable, el deseo de la propia muerte se vuelve un sacrificio “fuerte y desgarrador” (Lyon Larraín, María Josefina, 2010, p. 86). Agrega: “Thénon abre un espacio en el dolor propio de lo amoroso, más aún en la continuidad del desarraigo constante de la no pertenencia, por medio del discurso melancólico” (Lyon Larraín, María Josefina, 2010, p. 86). Podemos afirmar que hay una doble negación: el sujeto no se permite gozar ni tampoco accede o deja ingresar al otro. El amor se vuelve una ilusión, un prejuicio, un imposible. Leemos: “es inútil que la amada se arrastre/ buscando la mano que dibuja sombras” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, “Poema”, p. 64).

El segundo cuerpo, el de ‘la fractura’, se caracteriza por la dualidad o juego de oposiciones en el discurso poético, especialmente en los poemas “Lugar”, “Nocturno”, “Monólogo del aire” y “IX” de *EST*; “Hoy”, “Aquí”, “Poema”, “Habitante”, “Amor”, “Nombre”, “Resto”, “Yo” y “Ella” de *Habitante...*; “[VENGO de lugares extraños...]” y “[DAME libertad...]” de *De lugares...*. A diferencia del primer cuerpo, donde primaba la destrucción, en este caso hay un dilema entre poder y no poder, entre reconocer el cuerpo propio y suplicar por el ajeno. Por ejemplo, sugiere: “Por debajo del miedo,/ por caminos cerrados desde antiguo,/ se aventuró la mano hasta el silencio”. Lo mismo sucede con el poema “IX”, donde hay cierta fe al decir “Amor,/ desnudo amor/ tan soñado/ con anónimos ojos/ te hallaremos” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, “XIII” p. 41). Las paradojas se reiteran en situaciones amorosas donde el yo le suplica al Tú su presencia, en versos como: “déjame nadar por tus venas,/ por tus ríos de sangre/ y de saliva/ (...) déjame serte” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, “Nocturno” p. 30), “quítame estas cadenas o tan solo vivamos” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, “Monólogo del aire” p. 32), “clávate deseo/ en mi costado rabioso” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, “Aquí” p. 54), “muerdo todavía y aunque poco se puede ya” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, “Poema” p. 56), etc. El cuerpo también es reservorio de sensaciones, como “la torpe furia de dios medrando en mis huesos” (Thénon Susana, 2001, *Habitante...*, “Aquí”, p. 54). Vemos en la enunciación tanto el uso de verbos en imperativo, en tono de súplica o ruego (“dejáme”, “quítame”), como el corrimiento de un sujeto que, sin ser estrictamente

¹³⁵ Luego veremos que, en tanto se desarrollan sus últimos poemarios, la voz *thénoniana* se consolida y se abre, y, por ende, el erotismo cambia de lugar: la danza, las mujeres poetas, los roles y los nombres, encuentran nuevas formas.

pasivo, se posiciona como tal al darle prioridad a los objetos: es el deseo el que ha de presentarse, es la furia quien cala en sus huesos. De forma ambivalente, como en toda paradoja sobre el amor, el sujeto presenta acciones a través del tú, tal como señala la construcción “serte”. El verboide ‘ser’ muestra una vez más el carácter existencial del sujeto situado en el eje de su identidad como estado transitivo; mientras que el reflexivo ‘-te’ recalca la vivencia a través del tú. También vemos su acción en verbos indicativos en plural, como, “hallaremos” y “vivamos” que dejan al descubierto la pulsión de vida.

El sujeto se sitúa en una paradoja constante, representando su conflicto interior. La dualidad resulta clara en los poemas “Yo” y “Ella”, ubicados de forma espejada al final del segundo poemario, cuando escribe por un lado: “Yo vivo y tiemblo”, “Yo salgo a pasear”, “Yo tengo la mirada llena de sal”, “Yo, luna tibia, amándome y muriendo” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, “Yo”; p. 72); y, contrariamente: “Ella se tocó la libertad y la dejó escurrirse”, “se anudó la angustia alrededor del cuello”, “se cortó las manos” y “ella sueña con la erección de la rosa” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, “Ella”, p. 73). Es decir, una es el despliegue en sus matices (vivir/morir); la otra es corte, separación, sueño. Observamos que cuando el sujeto no puede avanzar, el cuerpo se vuelve un salto al vacío, un grito anónimo, retrocede a la forma de un hueco, queda hecho sobras. Como en el poema “Resto”, cuando anuncia: “Quedan los movimientos elementales/ de la sangre, y el rostro, espejo ciego/ (...) Quedan las manos, apenas, suavemente dibujadas (...)/ Quedan las palabras, no la música, (...) cuando hace noche, dolor y miedo” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, “Resto”, p. 71).

Este sofocamiento personal se vincula con una dualidad sin salida, una tensión incómoda, la lucha evidente entre, por lo menos, dos yoes. Di Cío (2003) afirma que hay “un continuo debate entre polos opuestos: el movimiento exterior y el movimiento interior, a la vez que un sujeto en pugna en su interior” (p. 106). Las imágenes combaten entre un permanente estatismo y un devenir del sujeto hacia sí mismo. El momento de menor dinamismo es cuando el encuentro no es posible, por ejemplo, en “Hoy” cuando dice “el amor/ ha obturado/ sus vasos comunicantes” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, “Hoy”, p. 52).

En el combate cuerpo a cuerpo con la vida, “esa prostituta” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 35), “engaño [y], mueca” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 43), el sujeto busca trascender el dolor ante lo que se presenta como nulo o imperfecto: “Me niego a ser poseída/ por palabras, por jaulas, / por geometrías abyectas” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, p. 52), para darle tregua a la alegría. Su amor por lo prohibido, “un

amor que asustaría a dios” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, “Poema”, p. 57) calla, tiembla, arde. La relación con el espacio oscila entre la introyección y la imposibilidad de avanzar, debido a que el sujeto está escindido.

El único lugar habitable se presenta en algunos fragmentos, especialmente en *De lugares...* en relación con un tú, que permanece idealizado e inaccesible: “En mis tierras germina lo imposible:/ tú tienes para mí un país de reposo” (Thénon, Susana, 2001, *De lugares...*, p. 81). Los pasajes de mayor dinamismo aparecen en los poemas que hablan del amor como motor que, aunque difuso, le permite al sujeto moverse: “Eres habitante / de mis deseos prohibidos. / Tu ritmo se levanta/ cerca de mi latido más tenue” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, “Habitante” p. 63). Según lo dicho, el erotismo como experiencia interior (Bataille, Georges, 2009) se presenta como un conflicto personal que muestra un alto voltaje de contrariedad entre la transgresión y lo prohibido. Según Lyon Larraín el sujeto produce una simbiosis con el tú a quien pierde constantemente. Afirma que en el deseo de retener al otro “cruza los límites, llegando al extremo de poner en exposición el cuerpo de la hablante” (2010, p. 98). El yo se posiciona como un sujeto capaz de transgredir la norma y espera tanto desear como ser deseada (Lyon Larraín, María Josefina, 2010). De todas formas, el hecho de que el sujeto no consiga un lugar propio vuelve también imposible el encuentro con el otro.

Advertimos, por un lado, la oscilación entre dos yoes, dos cuerpos, dos fuerzas: movimiento versus quietud, transgresión versus espera, posible versus imposible. Por otro lado, aparece de forma latente la tercera corporalidad: la que busca trascender hacia “nuevas luces y juegos, / nuevas noches,/ que se plieguen/ a las nuevas palabras” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 25). Se presenta mayormente en los poemas “Fundación”, “Tango”, “Juego” y “Danza” de *Edad...*; “Mundo”, “Ser” y “El bailarín” de *Habitante...*; y “El pensamiento quiere desbocarse” de *De lugares...*. En ellos la danza aparece como tema, el amor se vuelve posible y se expresa una cosmovisión poética integral. Tal como anunció en su primer poema titulado “Fundación”, el cuerpo empuja por otra forma de estar: “otros sexos/ hagamos/ y otras imperiosas necesidades” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, “Fundación”, p. 25). Para ello hay que dejar atrás los otros cuerpos, aquellos que tienen que “abandonar las catedrales” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, “Lugar” p. 26) y llegar al “confín, a la frontera inalcanzada” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, “Lugar” p. 26). Debajo de los silencios, los truenos y los miedos existe un intento por quitar “todo aquello seguro” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 29). Reclama: “despojémonos de todo cuanto/ nos conformó a imagen y semejanza/ nuestra” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*,

“Juego”, p. 29). Los textos “Mundo” y “Ser” expresan claramente el deseo erótico del yo, cuando dice, por ejemplo: “mi olfato busca afanoso el olor de la alegría/ y mi piel se agranda cuando digo amor” Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, “Mundo”, p. 59) o “morder tu significado/ en esta escala de magnitudes inalterables” Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, “Ser”, p. 67). Observamos que el despliegue y la inmensidad ubican al sujeto en una posición de mayor fortaleza y de entrega. El ‘cuerpo trascendente’ arrastra consigo estos significantes hasta vencer todo tipo de dicotomía y de paradigma mecanicista para afianzar una cosmovisión novedosa y vital, capaz de ser parte de un ecosistema mayor, situada en la potencia de existir en tramas más complejas. El sujeto se despide de toda idea lógico-racional, cuando escribe por ejemplo: “El pensamiento quiere desbocarse, / quiere llegar a dioses/, a los escándalos del trueno,/ al nacimiento y muerte de un mar./ El pensamiento no puede” (Thénon, Susana, 2001, *De lugares...*, p. 84). Es decir, el camino es otro: aquel que vence la dualidad y busca el de la desposesión, el del cuerpo encarnado, el del deseo escandaloso.

Entre estos cuerpos que luchan entre sí, pivoteando entre un no-lugar, el “noser” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, “El muerto”, p. 69) y la búsqueda de placer, también se constituyen dos ámbitos fértiles para que el sujeto pueda habitar y/o buscar otras corporalidades. Dichas dimensiones son precisamente la danza y el cosmos. Los poemas “Tango”, “Danza” — ubicados en el primer libro — y “El bailarín” —del segundo— evidencian otra experiencia. Se trata de “cuerpos de tierra verde, trascendentes” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, “Tango”, p. 28). La danza es un “aleluya” cuando los “pies dibujan un poema en la tierra” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, “Danza”, p. 36). En los textos danzados el cuerpo presenta procesos tanto de licuefacción como de fusión, por ejemplo, en el verso que dice: “bailo todos los bailes, me *deshago*, y me *uno*. Soy mar, el *hombre-mar*: ¹³⁶ mi cuerpo es ola, mi mano es pez, mi dolor es piedra y sal” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, p. 69). La unidad paradójal cuerpo/paisaje es posible gracias al movimiento. Estos tres textos mencionados se presentan como indicios de lo que será el encuentro con otro tipo de cuerpo, de voz y de escritura en la tercera fase de creación, que detallaremos más adelante.

Vemos que no hay jerarquía entre los distintos elementos de la naturaleza sino que ellos se presentan de forma caótica y encarnan voces dispares. Lo que el sujeto no puede resolver en el uno —como ya dijimos, percibe su cuerpo fragmentariamente —, se disipa

¹³⁶ El subrayado es nuestro.

en la naturaleza, equivalente de la danza, de la tierra y del mar. Dichos sememas funcionan como símbolos de la liberación deseada: “Dame libertad, / abre las puertas de mi jaula, / dame ser aire, espacio” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 87). La naturaleza es un motor que reorganiza los significados entre el cuerpo y su entorno. Allí donde no hay movimiento interno, el entorno es quien genera la dinámica: “parece que a mi alrededor/ todo es danza” (Thénon, Susana, 2012, *La morada imposible II*, p. 49). En definitiva, la comprensión de una naturaleza en movimiento le permite al sujeto salirse de una experiencia corporal mayormente opresiva. Los sememas ‘cuerpo’, ‘tierra’, ‘danza’, y ‘naturaleza’ se van acumulando en el eje del deseo.

Como primera conclusión observamos que en la obra de Thénon los dos primeros cuerpos, ‘el de la ausencia’ y ‘el de la fractura’, se conforman como espacios a contrapelo de la propia existencia. El sujeto se resiste a ser dicho, se presenta como un enigma inasible, imperfecto, cuasi-corrosivo. Se confunden y subvierten las zonas entre lo prohibido y lo posible, lo habitable y lo vedado. El yo se presenta como prisionero del lenguaje. Susana Reisz de Rivarola dice que se trata de una voz que no es propia, sino que se alimenta de la ajenidad actuando como en un habla ventrílocua (2000b). El sujeto se busca, pero no se encuentra totalmente. Su reflejo está borroso, difuso, cuarteado. ¿Hay algún reflejo que no lo esté? ¿No es la existencia una paradoja complejamente difusa? La búsqueda de su propia imagen es un problema constante porque prevalece el rechazo, como cuando dice “contemplo mi espejo/ tiene una cara de tú que apesta” (Thénon, Susana, *La morada imposible II*, 2012, p. 110). Afirmamos en nuestro ensayo biográfico: “Para la poeta es complejo estar consigo misma, su rostro está «lleno de agujas» (*Fondo Thénon*). A esto se le suma el juego con los mitos de Narciso y Edipo que reafirman el dilema de su identidad (Di Cío, 2003).

En cambio el tercer cuerpo empuja y tiende a buscar otras formas que, al menos en su primera etapa de escritura, todavía no encuentran una resolución total por fuera de la paradoja. Ya había dicho en un texto inédito de 1958: “parece que a mi alrededor todo es danza” (Thénon, Susana, *La morada imposible II*, 2012, p. 49). La resolución de la dicotomía planteada será posible en su última fase de creación, cuando aparecen alusiones recurrentes a la danza como un hito especial y promisorio. Consideramos que los valores corporales presentados de forma sugerente en los primeros poemarios evidencian la búsqueda inicial de la poeta de un cuerpo libre, que se profundizará años después gracias al vínculo afectivo y artístico que estableció con la bailarina Iris Scaccheri, hacia la década del 80.

3.1.3 Foco 2: experiencias cósmicas

Como anticipamos en el foco anterior, los espacios expresan la corporeidad y establecen analogías con los estados afectivos del sujeto, como cuando se presenta como un “ave de corral, sin sueños” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 35). También definen una intimidad Yo/mundo en varias imágenes, por el uso de analogías y personificaciones. El problema paradójico Yo/cuerpo se duplica en el vínculo con los espacios circundantes.

Respecto del entorno natural aparecen dos isotopías que resultan precursoras del deseo: el sueño y la noche. En un texto inédito vinculó el espacio onírico con la naturaleza: “Un palpitar de nuevos pájaros/ estremece los rostros del sueño (...). Crécame/ a lo largo del sueño” (Thénon, Susana, *La morada imposible II*, 2012, pp. 33-35). El soñar, actividad inconsciente por excelencia, no solo alude a la actividad de fantaseo y al dormir, sino a la ensoñación y a la ilusión, como otras formas de deseo. Resulta llamativo el poema “Scherzo”, cuyo título, además, evoca un patrón rítmico fijo y veloz, donde el yo sueña, bajo una fiebre “desnuda y rosa” con ser un “perro azul aficionado al viento” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 34). Nuevamente los elementos de la naturaleza toman al sujeto por su animalidad y libertad.

La segunda isotopía — que es más notoria — está conformada por otros campos semánticos como: el relámpago, el trueno, las estrellas, el cielo. Mediante un epígrafe de Rilke anuncia en otro poema: “Yo creo en las Noches” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, p. 56). Como una quimera la noche adquiere un rol fundamental. Simbólicamente está relacionada con un principio pasivo, femenino e inconsciente. En la tradición clásica la noche adquiere valor de muerte (Cirlot, Eduardo, 2006). Sin embargo, para el romanticismo implica encuentro, erotismo y misticismo. En Thénon se establecen dos polarizaciones: la noche es ruptura, miedo y dolor; y a su vez es novedad. Según el estudio de Mariana Di Cío, en los poemas “Nocturno” e “Instantánea de medianoche” la noche representa “el tiempo de los deseos más primitivos y elementales, a la vez que más necesarios” (2003, p. 72). También en el poema “Scherzo” la noche está personificada y la poeta habla a través de ella, cuando dice: “La noche no es más/ que un azulejo roto (...) tiene miedo/ al silencio” (Thénon, Susana, *Edad...*, 2001, p. 34). En este texto juega con dos ritmos, aludiendo al sueño, por medio de la primera persona singular e invocando a la noche con el uso de paréntesis en tercera persona. El sueño funciona como la fantasía dicha, mientras que la noche, como el misterio latente. Las oposiciones y matices recurrentes muestran su ambivalencia: caos y develamiento. Es un lugar que alberga la

paradoja y que actúa como espejo del sujeto, como cuando se interroga: “cómo cortar mis manos y sentir las de noche” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, p. 52). Lo nocturno encierra el deseo, hará posible un encuentro del sujeto consigo y/o con la otredad. La fusión romántica aparece entre el deseo y la oscuridad, por ejemplo, en el poema “Amor”: “Ahora conoces lo que silva la sangre/ de noche / como la oscura serpiente extraviada” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, p. 66).

Por otro lado, observamos que, pese a su imposibilidad, el cuerpo aparece desde lo táctil. No predomina lo visual, sino que la piel y el tacto lideran su relación con el entorno. Argumenta Juhani Pallasmaa

Todos los sentidos, incluido la vista, son prolongaciones del sentido del tacto (...) [ya que] es la modalidad sensorial que integra nuestra experiencia del mundo con nosotros mismos. Incluso las percepciones visuales se funden e integran con el *continuum* háptico del yo (Pallasmaa, Juhani, 2005, p. 10).

El yo se construye no solo como una prisionera del lenguaje —ya vimos en el primer apartado la recurrencia de los lugares herméticos—, sino que más aun, se vuelve y se presenta como una ‘poeta cósmica’. El sujeto se funde y por medio del rebasamiento intenta tocar el mundo: “El simple respirar, un latir, / van siendo el progresivo tesoro/ que descubrimos” (Thénon, Susana, 2001, *De lugares...*, p. 86). Se va fusionando con los paisajes naturales, que conforman la visión periférica encarnada en la experiencia del sujeto. No son secundarios, sino que reflejan la relación instintiva del sujeto con el mundo. Tal descentramiento entre la figura/Yo y el fondo/entorno coincide con la visión dislocada y errante de la voz poética, que se pierde y se encuentra exclusivamente en la fusión cósmica. El hallazgo no es siempre exitoso, como ya dijimos, son atisbos espasmódicos. Del mismo modo, especialmente en el tercer poemario, el cuerpo va desapareciendo y la presencia de lo natural y extraño va tomando mayor terreno.

La naturaleza actúa como reflejo; tanto es así, que lo especular funciona como otra isotopía fundamental. El sujeto se busca, pero no se encuentra completamente: los espejos están gastados, borrosos, coartados. El primer trayecto presente en los tres poemarios muestra una tensión dicotómica entre su voz hermética y el caos exterior que, sin saberlo, el sujeto percibe, pero aún no puede integrar. La frustración no es solo identitaria, sino también amorosa. El ideario estético romántico se condensa en la figura de la rosa, que se erige, se clava, se pierde, insiste, etc. Recordemos la importancia de esta flor en la tradición de mujeres poetas, desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta Alfonsina Storni, por mencionar algunas emblemáticas en Latinoamérica. En ella se condensan el amor, la

manifestación de la belleza y la dulzura, la unión mística, entre otras implicancias. En el caso de ST, en cambio, la rosa permanece solitaria y lejana. En el último poema de *De lugares...* describe cómo la rosa que vivía formaba parte de una “primavera negra / cuando todo lloraba/ por el cielo” (Thénon, Susana, 2001, *De lugares...*, p. 98); y queda como un recuerdo en silencio “sumergida/ vaga y penetra y arde sin sosiego” (Thénon, Susana, 2001, *De lugares ...*, p. 98). En el poema “Hoy”, la rosa funciona como equivalente a “un amor obturado” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, p. 52). Incluso su imposibilidad es culpa de un “Dios [que] no funciona” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, p. 52). Hacia el final de este mismo texto afirma: “Despertará una vez esta milicia de dioses disciplinados [...] y volverá a su orden natural /que era el niño, la hoguera, el hontanar” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, p. 89). La niñez, otro símbolo romántico por excelencia, representa su cuerpo perdido. La corporalidad-de-mujer permanece insoslayable, aunque se opone a los órdenes imperantes buscando otro tipo de experiencias, como el erotismo con la naturaleza, la búsqueda de la noche y la inmersión en el sueño. La poeta funda líneas que la acerquen a su deseo, todavía obturado.

Además de la lírica romántico-modernista, resulta llamativo en los poemas el uso de colores recurrentes como el rojo y el negro, y sus respectivas asociaciones: la sangre, el corazón, las venas, las pupilas y la noche. Según planteamos en nuestro ensayo publicado en 2020:

Acompañan lo cromático, imaginarios líquidos, cristalinos (espejos, lágrimas, charcos) y punzantes en elementos como flechas, espinas, etcétera. Como fondo, aparecen el azul y el celeste del cielo, el verde de los árboles y de los cuerpos que danzan ante un cuadro de Leonor Vassena¹³⁷, el amarillo de las luces, el atardecer, las estrellas, incluso un arco iris. Expresa una “inquietud cromática” (Thénon, 2001, p. 28), la cual va avanzando hasta que los cuerpos de un tango se vuelven «de tierra verde./ trascendentes» (ídem). Permanece su insistencia en darle cierto orden al caos del mundo por el que transita, sumado al placer de moverse (Alcala, Victoria, 2020, *Susana Thénon, loba esteparia*, p. 57).

Con el advenimiento de los colores permanece una ilusión de salida al movimiento. En este caso el deseo insiste y busca otros espacios, reales y simbólicos, para que el sujeto avance. Retomando algunas distinciones de César Aira (1993), podríamos identificar los primeros poemarios mayormente con el método impresionista. El mundo avanza sobre la poeta en forma de percepciones que son caóticas. Cuando el progreso espacial es viable, se producen diferentes cuadros como primeros planos sobre

¹³⁷ Artista plástica argentina.

el yo, panorámicas sobre el paisaje inmenso, *flashes* que captan el empuje erótico de la voz lírica. Al igual que en su poesía, Susana asimila los espacios por donde se va desplazando para fundirse. El mundo avanza sobre ella, en forma de percepciones que se presentan aleatoriamente. Se funde en el espacio, hecho que da cuenta de su enorme sensibilidad, establecida como marca del cuerpo en el texto. El yo encuentra una relación sensorial con su entorno, no se conforma e impone su deseo por encima de todo. La introyección del espacio, la confusión de su cuerpo con él, imprime una huella orgánica y que no cesa de buscar la alegría. Como un autorretrato borroso, los poemas van expresando un sujeto evanescente que, a veces, logra gozar.

Como postula Flys Junquera (2015) desde la Ecocrítica en algunas literaturas el lugar de la naturaleza no es pasivo ni se ubica como objeto, sino un lugar posible. Para ST, el volver a la naturaleza es un regreso a una integración necesaria, expresada a partir de la yuxtaposición de imágenes naturales con las relativas a la existencia humana: “Esto no es un poema: es un puntapié universal, un golpe en el estómago del cielo” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, p. 55). Contrariamente a los espacios cerrados, la naturaleza ocupa en la poeta un lugar de expansión posible: “Yo creo que algún día/ he de encontrar lo que busco,/ en árbol, en mujer,/ en rama, mesa, pájaro/, en ojos, en palabras./ Yo creo que viviré hasta ese día” (Thénon, Susana, 2012, *La morada imposible II*, p. 15). Vemos que los espacios externos que refieren el medioambiente muestran otra vinculación del yo con su entorno. Siguiendo el análisis de Analía de la Fuente (2020), vemos que la poeta expresa un deslumbramiento por la naturaleza invocando al paganismo. El lenguaje va desarmándolo todo hasta descascarar los órdenes vigentes y encantarse con su entorno cosmogónico.

Definitivamente, las experiencias de lo natural expresan una realidad corpóreo-cósmica más amplia que la soledad del individuo, para quien la otredad y el amor son prohibidos. Hay un deseo de develar un cuerpo donde no haya más miedos. Como una respuesta frente a lo múltiple el yo busca un regreso romántico a la naturaleza, al cuerpo-uno. Allí donde el cuerpo puede tocar el entorno aparece una experiencia corporal posible. Los espacios construyen diversas experiencias e imaginarios y el problema del yo con su cuerpo/deseo encuentra solución cuando interactúa con el afuera, asumiendo una existencia entramada y común con el entorno. Sin dudas, la relación entre ‘cuerpo, sujeto, deseo’ cambia en este sistema de significantes conformado por los sememas ‘cuerpo’, ‘tierra’, ‘danza’, y ‘naturaleza’ —esta última desglosada en colores, noches, espejos—. No solo cambia la posición del sujeto, sino el vínculo entre su cuerpo y el mundo. Estos

dos últimos habían sido primero percibidos como objetos y, como tales, determinaban una actitud conflictiva del yo en su intento de poseerlos. Por el contrario, cuando el sujeto se ubica en relación con un entramado vincular con lo que vale como diferente (su cuerpo, los otros y los paisajes en constante cambio) puede interactuar y sentirse parte. Como afirma Denise Najnamovich (2011) el juego de los vínculos consiste precisamente en existir sin quedar congelados. Recordemos el poema donde el yo tenía justamente un corazón de esquimal, es decir, helado, fijo, petrificado. Ante esta imagen, al hacer foco en su vínculo con la naturaleza, el cambio en su discurso es sumamente llamativo: puede encontrarse en el afuera, asumir el azar, trascender la posesividad y pertenecer al cosmos, ese universo que es caótico e incierto y, por ende, portador de una inconmensurable libertad.

3.1.4 Foco 3: el género como espacio de cuestionamiento

Consideramos que los aspectos ya mencionados se sintetizan en un grupo de poemas con temáticas de género correspondientes a su última etapa de producción. Fueron escritos durante la década del 80, cuando la poeta conoció a Scaccheri y retoma la Escritura luego de varios años de desilusión. En estos últimos versos el cuerpo, como una geografía inmensa y múltiple, se manifiesta a través de una voz errante entre lo femenino, lo masculino y lo neutro. Cabe destacar que no solo alterna los géneros biológico-culturales, sino textuales, por medio de la heteroglosia y heterogenería (Barrenechea, Ana María en Jitrik, Noé, 1996). Como afirma Florencia Garramuño, (2015) la invención de una nueva lengua en ST permite concebir una “literatura fuera de sí” (p. 57). El hecho de transgredir las convenciones lingüísticas y genéricas, con numerosos desvíos y paralelismos, pone en jaque las dicotomías naturalizadas culturalmente en torno a qué es ser hombre y qué es ser mujer, para cuestionar o invertir los roles e incluso “inventar otros sexos” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 25). El género, no solo gramatical, se configura indudablemente como un espacio de juego y de cuestionamiento que le permite tanto afirmar su voz, como ampliar las posibilidades del cuerpo y su erotismo.

Además de los tres libros ya estudiados, incluiremos los poemas de su última etapa de escritura para ver la progresión. Específicamente, haremos mención de: “Ova Completa”, “La antología”, “canto nupcial (título provisorio)”, “[vos...]” y “Viaje del lobo”. En el desarrollo del corpus seleccionado entre la primera y la tercera fase de creación podemos identificar los siguientes aspectos:

- a) La conciencia de imaginarios de género. Por ejemplo, en el axioma connotado como ‘la rosa perdida de sexo ligero’ en los poemas “Aledaños” de *Edad...* La rosa representa un prototipo de cuerpo idealizado que anhela y, a la vez, representa un deseo sexual que resulta imposible de alcanzar. Simbólicamente dice un logro absoluto de perfección, relacionado con la mujer amada; y es emblema de Venus (Cirlot, Eduardo, 2006). Lo sensorial y lo erótico permanecen como ruido, más cerca de la zona del tabú o de lo imposible. Escribe: “mi rosa vive aún, / enloquece por debajo del ropón. / Soy una campana de luto” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, p. 68). Thénon trabaja con las construcciones culturales como vimos en el poema “El bailarín”, donde lo masculino estaría ligado al poder, al vigor y al movimiento. Influida por el posromanticismo, en ningún caso la voz se pone a sí misma como objeto de deseo. Aunque el deseo por otros es claro, por momentos permanece obstruido. Los estereotipos de género aparecen, por ejemplo, en las asociaciones “dulzura/feminidad”, “tierra/mujer”, “hombre/lobo”, “hombre/mar”. ST juega con dichas construcciones culturales en donde lo femenino estaría vinculado con un rol pasivo y lo masculino, con el poder, el peligro, incluso el movimiento y el vigor. El sujeto proviene de y habita “lugares extraños”, una mujer que fue presentada primero como en un sin lugar. Lyon Larraín (2010) asocia el problema del deseo femenino en los primeros poemarios de ST con una extrema melancolía que le prohíbe instituirse como sujeto de deseo. Al romper patrones aparece el conflicto de construir su voz como mujer y su relación con lo prohibido.
- b) Coexiste una necesaria inversión de roles, por ejemplo, al nombrar la rosa que busca erigirse, específicamente en el verso que dice “Ella sueña en la erección de la rosa” (Thénon, Susana, 2001, *Habitante...*, p. 73). En ocasiones incorpora el humor y la ironía. El cambio de nombres y la des-feminización son claros en “Ova Completa”¹³⁸ cuando explica en una nota al pie: “Ova: sustantivo plural neutro latino. Literalmente: huevos. Completa: participio pasivo plural neutro latino en concordancia con huevos. Literalmente: colmados” (Thénon, Susana, 2001, “Ova Completa, p. 155). Nuevamente el vigor, el hartazgo y la proclamación siguen

¹³⁸ Como advierte Gabriela Cabezón Cámara, el poemario *Ova Completa* tiene potencia de clásico, por la sensación de expansión y de libertad que contiene, más allá de su tiempo. Añade que también sorpresivamente hace unos años se recitó “¿Por qué grita esa mujer?” en la maratón de lectura de Ni Una Menos: “y entonces Thénon habló sin lugar a duda de la ola de femicidios que padecemos más de veinte años después de su muerte. Eso, esto, es un clásico” (2017, párr. 8).

estando asociados con los genitales masculinos. Igualmente, juega con el significante ‘ov-’ como prefijo de “ovarios” y con ‘ova’ asociado sonoramente con ‘oda’. A su vez, lo sensorial y lo erótico permanecen como ruido, más cerca de la zona del tabú o de lo imposible, cuando se lamentaba diciendo: “en bombachas semirrojas/ sangra tu corazón” (Thénon, Susana, 2001, “Ova completa”, p. 174). ST sugiere de forma muy sutil, en algunos momentos de su poesía, amores travestidos y en ocasiones, homosexuales, donde la pregunta sobre qué es ser mujer, amar y desear se problematizan con mucha fuerza (Alcala, Victoria, 2020, *Susana Thénon, loba esteparia*).

- c) La crítica a un feminismo académico y esnob, percibido como excesivo sobre todo en “La Antología”. Se burla y dice: “me llamo Petrona Smith-Jones/ soy profesora adjunta/ de la Universidad de Pouhkeepsie, que queda un poquipsi al sur de Vancouver” (Thénon, Susana, 2001, “La Antología”, p. 182). Como becaria de “la Putifar Comisión” (Thénon, Susana, 2001, “La Antología”, p. 182) ironiza el pedido de una antología “democrática” en donde todas las mujeres sean “feministas” y “muy muy desdichadas” (Thénon, Susana, 2001, “La Antología”, p. 182). Luego aclara: “pero favor no me traigas ni sanas ni independientes” (Thénon, Susana, 2001, “La Antología”, p. 183). Deja entrever una tendencia hipócrita a reducir el feminismo a un nuevo mandato de ser mujer, así como a la enfermedad y a la dependencia. La escritura solo sería posible en tales términos, si no, todo “es cosa del machismo” (Thénon, Susana, 2001, “La Antología”, p. 182).
- d) El cuestionamiento de los preceptos sociales y culturales. Hay un intento de trascender lo dicotómico y de desestructurar el orden dado. En otro poema exclama: “las mujeres poetas/ tenemos que juntarnos/ para salir/ para enfrentar/ la humanidad hostil” (Thénon, Susana, 2012, “Las mujeres poetas”, p. 117). Se opone al mandato patriarcal y juega con temáticas nupciales:

me he casado conmigo/ me he dado el sí [...] no me llamaba/ no me escribía/ y no me visitaba/ y a veces cuando juntaba el coraje de llamarme/ para decirme: hola, ¿estoy bien? / yo me hacía negar. [...] ¿quiero venir a casa?/ sí, dije yo/ y volvimos a encontrarnos con paz/ [...] me casé y me casé/ y estoy junto/ y ni la muerte puede separarme (Thénon, Susana, 2001, “canto nupcial (título provisorio)”, pp. 275-6).

Ya hacia fines de 1960, en “Ensayo general”, había escrito: “el mismo ombligo inútil/ que certifica mi condición de bien nacida/ de hombre y de mujer” (*Fondo Thénon*). A los veintidós años había confesado la impotencia en sus versos: “hoy juega a ser hombre/ a ser mujer/ ser hombre ser mujer juego para dioses/ es difícil tener un rostro un cuerpo/ sin alas” (*Fondo Thénon*). Parodiando al machismo también se reía de John Wayne (2001, p. 164). Agrega sobre este asunto Treitel que, para ella, en el poema 19 de *distancias* habla una hermafrodita en tono profético. Thénon lo admitió y le respondió que se vinculaba con Dios, quien para ella sería masculino y femenino (Barrenechea, Ana María *ctd* en Jitrik, Noé, 1996).

- e) Hay un mínimo, aunque claro, anclaje en lo colectivo, en los casos que denuncia la violencia en “¿Por qué grita esa mujer?”, y refleja la animalidad masculina, cuando le dice al lobo: “es ley que me devores [...] y rastrees las huellas de otra hermana” (Thénon, Susana, 2001, “Viaje del lobo”, p. 260). Su cuerpo encuentra voz y lugar junto a la manada de mujeres a las que convoca, y su relación afectiva y armónica también es crítica. Thénon denuncia todo ‘ismo’ pero de forma cruda. Agrega Anahí Mallol que “nos hace pensar en la utopía de la universalidad, de libertad, de igualdad y de abundancia donde se vive la abolición provisional de las formas jerárquicas y de las reglas y tabúes establecidos, esas saturnales no dejan de ser sangrientas” (2003, p. 41). Finalmente, arremete en otro poema: “¿y sabés una cosa? (...) *sos libre/ anda y hacé lo que te dé la gana*” (Thénon, Susana, 2001, “[vos...], p. 139). Su actitud es más bien la de la reacción contra todo (Morrone, Manuela, 2017). Asimismo, para Mc Guirk *Ova completa* reubica las relaciones masculino/femenino en un contexto de “danza social” (*ctd* en Di Cío, 2003). Dice Borrelli Azara que, sin duda, sobrevuela “el aire desobediente de Storni, esa fina ironía que provoca la mueca jocosa (...). [“¿Por qué grita esa mujer?”] se alza como himno en marchas y encuentros, como llanto, como pedido, como reclamo, como lema, como bandera, como virus de la palabra que se instala en los cuerpos en lucha” (*ctd* en Gigena, Daniel, 2019, párr. 3).

Es interesante observar también la desarticulación del sujeto en torno a su propia caracterización, debido a la presencia de adjetivos y temáticas no necesariamente “femeninas” — al menos para la época en que escribe —. Como analiza Susana Reisz de Rivarola en “¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?”, la *Weltanschauung*

femenina expresaría una primacía de la sensibilidad, de los afectos y de las experiencias del mundo interior atravesada por la dependencia respecto del hombre y de la maternidad, conforme con el rol tradicional de la mujer. Contrariamente, Thénon muestra un mundo interior privadísimo e indescifrable y se inclina hacia los “grandes-temas-de-la-humanidad” (Reisz de Rivarola, Susana, 2000a, párr.14) asociados con el poeta hombre, como el anhelo de trascendencia, el asombro ante la naturaleza y la exploración de la pasión. Sin caer en una “miopía crítica” (Reisz de Rivarola, Susana, 2000a, párr.15), que nos entrampe en reforzar dualismos, la inversión de roles culturales manifiesta una tendencia de la poeta a “saltar el cerco de su propio condicionamiento genérico” (Reisz de Rivarola, Susana, 2000, párr. 27), mirando a la vez con ojos ajenos y propios de su condición sexual. Thénon escapa de la hetero-norma y de lo homo-erótico, travistiendo sus voces de formas contradictorias que la expulsan de su propio lenguaje.

En ST el placer de elegir se plantea en un principio como una revolución individual, femenina y política. Luego, su goce muestra la caída del estereotipo sexual, donde la masculinización de la mujer, más allá de su orientación, expresa la liberación del género: “debemos mantenernos codo a codo/ pero sin codearnos/ mano a mano/ pero sin manosearnos (...) hemos de divorciarnos/ ¿y de quién? ¿y de quién?/ de las mujeres poetas/ hombres ya no hay hace rato” (Thénon, Susana, 2012, p. 118). Cualquier norma hegemónica encierra y ubica el deseo como un acontecer en un margen trasgresor. La explotación impuesta por los órdenes legítimos y autoritarios regula las potencialidades eróticas y reprime la sexualidad, que es, en sí misma, un sistema abierto. Las mujeres han de desear para proclamar su carácter vivo y polémico. El arte como práctica social demuestra la necesidad de establecer nuevas materialidades y conceptualizaciones sobre la sexualidad y el género; ambas, fuerzas poderosas e históricamente significativas (Pollock, Griselda, 2013). En sus obras la voz poética planteó la lucha entre la reclusión, intrínseca a la historia de las mujeres, y la mirada deseante, atribuida tradicionalmente al mundo masculino. Su denuncia apuntó al derrumbe de un cuerpo social, hostil e hipócrita. Ya no quiso pertenecer a la academia, la “Putifar Comisión” que quiso becarla “para hacer una antología de escritoras en vías de desarrollo/ desarrolladas y también menopáusicas” (Thénon, Susana, 2001, “La Antología”, p. 182). Por su parte, Daniel Gigena proclama que “Thénon como ninguna otra puede asumir el latido poético de nuevas generaciones políticas y literarias que reclaman por los derechos de las mujeres y disidencias” (2019, párr. 3). Indudablemente, su poesía se convierte, en términos de Karen Warren, en una ética del cuidado (*ctd* en Flys Junquera, 2015), aunque siempre disonante

(Mallol, Anahí, 2003). Conviven en su poesía muchos cuerpos, que, como matriz social, encarnan los dilemas del ser mujer: “despoetada”, “ave de corral”, “Susana etcétera”, “poetisa”, “para vencer/ a poemazo limpio/ aunque nos tiren la casa abajo” (Thénon, Susana, 2012, “Las mujeres poetas”, p. 117). Durante esta tercera etapa de creación se consolidó como una poeta mordaz y crítica.

A través de la revuelta del lenguaje —el juego de los nombres masculino/femenino, la ironía, la crítica a los tabúes y a lo esnob— nos deja la certeza de que estamos ante una poeta rebelde, capaz de cuestionar lo establecido. Pese a un primer hermetismo, los últimos poemas dan cuenta de un sujeto que alza su voz hacia múltiples direcciones. Pese a ciertos momentos de desesperanza y hastío, identifica el derrumbe de un cuerpo social, hostil e hipócrita. Su voz se empeña en conocer lo silenciado y disidente. En este punto, consideramos que el encuentro con la danza de Scaccheri ha significado un vuelco significativo tanto en su poética como en su vida personal. Ambas establecen una red de creación con otras artes y artistas, pero el hecho de cruzarse resultó primordial, especialmente para Thénon. En la poeta se trató del redescubrimiento de un cuerpo deseante y, con ello, de la posibilidad de integrar lo múltiple (otros géneros, otros lenguajes). El hecho de fotografiar a Iris nos permite pensar que mirar es también una forma de tocar el cuerpo, una mirada que erotiza y convierte el tabú en goce. Como afirma John Berger, el deseo es conspirativo porque “consiste en deslizarse al interior del otro, allí donde no se le pueda encontrar. El deseo es un intercambio de escondites” (2017, párr. 5).

En Susana el encuentro de cuerpos, mediado por la mirada, permanece latente y como motor vital para continuar escribiendo, en nuevos sentidos. Observamos que tanto la danza como la poesía suponen un contacto con la otredad, un espacio de encuentro. Antes de morir se descubre en la danza y reconoce en el movimiento, un modo de reinención identitario. Como veremos, esta danza es una de pies descalzos sobre la tierra, de la poesía conectada con el mundo que se vuelve cada vez más inmenso y caótico, a medida que su cuerpo de poeta se revela.

3.1.5 Primeras afirmaciones en torno al cuerpo en ST

El análisis sobre la experiencia dada entre los cuerpos, los espacios y el género femenino requiere considerar lo erótico en tanto fusión y distancia con lo propio y lo ajeno. Los distintos cuerpos conviven y discurren entre los poemas, en diferentes grados y momentos. En un primer momento intentan buscar un orden y por eso luchan entre sí.

Hacia el final, debido al encuentro con la danza, conviven en un caos asumido como motor vital.

Por una parte, el volver a la tierra —léase: el paraíso, la danza, las demás mujeres— muestra la pulsión de un cuerpo vedado, que, en sus diversas formas de presencia, insiste en ser dicho. Desde el inicio de su escritura nos anticipa: “hay que salir/ (...) y llegar a la tierra” (Thénon, Susana, 2001, *De lugares...*, p. 92). Paralelamente, asir el territorio es tocar la materia: “cava hondo en mi cuerpo, hasta que el alma te salude” (Thénon, Susana, 2012, *La morada imposible II*, p. 55). La imaginación espacial también refleja la multiplicidad por medio de diversos elementos, sin orden ni jerarquía: la noche como un credo donde desea y muere, la rosa que busca erigirse, el lobo que acecha, el jardín al que hay que regresar. Su voz expresa espacios diversos y, con ellos, una metamorfosis donde trueca sexo, lugares, roles, tiempos y confunde los referentes (Barrenechea, Ana María, 1994a). Su deseo es asumido e integrado al romper con los binarismos. La materia carnal no es en Thénon un interés primordial, sino que es trascendida por las representaciones de un cuerpo que es evocado primero desde la resistencia y luego, desde el contacto con lo novedoso. El trayecto se da desde lo hermético a lo caótico, desde la disolución a lo múltiple. El eje erótico insiste: “tan alto es mi deseo/ que como un techo él descende sobre esta cárcel” (Thénon, Susana, 2001, *De lugares...*, p. 87).

Por otra parte, su cosmovisión radica en una experiencia que, según la propia Thénon, “no es exclusivamente literaria. Es vital” (2012, *La morada imposible II*, p. 182). Hay detrás de este carácter reaccionario un credo subyacente: la ruptura de los falsos dualismos hombre/mujer; humano/no humano. Propone en su primer libro: “Hagamos otros dioses, menos grandes, menos lejanos, más breves y primarios” (Thénon, Susana, 2001, *Edad...*, p. 25). Continúa en su tercer poemario: “Despertará una vez / esta milicia de dioses disciplinados/ por un orden de siglos y misterios/ volverá a su orden natural/ que era el niño, la hoguera, el hontanar” (Thénon, Susana, 2001, *De lugares...*, p. 89). En este derrocamiento divino vinculado con lo impuesto aparecen imágenes de regreso al cuerpo del deseo: lo primario, lo naciente, lo nocturno, lo secreto.

Además de representar, el poema crea cuerpos (Torras *et al*) que se expanden y retornan, es el espacio de congregación para reunir las diversas experiencias del sujeto, que intenta agarrarse de su potente discontinuidad hacia el deseo. Sin dudas, el goce como variable en todo sujeto es inmedible (Laurent, Eric, 2014), pero ST ha de renunciar a la quietud de lo imposible para abrirse a la movilidad de lo diverso. La relación entre lo discontinuo y lo múltiple es el ámbito propicio para lo indecible, para constatar el pliegue

del misterio creador. Sus cuerpos se fragmentan a la vez que se multiplican las voces, los géneros, los sentidos: cuando el deseo aparece, se desordena el mundo, pero su voz se vuelve más fuerte y clara.

Finalmente, la escritura resulta el lugar permeable para la transformación del sujeto poético, sus cuerpos, sus voces y sus lugares de enunciación. Si primero era retentiva, al incluir la danza se vuelve expansiva. Hay una renovación erótica de la palabra que intenta religarse al ritmo del cuerpo, como dice Ivone Bordelois “allí donde las palabras no son referencia sino presencia, contacto mágico con el otro lado del lenguaje” (2005, 121). Así, la poesía se vuelve un camino de salida y, también, de eterno retorno. Vemos que en ST la poesía es un espacio de congregación, se trata de un convivio y, como tal, insiste con construir lo común: “Al poema le incumbe todo, aun la tierra más ingrata/ la prueba más dura (...). Todo y nada están ahí para ser dichos. El poema es el puente que une dos extremos ignorados, pero es también esos extremos” (Thénon, Susana, 2001, p. 21). Luego, sentencia: “El Poema total sería entonces un resultado de sumas infinitas, de confrontaciones, contradicciones y memorias (...) (sería como un dios) algo inmortal nacido de criaturas mortales” (Thénon, Susana, 2001, p. 21). Es decir, un territorio de cruce de cuerpos y voces trascendentes con las que Thénon se volvió excéntrica, cada vez más provocadora y polifacética.

3.2.1. Los señuelos en ST

Retomando la *Cartografía I* (cfr. p. 32), resulta conveniente indicar en cuáles momentos del mismo nos detendremos y cuál es la función de los ‘señuelos’ elegidos, ya que estos dan cuenta del itinerario de ST; especialmente, nos interesan los cambios en sus posiciones enunciativas, el alcance de sus proyecciones y cómo se encuentra con la danza. En este apartado transitaremos el recorrido que va del ORIGEN hacia el DESTINO, en función de los señuelos. Retomaremos la selección de poemas de la etapa inicial situados en el ORIGEN (especialmente los que constituyen la figuración de la danza)¹³⁹ y observaremos su relación con el DESTINO, tomando de este último momento tres textos clave: un poema dedicado a IS en 1986, un libro de fotografías en torno a las danzas de IS y una carta que le escribe a la bailarina antes de morir.¹⁴⁰

¹³⁹ Para ello nos valdremos especialmente de los estudios de Mariana Di Cío (2003) cuando se detiene en el análisis del movimiento y de la propuesta de Juana Cifuentes-Louault (2016), quien sienta un antecedente fundamental en cuanto a la temática coreográfica presente en Thénon.

¹⁴⁰ Es decir, observaremos el arco temático y temporal que va de la primera fase de creación hasta la última.

Cabe aclarar que, además del corpus ya trabajado en el capítulo anterior, trabajaremos con elementos extratextuales como cartas, fotografías y entrevistas, especialmente para habilitar el diálogo entre textos de la primera etapa y textos de la última. Por ejemplo, estableceremos correlaciones entre poemas y fotos, en obras menos estudiadas en este trabajo como es el caso de *distancias*. En esta ocasión nos interesa profundizar en la configuración de la subjetividad entendida como una especie de circulación entre diversos yoes¹⁴¹ que transitan en distintos planos imaginarios y simbólicos dentro de los poemas (Monteleone, Jorge, 2016) y por fuera de ellos, porque así lo presentan los materiales. Los ‘señuelos’ a los que atenderemos son las figuras del espejo, del caracol y de la danza. El espejo y la danza están ubicados desde el ORIGEN, mientras que el caracol aparece a partir del EMPALME. Esta última figura resignifica el valor de la danza al llegar ST, finalmente, a su DESTINO. Desde ya, consideramos que los tres elementos son desvíos fundamentales en su producción y que permiten releer su propuesta en términos novedosos. Además, ponen en diálogo el corpus central de ST con un afuera que, como tal, primero resulta ajeno y, luego, se incorpora como una fuerza propia del sujeto. Fundamentalmente, aquella voz poética inicial que resultaba extraviada, impertinente y obturada, encuentra una proyección de lo auténtico en experiencias que son distintivas y renovadoras.

Como vimos en las secciones anteriores, en ST la erotización no encuentra lugar, problema que tanto Negroni como Barrenechea denominaron bajo el sintagma *La morada imposible* (Thénon, Susana, 2001, 2012) en la edición de sus obras completas. Con dicho título se reúne el conflicto inicial que atraviesa toda la poética de ST. Su voz es presentada como un “extravío”, una “grieta”, aquella que nombra la “cosa ausente” (Negroni en Thénon, Susana, 2001, p. 13). Según nuestro estudio, el sujeto presenta su corporalidad por medio de la imperfección, el vacío o la pesadumbre, esbozando una existencia errante. En la mayoría de los poemas el yo poético es mero mínimo, aunque denso y profundo. Su dualidad expresa la búsqueda de límites donde la fragmentación, la pérdida y el auto-abandono predominan por medio de imágenes y de recursos que se condensan y se repiten. Por ejemplo, por medio de los prefijos “in-” e “im-” constantemente se presenta la negación de sí mismo en sememas como ‘indefensa’, ‘inexistente’, ‘inmóvil’, ‘imposible’. Además de no encontrar un territorio propio, el sujeto poético se descarna

¹⁴¹ Como afirma Monteleone, “No habría, entonces, exactamente un Yo de origen” (Monteleone, Jorge, 2016, p. 14).

progresivamente. Las referencias nominales se disuelven, los límites corporales se bifurcan y el sujeto no encuentra espacios de pertenencia. A pesar de estas condiciones inefables, busca con insistencia su Yo más profundo. Se le presentan diversos objetos de deseo (el mundo, los otros, etc.) a quienes tiende a acercarse, aunque los encuentros sean mayormente fallidos. El sujeto reconoce un afuera que, como materialidad informe, no logra aprehender. Sus sensaciones van poblando de significado su presencia, pero también su falta de pertenencia. En definitiva, durante la primera parte de su obra, se trata de una erótica que no encuentra lugar.

Como habíamos planteado, se vislumbra una salida frente a este conflicto, por momentos, fallida y, en otros momentos, ilusión. Cuando logra una posición enunciativa desde ‘el cuerpo trascendente’ en el discurso poético aparecen el afuera y los otros (seres, sujetos, objetos) como salidas posibles. Nos detendremos en esta esta corporalidad, que aparece como vimos en el apartado anterior, fundamentalmente en ocho poemas que son: “Fundación”, “Tango”, “Juego” y “Danza” de *Edad...*; “Mundo”, “Ser” y “El bailarín” de *Habitante...*; y “[El pensamiento quiere desbocarse]” de *De lugares...*. De forma complementaria, incorporamos en este apartado los siguientes poemas: “Zombie”, “Nada” y “Aledaño III” y “Aledaño VI” de *Edad...*; “Habitante de la nada” y “Resto” de *HABITANTE...*, “[FONDEASTE, poso]” y “[DAME la libertad]” de *De lugares...*, y *Poema a IS* o “[Yo quería encontrarte un caracol imperfecto]” —un poema inédito de 1986 publicado en *La morada imposible I* y parte del *Fondo Thénon* (UNTREF)—. En estos diecisiete poemas aparecen los llamados ‘señuelos’ que encuentran su síntesis final en la *Carta a IS* de 1989 (*Fondo Thénon*). Los primeros dieciséis textos corresponden al corpus primario y reiteran el problema de la identidad por medio del símbolo del espejo; mientras que el N° 17 —*Poema a IS* o “[Yo quería encontrarte un caracol imperfecto]”— resulta excepcional por dos motivos: primero, porque es el único correspondiente a la tercera etapa de producción; segundo, porque en él se trata exclusivamente la figura del caracol, resignificando así todos los elementos enunciados con anterioridad.

Si en el ORIGEN el cuerpo está vedado, llegando a su DESTINO se multiplica. Si en el inicio el yo es hermético y enigmático, llegando a su final se vuelve excéntrico y visible. Gracias a esta transformación, es posible rastrear una poética que se expande cada vez más dinámicamente, hasta encontrarse con un otro causante de nuevas formas y deseos. Como dijimos, ST había presentado elementos significativos en su recorrido que, como ‘señuelos’, sugieren y demuestran el modo en que se siente atraída por la creación de IS. Los tres símbolos confluyen en construir una ‘poética del movimiento’, como

veremos: el espejo como doble, el caracol como infinito y la danza como renovación constante empujan al Yo hacia una dimensión de sentido mayor, al redefinir la falta de lugar del sujeto durante la primera etapa de escritura. En el recorrido biográfico la figura de Iris motoriza el cambio hasta colarse en la enunciación poética. El traslado de sus encuentros reales al papel, donde IS representa belleza, verdad y vida como veremos, se evidencia en el material comúnmente llamado extraliterario, específicamente en *Carta a IS*. En continuación con Héctor Fiorini (2006) destacamos que todo psiquismo busca establecer nexos simbólicos con registros de movilidad, “de empuje vital, que llega a las zonas detenidas, donde otras dimensiones de vacío, de nada, han fraguado como abismo insondable e innombrable, agujero negro, hueco tanático” (p. 53). De esta forma, es esperable que ST repita ciertas figuras en su obra que resulten contradictorias, hasta lograr cierta integración y hasta expandirse. Una vez producido el movimiento o desvío se advierten los efectos que acarrea para el sujeto que las soporta, desde la discontinuidad y la rarefacción hasta la obtención de una versión novedosa de sí mismo (Fiorini, Héctor, 2006). En Susana la novedad es encontrarse con Iris y consigo misma en sus propios movimientos discursivos. El efecto es sustancial, ya que su poética se reafirma y se dispara hacia sentidos lúdicos y cada vez más libres.

3.2.1 El espejo y el caracol

Tal como afirma Mariana Di Cío (2003) el espejo es un tema central en la poética de ST. Aparece en distintas formas: como la dualidad y la multiplicación, implícita o explícitamente construyendo un campo semántico omnipresente. La autora identifica que la figura del espejo introduce la fuga del sujeto (Di Cío, Mariana, 2003), ya que este no puede (re)conocerse. En *Edad...* “la superficie (ya sea un espejo, un catalejo, un fanal o incluso un charco) siempre está opacada” (2003, Di Cío, Mariana, pp. 43 44). Esta opacidad es equivalente al problema de la identidad ya enunciado. Di Cío agrega que:

Al igual que el sujeto («Yo soy veinte años/ entre paréntesis», dice en “Aledaños”), su imagen está siempre desplazada Si la superficie reflejante es siempre opaca, turbia, las proyecciones del caos mundanal no se realizan en forma límpida. De esta manera, el espejo condensa la tensión entre el aparecer y el desaparecer, entre las numerosas alusiones a la pasividad y la concepción del poema como acción, entre la búsqueda de definición vital y los espacios de muerte, entre el anhelo inconmensurable que se topa siempre con la frontera, con el límite (2003, Di Cío, Mariana pp. 43 44).

Lo llamativo es que muchas veces se trata de un espejo cuyo reflejo no es fidedigno. A través de la fugacidad del reflejo se expresa que el sujeto se pierde y se borra aun más. El rostro funciona como equivalente de un “espejo ciego” (Thénon, Susana, 2001, p. 71). Si el espejo es proyección de sí, símbolo de conocimiento y de verdad (Chevallier, Jean, 1986), una proyección ciega y nula expresa entonces, un sujeto vacío. El yo lírico se define como un “Habitante de la nada”, similar a la piedra y a la tumba de un niño (Thénon, Susana, 2001). Agrega por medio de un oxímoron: “Soy más bien un espejo gastado/ una superficie que no refleja/ un rostro impar/ el día que no termina” (Thénon, Susana, 2001, p. 59). Si reflejar es devolver, el sujeto nada tiene para dar ni para conocer. Dicho de otro modo, no hay doble ni paridad, solo incongruencia, falla, inestabilidad: un sujeto incompleto. Acompañan el problema de la identidad los sememas “máscara” y “sombra” (Thénon, Susana, 2001, p. 87), representativos del engaño y del ocultamiento, respectivamente. Como dijimos, el sujeto atraviesa constantes ambivalencias: quiere deshacerse de su prisión, pero no sabe a dónde pertenece. Lo que encuentra afuera, se vuelve brumoso y extraño. Ante el dolor y la pérdida de sí el sujeto prefiere perderse a aceptarlo. El yo corpóreo expresa un dolor alocado, casi sin lugar, que insistirá en encontrar un lugar donde inscribirse para lograr expresarlo claramente.

El problema especular aparece también de forma implícita; por ejemplo, cuando el sujeto lírico rechaza a las deidades que se le imponen. Como un reflejo absoluto, los mandatos divinos se vuelven imperativos del que el sujeto se quiere deshacer. Prefiere abandonar aquellos dioses “grandes” y “lejanos” (Thénon, Susana, 2001, p. 25) para renunciar a lo seguro. En continuación con el simbolismo, el espejo es equivalente a la divinidad, entendida como revelaciones de un orden celestial y superior (Chevallier, Jean, 1986) o como contemplación del universo (Cirlot, Eduardo, 2006). Siguiendo los mitos religiosos, si el ser humano ha sido creado como reflejo divino y el yo no se identifica en los dioses, entonces la verdad quizás esté en otra parte o en otro tipo de deidad, quizás aquellos que puedan jugar, expandirse y bailar. En otra ocasión, ST implora: “Despojémonos de todo cuanto/ nos conformó a imagen y semejanza/ nuestra” para gustar “el minuto absurdo y libre” (Thénon, Susana, 2001, p. 29). La identidad no puede ser un reflejo de los dioses ni de lo ya conocido por sí misma, sino que tiene que ir a favor del azar y del goce de una incierta libertad. Busca “desbocarse” para vencer una “milicia de dioses disciplinados” (Thénon, Susana, 2001, p. 89) y llegar a ser similar a otras deidades, aquellas que son, en sus propios versos, equivalentes al “trueno” y al “mar” (Thénon,

Susana, 2001, p. 84). Esta búsqueda permanece a lo largo de toda su producción. Intenta dejar atrás los órdenes de un viejo mundo para ingresar en otro universo, con nuevos parámetros y referentes donde encontrarse. Hacia 1985 escribe: “soy un infinito / enmascarado de hueso/ corre/ corre/ búscate suelta a los dioses por el rastro/ corre/ corre/ engéndrate/ suelta a las furias” (Thénon, Susana, 2012, *La morada imposible II*, p. 95).

Sin embargo, hasta alcanzar cierta libertad, tanto su reflejo como el que le traen los dioses permanecen corruptos. El espejo funciona como un objeto trunco, sin solución. La imposibilidad de reconocimiento de sí se debe a su propia dificultad de autopercepción. Esta proyección es vedada por un sujeto negado, hermético, escindido. No obstante, el espejo también está proyectado en otros elementos, como en un azulejo roto y en lugares indefinidos como los sueños. Todos ellos remiten a espacios que permiten al sujeto cambiar de mundo, pasadizos de transformación para la identidad cuya paleta cromática remite a los negros, los azules y otros colores afines a las transparencias y a lo cristalino. Como indica Chevallier (1986), el ingreso en el azul nocturno significa pasar al otro lado del espejo, o sea a un universo paralelo. Sin embargo, el yo no se encuentra, deambula en una condición fantasmática, extraña de sí y de su entorno: no reconoce ni su origen ni su destino. Acompañan esta dificultad del sujeto, como afirma Di Cío, “La imposibilidad de reconocerse en las miradas y en los ojos ajenos” en versos como: “«Déjame nadar [...] por tus ojos serenos» –“Nocturno”–; «con anónimos ojos te hallaremos» –“Aledaño IX”–; (...) «Somos nuestra mirada ya escarbada/ por arenas errantes»–“Zombie”–; «llevo una pupila roja/ en el lugar de la alegría» –“Lugar”–” (Di Cío, Mariana, 2003, p. 77).

En *De lugares...* la dificultad se maximiza en los siguientes versos: “Vengo de lugares extraños/ con dos ojos vencidos de miseria y memoria”. Y agrega: “Soy dos ojos brillantes,/ de miedo de no verte, ya ciegos” (Thénon, Susana, 2001, p. 81). Se reitera la imposibilidad visual y, por ende, de conocimiento. No obstante, en algunos momentos, el tú es un reflejo posible: ruega por el otro buscando en lo ajeno un lugar de descanso. Advierte: “tú tiene para mí un país de reposo” (Thénon, Susana, 2001, p. 81). Luego exclama: “tan alto es mi deseo (...) dame entonces el engaño (...) la paz de tu selva (...). Concédeme el error, la locura, el sueño” (Thénon, Susana, 2001, p. 87). El sujeto confía en que, aunque no pueda verse, quizá pueda ser vista por el otro. Mientras que en soledad el sujeto fue vacío, cerca del tú se vuelve, según sus palabras, “un estambre adormecido,/ sobre tu piedra/ al sol” (Thénon, Susana, 2001, p. 87). Por un lado se proyecta en

elementos luminosos afines, como luces, brillos, estrellas, relámpagos. Di Ció añade que hay un intento de mejorar la visión, que se explica por “la presencia de instrumentos ópticos: catalejos, espejos, cristales, vidrios, azulejos” (Di Ció, Mariana, 2003, p. 77). Por otro lado, la falta de reflejo de sí se complejiza al conjugarse con la pluralidad de voces y de registros. Además de una fragmentación del sujeto en dos facetas (el yo y su reflejo, ambos borrosos), se produce una multiplicación que expresa la constante pérdida de la identidad. Al modo de un “objeto fractal” (Di Ció, Mariana, 2003, p. 132) el sujeto poético permanece como enigma (Di Ció, Mariana, 2003) al proliferar en distintos rostros, tonos y lenguas sin llegar a ninguna parte.

Si continuamos ampliando el campo de la visión, podemos establecer una analogía entre el símbolo del espejo y el uso de la cámara fotográfica, entendidos ambos como campos primordialmente visuales y como dobles del sujeto. Lo que estudiamos en sus poemas como espacios a contrapelo de la propia existencia; es decir, inaccesibles e imposibles para el sujeto, encuentra su resolución en tres salidas: la danza, la traducción y la fotografía. Funcionan como la diferencia para la identidad, para lo que se repite y se replica sin salida aparente. Para comprender la progresión de estas temáticas es necesario recuperar la articulación entre la *Cartografía I* (cfr. p. 32) y las tres fases de creación en ST. Como vimos, desde el ORIGEN (primer momento de creación de 1952 a 1970) la búsqueda amorosa de un tú y de la danza aparecen sugeridas en los poemas, aunque no resueltas. Durante la segunda etapa de creación (1970- 1982) Susana experimentó un “writer’s block” —en palabras de Renata Treitel—¹⁴², que duró aproximadamente diecisiete años. En 1971 viajó a Alemania gracias a una beca y se dedicó de lleno a la Fotografía. Como ella misma contó: “demoró el proceso poético (...). Pero yo sabía que iba a seguir” (cfr. en Fondebrider, Daniel, 1995, p. 302). En consecuencia, tanto la Fotografía como las traducciones desplazaron la escritura poética. Es interesante pensar que, además de tratarse de nuevos códigos, la autora incorpora dos disciplinas que pueden concebirse como dobles del sujeto, extranjerías de la identidad, modos de que el yo se vuelva y hable como otro. La posibilidad de incorporarlas efectivamente se da a partir del EMPALME, esto es, el cruce entre ST e IS hacia la década del 80. Resulta interesante advertir que la dualidad (quietud versus movimiento; yo versus el reflejo; poesía versus danza) resuelve su tensión dicotómica en un espacio de terceridad: la tendencia hacia la

¹⁴² En una conversación vía e-mail el 09 de diciembre de 2016.

danza, la imagen visual como diálogo de miradas, la traducción como una nueva creación, etcétera.

Respecto de la fotografía, que es otro modo especular, podemos también diferenciar las circunstancias en que se desarrolla, ya que sabemos que ST durante la segunda fase de creación exploró diversas ramas, y que en la tercera fase fotografió durante siete años a IS. Luego de este encuentro ST retomó la escritura poética, dando lugar al punto cúlmine de creación (tercer momento, de 1982 a 1990). Entre sus textos incompletos terminó la obra *distancias*, dedicada a IS, y generó una serie de obras que resignifican las anteriores, donde se multiplican los recursos empleados y los sentidos presentes en sus propuestas. Esta proliferación derivó finalmente en la última obra de ST, que es un libro—objeto titulado *Acerca de Iris Scaccheri*.¹⁴³ Cabe realizar dos observaciones. La primera es la correlación que establece entre los espacios opresivos de sus poemas estudiados en el apartado anterior y los retratados en las fotografías. El compilado de doce imágenes incluidas en *La morada imposible I* (2001), que ST tomó entre 1979 y 1982, expresa dicha correlación. Se trata de fotos en blanco y negro que pertenecen a muestras distintas; entre ellas, la exposición de *Rainer Maria Rilke. Palabra e imagen* (realizada en el Instituto Goethe) y las series “Humor blanco y negro”, “Desconsuelos”, “El otro espacio” y “Geometrías”. En estas últimas explora las distintas formas de la soledad, el paisaje urbano y la muerte (Thénon, Susana, 2001).¹⁴⁴ En cambio, en la muestra dedicada a Rilke, ST inventa una nueva espacialidad que es la del “foto-poema”: Siguiendo las clasificaciones de Antonio Gil y Pedro Javier Pardo (2018) 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. Creemos que esta apertura a nuevos códigos representa un momento intermedio entre la primera y la última fase de creación, gracias a la incorporación de la imagen que se pone en juego no solo con la palabra sino con otra lengua. Es en este punto que ST empieza a dislocar y a abrir

¹⁴³ Como advertimos, la presencia de los textos de ST en las coreografías de IS no es idéntica a la inclusión de IS en la producción de ST. IS incorpora, de forma definitiva, solo en dos ocasiones: en *Iris con los poetas* (1990) y en *La gaucha* (1992). Si bien IS ya había experimentado con algunos poemas de ST —probablemente hacia 1984—, como comenta Thénon en una carta (Thénon, Susana, 2012), no nos consta que los haya incluido en ninguna obra en ese momento, sino después de la muerte de Susana en 1990.

¹⁴⁴ Según el programa de mano difundido por el Centro de Estudios Brasileños en ocasión de la muerte de Thénon en 1990, ella se inició en la fotografía en 1971 y exhibió su trabajo en numerosas ocasiones. Además de sus muestras en Buenos Aires, expuso en Rosario, Córdoba, Nueva York y París (véase: CAPÍTULO SEIS).

su literatura que luego encontrará un fuerte diálogo no solo con la danza, sino también con la música.

Habíamos dicho que el sujeto poético puede ser pequeño frente al inmenso entorno, borrarse frente a él, mostrarse diminuto, encerrado, expresar lo punzante y hermético que lo habita. De igual forma se proyectan las fotografías trabajadas durante este periodo de creación: la sombra de un cuerpo en un paisaje abismal y panorámico (en “Esto es la nostalgia”); cementerios con rejas y alambres de púa (en la serie “El otro espacio”); dos estatuas de ángeles en las alturas ante el cielo abierto (en la serie “El otro espacio”); un torso desnudo atravesado en primer plano frente un fondo de cementerio (en “Poema 7, De una noche de tormenta”); una silla vacía ante una jaula con un pájaro encerrado en una habitación (en “Poema 1, ¿Por qué me arrancas de las horas?”), la fusión de los cuerpos humanos ante la naturaleza (en “Poema 13, Nadie vive su vida” y en “Poema 18, Todo será de nuevo”), etcétera.

A su vez, las imágenes se caracterizan por el uso de las sombras, los reflejos, los destellos y algunas superposiciones borrosas. En continuidad con los aspectos semánticos que ofrece el espejo como símbolo en sus escritos, los recursos utilizados con la cámara fotográfica dan cuenta de una clara afinidad entre el universo de la palabra y el visual. El sujeto permanece, en ambos casos, escondido buscando un espacio donde reflejarse. Como dice Barthes (1989), “la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad” (p. 40). Ese alter ego en la poesía de ST permanece sombrío, inconsciente, en constante tensión con un yo mínimo que, aunque expande su erotismo, no logra ser alojado. Del mismo modo, el sujeto tampoco encuentra solución en esta serie de imágenes. Sin dudas, la selección fotográfica publicada en *La morada imposible I* (imágenes tomadas entre 1979 y 1982) demuestra un claro antropocentrismo. Todas las fotografías incluyen cuerpos humanos —nunca autorretratos— o extensiones del mismo por medio de distintas figuras que representan cierto estado emocional, conforme estudiamos en los poemarios del apartado anterior.

La segunda observación reside en la conformación de un vínculo proyectado entre la cámara fotográfica portada por ST y sus revelados, en el vínculo con las danzas de IS.¹⁴⁵ Durante los siete años en los que ST fotografió a IS, la experiencia quedó recopilada en la carpeta fotográfica publicada por Ediciones Anzilotti bajo el título *Acerca de Iris*

¹⁴⁵ Estas dos observaciones introducen una diferencia significativa en los recortes que decidimos realizar en el primer caso se trata de fotografías que no incluyen a IS; mientras que en el segundo, sí.

Scaccheri (1988).¹⁴⁶ Dicha publicación consta con treinta fotografías¹⁴⁷ que retratan distintos espectáculos de IS como *La muñeca; Juana, reina de Castilla y Aragón; Hosanna; ¿Me quisiste alguna vez?; Carmina Burana;* etc. Las fotos fueron tomadas en distintas partes del mundo a lo largo de las giras y conciertos realizados por IS, que ST acompañó. Creemos que, de alguna forma, el reflejo que resultaba imposible en los poemas de ST encuentra asilo en el movimiento de IS. Tanto las danzas como las fotografías en torno a ellas revelan la sombra, las inclinaciones y las potencias del cuerpo de ST, deseoso y tendiente a nuevas formas y movimientos. La imagen visual actúa como un instante que capta la proyección interior de la camarógrafa a partir de un estímulo exterior. Dicho a la inversa: la fotógrafa imprime su interioridad al fijar un suceso externo y, así, suspende la experiencia que persiste condensada en la unidad visual. En este punto, Susana se proyecta y se encuentra en el cuerpo de la danzarina. Sin dudas, IS –ese otro especular– le permite a ST verse a sí misma en un lugar donde no está, pero que desea. De forma análoga, el revelado –ese papel donde la danza de IS reposa– devela su posibilidad de *ser movimiento*. Luego de este cruce la escritura de ST se disloca aún más: los registros se amplían, el ingreso de lo dadá y de lo surreal le permiten encontrar su tono más personal. ¿Qué sucede, entonces, que el ojo cuando ve danza estalla? ¿Por qué la poética de Susana se dinamiza y multiplica sus sentidos al incorporar la figura de Iris?

Asimismo, las fotografías de las danzas de IS expresan la plenitud del cuerpo que danza, así como la presencia de otra corporalidad en ST en su rol de fotógrafa, quien, a través de su mirada voluptuosa y atenta, permanece hipnotizada y conmovida frente a los movimientos de la bailarina. Esta atracción puede asociarse con la publicación definitiva

¹⁴⁶ Según Barrenechea y Negroni (Thénon, Susana, 2001) ST incluyó en 1982 una sección dedicada a IS. Esta muestra presentada en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) tenía cuatro partes; una de ellas, titulada “Los reales espejismos”, giraba en torno a la figura de IS. Acorde con el programa de mano difundido por el Centro de Estudios Brasileños en ocasión de la muerte de Thénon en 1990, ST presentó en 1988 en el Centro Cultural Las Malvinas “Encuentro con Iris Scaccheri”, probablemente como parte de la carpeta fotográfica editada por Anzilotti ese mismo año.

¹⁴⁷ 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 librescos: 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 *Brindis a la Danza* y el lugar en el que se desarrolló” (Cortés Rocca, Paola, 2003, p. 8).

de *distancias*, cuya tapa es, justamente, una fotografía de IS. Nos consta que, para 1968¹⁴⁸ Thénon ya había empezado a escribir dicho poemario, aunque quedó interrumpido hasta 1981, cuando retomó los primeros bocetos. En los agradecimientos, “a quienes apuntalaron la construcción de este libro”, menciona a Ana María Barrenechea por su labor crítico-estética; a Renata Treitel por su tarea como traductora y a Iris Scaccheri por infundir en sus textos una reelaboración definitiva (Cortés Rocca, Paola, 2013, p. 1). En palabras de ST: la danza es “la visión definitiva para reelaborar y completar esta obra, cuya duración lindaba peligrosamente con lo interminable” (Thénon, Susana, *ctd* en Cortés Rocca, Paola, 2013, p. 1). Al respecto, Paola Cortés Rocca interpreta que:

Como ocurre con la traducción, algo del orden de la disciplina viene del universo de la danza, algo que detiene el vagabundeo del lenguaje, la compulsión a la reescritura infinita. La danza le otorga cierre a la poesía; la danza le infunde una visión que hace posible la completitud (Cortés Rocca, Paola, 2013, p. 1).

Es interesante observar que la fotografía de la tapa entabla una interacción directa tanto con el título como con el contenido del poemario mencionado, como se puede ver debajo:



Tapa de *distancias* (1984)

¹⁴⁸ Según una entrevista que le realizan en 1988 (Fondebrider, Jorge, 1995).

Continúa Paola Cortés Rocca señalando que el libro con una cubierta negra muestra un contraste entre “el nombre de la autora, el título y el nombre del editor ubicados en un espacio pequeño contra el borde superior izquierdo” (Cortés Rocca, Paola, 2013, p. 7) y el resto del espacio “sobre el cual hay una fotografía en blanco y negro de Iris Scaccheri tomada por Susana Thénon” (Cortés Rocca, Paola, 2013, p. 7) que resalta notablemente:

Allí, la bailarina está de espaldas, con los brazos extendidos hacia atrás para darse envión y subir una escalera; allí ha puesto un pie, extendiendo el otro, el rezagado, el que quedó en el suelo. La escalera de la imagen, agudizada por el diseño de la tapa, tematiza el título del libro: escaleras y puentes son elementos que de manera emblemática, acortan las distancias y también las subrayan. (...) En el diseño de la cubierta, la foto no exhibe sus límites, sino que se confunde con la totalidad de la página. Como si fuera la oscuridad de lo real –esa noche a la que Thénon se refiere en otros poemas -, ese vacío convoca a una retórica de la caminata, el vagabundeo o incluso la danza (Cortés Rocca, Paola, 2013, p. 7).

Sin dudas, este cambio gestado con la publicación de *distancias* alcanza su punto cúlmine con la edición de última producción en vida, *Acerca de Iris Scaccheri*, donde logra una profunda contemplación de la danza que, si bien en su poesía inicial había sido un impulso latente, con IS adquiere una concreción decisiva. Aunque nos corremos de la escena enunciativa del yo poético, planteamos otro tipo de dialéctica: la del cuerpo que mira y la del cuerpo que se deja mirar, la del sujeto que capta y la del sujeto que se deja captar. A la vez que la cámara proyecta el interior de quien la porta, también puede desnudar a quien captura. Tal es el caso del encuentro entre ST e IS, cuya mayor erotización se produjo en el intercambio entre danzas, versos e imágenes, construido en tres estrategias: observación, proyección y resignificación.

La primera se produce cuando la cámara capta las danzas de IS por las que, ST paradójicamente se deja atrapar. Si como hace un voyeur, fotografiar es mirar sin participar (Sontag *ctd* en Cortés Rocca, Paola, 2013): “La bailarina es entonces, la soberana del movimiento y la temporalidad”; mientras que, “Su gran otra, su doble, su cómplice, su espía es la fotógrafa” (Cortés Rocca, Paola, 2013, p. 10). ST funciona como un repositorio de la memoria de IS al reescribir sus danzas por medio de imágenes, episodios visuales que funcionan como una seducción simbólica. Resulta interesante recordar la revolución óptica que se produjo durante la modernidad debido al desarrollo del cine y de la fotografía, fundamentalmente en los efectos producidos sobre la subjetividad. Como consecuencia de estos avances tecnológicos, el yo como categoría

teórica quedó subordinado a los avances de la modernidad: un sujeto que se distancia del objeto, sometido a la fragmentación y a la polarización producida entre la metonimia del sujeto (el ojo / la cámara) y el mundo (lo retratado).

Simultáneamente, el sujeto puede integrarse al entorno de otra forma, por medio de la proyección y la amplitud generada por el inconsciente óptico, en términos de Krauss (1997), para quien el objeto retratado recibe la carga erótica, mediado por la cámara fotográfica. El segundo recurso empleado consiste justamente en la proyección del Yo sobre la figura que baila. Una vez asumida como testigo, ST se deja impregnar e interpelar por el objeto retratado. Como afirma Cortés Rocca, “La mirada captura un movimiento y la cámara es capaz de descomponerlo y así apresar aquello que escapa a la percepción cotidiana” (Cortés Rocca, Paola, 2013, p. 8). Sin embargo, “la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo” (Benjamin *ctd* en Cortés Rocca, Paola, 2013, p. 8), ya que solo el ojo fotográfico es capaz de percibir ese entramado inconsciente “que subyace al mundo de la conciencia asociado a la mirada” (Cortés Rocca, Paola, 2013, p. 8). ST proyecta su propio imaginario sobre las danzas de IS: las sombras que no habían sido asumidas en los versos se revelan ahora en las coreografías, mediadas por las fotos. Gracias a la imagen, intermediaria entre el sujeto y el mundo, es posible un conocimiento mutuo de los sujetos implicados en el juego entre fotógrafa y bailarina, una es reflejo de la otra y viceversa. Como propone Flusser, el dispositivo fotográfico permite dar un giro hacia lo intersubjetivo, ya que luego de que el camarógrafo tome distancia del objeto para adentrarse en sí, puede reingresar en él con una nueva forma (*ctd* en Soto Calderón, 2015). ST se aleja de sus propias escrituras para encontrar en IS una forma de expresión distinta. Contempla sus danzas y enaltece a la figura danzante. A veces muestra a la bailarina suspendida en un salto (como en la imagen de *La muñeca*) y logra eternizarla (Cortés Rocca, Paola, 2013).

Un tercer recurso empleado en el discurso fotográfico es la resignificación. A través de la dialéctica creada entre nuestras artistas se produce, un diálogo que, sin orden predeterminado ni jerarquías. De este modo, IS devuelve —es decir, refleja— la voz y la mirada de ST cuando toma los poemas de ST en nuevas coreografías. Dicho de otro modo, Iris baila y Susana responde con su captura; Susana vuelve a sus textos e Iris retoma sus danzas a partir de una nueva poesía. Se produce una reescritura mutua y recíproca en ambas. Si en los poemas de ST habíamos advertido un prominente hermetismo que encontró cierta apertura en los cuerpos que danzan por medio del amor y de la libertad, el reconocimiento del dinamismo en IS absoluto resulta en tanto vital. ST a través de IS

encuentra la totalidad de un espacio abierto, la voluptuosidad perdida y el desborde prohibido. Entre la retratada y la retratadora, las fotografías revelan la dualidad que adquiere toda identidad. Como estudia Guadalupe Castro, “en el retrato no sólo podremos observar características innatas sobre el retratado, sino que también se ponen en juego las elecciones y estados anímicos de quien fuera el fotógrafo y de esta manera, se produce una construcción de sentido” (2014, párr. 5). Sus movimientos capturan a ST y la hacen volver a su poesía. Se invierten los roles: Susana es hipnóticamente captada por IS. Se produce, entonces, un inevitable movimiento sobre sus propias escrituras. Puede retomarlas e incluso crearlas de un modo novedoso, aunque más fiel a sí misma. Hacia 1988 ST asume que durante mucho tiempo excluyó asuntos y modalidades de su escritura, limitación que comenzó a cuestionar a partir de una necesidad de integración. Entonces, decide abarcarlo todo:

la formación universitaria, los años de latín y griego, los años de aprendizaje de hebreo, de alemán, que no niego, pero también todo lo que está detrás. ¿Qué pasa con la rea? ¿Y con la maleducada, con la loca? ¿Qué pasa con la loca? ¿Dónde está? ¿Qué pasa con los locos? ¿Con una loca en medio de los locos? (Thénon, Susana en Fordenbrider, Jorge, 1995, p. 303).

Ese espíritu errático y dinamizante que ella misma había omitido halla su reflejo en el desenfreno y en el eclecticismo de IS que, como impulso vital, queda captado en las numerosas fotografías. ST descubre en IS su alter ego, sublima su deseo de movimiento que había permanecido como una prohibición, un tabú o un imposible. Según definimos, el deseo es una pulsión que desborda al sujeto y que lo desestabiliza por su condición móvil y evanescente (cfr. p. 10). Vemos su manifestación, en este caso, con un alto voltaje de erotismo que le permite a la escritora revelarse con mayor nitidez y pasión en sus obras. También es evidente la presencia del deseo en el paso del poema “Fundación” (de la primera etapa de creación), donde el sujeto lírico anhela una forma de vida plena. Si en “Fundación” primaba el modo subjuntivo (en la repetición del verbo ‘inventemos’), en “Las mujeres poetas” (de la tercera etapa de creación) los verbos viran hacia el modo imperativo, en expresiones decididas como “tenemos que juntarnos”, “hemos de unirnos”, “debemos manteneros coco a codo” (Thénon, Susana, 2012, p. 117). Nuevamente, la tríada ‘cuerpo, sujeto, deseo’ nos muestra que el yo creador busca su identidad a través de un cuerpo obturado que insiste en la pregunta sobre quién se enuncia en el poema. Asumimos que la presencia de IS en la vida de ST permitió a la escritora incluir otros intereses, deseos y modos de vincularse, como su llamado a otras mujeres

escritoras. Posiblemente la experiencia fotográfica pudo haber motivado los cambios advertidos en ST. No solo IS es tomada por ST al dejarse mirar, sino que ST ofrece una posibilidad de ser, más allá de sí misma con la acción de mirar, de proyectar y de resignificarse. Sin dudas, ST se ve en el espejo de una mujer que danza, reflejo que la desnuda. En el sentido que explica Georges Bataille (2009), la desnudez implica una apertura al mundo. Venciendo el hermetismo inicial, la fotografía permite un doble movimiento: deshacer la trama que anudaba la voz de ST y desvestir simbólicamente el propio deseo, a través del cuerpo de IS.

Si la primera salida del hermetismo inicial es la fotografía, su segunda morada posible es la danza. De este modo, la fotografía y la coreografía se vuelven nuevos modos de escritura para el sujeto poético, tal como lo reflejan los poemas y los escritos posteriores al cruce con IS. Estamos ante escrituras que inscriben la voz del sujeto, más allá de lo literal, en distintos registros: sonoros, visuales, kinéticos. De esta forma, los tres tipos de escrituras (poética, fotográfica, coreográfica) funcionan para crear nuevos modos de enunciación, desplazamientos identitarios y posibilidades de apertura a lo distinto. Escribir en todos los casos sirve, como dice Chantall Maillard (2007), para “rebelarse” y “reorganizar” (p. 379); y, por ende, para desestructurar venciendo lo dado y así “contradecir lo dicho” hasta volverlo a “demoler” (p. 384). El cambio de sujetos escriturales se evidencia con mucha fuerza hacia el final de su producción, tal como lo indica el análisis hecho por Barrenechea (1994a). Según la crítica, la imposibilidad espacial se presenta en el sujeto poético desde el origen de su obra. Sin embargo, la transformación gramatical (de la primera a la segunda y a la tercera persona) que experimenta el yo le permite expandirse en una deriva infinita. A partir de distintos usos que expresan distintas posiciones enunciativas, el sujeto se desdobra o se revierte sobre sí mismo, cambia sus referentes y los agrupa o separa “en conjunciones y disyunciones que configuran nuevos referentes y nuevos roles” (p. 2). Barrenechea llama a estos cambios “roles escriturarios”; implican “el manejo de la dupla oralidad y grafía en múltiples niveles socioculturales, pluralidad de lenguas, de estilos, de situaciones comunicativas que llegan a la exasperación en *Ova completa* (Reisz, 1988)” (p. 2).

Para comprender cómo se profundiza el acercamiento de ST a la danza y, en consecuencia, cómo se produce el cambio hacia una escritura más abierta y polifónica, es preciso analizar el último señuelo. La figura del caracol resulta decisiva dado que integra los elementos anteriores, Su construcción en el discurso poético es paulatina. Habíamos dicho en los capítulos anteriores que la voz y los espacios de los enunciados no

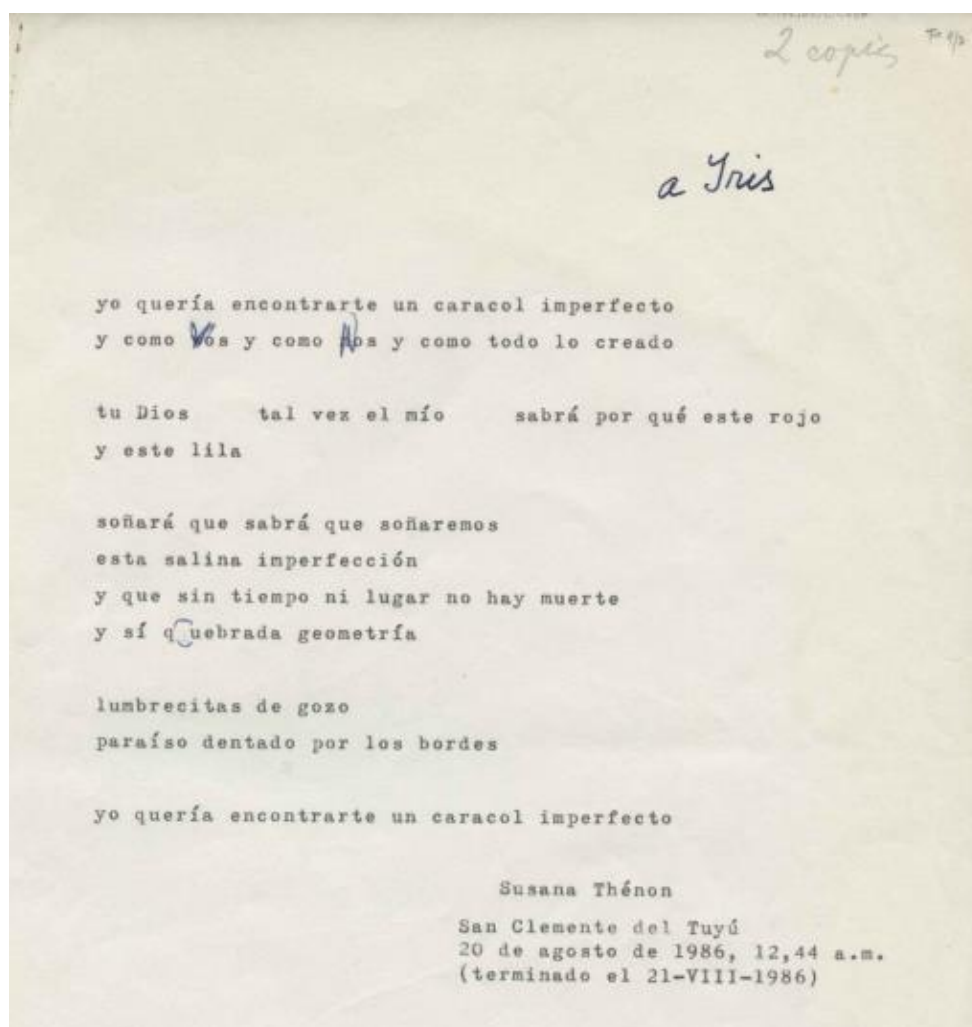
encontraban salida; por ejemplo, la figura del círculo aparecía recurrentemente para mostrar la imposibilidad del sujeto. Su identidad se mostraba viciada: la voz se estrechaba a la vez que se condensaba sin solución alguna. La soledad y el encierro expresaban su falta de pertenencia. Escribía: “para el que amó desde su encierro/ (...) Augura y late para nadie el amor/ (...) no hay lugar en un círculo perfecto” (Thénon, Susana, 2001, p. 79). Por medio de esta despersonalización y de los lugares cerrados el sujeto mostraba que no tenía lugar para sí ni para otros y que no encaja en el mundo: el círculo representa una ciclicidad permanente (Cirlot, Eduardo, 2006), que no admite transformación ni grandes movimientos subjetivos. Como contrapartida sus espacios posibles serían, como ya vimos en los poemas, el eje sintagmático de la danza, asimilado en los sememas ‘tierra’ y ‘mar’, ambos ligados con una naturaleza desbordante, cercana al paganismo. Observamos también la disociación constante que atraviesa el yo lírico. Los poemas son “huérfanos ateridos” —en términos de Inés Manzano (2010, párr. 2)— porque rechazan la presencia de figuraciones absolutas. ST quiere corromper los órdenes imperantes; por ejemplo, los dioses y las certezas. Así busca nuevas deidades y referencias para la propia identidad.

Tanto la cerrazón, como la negación de absolutos, encuentran su síntesis en la figura del caracol (análogo de la danza), elemento situado exclusivamente en el *Poema a IS* “[Yo quería encontrarte un caracol imperfecto]”, que es, por cierto, un texto suelto. Contamos con cuatro copias del texto: un manuscrito de 1986 (que habría sido copiado por puño y letra de Barrenechea), dos mecanografiados (uno de agosto y otro de septiembre de 1986), los tres con anotaciones de Ana María Barrenechea (*Fondo Thénon*); y hay un texto más que fue publicado en la revista *Feminaria III* en abril de 1990. Este último coincide con la versión final del texto, presente en la edición de Corregidor de 2001:

Yo quería encontrarte un caracol imperfecto
y como Vos y como Nos y como todo lo creado
tu Dios tal vez el mío
sabrás por qué este rojo y este lila
soñarás que sabrás que soñaremos
esta salina imperfección
y que sin tiempo ni lugar no hay muerte
y sí quebrada geometría
lumbrecitas de gozo
paraíso dentado por los bordes

Yo quería encontrarte un caracol imperfecto
(Thénon, Susana, 2001, p. 269).

Como puede observarse, la expresión “Yo quería encontrarte un caracol imperfecto” inicia y cierra el poema por medio de una anáfora, expresando la circularidad del deseo del sujeto: dinámico e incesante. Sabemos que el tú al que se dirige implícitamente es Iris, tal como lo demuestra una anotación de Barrenechea en una de las copias fechadas en 1986, donde indica que está dedicado a la bailarina. El lugar de escritura consignado es una playa de San Clemente del Tuyú, como se puede ver en la siguiente imagen:



Fuente: Fondo Susana Thénon

Por un lado, el poema reitera los recursos y las temáticas ya estudiadas: la búsqueda de espacio, la imperfección, el cromatismo, la naturaleza, el deseo, las deidades y el cambio de personas gramaticales. Por otro lado, genera tanto una continuidad como un contraste con los textos ya analizados. El sujeto encuentra el ‘cuerpo trascendente’ en un yo que ahora se presenta maximizado, cerca del goce, de lo luminoso y paradisiaco.

El cuerpo se sitúa entre lo real y lo imperfecto, entre el sueño y el saber, entre las palabras y el espacio. Si antes no había lugar ahora hay quebrada geometría (Thénon, Susana, 2001, p. 269); si antes el yo vivía “aquí y ahora,/ donde todo es horrible/ y tiene dientes” (p. 57), ahora hay un “paraíso dentado por los bordes” (p. 269); si antes vivía “entre piedras” (p. 59), ahora se presenta una “salina imperfección” (p. 269). En el nivel fónico, resulta llamativa la aliteración del fonema oclusivo velar sordo /k/, del vibrante /r/, y del grupo sonoro /kr/, en sintagmas como ‘quería’, ‘caracol’, ‘imperfecto’, ‘que’, ‘encontrar’, ‘creado’, ‘quebrada’ e ‘imperfección’, que no solo remiten a los sonidos presentes en el semema ‘caracol’, sino que evocan el sonido del crepitar, que podemos asociar con el ardor, la pasión y la luminosidad. Incluso el diminutivo ‘lumbrecita’, además de manifestar una imagen de ternura, apela al imaginario del fuego, del calor y del hogar.

Desde el plano sintáctico la autora transgrede el sistema gramatical del uso de personas por medio del uso de los lexemas “Vos” y “Nos”, mostrando la fusión entre el yo y el tú, equivalente a la proyección de Susana buscada en Iris. El uso de las expresiones verbales en futuro manifiesta la intención de deseo; además de un claro contraste con el pasado imperfecto “quería”, donde se muestra que para el yo es imposible encontrar a Iris imperfecta, lo cual genera otra marca más de la idealización de su figura. Desde el punto de vista simbólico el caracol condensa diversas significaciones. Según Jean Chevallier (1986) está asociado con la luna, simbolización femenina por excelencia, representante de la regeneración periódica y del renacimiento. Si en Thénon antes había una noche donde el deseo refulgía y se volvía imposible, ahora hay asociaciones lunares, fecundidad y perpetuo retorno. También el caracol es, por su movimiento espiralado, evolución de vida. Según Eduardo Cirlot (2006) representa una espiral microcósmica que actúa sobre la materia, que en este caso sería la materia corporal. Si bien en este poema no aparece mencionada ninguna zona del cuerpo, surge una referencia indiscutible: el gozo.

El sujeto se aproxima de manera inmediata con sus palabras al instante del ensueño y del placer. Siguiendo la concepción de Raúl Dorra (2005), a través de la poesía el cuerpo se vuelve una casa y el yo su caracol, o quizá a la inversa. En esta experiencia de cercanía que presenta Thénon con el tú, el yo-cuerpo se define en un paraíso posible, repleto de vaivenes y de luces. Si al inicio el deseo era tabú, ahora se constituye como una erótica de la transgresión: el yo migra a otro espacio, el de las ‘lumbrecitas de gozo’, donde el cuerpo es fuego y hogar, luz y vida.

El caracol completa la ‘poética del movimiento’ que se había iniciado con la aparición del ‘cuerpo trascendente’ de los primeros poemarios, cuerpo expresado,

también, a través de la construcción de una voz más bien cósmica en algunos lineamientos de su obra. Este señuelo perfecciona el escenario natural que había deslumbrado al Yo lírico desde el inicio, queda asociado con la danza-mar y con la figura de Iris. Asimismo, profundiza el erotismo que no había podido desplegarse, ya que representa no solo el deseo erótico del yo, sino su búsqueda de movimiento. El cuerpo, la naturaleza, el paraíso y las mujeres se vuelven fuente de inspiración de una danza que no es solitaria, sino fuera de sí, excéntrica y múltiple, como detallaremos a continuación.

3.2.2 La figuración de la danza

Partimos de la idea de que el encuentro con la danza le permitió a ST otro tipo de movimiento erótico con la propia palabra, expandiendo su creación y profundizando los lineamientos que ya se presentaban en ella. Poco a poco su voz hermética se va abriendo a un camino de eclecticismos, va haciéndose un cuerpo más excéntrico que ajeno. Si el espejo reflejaba una búsqueda errática, el caracol terminó por expresar su deseo de movimiento, junto con una definición, una danza pagana y, a la vez, divina. El cuerpo inicia su experiencia a través de la sensopercepción que, en su discurrir, se va uniendo y desplegando junto con las secuencias coreográficas de Iris.

Debido a la presencia de la danza en sus primeros poemas (cfr. p. 105) junto con la conformación de una poética del movimiento a partir de la figura del caracol, retomamos la propuesta de Juana Cifuentes-Louault (2015), quien selecciona poemas de la primera fase que evidencian la unión entre poesía y danza, conexión que es de orden temático y metafórico. La crítica francesa selecciona seis textos coincidentes con nuestro recorte, que son: “Tango” y “Danza” de *Edad...*; “El bailarín” de *Habitante...*; “[Dame libertad] de *De lugares...*; un poema sin título e inédito fechado el 5 de febrero de 1958 y el primer poema de un poemario inédito titulado “Amor, ave prohibida” de 1966 incluido en *La morada imposible II*. Nosotros nos detendremos especialmente en “Tango”, “Danza”, “El bailarín” y “[Dame libertad]” porque pertenecen a nuestro corpus primario y sumaremos el análisis de “Mundo”, “Ser” “Fundación”, “Juego” y “[El pensamiento quiere desbocarse]” que terminan por conformar su poética y cosmovisión en torno al movimiento. En cada uno de ellos pudimos ver distintos ejes transversales que apuntan a conformar una ‘poética del movimiento’ en ST — esto es, una lírica, dinámica, abierta, orgánica —.

Nos interesa destacar especialmente dos temáticas que se articulan directamente con los ‘señuelos’ —el espejo y el caracol— que completan la secuencia. El primer eje es el del amor-pasión presentando como un encuentro anhelado. Agrupamos aquí los poemas “Tango”, “Mundo” y “Ser”. En “Tango” se propone la explosión entre los cuerpos al acercarse, cuerpos que son derivados de la pasión. Por ejemplo, utiliza imágenes desbordantes y onomatopeyas en la expresión “trac de la sangre alucinada” (Thénon, Susana, 2001, p. 28) o la sinestesia producida en “inquietud cromática” (Thénon, Susana, 2001, p. 28). Estos “cuerpos de tierras verde,/ trascendentes” (Thénon, Susana, 2001, p. 28) son la muestra del baile hipnótico que toma todas las partes. Aunque el sujeto no está implicado (está escrito en tercera persona del singular, en referencia al tango), a través de su descripción notamos la fascinación que siente frente al erotismo desplegado en dicho baile. Luego, en el poema “Mundo”, describe una desazón inicial, frente a un escenario repleto de mendigos ante el “humo descalzo” y de “rostros que se caen a pedazos” (Thénon, Susana, 2001, p. 59). Sin embargo, los versos finales encuentran cierta esperanza cuando dice: “mi olfato busca afanoso el olor de la alegría/ y mi piel se agranda cuando digo amor” (Thénon, Susana, 2001, p. 59). Es decir, el amor es una salida posible. Prevalece nuevamente el sentido de la expansión y la piel como frontera entre el sujeto y el otro. A su vez, en “Ser” el sujeto se trasciende, al comenzar el poema con la acción de “morder” prevalece el sentido del gusto y el del tacto, por medio de un infinitivo que se impone como deseo. Específicamente, inicia la voz cuando expresa en el primer verso: “MORDER tu significado” (Thénon, Susana, 2001, p. 67), apelando a la representación, a la idea de un tú todavía lejano. En este mismo texto aparece la inmensidad en imágenes como “escala de magnitudes inalterables” y referencias espaciales en el eje del ser, como “ser (...) tu meridiano” o “un breve signo/ peregrino por tus aledaños” (Thénon, Susana, 2001, p. 67). Nuevamente, aparece la posibilidad de vencer cualquier obstáculo en frases como “desvanecer tu límite” y “ahondar en tu sonora latitud” (Thénon, Susana, 2001, p. 67). En todos los casos se reitera lo sensorial y lo sensual como posibles espacios de fusión con el otro. Estos indicios textuales que expresan momentos de cercanía y de lejanía se asemejan a la idea de un erotismo a modo de danza: lo que el tú oculta y devela, cómo el sujeto se aproxima sigilosamente por medio de los sentidos, lo mismo que el gusto, el olfato, la visión, el tacto.

El segundo tema es la búsqueda de la libertad por medio de nuevas invenciones del tiempo, de la vida y de la muerte. Aquí ubicamos los cinco poemas restantes; o sea: “Fundación”, “Juego”, “Danza”, “El bailarín” y “[El pensamiento quiere desbocarse]”. En “Fundación” el yo proclama un nuevo tipo de erotismo, y para ello ha de trocar las noches por los dioses, plegar sexos y palabras. Presenta la idea de una sexualidad indolora e inmortal; esto es, presuntamente, posible. Para lograrla, desecha los dioses conocidos y proclama una divinidad cercana, primaria, breve. Además, alienta la posibilidad de fundar una nueva vida, nuevos sueños y amores que no sean los de antes. En “Juego” vuelve la idea de despojarse de lo conocido –esa certeza que también había rechazado en “Fundación”-. Lo lúdico reviste el dinamismo del placer para que el azar y el devenir permitan gustar “sabiamente” del “minuto absurdo y libre” (Thénon, Susana, 2001, p. 29). Implora prescindir de las certezas para entrar en nuevos lazos que sean “ser, sentir, vivir” (Thénon, Susana, 2001, p. 29). Las acciones se acumulan con los infinitivos amar, anhelar, vivir, nacer, dormir y reír presentes en el poema “Fundación”. Insiste en rechazar los ideales al proponer, por ejemplo: “despojémonos de todo cuanto/ nos conformó a imagen y semejanza/ nuestra” (Thénon, Susana, 2001, p. 29). Es decir, perder el reflejo, la proyección conocida. En continuación con el rechazo de los absolutos, en “[El pensamiento quiere desbocarse]” se insiste en la idea de trascender lo racional para llegar a ser como dioses. Oponiéndose a un paradigma logo-céntrico, persiste la fascinación ante el movimiento. Como “el pensamiento no puede” (Thénon, Susana, 2001, p. 84), el sujeto quiere volverse “mar”¹⁴⁹, símbolo por excelencia de muerte y nacimiento, puro dinamismo (Cirlot, Eduardo, 2006). En “Danza” reaparece la inocencia de la niñez, cuando lo demoníaco -expresado en la figura de Lucifer- muere ante “la sonrisa de un niño” (Thénon, Susana, 2001, p. 36). Agrega Cifuentes-Louault (2015) que dicho poema presenta una elasticidad rítmica entre la fuerza apolínea y otra dionisiaca. La alusión al diablo “nos devuelve el episodio descrito en «El canto de la danza de Nietzsche»” (p. 3). En él Zaratustra asocia la figura demoníaca a la pesadez. La expresión final, que manifiesta la sonrisa del niño (y su liviandad), expresa “la alegría y el éxtasis que producen la danza como impulso y potencia liberadora” (p. 3).

La danza aparece como la posibilidad de una nueva escritura sagrada. El sujeto la define en un verso que exclama “tus pies dibujan/ un poema en la tierra. Aleluya”

¹⁴⁹ Recordemos que en los capítulos anteriores estudiamos cómo el sintagma ‘mar’ había sido unido al de ‘danza’, especialmente en el poema “El Bailarín”.

(Thénon, Susana, 2001, p. 36). En ese texto la danza está anclada en la tierra y revitaliza al sujeto. Asimismo, la idea de renovación aparece en el poema “El bailarín” cuando define al danzante por medio de distintas acepciones: a) como una confluencia entre el pasado y el futuro - un presente continuo-; b) como imaginario aéreo por medio de la sombra y el aire-; c) como movimiento permanente a través del imaginario marítimo cuando expresa: “Soy mar, el *hombre-mar* (...) mi dolor es piedra y sal” (p. 69); d) como temporalidad que no cesa - “la muerte en mi quietud” (p. 69)-. Nuevamente, lo divino queda equiparado a lo infinito, lo dinámico, lo erótico. Estos dos ejes -el del amor-pasión y el de la libertad- muestran que hay un mundo fuera que el sujeto por momentos logra palpar; mundo que es dinámico, giratorio, vibrante, bello.

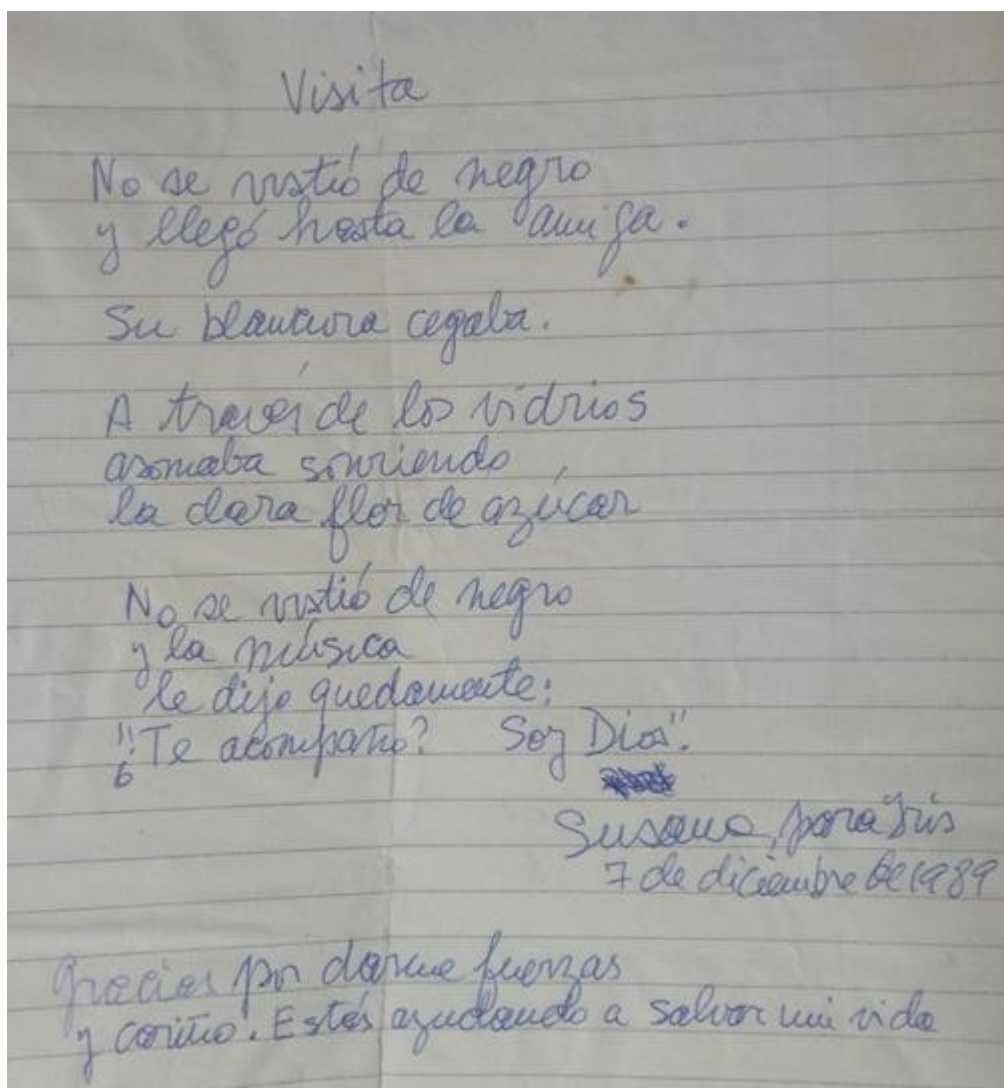
Cabe retomar los isotópicos asociados con el campo semántico de la ‘danza’, que son el ‘mar’ y el ‘caracol’, ambas figuras dinámicas y oceánicas que rompen el absolutismo del círculo y de los tabúes, así como la cerrazón de los espacios urbanos. El primero corresponde a un poema de la etapa inicial; mientras que el segundo está situado hacia la última fase. En “El bailarín” la tercera persona se funde con la primera, el personaje se viste de aire y de sombra (elementos etéreos) para luego caracterizar la voz poética y proclamar: “mi cuerpo es ola, mi mano es pez” (p. 69). Agrega Cifuentes-Louault: “La profusión de adjetivos posesivos y de pronombres personales (complementos directos e indirectos) confirma el lugar privilegiado que ocupa el yo en este poema” (2015, p. 4). El sujeto poético se instala como puro cambio y los poemas toman la forma de la oscilación. La presencia de la danza “en tanto circulación, trayectoria y desplazamiento” (p. 2) permite que el cuerpo sea capaz de metamorfosearse: “el sujeto poético es sensible a los cambios de estación que son presentados como movimiento y danza” (p. 3). Está en busca de su propia emancipación.

Mientras que en el *Poema a IS* [Yo quería encontrarte un caracol imperfecto]”, la danza está en el encuentro con el tú, al igual que en las palabras que dedica ST en *Acerca de IS*. Confiesa Susana: “Iris golpeó la tierra con una larga vara blanca [...]. El espacio era un ser de infinitas dimensiones” (Thénon, Susana, 2001, “Obra fotográfica”, p. 201). El espacio gira alrededor de la bailarina, se vuelve un conjuro infinito. La hermética geografía que arrincona a la poeta en sus primeros textos encuentra una salida, años después, en la figura del caracol (completando el primer paisaje marítimo), el cuerpo como una espiral en constante movimiento. Dice Thénon: “Entonces comprendí que me había encontrado con la danza. Era la verdad pura. Me alegré de estar viva y nunca la abandoné” (Thénon, Susana, 2001, “Obra fotográfica”, p. 201). Más que belleza se

presenta como una verdad y como la alegría de vivir. Sin dudas, la danza de Iris le permite producir un encuentro más honesto consigo misma, junto con un movimiento no solo en su escritura, sino en su concepción del mundo y con ello, una visión vital en torno al amor, la fraternidad, la admiración. La danza de Scaccheri la deslumbra: “por sus sobresalientes dotes expresivas y técnicas: los giros y los equilibrios de duraciones inverosímiles, y los saltos absolutamente ingravidos” (Falcoff, *ctd* en Cifuentes-Louault, 2015, p. 5).

Gracias a que la relación entre el yo y su cuerpo se intensifica a medida que avanza su voz, la escritura se vuelca cada vez más hacia lo coreográfico, a través de la polimetría y de la disposición gráfica (Cifuentes-Louault, 2015). Hay un discurrir cada vez mayor debido a la apertura de los sonidos vocálicos en sintagmas como ‘vara blanca’, ‘propia cabellera’, ‘despertaba y bailaba’. También el juego rítmico en el acento final de los pretéritos (‘golpeó, subió, giró’) expresan acciones estridentes y de movimiento. Se presentan campos semánticos vinculados con la danza como cosmos total: lo aéreo (“aire”, “humo” y “sombra”), lo telúrico (“tierra”), lo líquido (“mar”), lo fogoso (“lumbrecitas”). También los verbos remiten a acciones como subir, esperar, volcar, trepar, anclar, levantar para expresar dinamismo, junto con sustantivos relativos a la danza como “ascenso”, “círculo”, “libertad”. Esta danza tiene el color de una blancura que encandila.

Finalmente, bajo el título “Visita” -último texto que escribió-, le habla a Scaccheri, en una especie de diálogo. La bailarina ilumina con su llegada: “No se vistió de negro / y llegó hasta la magia/ su blancura cegaba / A través de los vidrios/ asomaba sonriendo/ la clara flor de azúcar” (Thénon, Susana, 2001, p. 271). Luego escribe: “y la música/ le dijo quedamente:/ “¿Te acompaño? Soy Dios”. Debajo aclara: “Gracias por darme fuerza y cariño. Estás ayudando a salvar mi vida” Según consultamos en el manuscrito original del *Fondo Thénon*, este texto está fechado el 7 de diciembre de 1989 y va acompañado por una breve carta a Iris. También aparece publicado en la edición de Corregidor (2001). Puede verse el texto original a continuación:



Fuente: Fondo Susana Thénon

Acompaña a “Visita” una carta a Iris manuscrita que reproducimos a continuación:

Querida Iris: te envió un poema. Es el último que escribí y se publica en esta revista nueva. Aquí me “obligaron” a escribir una introducción, cosa que no acostumbro a hacer: ahora veo que escribí un “arte poética” en miniatura y pienso que tal vez te interesen las dos ideas (*Fondo Thénon*).

Susana da cuenta de esta transformación que la salva. A esto se suma una clara polifonía, que resulta constitutiva y que se acrecienta a lo largo del desarrollo del resto de su poética. El poema, la creación, se convierte en una especie de “fiesta del lenguaje desquiciado” (Mallol, Anahí, p. 2003, 41) donde su cosmovisión se completa. Además de la erotización progresiva, los vacíos y los cambios tipográficos, las imágenes de ciclicidad y de despliegue helicoidal, el juego de pulsiones entre la ironía y la liberación del

lenguaje, ST construye un ser en movimiento, que queda reflejado en la figura de Iris. Asimismo, la danza permite trascender el juego de tensiones y, desde la mirada, tocar el cuerpo. Susana mira a Iris bailar, que inspira su poesía y la inunda de nuevos movimientos. Al contemplar el dinamismo, Iris se constituye como un espacio simbólico y resignificante para el cuerpo de la escritora y su reservorio poético. Descubre una concepción distintiva del estar en el cuerpo y con la naturaleza: un acercamiento con lo auténtico y la liberación de lo que sí es posible.¹⁵⁰ En relación con la escritura, la propia Thénon dice en torno al poemario *distancias*: “Aquí no hay círculos concéntricos ni nada que se le parezca, sino *saltos, caídas, elevaciones y diversos accidentes*. Todo está mezclado de forma caótica y contradictoria” (Thénon, Susana, 2012, p. 181). Queda lo quebrado, lo roto y lo imperfecto, que el sujeto acepta y sublima. La ‘poética del movimiento’ se da progresivamente, generando una rotación de una danza deseada a una condensada en la figura de la bailarina.

Más allá de la polifonía, las imágenes sensoriales y kinéticas avanzan en la escritura con mayor fuerza. Se trata de un lirismo que se vuelve iridiscente. Del mismo modo, el erotismo toma forma de danza. Como postulan algunos teóricos budistas, el amor es una danza mutua, pero no solo con otros sino con los fenómenos, la realidad y la vida misma (Trungpa, Chögyam, 1997). Para que un cuerpo se ponga en contacto con otro ha de desbordarse, asumirse voluptuoso (Bataille, Georges, 2009). Susana genera esta traslación con su mirada, no solo fotográfica, sino afectuosa. Lejos de la ironía, se encuentra con la belleza y con caminos que la llevan incesantemente a lo desconocido (Genovese, Alicia, 2011). Cerca de esa concepción de amor que Roland Barthes (1992) definió como marginal, el lenguaje de Thénon se asemeja al del enamorado: sujeta al imaginario discontinuo, provocador, intempestivo. Su fuerza se vuelve centrífuga, como dice Genovese, el “yo inmovilizado busca lo otro, incluso la posibilidad de abandono de un orden perfecto” (2011, p. 62). El sujeto es sustituido por sus ojos creando una situación dramática en el terreno amoroso: lo leve y lo grave, la luz y lo que ennegrece (Genovese, Alicia, 2011). Podríamos decir que si en *distancias* hay “partituras corales” (Genovese, Alicia, 2011, p. 71), en su producción posterior hay preeminencia de danzas visuales: en el trabajo con el espacio gráfico y simbólico, en las tipografías, en la sucesión de sentidos, de personas y de tiempos. La invitación es al caos, a la invención, a la presencia, a la

¹⁵⁰ Para profundizar en torno a las llamadas teorías de la liberación ecofeminista, véase: Holland-Cunz (1996).

libertad. Se trata de una danza descalza, orgánica y pulsional. Continuando con la intertextualidad *nietzscheana*, ST solo podría creer en una divinidad que supiera bailar. La danza no solo es un motor erótico, sino una cosmovisión de vida que define su *ars poetica* y que transforma su existencia. Si la morada del sujeto era imposible, ahora encuentra otros cuerpos, otras casas, otros lugares de pertenencia. Lo impropio se vuelve para el sujeto el espacio de lo propio, el carácter de lo errático y moviente. Antes la soledad la locura, la melancolía y el encierro habían sido territorios del sujeto, aunque poco fértiles. Luego, aparece como contracara la proclamación, la entrega, la necesidad de jugar y de entregarse al lenguaje, a sus recovecos y expansiones. En dicha soltura emerge la excentricidad de un cuerpo fuera de sí. Su voz se compromete, se encuentra con la danza, se apropia del deseo de trastocar todos los órdenes, los códigos, los mapas, hasta pasar del escepticismo existencial a la identificación con un nuevo presente y porvenir. Se trata de ese afecto irreverente que desordena lo dado para que el sujeto recupere de sí, algo perdido.

Finalmente, observamos cómo el poema y el movimiento invitan al encuentro erótico. Susana desviste con la palabra lo que Iris reviste con su danza. Crear se vuelve el *touché* del esgrimista que desenmascara a su contrincante; el gesto sensual que consiste en mostrar una parte del cuerpo; la acción de gozar siendo mirado, pero nunca fingido; la escena de quien escribe en movimiento en un pulso deseante, que no quiere agotar la letra sino ubicar un cuerpo frente a otro. Con su estela, criaturas y creadoras se desvanecen, intentando mostrar el universo que no existe más que aquí y ahora, en una distancia continua e impalpable. ¿No es el arte ese baile que va de lo personal a lo impersonal, intentando reinventarse, cambiando el eje de lo propio con otro-partenaire? ¿No es acaso el erotismo un arte sin nombre? En Susana, la experiencia de lo marginal cobra un sentido personalísimo cuando subvertir el lenguaje encuentra su propia causa, cuando la rareza ya no la deja huérfana ni desolada, sino que le devuelve un ritmo propio, un tono preciso, un cuerpo que, por deseante, se proclama disidente.

Las artes, por sus rasgos vitales y transgresoras, permiten distintas formas de vinculación intersubjetiva para enlazar a cada cual, con su goce. Susana reencuentra su cuerpo y con él, el erotismo que insiste a través de las letras y sus danzas.

3.3. En síntesis

A lo largo del capítulo observamos los modos de organización de la corporalidad a partir de tres Mapas Corporales que expresaron dimensiones poético-simbólicas, las reiteraciones y las transfiguraciones presentadas en los poemarios.

Respecto del FOCO 1 presentamos tres tipos de cuerpos. Estudiamos la tensión existente entre ellos, principalmente en el combate entre el ‘cuerpo de la fractura’ y el ‘cuerpo ausente’. Nos detuvimos en el carácter opresivo que define al Yo, junto con su falta de pertenencia espacial y simbólica, y con la presencia del tabú en relación con el deseo, el placer y el dolor. Identificamos distintos conflictos que presenta el yo corporal: la dicotomía principal entre quietud y movimiento, la equiparación entre sexo y muerte, el amor y el otro como imposibles, la falta de identidad, la difuminación de límites corporales, etc. En ST hay una evidente discordancia: esos cuerpos que nombra parecen no pertenecerle. Esta falta de lugar, excluye la posibilidad de encuentro con un tú, así como el afianzamiento de un propio lenguaje poético en donde encontrarse. Podríamos traer a colación el neologismo ‘impertenencia’ para asignar la falta de lugar en la voz *thenoniana*.

Advertimos que dichas dualidades encuentran su solución en una corporalidad que está presente desde el inicio: la del ‘cuerpo trascendente’. Vimos que su presencia sugiere otro lazo con el deseo a partir de dos ámbitos: el cosmos y la danza, ambas experiencias que detallamos en el FOCO 2. Sobre la naturaleza mencionamos el sueño y la noche como precursores de un deseo obturado. Detectamos la primacía de lo táctil, sentido por el cual el yo se vuelve cósmico. Hay un deseo de develar un cuerpo donde no haya más miedos y donde el sujeto se funda con un entorno que la deslumbra y cautiva. Respecto del eje de la danza identificamos que, en los primeros poemas, los sememas ‘tierra’ y ‘mar’ expresan la unión buscada por el sujeto, entre su cuerpo y el mundo. Es el ‘cuerpo trascendente’ el que tiene la potencia de desear y de moverse, el que origina el desarrollo de una ‘poética del movimiento’ cada vez más nítida. A través de ella, la voz lírica se multiplica y encarna la aparición de un cuerpo dinámico, lúdico y transgresor. Sin duda, la relación ‘cuerpo, sujeto, deseo’ cambia en este sistema de significantes conformado por los sememas ‘cuerpo’, ‘tierra’, ‘danza’ y ‘naturaleza’ -esta última desglosada, a su vez, en colores, noches, espejos-.

Respecto del FOCO 3 vimos la progresión del erotismo, que no había tenido lugar en los primeros poemarios — estaba sugerido, pero no como una experiencia posible para

el yo lírico —, hacia el juego de sexos, géneros y roles en los últimos poemas. El recorrido por las tres corporalidades mostró el giro semántico producido hacia el final de su poética. Especialmente, el conflicto identitario muestra la imposibilidad de afianzar una voz/cuerpo propio, lo que Susana Reisz de Rivarola (2000b) llama un habla ventrilocua. Por ende, la conformación de su erotismo, primeramente sesgado, molesto y ruidoso, va cambiando al asumir acentos homo-eróticos, polifónicos y lúdicos, hasta desembocar en una nueva articulación ‘cuerpo, sujeto, deseo’, cuya máxima expresión es un lenguaje excéntrico. Así, el yo poético trasciende su hermetismo y se vuelve capaz de reconocer la no pertenencia de su voz para, finalmente, asumir el cuerpo como materia múltiple y discontinua. De este modo el tú se vuelve un motor de movimiento y una alteridad capaz de ser integrada en el discurso poético. En el estudio fuimos marcando isotopías y sememas que demuestran nuestra propuesta. La voz de otras mujeres completa el recorrido desde una voz que se presentaba solitaria a otra que encuentra morada en su estilo. Su voz se vuelve un llamado a un cuerpo mayor, dinámico, polifónico, colectivo, múltiple y vital.

Respecto del PRIMER SEÑUELO estudiamos la relación entre la identidad del sujeto y el símbolo del espejo, ya sea por su distorsión, por el juego con el doble o con lo múltiple. Avanzamos en el establecimiento de analogías entre la imagen especular y la imagen fotográfica, ambas como búsquedas subjetivas. Descubrimos claras analogías entre los espacios cerrados de los poemarios y de las fotografías, así como correlaciones entre el ‘cuerpo trascendente’ y las danzas de Iris. El cuerpo que permanecía oculto en ST encuentra su forma en el de IS. Gracias a este juego de miradas, ST se refleja en un cuerpo danzante y se motoriza su escritura.

Asimismo, avanzar en el estudio cartográfico del caso nos dio otra clave de análisis elemental: el lugar que ocupa la imagen, tanto para la Poesía como para la Danza. Primero, porque los ‘señuelos’ son, antes que nada, figuraciones simbólicas. Segundo, porque al observar la inscripción de los sujetos en los distintos lenguajes, comprenderemos cómo Poesía y Danza confluyen en el uso de la imaginación, materialidad y mediación plásticas indispensable en todo proceso creador. En este caso, sumamos una nueva distinción: el vínculo entre la escritura, la danza y la fotografía. Las tres están sumamente relacionadas a través de un juego constante entre el cuerpo erótico, el cuerpo afectivo y el cuerpo relacional, demostrando así la plasticidad de las autoras implicadas en dicha dinámica. De este modo, dimos un paso más en la demostración de nuestra hipótesis acerca de la convivencia de múltiples yoes y cuerpos en los sujetos

creadores, según sus posiciones enunciativas. En consecuencia, surgen nuevas nociones en torno al eje ‘cuerpo, sujeto, deseo’, como el juego, la fantasía y la mirada, por mencionar algunas, que irán describiendo con mayor precisión el vínculo entre ST e IS. Paulatinamente iremos avanzando en nuestras conjeturas sobre cómo el caso ST/IS nos da elementos de análisis para comprender mejor el diálogo entre poesía y danza. Como anticipamos, el erotismo, la imaginación y la plasticidad son las primeras claves para abordar el diálogo interdisciplinario.

En cuanto al SEGUNDO SEÑUELO, la figura del caracol nos permitió dos recorridos. Primero, desde el ‘cuerpo trascendente’ de la poesía inicial donde la ‘danza-mar’ convocaba al Yo lírico hasta encontrar su paisaje semántico en el símbolo del molusco, equivalente a la danza en sí. Segundo, desde el caracol, como espiral microcósmico que espeja las danzas de IS, hasta el cambio de cosmovisión de ST que resultó en la versión definitiva de una ‘poética del movimiento’. Ambos recorridos demuestran el vaivén de elementos vinculados con la búsqueda de una identidad que se abra a otros seres, lenguajes y mundos, en todas las fases de creación de ST. Hicimos hincapié en el análisis de *Poema a IS* o “[Yo quería encontrarte un caracol imperfecto]” para evidenciar el cruce entre realidad y poesía, entre la danza y lo *poiético*.

Sobre el TERCER SEÑUELO pudimos rastrear la figuración de danzas visuales, orgánicas y pulsionales en la poesía de ST. La danza, como DESTINO FINAL, le permitió a ST restaurar su ORIGEN; es decir, la causa de su escritura, el acercamiento a una poesía más corporal, más excéntrica y caótica. Analizamos especialmente las obras que la incluyen y donde ST explicita cómo su visión cambió por su encuentro con la danza, especialmente en la búsqueda de su propia verdad como sujeto.

Tanto los FOCOS como los SEÑUELOS nos permitieron seguir un ‘recorrido cartográfico’ que mostró las transformaciones dadas en la identidad poética y artística de ST, desde la década del 60 hasta los años 90. Primero, se evidenció el paso del hermetismo a la excentricidad. Segundo, se demostró la construcción de un cuerpo deseante, capaz de trascender hacia otros límites, territorios y lenguajes. A causa del ‘cuerpo trascendente’, se mostró cómo el interés por la danza estaba desde el inicio y cómo su profundización logró afianzar el estilo de una voz propia en ST. Tercero, el erotismo que en la primera fase de creación se presentó como tabú o como ruido (Mallol, Anahí, 2003), luego se volvió transgresión. En consecuencia, la falta de lugar para el sujeto encontró pertenencia precisamente en lo inespecífico: el movimiento, el caos, el poema fuera de sí.

Respecto del *Diagrama II* (cfr. p. 56), nos detuvimos en la relación ‘cuerpo, sujeto, deseo’, especialmente en su inscripción en la escritura poética. Observamos los pasajes que estableció el yo poético hacia la danza: en la figuración de la poesía inicial y de la final al establecer un giro de sentido semántico, como imagen de libertad, de belleza y de verdad; en el uso de patrones rítmicos y coreográficos en la disposición sintáctica y gráfica, como metáfora de la verdad del sujeto, como motor de movimiento erótico, como concepción de mundo y como *ars poetica*. La danza presente en la poesía de ST se asemeja a la de IS: tiene los pies descalzos, se presenta auténtica, lúdica y sublime, quiebra las reglas clásicas, se vuelve iridiscente. Según el tercer diagrama, pudimos ver cómo el sonido, la imagen, la palabra y el movimiento se entrecruzaron hasta lograr una verdadera confluencia interdisciplinaria. Gracias a esta mezcla de medios y de lenguajes, Susana logró movimientos centrífugos: el deseo transgrediendo fuera de sí, el cuerpo cerca de la letra, las palabras danzando, la invención de la propia lengua.

Capítulo 4:
Iris Scaccheri, un análisis literario sobre danza

4.1.1 Los cuerpos en IS

*“Cada célula habla y dice algo,
cada célula de mi cuerpo”*

Iris Scaccheri

En este capítulo observaremos la proliferación de los cuerpos en IS que remiten a la construcción de un ‘sujeto danzante’, cuya poética se desborda hacia límites que expanden su modo de hacer y de concebir las artes. Como dijimos antes, el cuerpo en la danza también se prefigura como una ‘voz del cuerpo en el discurso del sujeto’ (cfr. p. 9). Así como en el poema la voz lírica invita a la participación de la experiencia sensorial, la voz danzante también lo hace. A su vez, construye un cuerpo simbólico cuya expresión es meramente subjetiva (Langer, Susanne, 1978) y, por ende, metafórica. Se trata de un cuerpo que busca un lenguaje propio y por este motivo, baila. Es su modo de inscripción en el discurso, otra forma de escritura regida por los aspectos propios del movimiento. Es decir que el cuerpo en movimiento, gracias al uso de tonos, de ritmos, de espacios y de cualidades energéticas, se asemeja al discurrir poético que también toma los aspectos de la perceptivización, como los tonos, los ritmos, las espacializaciones y los afectos (Ruiz Moreno, Luisa 1999). Recordemos que nos referimos a la voz no exclusivamente por lo sonoro o lo fonemático, sino como un objeto de la pulsión, del goce y del deseo, incluso cuando está presente pero no se dice. En nuestra bailarina, la premisa de sus corporalidades reside en la transparencia dada entre el ‘yo creador’ y los ‘yoes creados’. Su voz se erige en relación con movimientos íntimos, orgánicos, auténticos.

Asimismo, habíamos postulado que la creatividad surge del cuerpo erógeno (McDougall, Joyce, 2010). Según planteamos, existen tres tipos de erotismo en las artes: del creador consigo mismo, con el otro y con la propia obra (cfr. p. 50). En ST habíamos advertido el conflicto entre el yo y su cuerpo. Sin embargo, en IS observamos desde el ORIGEN que el auto-erotismo está presente, ya que su cuerpo es un lugar de celebración y de cuidado, un espacio de placer y de reconocimiento. Además de esta veneración por el propio cuerpo, en Scaccheri hay una salida de sí, que construye un estado de éxtasis: sus personajes se desbordan, vuelan, giran, hipnotizando al público. Se presentan tantos cuerpos como voces, personajes, fuerzas o imágenes aparecen en sus danzas. A partir de esta afirmación, podemos introducir la primera diferencia respecto de la construcción corporal que ya hemos señalado en ST. En ST el recorrido va desde la ausencia hacia la multiplicación, para, finalmente, integrarse. Si en ST se trata de un cuerpo hermético, una

“erótica del ruido” -en términos de Anahí Mallol (2003)-; por el contrario en IS se conforma una erótica descentrada. No se trata de un repliegue sobre sí, sino de la “experiencia de un estallido” (Bataille, Georges, 2009, p. 92) donde el sujeto se presta a la errancia constante del juego entre sonidos, voces, cambios de enunciación y movimientos libres. Continuando con Georges Bataille (2009), el éxtasis erótico linda con el horror. Esta mirada bifronte resulta pertinente para nuestro análisis, ya que en IS se reúnen ambas caras: lo demoníaco y lo sagrado, la locura y la sublimación, lo explosivo y lo íntimo, incluso hasta asociar el desborde con lo divino. Lo paradójico en ella es que todos los cuerpos remiten a y se integran en un solo cuerpo. Es decir, los yoos creados - en forma de tonos, voces, personajes, ideas- se identifican con la figura autoral, quien también se presenta disruptiva, múltiple, cambiante.

La cantidad de cuerpos construidos por Scaccheri, como el de la loca, el de la bruja, el de la sorda, el de la muñeca, entre otros, rozan desde el horror monstruoso hasta la inmensidad infinita de la máxima libertad, donde el yo puede perderse en el logro de un auténtico “estado de gracia” (Ventura, Any, 1987, párr. 21). Este ‘cuerpo extasiado’ debido a su “desborde expresionista” (“El riesgo de la perfección”, 1972, párr. 3), nos muestra que IS construye una ‘danza expandida’, que rebasa desde el movimiento en sí hacia otros terrenos, como la escritura y la poesía. Scaccheri se presenta como una bailarina única y capaz de bailar en todas las direcciones posibles, haciendo de su plasticidad como creadora la capacidad de trascender lo unívoco. IS como coreógrafa también se presenta de forma audaz en las entrevistas, generando devoción entre espectadores, estudiantes, periodistas y público en general. La bailarina se define como una transgresora en todos los aspectos, condición que la vuelve emblemática y causante de fascinación para quienes la siguen, como ya veremos. Además, el deseo de bailar aparece a temprana edad, su despertar artístico está repleto de imaginaciones y de inspiraciones varias que, como cuenta, siempre la caracterizaron. Asume: “Primero bailé y después nací” (Barone, Orlando, 1976, párr. 1). Según comenta, nació en su casa “Sana y hermosa. Mi tío Neif dijo: «Cómo mueve las piernas». Yo seguía el tic tac del reloj con la cabeza. (...) De chiquita bailaba sola (...) un día mi tío Neif, pintor, le dijo a mi mamá «te salió bailarina»” (Scaccheri, Iris, 2010, *Brindis...*, p. 99).

A esto se suma el hallazgo de un estilo personal producido gracias al reconocimiento del propio cuerpo y de sus capacidades. Su imaginario estrafalario y lúdico la define desde la infancia, según ella relata:

Cada día para ir al teatro me ponía una gorra o un sombrero diferente. Era todo un personaje. Mamá y mis hermanas no me querían acompañar porque les daba vergüenza, porque era loca ¡Veía un árbol y me ponía a cantar y a bailar! (Scaccheri, Iris, 2010, *Brindis...*, p. 100).

Si bien, como cuenta en varias entrevistas (ARCHIVO, 2016), sus padres rechazaron primeramente su inclinación a la danza, IS no quería ser una niña más que se moviera, sino una bailarina capaz de crear su propio lenguaje. No es casual que Iris no haya cedido su lenguaje a otros: el público mayormente quería ver sus obras bailadas por ella y no por sus alumnos. Es decir, danzaba a su propia medida. Su estilo, en algunas ocasiones, está ligado con otros conceptos, como la locura, la marginalidad (Becker, Howard, 2009), lo monstruoso (Giorgi, Gabriel, 2009) y lo sublime (Burke, Edmund, 1987). Tales conceptos conforman lo que denominamos también como una ‘poética de la impertinencia’, condición con la que, como vimos, ST pudo haberse sentido identificada. En este caso, usamos “impertinencia” como lo define María Moliner (1998); es decir, como la cualidad de lo inoportuno, atrevido e insolente dejando de lado su lado peyorativo y poniendo en valor la necesidad de audacia en procesos creativos producidos en un contexto de dictadura. Dejamos atrás la definición de Rubén Darío expuesta en el CAPITULO 2 (cfr. p. 81) sobre la danza como un gesto mudo y a-verbal. Por el contrario, Scaccheri usa su cuerpo para crear un lenguaje que trae consigo la palabra como gesto, como medio, como denuncia, como ya veremos. No es una danza decorativa ni reproductora del status quo.

Entendemos que sus obras no están conformadas solo con los aspectos coreográficos, sino por sus intermedialidades, por sus reescrituras y por la inclusión de la palabra en sus espectáculos. Dada la intertextualidad que genera IS en sus coreografías, en este caso, con textos literarios, preferimos hablar de las voces -en plural- que conforman y delimitan su producción desde el inicio. Ya sean propios o ajenos, los distintos textos y visiones construyen en ella una ‘poética babélica’, incluyente, que se expande hacia otros lenguajes y autores. Tal como propone Francine Masiello, “Después de todo, la voz es el vínculo entre un cuerpo y otro” (2013, p. 31). Es imposible pensar la creación de IS sin este bagaje plurilingüístico y polifónico, cuyo mayor valor es el hallazgo de un lenguaje propio. En suma, entendemos que el ‘sujeto danzante’ es portador de materialidades que, de forma consciente o no, conforman un entramado polifónico y multimedial al articular sus movimientos con sonidos, imágenes y palabras; todos

elementos puestos en relación con el lenguaje artístico que es, como venimos argumentando, intrínsecamente metafórico y simbólico.

Esta aproximación a los cuerpos será demostrada por medio de la ejemplificación de distintas obras, de la enumeración de recursos, de la revisión de procedimientos de composición, del rastreo de metáforas y símbolos. Nuestro propósito es explicar que su ‘poética babélica e impertinente’ busca recuperar un cuerpo íntimo, capaz de permanecer en éxtasis y de entrar en contacto con la inmensidad de lo creado.

Primero identificaremos los motores de movimiento y los recursos compositivos. De este modo, trabajaremos con los ‘focos’ y los ‘señuelos’ que muestran el ‘recorrido cartográfico’ de IS, itinerario que evidencia la presencia de la interrelación entre poesía y danza desde el ORIGEN. Observaremos los distintos usos y funciones de la palabra y de la Escritura. Los cuerpos contruidos con distintos materiales y medios no son solo el reflejo del movimiento y de sus simbolizaciones, sino de otros sentidos que los conforman, tales como la sonoridad, el imaginario, la espacialidad, etc. En su caso, el DESTINO final la regresa a una escritura desarticulada por medio de la publicación de tres libros, que resignifican sus creaciones, como ya veremos. Finalmente, describiremos su cosmovisión y propondremos algunos lineamientos para su reubicación en las genealogías de danzas y artes argentinas.

4.1.2 Foco 1: recursos compositivos

A continuación observaremos los recursos que componen los cuerpos en las obras de IS. Primero nos detendremos en los llamados “motores de movimiento”, que son los puntos corporales que inician e impulsan la motricidad en la danza. En ellos reside no solamente la ejecución y la acción de músculos y huesos implicados, sino experiencias, emociones y afectos que las distintas zonas del cuerpo traen consigo. El ‘sujeto danzante’ explora sus impulsos, los estudia y los transforma. De entre ellos elige cuáles inician y desarrollan sus frases de movimiento con el fin de construir un tono, un tiempo, un espacio propicio para la conformación de un yo-corporal en la escena. Por su fuerza propulsora los motores kinéticos funcionan como organizadores del discurso de la danza. Lo inician y, por medio de la secuencialidad, determinan un sentido. También construyen una subjetividad en escena, ya que cada motor significa e implica una cualidad y una afectación diferentes. Es decir que tienen una carga metafórica. Presentan un tipo de movimiento y con él representan cualidades subjetivas que definen a los personajes interpretados por la bailarina por medio de gestos que los definen y caracterizan.

Asimismo, podemos establecer una clara analogía entre los motores de movimiento en la danza y las isotopías en la literatura, ya que ambos establecen patrones y funcionan como “condensadores semánticos” (Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1983) que definen la identidad, tanto del ‘sujeto danzante’ como del sujeto lírico. En ambos casos, en definitiva, entendemos que el cuerpo como “concentrado semiótico” (Jitrik, 2007) encuentra un lugar reconocible en el discurso de la danza y el de la poesía. En este caso veremos cómo determinados motores construyen la corporalidad en las obras de IS y delimitan tanto su modo de composición, como su ‘poética babélica e impertinente’.

Al analizar los fragmentos de videos de *Oye humanidad II. La bruja*, *Oye humanidad V. Iris con los poetas* y la coreografía completa de *Idilios* dedujimos que los motores principales de movimiento son el plexo solar y la pelvis, lugares desde donde irradia la energía primera hacia el resto del cuerpo y del espacio circundante. Ambos lugares responden a los modos de composición originados con Dalcroze y Delsarte y continuados por las maestras de danza moderna norteamericana y europea. Para la tradición expresionista el cuerpo se divide en tres partes: cabeza y pecho serían el centro espiritual, el torso el centro emocional y, la pelvis, el físico. Las zonas actúan como un locus corporal altamente simbólico, ya que se vinculan con su articulación entre emoción y movimiento. Este alto grado de expresividad le permite a IS sentir a través del movimiento.

La visión de una danza libre, fundada en las tendencias de la danza moderna, en la que Iris se educa, conforman la importancia de resaltar el mundo interior del bailarín, sus estados emocionales y la idea de un cuerpo como potencia ontológico-religiosa (Tambutti, s.f). Siguiendo el análisis de Susana Tambutti (s.f), podríamos decir que lo espiritual se encuentra ligado a las siguientes características del irracionalismo romántico: la fuerza dionisiaca del movimiento como arrolladora, encarnada en bailarinas capaces de percibir lo sublime; la expresión como estado de éxtasis y la conformación de un cuerpo sagrado que alcanza una realidad superior, a modo de ofrenda, credo u oración. Estas tres características se encuentran presente en el corpus seleccionado y en gran parte del total. Su opera prima, *Carmina Burana*, se destaca por su carácter extático y místico, tal como afirman los medios de la época, Iris es “la sacerdotisa del ritual” (*La Arena*, s.f.¹⁵¹, parr. 4, en *ARCHIVO*, 2016). Esta visión idealizada del cuerpo construye la subjetividad en Scaccheri, en su Yo máximo que le permite conformar un ideario estético

¹⁵¹ La fecha no está consignada en el Archivo del TGSM.

de máxima libertad, afín a las coreografías de las referentes modernistas como Isadora Duncan, Mary Wigman y Dore Hoyer. Las cuatro profesan la construcción de un movimiento auténtico, en el que el ‘sujeto danzante’ se construye en el eje del ser: es el reflejo de lo que su cuerpo expresa en esencia. Incluso cuando la naturaleza toque lo monstruoso, como veremos en algunas obras. En la imagen debajo se puede observar a Isadora Duncan, bailando frente al mar que fue una de sus inspiraciones:



Fuente: Infobae

Este paradigma ontológico en el que ‘ser y movimiento’ se encuentran unidos, se constituyen como espacios de revelación de la verdad subjetiva, donde cada movimiento refleja al ser en su estado más genuino. El imaginario duncaniano también presenta la búsqueda de correspondencia entre cuerpo y cosmos. IS afirma que Isadora Duncan

mostró la luz. Sistemáticamente, nosotros nos dedicamos a encegucemos (...) Luego a ponerle un rótulo, la pierna aquí, el nombre allá (para que no se esca pe) y así no se puede, todo tiene que pertenecer al universo. Cuando deja de pertenecer, ya se llega al encasillamiento, ya pierde su verdad (S.G.¹⁵², 1978, párr. 12).

Definitivamente, su cosmogonía implica una consagración espiritual desde el cuerpo que busca una experiencia de unidad sensorial con todo lo que la rodea. En *Brindis...* dice: “La danza debe fascinar como si el bailarín hubiese apresado el universo

¹⁵² S.G. son las siglas que refieren a la autoría de la entrevista de donde fue extraída la cita. No está consignado en el *ARCHIVO* (2016). Solo aparecen como fechas el 12 y el 10 de octubre de 1978. Una anotación manuscrita señala que corresponde a la revista *Somos*.

en sus manos, ofreciéndolo al público” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 117). Agrega otra imagen que es la de una gota en el océano: Iris considera que el orden de lo propio responde a un orden total y más grande. Lo existente del bailar es un movimiento mínimo, pero continuo, en el océano total de las artes (Scaccheri, Iris, 2010). No nos resulta casual la relación con el imaginario marítimo con que ST había desplegado su fascinación por las danzas de IS.

Hay en IS otros organizadores del movimiento, próximos a la Gimnasia Consciente, otra disciplina que aprendió desde temprana edad. La misma confluye en el estudio de la polaridad entre la mente y el cuerpo, por medio de la Sensopercepción. Scaccheri trabaja los distintos sistemas del cuerpo en relación con la respiración y con la interacción con el espacio circundante, al que envuelve por medio de la respiración consciente, con sus movimientos. Se enfoca especialmente la interocepción, al utilizar la organicidad del cuerpo como fuerza motora. Según cuenta la bailarina, el trabajo es común a todos los seres humanos: cada célula respira y vibra en cada sujeto:

una célula o punto de partida, nunca trabaja sola. Inmediatamente se forma un grupo que la sigue, o se mezclan, o la abandonan si no sirve. Entonces hay que empezar nuevamente. Empezar dentro de la zona. Zona que está desde el comienzo de nuestro cuerpo, pero debe crear espacios. Al crear espacios va creando formas (Scaccheri, 2010, 27-28).

Desde este lugar su danza se potencia y se expande. La trayectoria kinética con que baila consiste en el recorrido ‘células-respiración-pecho-pelvis’, como condensadores emocionales y motores orgánicos. Desde allí alcanza, naturalmente, el resto del cuerpo y del espacio. Asimismo, ‘danza, verdad y vida’ construyen un ideario integral. De forma concéntrica Scaccheri trabaja con su respiración abordando el entorno escénico y construyendo distintas figuraciones corporales: el pájaro, la loca, la muñeca, la vida, la bestia, la sorda, etc. Cada célula del cuerpo vibra con la intensidad de las emociones (Quesada, Rafael, 1976). Por tal razón, concentra el origen de sus danzas en la respiración, signo vital y orgánico que le permite en su despliegue “tocar la inmensidad” (Scaccheri *ctd* en Ventura, Any, 1982, título). En sus obras el tratamiento espacial resulta crucial, ya que su técnica implica, al menos, dos aspectos: uno, como trazado interior del cuerpo; y otro como un movimiento envolvente que consiste en “abrazar el espacio” (Pace, Mariana, 2017, s.p.¹⁵³).

¹⁵³ Se trata de una entrevista sin publicación ni edición. Por ese motivo, no contamos con número de página.

Si bien la relación entre sístole y diástole está presente en las tensiones que producen sus movimientos, no encuentra formas obvias, sino que trabaja la inhalación y la exhalación en función de lo rítmico y de lo plástico generando movimientos singulares. En “El hoyo” los cambios abruptos de velocidad figuran dos calidades de movimiento: uno, en el plano vertical a modo de látigo entre la pelvis, el pecho y la cabeza; y otro, en el plano semicircular produciendo una sucesión de pequeños movimientos con las manos. A esto se suma la forma aleatoria en que se interrumpen algunas secuencias de movimiento, expresando un cuerpo en constante proliferación y éxtasis. Los tres niveles dialogan a la vez con un texto en *off* que es recitado a máxima velocidad y casi sin pausas.

Este trabajo entre imágenes y sonidos es consonante con la práctica de los llamados “Poetas de la Danza”, Clotilde y Alejandro Sakharoff, quienes postulaban que había “una música de los movimientos, una de los colores y una de los perfumes” (Ossona, Paulina, 2003, p. 28). En *Conferencia a los Sakharoff* los definió exaltando la nueva sensibilidad que presentan. Agrega que su modo de danzar “implica reordenar la visión de la realidad exponiéndola desde perspectivas insólitas y desacostumbradas” (Scaccheri, Iris, 2000, s.p.¹⁵⁴).

Es evidente que la relación entre plástica y música, mediada por la danza, es afín al vínculo entre imagen y ritmo, articuladas por la Poesía. La confluencia de dichos aspectos nos permite pensar a IS como una poeta más, capaz de crear estados a partir de una riquísima vida interior y de una constante acción de expresar versos con su cuerpo - esto último es poetizar; como afirma Valéry (1990) todo poema es una danza verbal, una poesía general de los seres vivientes, un acto que tiene sus propias leyes entre sentido y sonido, en sus desvíos y transformaciones-. Asimismo, IS comparte con los Sakharoff distintas asociaciones entre danza y música, por ejemplo:

un movimiento musical exaltado, una frase rítmicamente definida, es acompañado por una pose estática en apariencia, en la que sea adivina una tensión definida, o viceversa, un acorde inerte da lugar a gestos o actitudes en cierto modo dinámicos; pero todo tiene en última instancia una explicación, una lógica matemática. Estos casos corresponden a un estado superior, a un grado avanzado de las secretas afinidades que reinan entre ambas artes (Kriner, Dora; García Morillo, Roberto, 1948, p. 122).

¹⁵⁴ Recordamos al lector que dicha conferencia está transcrita en nuestro APÉNDICE ya que no está publicada. Por este motivo, la cita no contiene número de página.

Además, el uso de distintas técnicas de danza¹⁵⁵ y de estrategias para la composición coreográfica muestran el modo en que Iris va construyendo su estilo. Acorde con los testimonios, en sus secuencias no hay experimentación ni improvisación, sino una precisa rigurosidad coreográfica (Banegas, 2017; Pace, 2017). Cada paso ha sido previamente estudiado y está ligado con alguna emoción, idea o concepto previo. El trabajo compositivo de IS consiste en componer frases de movimiento como si fueran ejecutadas por primera vez, trabajando con la ilusión mimética de un movimiento completamente espontáneo. Como nos comentó Mariana Pace, en sus clases había “más sentirse que verse” (2017, s.p), porque para Scaccheri el arte reside en lograr una expresividad completamente auténtica y despojada.¹⁵⁶ Además de trabajar con imágenes y visualizaciones, trabajaba minuciosamente con la yuxtaposición de versos y fotografías, como nos relató Cristina Banegas (2017). La coreógrafa realizaba un estudio detallado entre movimiento, gesto y forma, a partir de diversos disparadores que la llevaran a un lenguaje personal. Como en un poema, su danza también es una actividad liminal, capaz de establecer límites entre “los significados y las superficies de las formas” (Masiello, Francine, 2013, p. 15).

IS reconoce este juego entre estímulos como parte de un movimiento que es “disfrazado” para que permita entrever “el signo que hay por debajo” (Scaccheri, Iris, 2010, *Brindis...*, p. 60). Según explica, se trata de “un disfraz con aberturas para que se puedan ver las raíces -estructuras que harán *saber*¹⁵⁷ que ese *movimiento es la aparición externa*¹⁵⁸ de algo verdadero” (Scaccheri, Iris, 2010, *Brindis...*, p. 60). Es interesante pensar que la presencia de esta relación entre verdad y saber se vincula directamente con la escucha de un cuerpo, que para todo ‘sujeto danzante’ ha de volverse propio. IS entiende que el cuerpo subjetivado es el material principal para la conformación de un lenguaje en danza. Explica que las técnicas aprendidas son necesarias para una primera formación, pero que, para que la danza se vuelva “Danza Arte” (p. 24), tiene que ser tan verdadera como para ser “también recibidas por el no vidente” (p. 24). Es decir, no repetir un código, sino crear lenguaje. Al agradecer a sus maestros por haberle brindado técnicas

¹⁵⁵ En *ICLP* incorpora formas de la danza clásica que son reversionadas. Los movimientos provienen del *ballet* pero están alterados. Además, los conjuga con códigos de la denominada danza moderna alemana y del romanticismo *duncaniano*.

¹⁵⁶ Para que la emoción traspasara IS incluso sugería el uso de vestuario de algodón y no de nylon, ya que el primero, por su flexibilidad, permite ver el movimiento a través de la tela. También evitaba el uso del espejo (Pace, Mariana, 2017).

¹⁵⁷ La cursiva es de IS.

¹⁵⁸ Las cursivas son de IS.

diversas, afirma: “En todo ese espacio comprendí que para poder seguir adelante con mi campo creativo, necesitaba un cuerpo disponible, sin trabas, porque iba a ser mi nuevo y limpio cuaderno para poder empezar a escribir en él” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 107). De esta manera, se desprende de la copia meramente técnica y pone su virtuosismo en función de su propia voz. Sin dudas, la versatilidad de su cuerpo se corresponde con la pluralidad de su estética. Afirma el diario *Panorama* que su capacidad prodigiosa consiste en “poblar ese espacio con múltiples Iris desplegadas en el aire (...). Sus mutaciones en viejo libidinoso y en prostituta, por ejemplo, parecen más propias de actriz -que ella es, y formidable-, que de bailarina” (*El Panorama*,¹⁵⁹ 1972, párr. 2 en *ARCHIVO*, 2016). La relación entre el sonido y el movimiento construyen una imagen de auténtico desborde, gracias a su plasticidad interpretativa.

Además de los motores de movimiento, del uso del espacio y de la sensorialidad, Iris incorpora recursos compositivos muy vinculados con la literatura: la polifonía y intertextualidad. Ambas construyen un relato a nivel diegético y extradiegético del discurso de la danza. Si bien estas categorías corresponderían estrictamente a la Narratología, resulta pertinente emplearlas y analizarlas junto con otros elementos intermediales. El modo en que Iris elabora sus personajes se encuentra también próxima al Teatro del Absurdo. Respecto de la estructura del relato, Scaccheri suele ordenar sus danzas tomando dos referentes intermediales. De la literatura toma la estructura tradicional del relato conformada por inicio, conflicto y desenlace, especialmente en la progresión de los personajes. Del cine mudo toma la división en siete momentos y su *crescendo* en la cuarta escena. Estas consideraciones permiten seguir reflexionando sobre observar las analogías y los préstamos entre el discurso verbal y el no verbal. Creemos que todos los planos discursivos y los distintos medios se superponen hasta elaborar una dimensión poética mayor, expandiendo la noción de danza.

Por un lado, el carácter polifónico¹⁶⁰ que aparece en sus obras se manifiesta por medio de voces que se presentan en escena, principalmente como voces en *off*. Para ingresarlas utiliza cuatro procedimientos: diálogo, fluir de la conciencia, monólogo interior y relato marco. Podemos ver el juego de voces en el texto original de *Oye humanidad I*:

¹⁵⁹ En el *ARCHIVO* (2016) del TGSM No está consignado el autor o autora.

¹⁶⁰ También, hay una dimensión políglota en su danzar. Una misma obra puede presentarse en distintos idiomas, como sucede con *Oye humanidad*, y sus adaptaciones a otros idiomas en los distintos países donde fue presentada.

Color azul, color rojo, color blanco y no pasa nada. Se penetra, se penetra en las almas, se penetra en los pies, se penetra en las uñas. ¿Qué uñas? ¿Te las cortaste a las uñas?
¿No tenés uñas? Cortate las uñas. No me las corto nada.
¿Y por qué no te las cortás? No me las corto nada.
¿Y por qué no te las cortás?
¡Porque con las uñas voy a romper todo!
(Scaccheri, Iris, 2010, p. 52)

En otros casos incorpora como voces los textos de otros artistas en escena. Casi siempre los recita ella, trabajando el cambio de tonos, salvo en *Oye humanidad VI. La sorda*, donde aparece la voz en vivo de su sobrino, Sergio Selim. En *Oye humanidad V. Iris Scaccheri con los poetas* la bailarina pone en juego los textos de las poetas Alejandra Pizarnik, Silvia Puente y Susana Thénon, por nombrar algunas; y en *La Gaucha* se escuchan los versos de Alfonsina Storni, Olga Orozco, Miguel Hernández, Miguel de Cervantes, etc. En *Oye humanidad I* le habla a Miguel Unamuno provocándolo:

Mirá, somos muchos y a los que vivimos en un estado de conciencia discorde con la trama de las Instituciones y de las construcciones públicas confesadas, etc., etc., y a la vez queremos despertar en los esclavos inconscientes la dormida conciencia de la esclavitud que vegetan. Sí, Miguel, (hablo con Miguel de Unamuno), ya sé pero... me parece que estás equivocando, Miguel, con nosotros ¿eh? Porque ya sabemos lo que queremos, los que vegetan son los que se dejan engañar, porque... Instituciones, ¿qué son para vos? (Scaccheri, Iris, 2010, p. 58)

Luego comienza a jugar con los sonidos de las palabras hasta construir paronomasias y onomatopeyas.¹⁶¹ Hay una oscilación en la enunciación entre la segunda persona y la primera, como se puede observar:

Mirá en mi caso por ejemplo, en mi caso, porque yo desgraciadamente tengo que hablar de mi caso -Miguel- porque no puedo salir de mi caso, en fin, me creé en eso, sabés Miguel, me crié, qué sé yo, buennnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn, bueno Miguel, ya sé Miguel que no te gusta que me vaya por los bordes (Scaccheri, Iris, 2010, p. 58).

Seguidamente cambia de voz, a la tercera persona, para realizar una fuerte crítica a la danza académica,¹⁶² donde reposa el objeto de atención:

¹⁶¹ Resulta llamativa la consonancia con el juego de sonidos y tonos que luego ST incorporará a su obra.

¹⁶² También es coincidente con la crítica institucional que realiza ST al final de su producción.

por ejemplo para decir, el verbo con motivo, eh, institución por ejemplo, bueno el verbo no, instituciones por ejemplo sin *arabés*,¹⁶³ no hay institución, eh, sin *passés* no hay institución, sin *piruetté* no hay institución, sin *entreyés*, no hay institución (Scaccheri, Iris, 2010, p. 58).

Además, IS toma las inspiraciones, los motivos, los préstamos y los argumentos literarios para conformar un primer tipo de intertextualidad. Scaccheri juega con textos de otros. Por ejemplo, de Federico García Lorca en *Bodas de Sangre*; poemas de Juan Gelman en *Salarios del impío*; el escrito *Eva Perón en la hoguera* de Leónidas Lamborghini; y la obra *Woyzeck*, de Georg Büchner. La intertextualidad a veces es paródica. Por ejemplo, en *Oye humanidad II* toma el cuento “El ascensor”, incluido en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato. En el hipotexto se relata la historia de dos porteros que quedan atrapados en el ascensor. Aunque Iris lo relata como si fuera un partido de fútbol (Scaccheri, Iris, 2010).

En otros casos la relación es cohesiva. Por ejemplo, *Oye humanidad IV* lleva como subtítulo un verso de Roberto Themis Speroni: “¿me quisiste alguna vez?”. En ella Scaccheri trabaja con golpes dramáticos los versos finales del hipotexto (Scaccheri, Iris, 2010). Cabe destacar que no siempre las intertextualidades son literarias. En *Oye humanidad VI. La sorda* se inspira en *El círculo se cierra*, de Winston Churchill. En cuanto al uso de medios musicales, cabe destacar que también inicia sus danzas sobre la base de repertorios musicales preexistentes que ella misma compagina.

Asimismo, su poética expresa una fusión de idas y vueltas de sus danzas, no solo hacia otros escritores y bailarines, sino hacia sí misma (segundo tipo de intertextualidad). Iris va y viene sobre sus propias obras: las reescribe, hace otras versiones, las pone en diálogo. Tal es el caso de *Idilios* en sus distintas versiones: interpretada como pieza coreográfica en una ocasión por Aurelia Chillemi -con el texto en *off* recitado por la autora-; interpretado en otra coreografía por la propia Iris en diálogo con las pinturas de Walter Di Santo y la intervención audiovisual de Mariana Pace, y publicado en 2013 y 2014 como dos poemarios bajo el mismo título.

Además, la palabra en escena es usada desde distintas dimensiones: en su acústica, en su sintaxis, en su imaginario, en su emotividad y en su representación mimética. Así se constata, por ejemplo, cuando refiere cómo armó la coreografía de *Se hizo carne*: “empecé a preparar un concierto de Beethoven, trozos, todo trozos, textos: «el amado a través de los tiempos» o «estoy aburrido» o «siempre solo», frases que, con otras, se

¹⁶³ Está parodiando los nombres en francés de ciertos pasos de ballet.

mezclaban con sonidos de gente que caminaba o arrastraba sus últimas palabras” (Scaccheri, 2010, *Brindis...*, p. 48). En este caso vemos, además de la polifonía, el uso de palabras como pastiche. 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–. A modo de murmullos, conforman un estímulo sonoro-conceptual que resulta también tangible para el espectador logrando una experiencia cinestésica en cada una de sus coreografías.

En otros casos, juega con el ritmo de la palabra, ya que entre “cuerpo, espíritu e idea, se va produciendo el posible Idéntico entre danza y música” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 23). Por ejemplo, en *Idilios*, coreografía bailada por Aurelia Chillemi, Scaccheri aparece como voz en *off*.¹⁶⁴ 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. También hay una variación entre la primera y la tercera persona y hay diálogos. 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. A la par, el uso de castañuelas y de timbres indica el cambio entre distintos momentos narrativos.¹⁶⁵ Se produce un efecto lúdico y caótico, donde el sonido más que marcar un extravío, indica un desborde que trastoca los límites de lo real y de lo imaginario.

A veces se genera un paralelismo entre palabra y danza. En la primera escena de *Idilios* 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. La obra comienza con la bailarina con un vestido largo imitando la danza duncaniana a la par que la voz en *off* cuenta que el personaje fue al homenaje de Isadora Duncan y se quitó los zapatos cerca del Río Sena, el río donde Isadora tanto había llorado. Se puede ver ese momento en la imagen debajo:

¹⁶⁴ La referencia son los poemarios *Idilios I* e *Idilios II*. De todos modos, el texto en *off* en la obra escénica presenta un orden distinto al texto publicado por Leviatán.

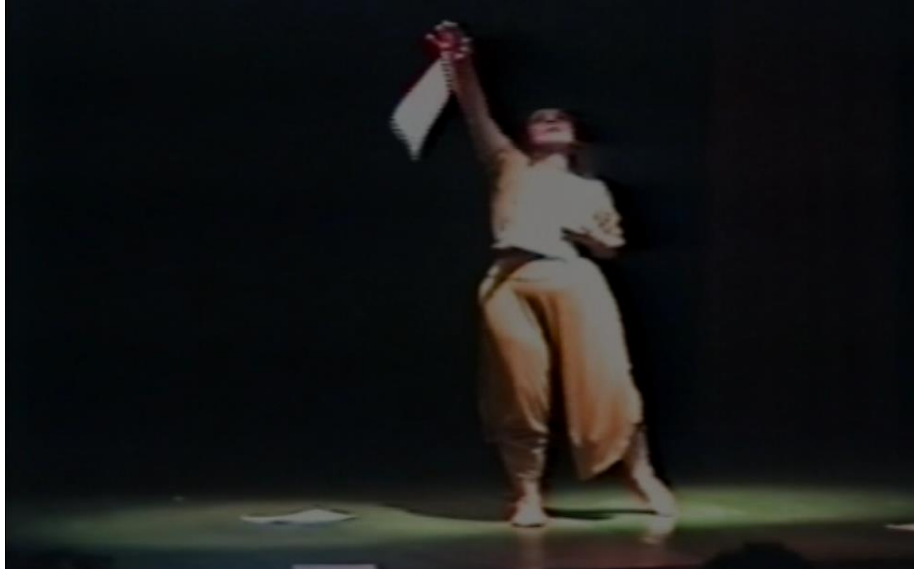
¹⁶⁵ Tal como postula Antonio Gil (2000), hay una presencia narrativa dentro del género lírico.



Aurelia Chillemi en Idilios. Captura de pantalla de video inédito

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. 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 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 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]”. 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. En la siguiente repetición de la frase (7:10) que refiere a 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. Podemos ver dicha escena en la imagen a continuación:



Aurelia Chillemi en Idilios

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 sacudidas de brazos, bamboleos de piernas y giros de cabeza.

En *ICLP*,¹⁶⁶ en cambio, asocia las palabras originales del poema libremente, a veces de forma literal y en ocasiones con soluciones arbitrarias, para luego, devenidas en danza, presentar un trabajo preciso, tanto con el ritmo -en sus repeticiones y modos de entonación- como con los conceptos e imágenes desprendidos de los nombres. Por ejemplo, el cuerpo se posiciona en equilibrio sobre una pierna y con los brazos en cruz, imitando el vuelo de un pájaro, a la vez que resuenan los versos de Pizarnik en *off* que exclaman: “Levantate y anda” (22:26).

En *Oye humanidad II. La bruja*, Scaccheri presenta dos formaciones discursivas, según Alejandra Vignolo (2013), “uno de separación entre la danza y lo literario y, otro de vinculación, donde lo literario queda subsumido como parte de la danza” (Vignolo, Alejandra, 2013, p. 1083). Según lo descrito, consideramos que se trata de una ‘poética babélica’, porque pone en juego los distintos códigos, voces, recursos y lenguajes, uniéndose en sus diferencias, intersticios y afinidades. La mezcla de voces junto con la yuxtaposición de las palabras hace del aparente sinsentido una búsqueda primordial: la

¹⁶⁶ Sugerimos a los lectores observar el video de *ICLP* ya que es el único material de nuestro corpus que se encuentra público y disponible. Está detallado en la bibliografía primaria (cfr. p. 286).

posibilidad de una danza libérrima. A su vez, la construcción de distintos personajes da cuenta de la versatilidad de su cuerpo. Su danza, una danza interior y propia, es un constante estado de éxtasis, un sujeto que perdura fuera de sí, desbordándose hacia otros lenguajes y disciplinas, pero que insisten en volver a una verdad estable, originaria y primigenia. Iris va y vuelve de lo uno a lo diverso, y viceversa, sin orden ni jerarquía, alternando registros, voces, influencias, estilos. Se opone a la opresión de las zapatillas de *ballet* para bailar libre y despojada, próxima a la verdad de sus emociones y ritmos interiores (Malinow, Inés, 1972). En esta multiplicidad es bailarina, actriz, mimo y atleta (Pagani, Julio, 1995).

Sabemos que la versatilidad y la multiplicación aparecen en sus primeras obras y permanecen como una marca de estilo, intacta y personal, hasta el final de su creación. Según la crítica periodística, la bailarina produce un lenguaje “bisturi” (Pagani, Julio, 1984, s.p.) que se reitera y se condensa. Es decir, IS corta palabras y las reubica con la minuciosidad de un cirujano, quien sobre la cicatriz produce algo nuevo. Tal como anticipamos, la propagación de cuerpos solo es posible, si la intérprete encuentra una verdad entre el ‘yo creador’ y los ‘yoes creados’, un modo de ejecución genuino entre los movimientos propios y los propuestos por el discurso dancístico. La propia Iris dice: “comprendí cómo dejar suspendido en el espacio un trozo de danza separándome de él *como sujeto*,¹⁶⁷ y que siguiera existiendo con mi mismo cuerpo” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 74). Vemos que la bailarina se apropia de los materiales para luego construir un cuerpo extasiado. Esta fuga se vincula con las voces y los textos de otros, pero también con el lugar que conforma el tú en su discurso verbal. La mayoría de los textos en *off* convocan a la segunda persona, juegan con ella, la cuestionan, la seducen. La posición del yo es sumamente abierta y dialógica: desde este descentramiento Scaccheri compone y baila.

Sin dudas, el ‘sujeto danzante’, como palimpsesto (Genette, Gérard, 1982), está hecho de otros que personifica y toma, que la inspiran y mueven, voces que se resignifican en su hacer poético hasta alcanzar su propio lenguaje. Evidentemente, IS traza un camino de lo múltiple hacia lo uno, en donde la danza es extensible, se desborda y toca otras zonas de la creación, con los cuerpos, las palabras y sus voces, así como la influencia de bailarines anteriores que trabajan con la música, la plástica y la literatura, junto con todas las experiencias sensoriales que dichos lenguajes conllevan.

¹⁶⁷ Las bastardillas son de IS.

4.1.3 Foco 2: funciones de la escritura

Como observamos en el apartado anterior los recursos usados por IS para componer sus danzas son relativos a los procedimientos utilizados por la literatura, como la polifonía, la intertextualidad, la incorporación de diálogos, etc. Iris reescribe su cuerpo y lo transforma en otros, a través de los recursos compositivos anteriormente señalados. También, por su alto contenido emocional, rítmico y simbólico, consideramos su afinidad con la poesía y con el discurso escrito. Hay una clara afinidad entre escritura, danza y coreografía. Toda escritura, si bien busca fijar o sujetar, presenta un dinamismo, en este caso el desplazamiento del creador, un recorrido que le permite transformarse y reinventarse. Para indagar en esta afirmación proponemos atender a cuatro tipos de escritura que aparecen en IS y que ejemplifican nuestro diálogo intermedial e interdisciplinario: la coreografía en sí, la anotación, la presente en los programas de mano y la escritura poética.

La primera, la coreografía en sí, es definida a partir de la inscripción del cuerpo real en el espacio escénico cuya función es, como mencionamos, secuenciada y metafórica. Es decir, el movimiento se organiza a partir de frases kinéticas sucedidas en un tiempo lineal que establecen mojones o hitos metafóricos, ya sea por la condensación de imágenes, de figuras, de movimientos y/o de tonos. Según propusimos en el *Diagrama II* (cfr. p. 56), el cuerpo encuentra su escritura en la danza, a través de la coreografía. Al respecto, Naverán y Écija explican sobre la relación entre la danza y la escritura que

[...] presente en la propia definición original de coreografía, es una relación siempre desequilibrada pero imposible de romper. Escribir es hacerse responsable de un discurso, asumir sus consecuencias, dialogar con el mundo, de la misma manera que bailar es hacerse responsable de un cuerpo, de una posición respecto al cuerpo y su modo de ser representado. En cualquiera de los casos, escribir o bailar, es trazar una historia posible, hacerse consciente de ella, interrogarla (Naverán, Isabel de, Écija, Amparo, 2013, p. 5).

En el caso de IS, sus coreografías presentan una postura frente al mundo. Ya en el título *Oye humanidad* se puede entrever su llamado crítico. Por ejemplo, la primera serie realiza una crítica académica y social. La segunda, la bruja, “denunciaba cosas de la sociedad de ese entonces, de una manera secreta. -Por eso terminaba quemada-. ¡Ese era el sentido!” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 61). La tercera, la muñeca, y la quinta, en torno a

las poetas, muestra la reclusión de las mujeres. No es menor señalar que las primeras tres fueron producidas durante la última dictadura cívico militar argentina.

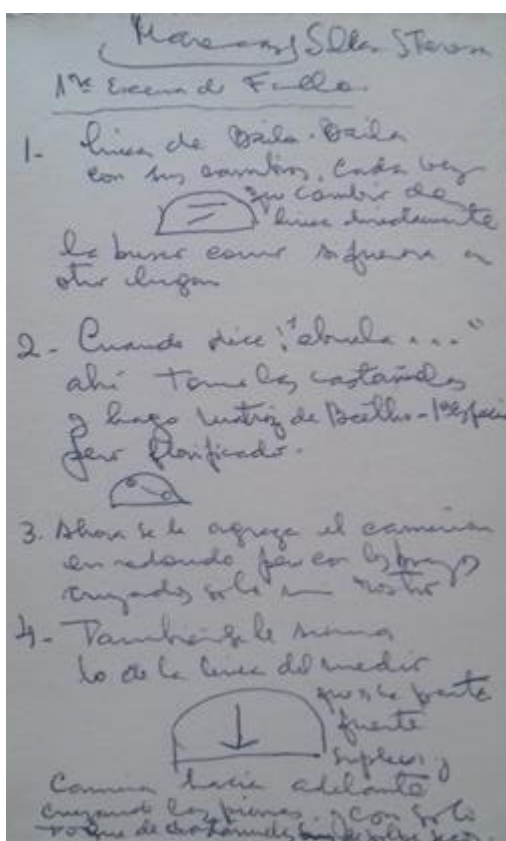
Cuenta la coreógrafa que la muñeca “era muda (por lo que no se podía decir en esos tiempos)” (p. 68). Luego, *ICLP*, de 1990, retoma la cuestión del género tomando como corpus central las voces de mujeres escritoras y la cuestión del suicidio femenino. Es evidente cómo los cuerpos encarnan relatos capaces de expresar temáticas no solo propias o literarias, sino sociales. La construcción de movimientos de la muñeca, quien, como una marioneta, camina tiesa, se articula y se desarma, manifiesta no solo la mudez, sino que denuncia la opresión y su obediencia. Debajo podemos ver la destreza de la muñeca cuando se libera, en una foto tomada por ST:



IS en La muñeca, retratada por ST

Además, IS se proclama como portavoz de las angustias y ansiedades de su tiempo en obras que conforman un “arte-protesta” (Camps, Pompeyo, 1972, título.). Dice el diario *La Opinión*: “su «yo acuso» -aunque filosófico y generalizado- es una toma de posición que guarda estrecha unidad con su estética coreográfica, que es áspera, intransigente, incorruptible, abnegada y agresiva a cualquier signo de belleza decorativa” (Camps Pompeyo, 1972, párr. 3).

El otro tipo de escritura, la anotación, consiste en la toma de registro acerca del movimiento en el papel escrito. Es decir, se busca una traducción gráfica -escritura más próxima al concepto de ideograma o pictograma-, que funciona al modo de indicaciones escénicas, verbales o no verbales. Iris anota los movimientos sin responder a códigos kinéticos convencionales de la llamada Labanotación¹⁶⁸. Solo contamos con dos manuscritos donde incluye garabatos y cambios de voz a modo de una escritura más coloquial y personal. Probablemente hayan sido el resultado de un apunte espontáneo y elaborado como un código interno, para su propio entendimiento, ya que ella era, generalmente, su propia intérprete. Por ejemplo, en la anotación de *La vida breve* describe la acción desde dos perspectivas en primera persona (“bailo”) y en tercera (“baila”), expresando la relación entre la autora y el personaje respectivamente. Podemos ver el manuscrito original debajo:



Anotación de IS sobre *La vida breve*

¹⁶⁸ Cabe recordar que existe un sistema de anotación en danza moderna europea llamado “Labanotación” o “cinetografía Laban”, que registra y analiza el movimiento humano. Está basado en la teoría del esfuerzo y consta de una serie de símbolos que tienen como fin reconocer y registrar calidades energéticas, desplazamientos y motivos. Fue creado por Rudolf von Laban (1879-1958), bailarín y coreógrafo austríaco de origen húngaro.

En *Conferencia a los Sakharoff*, obra performativa, yuxtapone varios niveles de interpretación por medio de distintas estrategias: recuadros, subrayados, paréntesis, que indican el cambio de tiempo verbal y/o de la enunciación. En ninguno de los casos utiliza el mismo criterio, sino que se observa una anotación caótica donde indica, por ejemplo: “Ella bailando absolutamente desde la sangre. Sin música. Hago pequeños movimientos sentada”; o bajo la forma de didascalias: “pongo el cassette” (Scaccheri, Iris, 2000, s. p.¹⁶⁹).

Este tipo de escritura, como los programas de mano, son extratextuales. Ambos evidencian los conceptos desde donde surgen los discursos coreográficos. En el *Oye humanidad II. La bruja* se lee:

Los textos de Ernesto Sabato, Miguel de Unamuno, Alfonsina Storni y José Hernández son a veces tomados de forma exacta, o solamente [son] conceptos que sirven de inspiración o comparaciones de imágenes completamente opuestas. Estas imágenes o frases pueden ser de mí misma, mezcladas o enlazadas con las de ellos. Quedarse en una palabra dicha por Sabato y saltar a un concepto de Hernández son algunos de los elementos utilizados por «La Bruja» (ARCHIVO, 2016, s.p.¹⁷⁰).

En el caso de IS, el paratexto le da al espectador la clave de lectura. Este procedimiento entre palabra, imagen y movimiento se repite en todas sus obras hasta conformar una marca de estilo, que se volvió un código recurrente para quienes concurrían asiduamente a sus espectáculos. También guían al público en la división de escenas y en la relación entre los cuerpos creados en la escena y los nombres de los personajes escritos en el paratexto. También allí Iris analiza y devela su composición. En el programa de *OH II. La bruja* explica el uso del tópico del *theatrum mundi*:

Con juegos de niños se llega a juegos de mayores y se introduce así en la actuación del hombre de este tiempo –partiendo de un teatro– que para este personaje significa el mundo. Dentro de ese teatro se encuentra con un director, símbolo de todo aquel que tiene a disposición cosas y seres que gobernar (ARCHIVO, 2016, s.p.).

La relación intermedial entre la palabra en el papel y la danza en escenario resulta clave para la conformación de sus espectáculos que, por supuesto, incluyen otras dimensiones no menos importantes, como la escenografía, la iluminación, el vestuario,

¹⁶⁹ Véase nota al pie 153.

¹⁷⁰ Se trata de un programa de mano suelto que no está consignado ni rotulado en dicho archivo. Lo mismo vale para las citas subsiguientes.

etc. Luego habilita la libre interpretación ante la apertura de los símbolos presentados. Habla en primera persona como autora y agrega en el mismo programa de mano: “Cuando este personaje habla de «cartones en el escenario» se refiere a los cartones con que tapamos «enfermedades». Podría seguir buscando significados pero mejor es que cada uno viva su propia explicación” (ARCHIVO, 2016, s.p.). Resulta interesante que la palabra genere un metalenguaje y complete lo que la danza sugiere.

El cuarto tipo de escritura, la escritura poética, aparece tanto en sus textos escritos como en sus poemas danzados. En cuanto a los textos escritos propiamente dichos, *Brindis...* está específicamente basado en un fluir de la conciencia. Se trata de escrituras espontáneas que describen o enuncian las acciones corporales, que relatan sus inspiraciones y el detrás de escena, que cuentan los ensayos, los viajes, los aprendizajes. Más allá de lo autobiográfico, la mayoría de los textos que conforman *Brindis...* intercalan un tono poético con otro filosófico. En cambio, *Idilios I* e *Idilios II* son textos en verso que también presentan dimensiones narrativas, dialógicas, polifónicas. Se trata del compilado de “cuadernillos que la acompañaron siempre y donde anotaba apasionadas, versátiles y rítmicas observaciones” (Scaccheri, 2012, contratapa). Escribe en el primer tomo: “son mis alas las que crecieron por todos lados./ Vuelo cuando quiero. Vuelo siempre. Mis pies suben/ con las alas. Suben mis manos trenzadas/ Mis cabellos se abren y se hacen raíces” (Scaccheri, Iris, 2012, p. 9). Los textos “tienen sed de espacio” (Scaccheri, 2012, contratapa) e incluyen percepciones sobre la naturaleza y la existencia. Respecto del segundo volumen, Luisa Futoransky comenta que para comprender el poemario hay que recordar el cuento de la Sirenita de Andersen, por su carácter magistral y por el modo en que Scaccheri zambulle a los lectores: “Y ella pone el cuerpo. Nadie sale indemne” (Futoransky en Scaccheri, Iris, 2014, contratapa). Si bien estos versos brotan de y con sus danzas, se trata de una escritura que podría leerse de forma autónoma. En este caso hay una presencia innegable de la danza en su poesía, que también remite a un ‘cuerpo extasiado’, que transita por diversos estados emocionales y experiencias líricas.

Respecto de los poemas danzados se da otro tipo de relación, ya que ambas disciplinas conviven estableciendo un diálogo intermedial. Se trata de lo que Scaccheri llama “poesía bailada” (2010) que, según las categorizaciones de Gil-Pardo (2018), se trata de un caso de remedialidad, ya que IS 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).¹⁷¹ En algunos casos la palabra reemplaza la música, motivo por el que construye breves partituras desde los acentos, las melodías o los conceptos, como vimos en el apartado anterior. Agrega el diario *La Prensa* que Scaccheri a veces prescinde de la música para basarse exclusivamente en los textos que sirven como “base rítmica para su acción pero que constituyen un apoyo extremadamente elemental y fatigante para quien debe escucharla” (O.F.(sic), 1972, párr. 2). 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 o la danza que se transforma en poesía”, 1984, párr. 2).

En otras ocasiones, la invención de un imaginario poético y simbólico es predominante en la construcción de sus danzas. Sus relatos permiten demostrarlo cuando retrata a los personajes que interpreta, por ejemplo, al describir a *La muñeca*: “Las gotas de agua corrían por su alma, conoció la ansiedad. *La muñeca* comienza hablando, como si estuviera más allá del escenario, en la parte de atrás (...), hace reír y llorar y al final se deshace” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 69). Como se puede ver, hay una clara tendencia a disponer la escena coreográfica desde la escritura, utilizando las dimensiones narrativas, poéticas y dramáticas simultáneamente. Creemos que las palabras “comienzan siendo sonidos, que el medio del sonido es el aire y que el sonido, para alcanzar su significado, exige rozarse con otros sonidos” (Masiello, Francine, 2013, p.10), de una letra en contacto con otra, de un paso de danza en relación con otro.

Lo importante es que construye su cuerpo por medio de distintos estímulos sensorceptivos, incorporando variadas estrategias específicas de la literatura y afines al discurso escrito en general. Asimismo, los relatos de *Brindis...* y los testimonios hallados dan cuenta de un lazo intrínseco y genuino entre el movimiento y lo poético. Respecto de su improvisación llamada *La masa* cuenta: “es un movimiento informe en el suelo, totalmente enroscada, que se va elevando. La danza que toma línea. De informe a línea y luego se va deshaciendo hasta que se vuelve a ser masa” (Scaccheri, Iris, 2010, *Brindis...*, p. 27). En otros casos los poemas, con un predominio hacia la narración polifónica, son

¹⁷¹ A futuro 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.

incluidos en sus espectáculos, como voz en *off*, como fluir de la conciencia o como partitura interior para la intérprete. Algunas coreografías basadas en los escritos parten de un subtexto que acompañan la construcción de carácter, como en *La muñeca*. La literatura produce danza, explícita e incluye el discurso escrito de forma oral, en obras como *Oye humanidad*, *Eva Perón en la hoguera*, *La gaucha*, etc. Dicha relación puede estar de forma explícita o implícita en la puesta en escena, inspirada en textos propios o ajenos.

Todos los ejemplos tienen en común el hecho de que Iris no concibió su danza sin su escritura. La interrelación entre movimiento y verdad permitió crear lo que ella misma tituló como “poesía bailada”. Allí cuenta que la naturaleza se asoma para verla bailar y cómo se funde en ella. Escribe: “¿Dónde están esas higueras y esas danzas? Muy dentro de mí, cuando las necesito aparecen intactas. Aunque no se vean higueras, ni rosas, ni dalias, se siente que van creciendo alrededor. Pasas entre los dedos de las manos, entre las piernas, los cabellos se abren y el perfume las atraviesa (Scaccheri, Iris, 2010, *Brindis...*, p. 104). La danza funciona como una reescritura de su propia vida y del mundo. Las estructuras coreográficas coinciden con las estructuras de sus escritos: son un constante devenir, sin amarre lógico, repleto de sensaciones y de giros que se reiteran, vuelven y se liberan. Para ella se trata de un modo de mirar el mundo y, a su vez, de una forma de vida. Tal como cuenta, sus textos “son realidades que yo viví como cuentos” (Scaccheri, Iris, 2010, *Brindis...*, p. 7). También vemos que se reiteran las analogías entre el discurso verbal y el danzado, ambos confluyen en un modo particular de escritura, próximo al devenir de una danza que se expande fuera de sí. Según una entrevista realizada en 1978, por Cristina Martino, “Pretender que Iris Scaccheri mantenga una conversación hilvanada y cronológica, resulta imposible” (Martino, Cristina, 1978, párr. 6). Iris escribe y habla tal como baila. En sus creaciones, los distintos tipos de escritura cumplen, al menos, cuatro funciones de la escritura, como describimos a continuación:

- *Escribir como causa y efecto del bailar*. Acorde con los comentarios de Claudia Schwartz, Iris bailaba horas en su casa de La Plata. Al terminar, se sentaba al pie del pino en su jardín y escribía en donde pudiese, al pie de las fotos o en los cuadernitos de marca “Gloria”.¹⁷² Comenta: “Ella ahí [en su jardín] creó todo, ahí brotaban las cosas

¹⁷² Estos cuadernos existen hace más de cien años en Argentina y son muy populares por su enorme distribución y bajo precio.

como borbotones” (Schvartz, 2017, s. p.¹⁷³). La escritura está despojada de cualquier sentido lógico, tal se puede ver en sus tres libros, en el que alterna frases filosóficas, anécdotas pasadas, sensaciones de danzas, palabras de personajes, etc. Se trata de una primera función catártica, como en todo proceso creativo: comienza en el momento en el que aparece el impulso hacia la actividad, el sujeto se vincula con la materia prima recogiendo experiencias vitales y de saberes sin censura previa (Landau, Erika, 1987). En un segundo momento del proceso se incuban las ideas de modo inconsciente. Según postulan las psicoterapias que estudian la creatividad, durante esta fase cuanto más desligadas o desordenadas permanezcan las experiencias, más creativo resulta el proceso (Landau, Erika, 1987). La Escritura sin filtro funciona como una guía para componer luego, porque es la que empuja la creación, de forma implícita o explícita. En una entrevista cuenta:

Yo escribo mucho, pero nunca quise publicar nada, porque esos trabajos nacen a partir de la Danza y tengo mis dudas respecto de su utilidad para quien no ve la Danza. Cuentos, textos, entramados con el proceso de investigación en la creación coreográfica, pero que nunca muestro (Scaccheri, Iris, *ctd* en Guido, Raquel, 1996/1997, p. 12).

Sin duda, los textos literarios funcionan como un componente subterráneo en la conformación del discurso coreográfico, que da como resultado un primer diálogo originario entre palabra y movimiento.

- *Escribir como forma de sujetar la danza.* La palabra en este caso es un soporte externo al cuerpo, inscripto en la danza, que reordena las primeras fases. Por ejemplo, como sucede con las anotaciones y guiones, donde se enuncia la forma de bailar y sujetar los movimientos por escrito. Tales son los casos ya enunciados sobre los manuscritos de *La vida breve* y *Conferencia a los Sakhraoff*. Se trabaja con la traducción del movimiento y con su interpretación, en imágenes, acciones escritas, señalamientos gráficos y tipográficos, etc. Sirve como un ayudamemoria en la composición y para su repetición. En esta etapa el material reunido durante la primera fase, toma forma coherente y clara. Así se da la comunicación que consiste en traducir la visión subjetiva a formas simbólicas y objetivas (Landau, Erika, 1987).

- *Escribir para incluir la palabra en escena.* En este caso la palabra es directamente incluida en los espectáculos. A veces, en *off* como vimos en “El Hoyo”,

¹⁷³ Esta entrevista tampoco está publicada. Es una conversación inédita que realizamos para el presente trabajo. Por ese motivo, no tiene número de página.

actúa como patrón rítmico, yuxtaponiendo o disociando el movimiento. En algunos 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, Iris, 2010, p.2 3). Esta escritura escénica deriva, como vimos, en la construcción de personajes. Durante este momento el sujeto creador desarrolla en el plano expresivo espontaneidad y libertad para resignificar lo dado (Landau, Erika, 1987).

- *Reescribir los textos propios y de otros.* Como señalamos en el apartado anterior, Iris trabaja la polifonía y con la intertextualidad en distintos niveles narrativos. Las coreografías presentan generalmente argumentos literarios, por ejemplo, los poemas de Nicolás Guillén en *Danzas negras* o textos de Federico García Lorca en *Bodas de sangre*. En *Brindis a la danza* encuentra en la Literatura un modo de composición compatible con la Danza al “hacer frases con el cuerpo” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 13) y al “bailar textos” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 13). En consecuencia, sus danzas son compatibles con las estructuras del discurso literario. Debido a la integración de códigos, recursos y procedimientos, IS evidencia que el yo creador fluye en todos sus aspectos. La apuesta literaria es tal, que en algunos casos pone los hipotextos en escena para generar un segundo diálogo entre palabra y danza. En este caso, la coreógrafa también toma una postura en el discurso que crea, interpretando de distintas formas (como parodia, como homenaje, como traducción, etc.) el corpus de textos elegidos.

La actitud de apertura y de transgresión hacia los bordes disciplinares se acrecienta gracias al rebasamiento producido en el uso de otros medios y lenguajes, condición intrínseca a su experiencia creadora. Tal como ella misma relata, para hacer Danza también tenía que hacer Pintura. Añade: “Escribir, escribí siempre. Yo escribo la misma danza que hago, puede ser en términos de poesía o no sé qué. Es decir que llego a la danza por muchos puntos” (Isse Moyano, Marcelo, 2006, p. 3). La escritura forma parte de un entramado mayor entre palabra, música, imagen y movimiento. En 1966, nace *Carmina Burana* a partir de “charlas imaginarias” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 37) con obras de pintores como Cézanne. Scaccheri se vale de imágenes sonoras, táctiles, visuales, etcétera.

Finalmente, observamos que la escritura se abre en múltiples dimensiones y gracias a ello es posible construir distintas voces, personajes y cuerpos, cuya fuerza dramática adquiere la forma de una danza fuera de sí, descentrada hacia distintos imaginarios y universos. Ya sean anécdotas cotidianas, hechos históricos, disparadores de las artes plásticas o musicales, sus obras recuperan textos ya escritos o que se instalan

como ecos de danzas por venir. La forma en que la escritura le permite al ‘sujeto danzante’ abrir los sentidos de su ‘voz en el sujeto del discurso’ evidencia, nuevamente, la concepción de una ‘poética babélica’. Por el carácter transgresor y altamente creativo que genera la mezcla realizada entre los medios y las disciplinas, sus creaciones resultan difíciles de ensayar. Por este motivo consideramos que, paradójicamente, su desborde se ubica en ningún lugar y en todos, conformando una ‘poética de la impertinencia’. La construcción de diversas corporalidades, además de dar cuenta de su eclecticismo, son en IS una marca de estilo que atraviesa su identidad creadora. Fue caracterizada como una artista capaz de quebrar toda regla para ser ella misma, incluso fue reconocida por su “no estilo” (Dubatti, Jorge, 1995, párr. 2); o, todavía más, una bailarina cuyo estilo es ella misma (M.N.,¹⁷⁴ 1976).

La presencia de un yo tan fuerte y multidireccional le permite ir y venir entre sus palabras y las de otros, con el único fin de crear su propio estilo. Todos los recursos mencionados en el FOCO 1, junto con el valor de la Escritura en sus distintos usos indicados en el presente apartado, demuestran que su sistema de creación está abierto al contacto y a las amalgamas, para ir trazando un camino nuevo sobre lo ya caminado. Afirma Iris que la danza “hará siempre el mismo itinerario, reducido o más grande: eso sí, es ya un orden de líneas que pertenece al orden total” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 23).

Es el ‘sujeto danzante’ en su potencia creadora quien asocia, experimenta, recorta, combina experiencias y medios para construir otro cuerpo a partir de su propia materia corporal. Esta ductilidad solo es posible en un cuerpo capaz de desbordarse, de valerse de las palabras y de construir un discurso metafórico que acerque las danzas, cada vez más, al discurso literario.

4.1.4 Foco 3: los cuerpos y sus metáforas

Debido al mecanismo de transfiguración que supone el cambio de un cuerpo a otro (Serres, Michel, 2011), de un personaje a otro, es posible identificar el proceso de metaforización corporal en las danzas de IS. Por un lado nos referimos al mecanismo de metamorfosis en el que el ‘yo creador’ se reviste de un ‘yo creado’. Como sucede en el fenómeno de creación, se produce un desplazamiento de la subjetividad. Al respecto, afirma Jorge Luis Borges que, a la hora de crear, todo/a autor/a está subsumido en su

¹⁷⁴ Nuevamente nos encontramos con la falta de datos en el *ARCHIVO* (2016). Las siglas indicadas son las que aparecen literalmente en la fuente consultada y corresponden a las iniciales del autor o autora.

verdad, son sus fantasmas quienes hablan, aunque lo hagan en otra lengua (*ctd* en Monteleone, Jorge, 2016). Por otra parte, entendemos que los significantes producidos en las escenas de danza establecen una relación más o menos directa con el ‘yo creador’. Como postulan Paín y Jarreau, para que un objeto (su imagen o su nombre) se convierta en símbolo “es necesaria una experiencia de ficción”; es decir, toda obra de arte “es metáfora en construcción porque su función se reduce al «como si» de lo semejante” (Paín, Sara; Jarreau, Gladdys, 2006, p. 75-76). Dicho de otro modo, el ‘sujeto danzante’ actúa como un doble del ‘yo creador’ que va disfrazándose a través de metáforas. A veces, los revestimientos utilizados por los personajes creados por IS coinciden con las ideas, emociones e intereses de la figura autoral. Asimismo, las temáticas recurrentes -como la privación de la libertad, la locura, lo sagrado, lo profano y el amor o su contracara, la soledad- son metaforizadas por medio de distintas figuraciones corporales y espaciales, debido a la íntima relación que logra IS entre el gesto y la expresión, como ya hemos demostrado en el FOCO 1.

El corpus estudiado demuestra que los distintos cuerpos creados, arman, metáforas en torno a lo demoníaco, a lo sagrado y a la libertad. Como dijimos, todos los cuerpos remiten a uno esencial y verdadero. Se trata de uno propio de IS que podemos resumir en una figuración hecha por Alberto Calvo (1972): “una bruja con pies alados” (s.p.).¹⁷⁵ En “El Hoyo” los movimientos suceden a una altísima velocidad. IS va ejecutando latigazos con sus manos y con su pelo, en múltiples direcciones, sin mover los pies ni la cadera de lugar. El cuerpo disociado funciona como una metáfora existencial entre lo humano y lo divino. En el caso de *Oye humanidad II. La bruja* compone la figura de una bruja. Para su elaboración toma versos de Storni, Unamuno y Sabato. La bailarina comienza en un rincón diciendo: “déjenla sola, solita y sola que la quiero ver bailar, saltar y brincar, andar por los aires, y moverse con mucho donaire” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 62). Luego, en voz muy alta, suplica: “Sabato, Unamuno, no me dejen” y al hacer un círculo grande con los libros en las manos exclama: “¡Quémenla! como si en el medio hubiese una fogata que la está quemando... ¡Storni, Unamuno, papeles en vidrieras de colores...!” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 62-63).

La tradición de brujas en las distintas danzas, en este caso escénicas, resulta fundamental para observar la inscripción de la bailarina en poéticas como la de Valeska

¹⁷⁵ Tampoco se encuentra el número de página consignado en *ARCHIVO* (2016).

Gert y de Mary Wigman. ¹⁷⁶ Esta última creó *La danza de la bruja* o ‘*Hexentanz*’,¹⁷⁷: “criatura de la tierra con los instintos al desnudo, desenfrenados por su insaciable apetito de vida, mujer y animal, al mismo tiempo” (Wigman, Mary, 2002, p. 45). Debajo se puede ver una foto de Wigman interpretando a la bruja:



Fuente: El lenguaje de la danza

Según la historiografía medieval, además, han sido objeto de persecución y de marginación durante la llamada caza de brujas, por su vínculo con la locura, la adivinación y la magia, entre otros poderes sobrenaturales y atribuidos a las mujeres. Desde el plano simbólico, las brujas en la cultura se erigen como emisarias de las pulsiones y fuerzas oscuras del inconsciente, de los deseos y temores que han sido rechazados por la psiquis. Según Jung, materializan la sombra rencorosa y encarnan el ánima masculina como una auténtica antítesis de la mujer idealizada. También representan una versión degradada de la sacerdotisa divina al ser disfrazadas demoníacamente por su tentación de revelar lo maldito e invisible (Chevallier, Jean, 1986).

¹⁷⁶ Véase: <file:///C:/Users/Victoria/Downloads/51727-Texto%20del%20art%C3%ADculo-107115-3-10-20180511.pdf>. Recuperado el 6/8/2020.

¹⁷⁷ Véase: <https://youtu.be/AtLSSuFJ5c>. Recuperado el 6/8/2020.

Otra simbolización llamativa vinculada con ambos aspectos es el uso de distintos animales, cuya sonoridad aparece de forma recurrente en las distintas escenas, por ejemplo, el croar de los sapos en *Ideas-hechos* (ctd en *Brindis...*, 2010) o la recurrencia en torno los pájaros en *OH*. En IS hay gritos y sonidos de rabia, de furia animal y humana, así como imágenes de vuelo y ascensión que configuran una mística basada en la autenticidad interior. Según Burke (1987) el sonido, el ruido y el grito de los animales forman parte de lo sublime. Sus sonidos son capaces de transmitir grandes ideas. Según el autor, las modulaciones del sonido podrían guardar alguna conexión con la naturaleza de las cosas que representan. Otra isotopía recurrente en los textos de sus obras, vinculada con la dicotomía entre lo humano y lo divino, es la figura del genio. En *OH* aparece cuando se cuestiona la idea de danza académica: “¿Genio seré!/¿Y cómo harás?! Ya lo verás/ Para atrás/ ¿Levantarás la pierna?! Como podré/ ¿Para el costado?! Todo cruzado” (Scaccheri, Iris, *Brindis...*, 2010, p. 57). Asimismo, el diario *La Nación* muestra cómo IS recupera esta temática también en la obra titulada *Oye humanidad IV. ¿Me quisiste alguna vez?*, donde la autora pone su voz como sonido constante en una sucesión de textos de Themis Speroni en tres tonos: una voz agresiva y potente; otra tonta e infantil; y otra, insípida. Entre ellas, permanece mudo el genio, sin ningún talento. Entre canciones de Piaf y de Angelilo (sic) se escucha: “-¿Sos actor? -No -¿Sos pintor? -No. -¿Estudiaste? -¿No?”. Comenta Silvia Gsell al respecto que esta sucesión de noes niega la idea de genio para que Scaccheri busque la propia naturaleza por medio de un ritual de “fuego y sublimación” (Gsell, Silvia, 1984, párr. 11). En el caso de *Idilios* el personaje es más inocente, sus movimientos son etéreos y su relación con la palabra se desarrolla lúdicamente. Cabe recordar que el relato cuenta que la mujer se vistió de rosa y fue al castillo donde le hacían un homenaje a Isadora Duncan: “se quitó los zapatos y bailó alrededor del río Sena, ahí donde Isadora tanto había llorado”. Con una tela que va desde la cabeza de Chillemi hasta el fondo del escenario, predominan movimientos livianos y hechos con gran solemnidad. Luego entra en un estado de locura que la incita a una transformación total durante todo el espectáculo. Hacia el final, el cuerpo se desarma y baila jocosamente y libre con los huesos quebrados.

En todos los casos hay un corrimiento del borde, un cuerpo en constante éxtasis, que se sitúa entre lo monstruoso y lo sublime. Primero, porque desafía la norma del cuerpo humano situándose en un borde inhumano en su máxima transfiguración y disrupción (Giorgi, Gabriel, 2009). En segundo lugar porque se pone en contacto con aquellas formas que resultan tan atractivas como horrorosas (Burke, Edmund, 1987). De lo

observado y estudiado, constatamos dos tendencias: aquellas obras que retratan lo demoníaco, como en muchas secuencias de *OH* y las que buscan el despliegue de la belleza duncaniana como *Idilios*. La mayoría de ellas tienen en común la concepción de “poema expresivo” (Saavedra, Inés, 1972, párr. 3), como una fuerza única y original que sustenta sus creaciones. El diario *Tiempo Libre* describe lo siguiente: “se transforma y permanece única. Es ella y puede ser el otro y los demás y el mundo (...). La Scaccheri nos muestra la poesía del hombre moderno a través de su cuerpo” (“Iris, la única”, 1972, párr. 11).

Tanto para mediar entre lo infernal y lo divino, entre el uno y el todo, entre lo diverso y lo común, IS se presenta como un canal mediador para hablar de los conflictos humanos, en su tiempo. El lenguaje así se vuelve un “espejo oracular en el que podemos reflejarnos indefinidamente y en donde siempre encontraremos, inagotables, nuevas respuestas y nuevos enigmas” (Bordelois, Ivonne, 2005, p. 53). Sus danzas polifónicas y babélicas exponen el sinsentido, una libertad profunda y total. Scaccheri coquetea con los límites establecidos y en ese límite difuso su cuerpo se vuelve impertinente en tanto lenguaje sin lugar¹⁷⁸ (Giorgi, Gabriel, 2009, p. 324), nombrando otras voces, otros restos e invocándose como universal, una voz sin pertenencia. Lo material de su danza es un más allá del cuerpo: la densidad del sonido vibrando en el cuerpo y el despliegue del imaginario al que invitan las palabras, ya sean recitadas, ya sean marco, ya sean motivaciones internas para bailar. Este desborde del cuerpo ubica su lenguaje en el filo de la carne, en un que al fundirse con la propia materia borra sus bordes, creando una propia necesidad en el discurso, una necesidad de explicar o de explicarse.

Como dijimos antes, las fuerzas expresivas de sus danzas remiten a una concepción de cuerpo primordial y anterior, que para Scaccheri es la esencia que ha de buscar todo ser humano. Podemos interpretar esta vuelta al origen como una regresión babélica; es decir, el “acceso a un lenguaje común perdido” para “la recuperación de su comunitaria sabiduría” (Bordelois, Ivonne, 2005, p. 41). El recorrido de la ‘voz del sujeto en el discurso’ consiste en este caso en ir de la propagación de los cuerpos al regreso a lo uno, desde lo múltiple hacia lo absoluto. Definitivamente, Scaccheri refulge y se expande

¹⁷⁸ Según Gabriel Giorgi lo monstruoso la dea con los cuerpos más allá de sí mismos gracias a su capacidad de metamorfosis. Explica: “El monstruo es el registro de esas líneas, de esas potencias: materializa lo invisible, y por eso indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas, pero no por ello menos reales” (2009, p. 324). Por esta transgresión, se vuelve un cuerpo, ajenidad que lo extrae de cualquier sitio conocido y reconocible para ubicarlo en un “lenguaje sin lugar” (p. 324); es decir, indefinido, extraño, ajeno.

cuando vence la mera forma escénica, desplazándose en un cuerpo en estado de éxtasis que, en su libre expresividad, se despoja para que quede solo una verdad común a todos los seres humanos: “el deseo de descubrir lo inesperado dentro de nosotros mismos” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 117).

4.1.5 Primeras afirmaciones en torno al cuerpo en IS

En IS los cuerpos, las voces y los ritmos proliferan en múltiples sentidos, demostrando que la extensión de los bordes, la descentralización y lo inespecífico, además de ser operaciones estéticas, conforman una voz única en busca de un lugar capaz de comprenderla y de alojarla. Según ella misma comentaba, no se trataba de una representación enteramente ficcional, sino de recuperar un saber original. Escribe Pompeyo Camps que IS transfiere a la danza su verdad compulsiva, porque “Su arte es la consecuencia corporal de esos hechos y pensamientos que preocupan a la artista” (Camps, Pompeyo, 1976, párr. 7). No estamos frente a una poética mimética de lo real, sino de una metaforización de lo verdadero.

Podemos decir que la autofiguración es vivida como su propia realidad, más allá de los elementos de ficcionalización con que compone a sus personajes. Es a través de sus discursos públicos que advertimos cómo IS construye los cuerpos en escena; cuerpos que se desbordan por fuera de los espectáculos hacia la literatura, hacia las preocupaciones de la autora, hacia la realidad social. El estado de gracia y de éxtasis que recubre a sus personajes expresan lo erótico en tanto sublime. Vemos que desde la infancia la bailarina se identifica con un mito de origen que es la preexistencia de la danza en su identidad. Esta marca de una danza como verdad se transporta no solo a sus obras sino a la figuración de Iris como creadora. Hay una clara identificación entre su voz de niña, su voz como creadora y los Yoes interpretados en sus coreografías. Scaccheri se enuncia y se pronuncia desde un autoerotismo que se presentan en los distintos discursos que conforman a la subjetividad: el privado y el público, el imaginario, el real, el sublimado. Su verdad no es posible sin esta dimensión erótica que, ante la mirada de su público, la enaltece. Es portadora de un mensaje irreverente, impertinente, una bailarina capaz de mostrar el goce desmesurado. Más que una condena por desear, IS muestra el valor del deseo como pura transgresión (en términos de Bataille, Georges, 2009). Es el compromiso con su propio cuerpo y con su decir, lo que la mantiene en un estado de éxtasis sacro. Esta ruptura de los límites actúa como una glorificación de lo que excluye (Bataille, Georges, 2009) aunque también de lo que conquista.

La escritura en el sentido más amplio permite encauzar a todas las dimensiones que lindan entre los distintos lenguajes artísticos. La danza, como el poema, se hace más allá del logos, en ese encanto inmaterial que puede conmover al ser humano. Ante su danza, se presentan otros modos de significación, aquellos que ponen el lenguaje en su extremo más indirecto y que trascienden lo visual, que llevan a sus espectadores sin escala al caótico y plástico mundo de la experiencia físico-simbólica. Su danza poética es un modo presente de tacto y de re-contacto con el propio cuerpo y de él hacia la apertura con los otros. Sin duda no estamos ante significados verbales que puedan aferrarse a sus nombres, sino ante movimientos que expresan la materia corporal por medio de percepciones que se continúan, se fugan, interrumpen o insisten. La existencia de los cuerpos movientes es posible en el aquí y ahora, cuando cada danza se enuncia y pronuncia, como experiencia fenomenológica y altamente material. Hay también una correlación entre el cuerpo-objeto, el cuerpo que baila y el cuerpo nombrado, unidad que nunca está del todo agotada. Como sujetos “diaspóricos” (Masiello, Francine, 2013, p. 14), los ‘sujetos danzantes’ utilizan metafóricamente el lenguaje del cuerpo para ponerlo así en función de nuevos significados.

Igual que la poesía, la danza tiene un contenido sensorial inmediato guiado por el material perceptivo que ofrece la coreografía: voces, ritmos, sonidos, pulsaciones, tonos y dinámicas de movimiento. Estos elementos coinciden plenamente con la conformación de sus obras desde donde IS se erige como una auténtica ‘poeta de la danza’, a la par del uso de la palabra, la escritura y lo interdisciplinario. El ‘sujeto danzante’ habita entre la experiencia danzada y la imaginación poética, se vuelve capaz de escribir con su cuerpo. Dicha escritura intenta encontrar una verdad, esa que jamás es ilusión, sino identidad para el sujeto en tanto la crea.

4.2.1 Los señuelos en IS

Volviendo a la *Cartografía I* (cfr. p. 32), estudiaremos cómo se posiciona IS una vez llegada al DESTINO, para elaborar una mirada retrospectiva respecto de su ORIGEN. Tomaremos no solo sus creaciones coreográficas, sino el registro que ella misma hace en torno a su creación a partir de escritos, de entrevistas y de notas periodísticas. Es indispensable tomar en cuenta la producción escrita publicada hacia el final de su recorrido; específicamente *Brindis a la danza*, relato autobiográfico donde recopila su trayectoria y desde donde reflexiona sobre sus creaciones pasadas, inscribiéndose en determinadas tradiciones de danza, de literatura y de música, como ya veremos. Las

coreografías producidas próximas a su DESTINO muestran fundamentalmente el énfasis puesto en escritura poética, ya sea por la inclusión performática en *CS* y la intertextualidad presente en *ICPL*, como por la publicación de los poemarios *Idilios I* e *Idilios II*. Desde el ORIGEN de su primera danza hasta la última, la escritura toma un valor fundacional que se manifiesta de forma retrospectiva una vez que llega a su DESTINO.

Nos detendremos a observar cómo se establece un cambio luego del CRUCE con ST. Los ‘señuelos’ elegidos son dos: la imagen de la araña y la formulación de una genealogía donde se incluye, acorde con sus propios testimonios. Como estudiamos, Scaccheri percibe todas sus voces integradas en una sola forma. Los distintos personajes o yoes son unificados en una imagen magnánima y única, que distingue su estilo del de sus contemporáneos. La figura de la araña, como primer ‘señuelo’, nos permitirá comprender mejor su figura y reinterpretar su producción, ya que atañe a toda su labor artística. Gracias a ella es posible profundizar en su *ars poetica*. A su vez, su cosmovisión está vinculada con cómo se inserta la autora en las distintas tradiciones de danza, dependiendo de a quiénes tome como referencia y de en qué genealogía/s sería pertinente ubicarla, tomando en cuenta lo antedicho sobre las características de su poética.

Lo importante en esta elección es de qué modo ambos elementos confluyen, tanto en la construcción identitaria de IS, como en la conformación de su colección, desde una visión transdisciplinaria. En su caso la relación con la memoria académica y con las antologías sobre danza moderna ya trazadas será decisiva para comprender su lugar en el canon dancístico, así como sus lugares de pertenencia y de circulación. IS se ocupa constantemente de desafiar no solo sus propios límites, sino de aquellos trazados por las distintas prácticas; desestabiliza y logra abrir grietas sobre las nociones de danza que buscan replicar códigos y lenguajes cerrados.

4.2.2 La araña de la creación

Para Scaccheri la danza se inicia y se organiza como un fraseo que va develando la esencia humana. El decir del sujeto se liga libremente con el cuerpo que baila construyendo un entramado. Hay una materialidad textual invisible que, a partir de asociaciones de ideas, conceptos y emociones, se revela y plasma como tal en la estructura coreográfica. El cuerpo del ‘sujeto danzante’ habita entre líneas que se vuelven densas a la vez que irradiantes. Esta imagen aparece por única vez en su texto *Brindis...*, como una reflexión sobre su *ars poetica*. Análogamente a la araña que vuelve a hacer su tela año tras año, bailar es un movimiento recurrente, interior e invisible, que permite a la bailarina

redescubrirse en cada paso, en sus repeticiones y variaciones. Dice: “Metafóricamente hablando, es como la araña que vuelve hacer su telar a través de los años, ella y las que la siguen en el itinerario. Y ahí pienso, si en ese espacio otros hicieron semillas para siempre o quizá el infinito nazca ahí (Scaccheri, Iris, 2010, p. 23).

Podemos vincular lo arácnido con tres enfoques: semiótico, poético y simbólico. En continuación con Roland Barthes, el texto es un tejido, “un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad)” (1982, p.54). El semiólogo también acude a la imagen de la araña para definir la teoría del texto como una hifología,¹⁷⁹ neologismo que acuñó para elaborar su teoría sobre la textualidad. Todo texto está conformado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen una conversación. Tanto para Barthes como para Scaccheri, ese sentido subterráneo ha de tocar al lector o al espectador. Esta noción nos permite corroborar la estrecha relación entre escritura, coreografía y danza presente en las creaciones de IS.

Scaccheri trabaja sus danzas como si fueran textos, como una arquitecta, una tejedora o un demiurgo. Según Chantal Maillard (2013), se puede asociar la imagen de la araña con un tipo de sujeto creador. Lo arácnido representa al artista anclado en el constructivismo: la realidad no está dada, sino que ha de ser construida por él. Como parte de un “idealismo filosófico” (Maillard, Chantal, 2013, p. 2), IS presenta sus realidades como cuentos ilusorios que van develando su propia verdad.

Sin duda, la araña representa además de su *ars poetica*, una cosmovisión que entrelaza movimiento, verdad y vida. Según Jean Chevallier (1986), la araña es un símbolo cosmológico por excelencia porque une “entre sí a elementos, estados, grados y aplicaciones contingentes figurados concéntricamente, y por tanto cada vez más alejados del centro y los enlaza a este centro, que no es sino la imagen del Principio. La tela es por tanto una imagen más de la manifestación como emanación del Ser” (p. 115). Nuevamente, se expresa una creación ‘babélica’ que busca volver al origen, multiplicarse, y viceversa.

En suma, el telar de la araña expresa tanto la idea de identidad personal que se va develando en el propio itinerario de la artista, como el itinerario trazado entre unas generaciones de danzas y otras. Esta vasta red de creación también se vincula con los legados de danzas y con las distintas generaciones sucedidas en la Argentina. Como vimos, es posible retratar a Scaccheri como una figura inscripta en la tradición de la danza

¹⁷⁹ *Hifos* es el tejido y tela de la araña.

expresionista, especialmente en *Oye humanidad II. La bruja*. Si bien no analizamos las obras donde reversiona distintos repertorios, especialmente de la escuela alemana, cabe mencionar su homenaje realizado a Dore Hoyer, donde ejecuta su propia versión del *Bolero de Ravel*.

En otra ocasión, la propia Iris se posicionó cerca de Isadora Duncan y de Antonia Mercé.¹⁸⁰ También se asumió como heredera de Vaslav Nijinsky¹⁸¹ y de Ana Pávlova,¹⁸² con quienes, según ella, la danza murió; “tomando danza no solo como interpretación sino como creación permanente, como una búsqueda continua de nuevas formas de expresarse” (Scaccheri, Iris, 1972, párr. 12). Como anticipamos en el CAPÍTULO DOS, IS fue mayormente estudiada en relación con la danza moderna, al expresionismo y al romanticismo. No obstante, nos resulta concebir los archivos desarticulando las narrativas ya armadas. Si consideramos a IS una artista fuera de serie, cabe preguntarnos de qué serie. Podríamos decir que por fuera de relato de la danza moderna y contemporánea que prioriza los espectáculos de la tradición europea y norteamericana, fuera del romanticismo, fuera del arte pop y fuera de los intelectuales del 70 ya que los incluye, los cuestiona y los excede. Aunque indagaremos más estas influencias en el CAPÍTULO CINCO, podemos anticipar que desarticulando a IS de estos lineamientos pueden aparecer nuevas relaciones entre generaciones de danza que la anteceden y que ella también proyecta. Por ejemplo, en los Sakharoff, Scaccheri encuentra una sensibilidad acorde que desea seguir perpetuando. Podríamos también emparentar a Scaccheri con otras colegas coetáneas, que crearon nuevos lenguajes en danza, como María Fux (precursora de la danzaterapia) y Patricia Stokoe (fundadora de la expresión corporal). Las acercamos no solo por compartir un contexto de producción, sino por su relación con la verdad y con la expresividad, respectivamente.

En relación con el legado dancístico local, podemos agregar nombres que no resultan canónicos, pero que presentan estéticas y visiones afines con IS. Si bien ella no formó escuela en el sentido tradicional, como sucede con algunas técnicas de danza cuyos métodos son traspasados por un maestro a sus discípulos, sí trasladó sus experiencias en numerosas situaciones. Por un lado, cabe nombrar a quienes bailaron en sus obras: Aurelia Chillemi, Laura Levy, Malvina Stragá, Ricardo Ale, Nicolás Zoric, Elena Kruk, Cristina

¹⁸⁰ Su nombre artístico era “La argentina”. Fue una bailarina y coreógrafa española, nacida en Buenos Aires. Trabajó el flamenco y las danzas españolas, combinando el neoclasicismo y las vanguardias.

¹⁸¹ Bailarín de ballet ruso; se hizo famosos por su virtuosismo y gran habilidad para saltar.

¹⁸² Una de las bailarinas principales del *Ballet russe*.

Banegas, Ingrid Pelicori, Mariana Pace. Muchos de ellos trabajan actualmente con otros lineamientos de danzas y con otras artes. Por ejemplo, Chillemi se dedica a la expresión corporal y a la danza movimiento terapia, además de ser fundadora de la llamada Danza Comunitaria. Elena Kruk se especializó en pedagogía y gestión en danza. Banegas y Pelicori se desempeñan en teatro, cine y televisión. Cabe recordar que, en numerosas entrevistas, IS recalcó su preocupación por la Danza en las generaciones posteriores. En una de sus últimas presentaciones en la Universidad Nacional de las Artes, dedicó unas palabras finales a los jóvenes, incitándolos a concebir las artes como el mensaje primordial para que el ser humano siga amando la vida (ARCHIVO, 2016).

Finalmente, la imagen de la araña responde al cosmos total como orden y principio de la creación, como hemos ido argumentando. IS concibe las artes como un saber particular y universal. Estas características van acompañadas por una visión de vida promulgada con énfasis por IS, especialmente en los últimos años, cuando reúne sus escritos en *Brindis...* En dicho ensayo construye una Filosofía de la Danza que, según nuestra perspectiva, es constitutiva de su modo de hacer y que responde al cosmos total de la creación. IS proclama “Cuiden la Danza, no la dejen morir en la destreza. Dejen que nazca en una frase y llegue al Universo” (Scaccheri, Iris, 2010, contratapa).

Según demostraron los tres ‘focos’, la pluralidad de voces y los recursos remiten a un origen primigenio y total. Como gesto heteróclito, ella busca volver a un estado absoluto, vital y común a todos los seres humanos, una especie de comunismo babélico donde convivan todos los códigos, las artes, las danzas. La libre expresión le permitió configurar un lenguaje que la erige como artista atípica de su tiempo y que encarna lo trascendental. Es decir, hay una verdad anterior en todos los humanos, que el cuerpo sabe y que el intérprete tiene que recuperar. En una entrevista exclama: “Cuando deja de pertenecer [al universo], ya se llega el encasillamiento, ya pierde su verdad” (S.G.¹⁸³, 1978, párr. 11). Se trata de un intento por recobrar una unidad perdida, una organicidad común y primigenia. Sus cuerpos se arman en función de este objetivo último: pertenecer al cosmos de lo creado a la vez que la nueva creación rompe algunos hilos para tejer otros.

4.2.3 Una colección desde lo plural

Este último apartado reside en explorar el carácter de los materiales restantes de IS, que terminan por retratar su poética y la relación que estableció con su propia obra.

¹⁸³ Cfr. nota al pie 151.

Consideramos que los materiales se presentan con cierto perfil doméstico, no solo por la cercanía afectiva de algunos testimonios y anécdotas sobre lo cotidiano sino también por los ensayos y videos filmados en su cocina, en su patio y en la intimidad de su casa. El enorme caudal de documentos da cuenta tanto de su modo de creación, como de la concepción de una ‘danza expandida’ hacia diversos soportes, géneros y disciplinas.

A lo largo de cinco años hemos trabajado en simultáneo con distintas fuentes. Primero, con el archivo periodístico del Teatro General San Martín, los programas de mano del Teatro Argentino de La Plata y los del Teatro Nacional Cervantes. Segundo, conformamos su videografía a partir del material donado por tres amigos de Scaccheri: Aurelia Chillemi, Mariana Pace y Walter Di Santo. Los últimos dos también ofrecieron material manuscrito, fotos y vestuarios. Asimismo, Sergio Selim (sobrino) y Liliana Lukin (poeta y amiga) colaboraron con datos de fechas y con afiches dispersos, para cotejar la información. Además de entrevistar a los ya mencionados, trabajamos con otros siete testimonios vinculados con su entorno afectivo y laboral. Ellos son: Ricardo Ale (bailarín y amigo), Ingrid Pelicori (actriz y colega), Cristina Banegas (actriz y colega), Claudia Schwartz (editora), Oscar Araiz (coreógrafo y colega), Alicia Terzián (música y colega) y Luisa Futoransky (editora). Inevitablemente estas miradas están teñidas por los recuerdos, las anécdotas, la cercanía y la admiración. Incluso, muchos de ellos permanecieron fieles a los propios relatos de Scaccheri, quien, a su vez, se autopercibió como una bailarina fuera de serie. Ella misma fue generadora de un discurso desde los márgenes de lo canónico, tal como su entorno también lo constató. Los testimonios de sus familiares y de sus amistades incidieron fuertemente en la construcción de su figura a la hora de investigarla. Observamos que lo afectivo también construye memoria - condición que no niega su olvido ni su enorme producción-. En tanto fuimos ingresando en una biografía de los afectos, más comenzamos a tocar el pasado (en términos de Carolyn Dinshaw, 2015); es decir, a remover recuerdos, a conocer anécdotas detrás de escena, etc.

De este recorrido surge lo que denominamos *Colección Iris Scaccheri*, un compendio de documentos donde consultar los distintos tipos de obras, en varios formatos, versiones y fechas; junto con un inventario cronológico y temático de todo lo producido. Los criterios de selección del material fueron dados por las propias obras y por la información hallada, que es heterogénea y disímil, pero, sobre todo, creativa. Si bien se puede consultar el listado en el CAPÍTULO SEIS, nos interesa brindar la información hallada durante el trabajo de campo. Organizar el enorme caudal de datos,

de diversa índole y procedencia, implicó observar con detenimiento el camino trazado por ella y comprender el carácter apoteótico que caracterizó a la creadora. Concebimos el *Colección Scaccheri* como un conjunto de “restos que funcionan como presencia” (Garramuño, Florencia, 2015, p. 75), a partir de huellas (Le Goff, Jacques, 1991) y de vestigios (Didi- Huberman, Georges, 2006). ¿No es el archivo otro cuerpo que permite alojar la memoria de las danzas, más allá de su acción escénica? ¿No son las palabras las que permiten señalar y hacer cuerpo? Coincidimos con Foster cuando advierte la paradoja existente entre el trabajo de selección y la inevitable reorganización del pasado contiguo: “El archivo posibilita la memoria, pero está siempre atentando contra las memorias ya construidas, contra las historias ya contadas, puesto que en sus estantes y vitrinas puede siempre habitar escondido un documento o un objeto que desdiga o corrija esas historias” (cfd en Garramuño, Florencia, 2015, p. 64). En este caso, su recuerdo permitió ajustar y desajustar la cronología existente en torno a obras exclusivamente de la danza espectáculo. Incluir otro tipo de materiales, como audios, ensayos, manuscritos, vestuarios y testimonios, exigió mover diversos campos de tensión disciplinar. Por la heterogeneidad que presentaron los materiales, nuestra tarea consistió En 1º/ ordenar los datos y fechas que se contradecían para intentar recuperar la información que estaba incompleta; 2º/ establecer una clasificación donde se diferenciaron sus roles como bailarina, intérprete, escritora, directora o artista en colaboración de proyectos grupales; 3º/ distinguir los distintos tipos de soportes de la documentación -en papel, video, audio, etc.-, de las obras en sus distintas versiones (por ejemplo, si se conservaban completas o en partes, si correspondían a ensayos, a estrenos o a títulos agrupados bajo la forma de *Recital de danza moderna*); 4º/ reconstruir, cuando fuera posible, el proceso de composición y de recepción de sus danzas a partir de testimonios, videos y críticas; 5º/ establecer una línea del tiempo de todo el material existente para observar el desarrollo de su producción y poder dividirla según las fases de creación que resulten operativas.

Tanto la extensión del material como su diversidad nos permitieron advertir que en torno a Scaccheri había más mitos que certezas, y que sistematizar su labor recuperaría otros relatos y nociones, necesarios para pensar nuestra historiografía, así como su legado. El lugar que ocupó Scaccheri respecto de estos espacios es sumamente polémico. Su desenfreno estuvo ligado con una concepción de un arte inespecífico (Garramuño, Florencia, 2015), entendido como la disolución del propio. Así, el cuestionamiento de la propiedad vuelve plurívocas las obras, gracias a la incorporación de lo inter-, multi- y transdisciplinar. Este corrimiento de lo específico supuso, en consecuencia, la expansión

de lo propio del ‘sujeto danzante’ hacia los otros (sujetos, soportes, géneros y lenguajes), tal como demostró Scaccheri. Si bien su arte estuvo plegado a lo personal, su capacidad de trascendencia hacia otros lenguajes, formatos y culturas volvió su danza en una ‘poética de la impertinencia’. Hay en Scaccheri un cuestionamiento constante sobre la propiedad de la danza -de quién es, quiénes la juzgan, quiénes la constituyen- y un desafío consecuente sobre su quehacer, que apuntala lo impersonal a través de arquetipos, de planteamientos y de símbolos relativos a lo plenamente humano.

A raíz de lo dicho anteriormente, consideramos que los discursos críticos en torno a la colección de Scaccheri han de proponer también una mirada multifocal. Por ejemplo, considerar las tensiones y los prejuicios que aparecen entre los testimonios de su círculo, del público que la recuerda, del archivo hemerográfico y del canon académico. Sumado a esto, indagamos en las contradicciones que aparecen a la hora de reorganizar su obra ya sea por la omisión de datos, por las reversiones o hasta por el impulso aparentemente caótico con que Scaccheri creaba. No se trata tan solo de exponer un orden lineal de fechas y de documentos, sino de dar cuenta de las estrategias y mecanismos de creación de una artista, acorde con la cosmovisión expresada en el recorrido de las producciones. La lógica del material habla de su modo de creación prolífico y apoteótico, conjuntamente con una concepción vital de danza.

Según los medios de la época, Scaccheri se posicionó como una coreógrafa mordaz y desafiante. En la mayoría de los recortes periodísticos se la presenta según una imagen romántica y demencial. Respecto de la imagen más íntima, Scaccheri es retratada por sus afectos como una persona generosa y libre, repleta de humor y de extravagancia. Sus alumno/as la recuerdan como una maestra capaz de devolverles la autenticidad y también por su enorme exigencia para encontrar lo verdadero. Aparte, en ocasiones resultaba inaccesible, no solo por una presunta timidez, sino por una enorme necesidad de soledad. Chillemi, Pelicori, Schvartz y Banegas se ocuparon de reunir sus textos escritos y de darles forma pública con su consentimiento. No obstante, a Scaccheri no le interesaban las formas, las fechas ni las precisiones, sino bailar y ser comprendida por su arte (Selim, Sergio, 2020). Creemos que su reclusión se relaciona, en parte, con su concepción de danza, ligada con la transgresión y con la ruptura, que la posicionaron como una artista *outsider* (Becker, Howard, 2009). Con este perfil de Scaccheri el lector podrá advertir que sin dudas se erigió como una artista fuera de serie, de la que todavía queda mucho más por recordar.

4.3 Recapitulaciones

Partiendo de la idea de que la proliferación de los cuerpos escénicos remite a una verdad presente, tanto en el ‘sujeto danzante’, como en el yo creador, hicimos ‘foco’ en la conformación de la subjetividad en las obras de IS. Los motores kinéticos vinculados con un paradigma ontológico entre ser y movimiento evidenciaron el modo de construcción corporal en la mayoría de sus obras. A su vez, los procedimientos enumerados en el FOCO 1 y en el FOCO 2 nos permitieron observar distintas relaciones entre escritura, literatura y danza, acorde con diferentes jerarquías. Planteamos tres formas de relación transmedial, inspiradas en *Interrelations of literature de Barricelli-Gibaldi* (1982).

1. Literatura en la danza: se trata de una operación analógica,¹⁸⁴ en donde se instaura una correlación entre dos sistemas de tipo conceptual o poético, estructural o sustancial (Bermúdez, Nicolás, 2008). Puede ser implícita o explícita, aunque siempre la danza prevalece por sobre la literatura. En el caso de IS la literatura se incluye en distintas coreografías, ya sea por la inclusión de argumentos, de préstamos o de procedimientos. Los espectáculos mostraron distintos grados de proximidad en la relación entre palabra y movimiento, acorde con las funciones y tipos de escrituras.
2. Danza en la literatura: vemos en esta correlación una primacía de lo verbal sobre lo dancístico. La literatura se presenta de forma autónoma y se basta a sí misma como sistema. Sin embargo, incorpora en su hacer poético-narrativo nociones vinculadas con el movimiento en sí mismo. El ejemplo más claro son los tres libros de IS. Podemos agregar los poemas de ST que incluyen la figuración de la danza y la construcción de una “poesía coreográfica” (Cifuentes-Loualt, Juana, 2016). Si comparamos ambas nociones, las dos autoras coinciden con una visión de danza verdadera, orgánica y cosmogónica. Asimismo, es posible afirmar que la danza aparece como tema o como cosmovisión en las distintas literaturas (Ponce, Dolores, 2010) y artes, como demostramos en el estado de la cuestión (CAPÍTULO DOS).
3. Literatura y danza: se trata de la confluencia entre ambas disciplinas, donde aparece un “plus de valor, que no es otra cosa más que un mayor grado de semiotización” (Bermúdez, Nicolás, 2008, p. 5). Se trata de la invención de la “poesía bailada”, género que yuxtapone los dos discursos por igual generando una mutua dependencia. Los momentos mencionados en las obras ejemplifican cuándo esta confluencia se pone en juego, acorde con las coincidencias entre tonos, ritmos, espacios y gestos.

¹⁸⁴ Benveniste denomina esta relación “de homología” (cit. en Bermúdez, Nicolás, 2008).

Asimismo, pudimos demostrar que el *Diagrama III* (cfr. p. 59) evidencia el lema ‘cruzar para crear’ aplicado al análisis de caso, ya que IS muestra que su danza se origina y se expande hacia varios estímulos, artes y disciplinas. La presencia continua de la danza en la poesía y viceversa a lo largo de todo su ‘recorrido cartográfico’ expresa un credo interdisciplinario e intermedial, que generó en sus obras un lenguaje único e irrepetible. Finalmente, concluimos que:

1/ en las danzas de IS la subjetividad se muestra por medio de metáforas y de símbolos que (se) construyen a partir de distintas voces o cuerpos;

2/ en IS no hay danzas sin escritura y esto es posible gracias a la primera afirmación; por lo que la danza siempre está en contacto con el lenguaje poético - entendido desde una visión emocional que inscribe el inconsciente del sujeto en un lenguaje estructurado metafóricamente-;¹⁸⁵

3/ la escritura y la danza están enlazadas desde un inicio, por lo que es posible pensar la dimensión poética de sus creaciones como marca de estilo y como otro indicador de la subjetividad;

4/ los cuerpos conformados en IS remiten a un cuerpo anterior, a una esencia auténtica y total, como modo de regreso al uno en el sentido plotiniano;¹⁸⁶ cosmovisión que la autora toma como filosofía de la llamada “Danza Arte” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 24)

5/ en Iris aquel cuerpo esencial permanece en éxtasis, estado que la define como una poeta ‘babélica’, ya sea por la convivencia de códigos y de lenguas, como por la superposición estructural entre elementos que elevan sus danzas, a la vez que se vuelven transgresoras y sublimes;

¹⁸⁵ Tal como advertimos en el CAPITULO DOS acerca de la discusión dada entre los dos paradigmas que entienden la danza como un sistema preverbal o como un lenguaje simbólico, optamos por el segundo ya que en IS la danza se estructura como tal; y concebimos que el ser humano está regido intrínsecamente por la mediación de metáforas y símbolos.

¹⁸⁶ Según el sistema de Plotino, hay una ontología precisa entre el Uno y el Todo. En su propuesta hay una existencia central que denomina como “Uno”, la unidad más grande, más allá del ser que, en el caso de IS, equivaldría a la “Danza-Arte”. Toda alma tiene una reminiscencia de unión con el cosmos a la que puede regresar. Los movimientos de salida y de regreso en su filosofía son centrales y son próximos a la cosmovisión de Scaccheri, como veremos.

- 6/ su identidad oscila entre su autofiguración como artista libre y sus cuerpos creados desde lugares de enunciación dislocados, que posicionan su producción como una ‘poética de la impertinencia’;
- 7/ el ‘sujeto danzante’ se construye gracias a los usos de la palabra y de las diversas operaciones de intertextualidad, intermedialidad e interdisciplinariedad.
- 8/ para IS, sus danzas se basan en una confluencia entre ‘verdad y movimiento’, donde no habría una separación tajante entre el yo-biográfico y los yoes creados.

Finalmente, IS presenta la conciencia de un cuerpo múltiple capaz de transfigurarse y de producir metáforas en distintos grados. Esto es posible gracias a los recursos compositivos empleados y a su estrecha relación con la escritura, cuyos efectos son simbólicos, en cada obra a su medida, en la producción de sentidos. Su recorrido consiste en la reiteración de un estilo que se mantiene fiel de inicio a fin, pero que se asume cada vez más en el transitar de sus producciones. Además de inventar un lenguaje con códigos propios, va dialogando con autores a quienes toma o influye en un constante dinamismo. El lugar de su cuerpo, y, por ende, de su voz, es un lugar de goce desde el deseo de danzar, motivo que le habilita descentrar lo específico y volverse cada vez más sí misma. Por eso, la articulación ‘sujeto, cuerpo, deseo’ se da en ella naturalmente, desde un lugar vital y dinámico cuya potencia es un estado de éxtasis permanente, tal como se refleja en sus coreografías. Para ser ella misma no tiene que pertenecer a ninguna parte y, a la vez, sentirse parte de la inmensidad.

Desde donde ella se enuncia el yo es inmenso, nómada y rebelde. La autofiguración de Iris es también una caracterización de lo sublime, posible condición que pudo haber atraído a ST en su búsqueda de apertura. Si a la poesía inicial de ST le atribuimos la figura del ventrílocuo (Reisz de Rivarola, Susana, 2000b) que ante el mutismo permanece hermético, a IS atribuimos su opuesto, la imagen babélica

Nuevamente, se presenta la encrucijada que atraviesa la presente tesis, acorde con la configuración de la subjetividad; problemática que incita a repensar los límites establecidos entre el sujeto creador y el creado, que nos lleva a concebir la identidad como un estado transitorio, inestable, en constante resignificación (Fiorini, Héctor 2006) para profundizar cada vez más en visiones que integren poesía y movimiento, cuerpo y letra, así como arte y vida.

PARTE C

Capítulo 5: **separadas pero juntas**

A continuación se presentará a cada autora a partir de los datos recolectados y actualizados con el fin de mostrar sus singularidades. En el primer apartado se desarrollarán las etapas de creación de cada una para ponerlas en vinculación con los recortes ya trazados en *'Cartagorfa I'* (cfr. p. 32). Asimismo, consideramos que algunos datos biográficos harán posible ver cómo las trayectorias de ST y de IS se instalan de forma peculiar respecto de las periodizaciones ya hechas. Esta reubicación alienta el cuestionamiento de definiciones unívocas sobre qué es poesía y qué es danza, así como la observación sobre aquellas clasificaciones establecidas hasta el momento no que incluyen los alcances ni las proyecciones de nuestras artistas. Resulta necesario atender a distintas tareas que reordenen sus caminos, como, por ejemplo: detectar cómo se insertaron en los contextos circundantes, acorde con la circulación de sus obras, según sus formas de legitimidad, de pertenencia y de permanencia. Una vez realizada sus respectivas reconstrucciones biográficas, podremos volver a situarlas, en función de lo ya existente, con el fin de proponer nuevos órdenes y lógicas de interpretación.

A su vez se explicará por qué son consideradas un caso y cuál es la necesidad de recuperarlas, en relación con los conceptos de canon, de ruptura (Mignolo, Walter, 1998) y de atipicidad (Jitrik, Noé, 1996). Sin dudas, ni Thénon ni Scaccheri responden a los parámetros de los llamados autores canónicos (Mignolo, Walter, 1998), tal como lo adelantaron los estudios comentados en los CAPÍTULOS TRES y CUATRO. Por un lado, ST irrumpe contra la llamada generación del 60 (Di Cío, Mariana, 2003) y con los poetas típicamente latinoamericanos del siglo XX (Jitrik, Noé, 1996); mientras que IS transgrede la historiografía de la danza argentina protagonizada por la llamada “danza escénica moderna y contemporánea” (Isse Moyano, Marcelo, 2013). Nos detendremos más en la formación de Scaccheri, dado que no hay estudios que funcionen como antecedentes. También se detallará qué recortes elegimos ante la diversidad y la abundancia del material primario reunido. Del mismo modo, evaluaremos cómo el intercambio entre las disciplinas y sus creadoras es un antecedente valiosísimo para reflexionar sobre el desarrollo de las artes del siglo actual, debido al cruce de códigos, de medios y de sistemas de los que derivan, mostrando un menor grado de canonicidad y un mayor despliegue de creatividad.

5.1 Recorridos individuales y fases de creación

Susana Isabel Thénon desarrolló su profesión como poeta, fotógrafa, ensayista, docente, investigadora y traductora,¹⁸⁷ además de actriz e iluminadora en su adolescencia. Fue hija única de un reconocido psiquiatra, afiliado al Partido Comunista, y de una madre que ejerció como ama de casa. En algún momento se convirtió en una fetichista atípica: le encantaba coleccionar guantes. No solo publicó obras de poesía y de fotografía, sino que se dedicó de forma privada a tocar el piano: “Había estudiado piano de joven y lo abandonó por su timidez y el temor a presentarse en público; en alguna época tocaba flauta y acumuló varias clases de este instrumento” (Barrenechea *ctd* en Di Ció, Mariana, 2003, p. 4). Según los testimonios recolectados, sabemos que le fascinaba compilar música clásica y jazz. Tanto es, así que en sus textos aparecen numerosas referencias musicales junto con diversos guiños a tangos y a boleros. La atraía el conocimiento y el uso de diversas lenguas, como el latín, el alemán y el hebreo. En sus últimas obras incorporó latinismos, neologismos, jugó con el inglés y el lunfardo.

Fue Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, con orientación en lenguas clásicas. Escribió en diversas revistas y participó esporádicamente en algunos grupos, concursos y eventos de la época. También se desempeñó como becaria del CONICET, beca que rechazó años después por no querer pertenecer a la academia. Continuando con la propuesta de Cifuentes-Louault (2015) quien divide su corpus en fases de creación, detallamos los tres momentos y actualizamos los datos que consideramos relevantes en cada uno de ellos:

- **Edad temprana (1952-1970):** ST comienza una etapa de escritura sistemática. Trabaja como actriz en *El enfermo imaginario* de Molière e interpreta a la monja en el *Rosal de las ruinas* de Belisario Roldán. Escribe reseñas sobre Carlos Manuel Muñiz, Pablo Neruda, Emilio Rubio, Elvio Romero, Nira Etchenique. Escribe en la revista *Ficción* y publica poemas en otras revistas más. Forma parte de la Revista *Agua viva*, junto con Eduardo Romano, Alejandro Vignati y Carlos Martelli. Integra la dirección de *Airon*, donde publica su poesía y escribe en tiempo en una revista agraria. En 1964 entrega su tesis titulada *Las anotaciones y enmiendas de Francisco Sánchez de las Brozas a la poesía de Garcilaso*. Comienza a dar clases de latín. Trabaja en el Instituto de Filología “Dr. Amado Alonso” bajo la dirección de Barrenechea (Di Ció, Mariana, 2003).

¹⁸⁷ Para conocer más datos biográficos léase: *Susana Thénon, loba esteparia* (Alcala, Victoria, 2020).

Publica sus tres primeros poemarios *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1967). Según Mariana Di Cío (2003) es un período lírico portador de los gérmenes de lo que será su estallido creativo posterior. Tal es así, que como ya habíamos dicho para 1968 había empezado a escribir dicho *distancias* aunque quedó interrumpido hasta 1981, cuando retomó los primeros bocetos (cfr. p. 126).

- **Fase de transición o de experimentación (1970-1982):** atraviesa una época de desilusión. Se dedica exclusivamente a la traducción y a la fotografía. Esporádicamente escribe algunas reseñas y poemas sueltos. Entra progresivamente en contacto con la danza. En relación con la vida académica, le comenta a Barrenechea: “No sé qué va a pasar, aunque la experiencia me dice que lo que está torcido no se endereza fácilmente. El asunto de la Universidad es tan oscuro para todos nosotros como para vos” (Thénon, Susana, 2012, p. 156). Explica Barrenechea que “Las cartas de comienzo de ese año [1967] muestran un desánimo general tanto en lo que se refiere a su quehacer poético como a sus estados emocionales” (1994b, p. 7). Presenta en el Fondo Nacional de las Artes *Ensayo general*, solicitud que fracasa; el ejemplar queda guardado en un cajón. En 1979 expone *Rainer Maria Rilke. Palabra e imagen* en el Instituto Goethe, una muestra de fotos y poesía traducida. En 1981 retoma la escritura.

- **Punto cúlmine (1982-1990):** en julio de 1982 presenta sesenta fotografías organizadas en cuatro series: “Desconsuelos”, “Geometrías”, “El otro espacio” y “Los reales espejismos”, esta última inspirada en Scaccheri. Como explicamos en el CAPÍTULO TRES, en las tres primeras exposiciones indaga en la soledad, los paisajes urbanos y la muerte. En las imágenes se representa, como en sus poemas iniciales, el vacío. Luego, publica sus obras más ricas: *distancias* (1984), *Ova completa* (1987) y *Acerca de Iris Scaccheri* (1988). En 1986 le dedica a Iris un poema titulado “[Yo quería encontrarte un caracol imperfecto...]”. Se acrecienta el humor negro, la *heteroglosia* (Barrenechea *ctd* en Jitrik, Noé, 1996) y el feminismo. Su obra adquiere un giro radical de sentido.¹⁸⁸ Participa activamente en la vida cultural. Su obra se traduce al inglés y escribe varios textos

¹⁸⁸ Cabe recordar que el supuesto del que partimos es que hay un cambio radical en la poética de Thénon al conocer a Scaccheri, hacia la década del 80. Dicho giro es posible gracias a los elementos que ya estaban latentes en su primera etapa de escritura, debido a la forma en que el cuerpo está presentado y problematizado en la poesía.

que quedaron inéditos. Le diagnostican un tumor en el cerebro. El 7 de diciembre de 1989 escribe su último poema, dedicado a Iris.

Iris Luisa Scaccheri fue intérprete, coreógrafa y ‘poeta de la danza’, además de escritora platense. Sus abuelos maternos fueron Sofía Kairúz y Miguel Aún, ambos provenientes del Líbano. Los abuelos paternos, pertenecían a un pueblito cercano a Milán (Italia). Su padre se llamó Esteban Luis Scaccheri (tocaba el violín) y su madre, Celestina Aún (era ama de casa). Scaccheri tuvo tres hermanas: María Élide (concertista de piano), Hilda René (Doctora en francés) y Dora Mabel (cantaba de modo amateur óperas y tangos). Ella era la más pequeña y por ese motivo, le quedó como apodo “Chiche”, denominación que perduró para los más íntimos. Vivió en el barrio Ringuelet hasta los cinco años y luego, en una casa tipo chorizo en la calle N ° 10 1520, ubicada en el centro de la ciudad, donde permaneció hasta su muerte (Selim, Sergio, 2020). Según ella misma relata nació en su casa “Sana y hermosa. Mi tío Neif dijo: ‘Cómo mueve las piernas’. Yo seguía el tic tac del reloj con la cabeza. [...] De chiquita bailaba sola [...] un día mi tío Neif, pintor, le dijo a mi mamá ‘te salió bailarina’” (Scaccheri, Iris, 2010, p. 99). Si bien como cuenta en varias entrevistas (ARCHIVO, 2016) sus padres rechazaron primeramente su inclinación por la danza, ella no quería ser una niña más que se moviera, sino una bailarina capaz de encontrar y crear su propio lenguaje.

Se desempeñó desde los cinco años como bailarina, formada en el Ballet para Niños del Teatro Argentino de La Plata. Junto con la Danza Clásica, practicó distintos estilos, como el flamenco, la danza moderna, el folclore árabe, entre otros. Fue docente para bailarines, actores y público general. A los catorce años se mudó a Uruguay para estudiar gimnasia consciente con Inx Bayerthal y luego terminó el Colegio Secundario en el Normal N ° 2 de La Plata, donde obtuvo el título de Maestra, como era habitual en ese entonces. Fue una alumna inquieta pero brillante, llegó a ser abanderada, aunque le costaba mucho permanecer sentada en su silla. Según Sergio Selim, su maestra de primaria, la señorita de Élide Jordán con quien Iris habló hasta la adultez, fue la única que supo comprenderla. La dejaba salir al patio a bailar. Cabe decir que Scaccheri jamás pensó en dedicarse a otra cosa que no fuera bailar (Selim, Sergio, 2020).¹⁸⁹

¹⁸⁹ Los datos biográficos fueron ampliados en un capítulo titulado “Iris Scaccheri, la fuerza de un nombre” cuya publicación saldrá en un libro escrito de forma conjunta con el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericana (GEDAL, UBA).

Ocasionalmente integró y creó algunos grupos de danza. Fue reconocida internacionalmente por su labor como bailarina solista. Tocaba las castañuelas y la guitarra. Hablaba otros idiomas, como el francés y el alemán. Se instaló como una de las discípulas de Dore Hoyer, maestra de la danza moderna alemana. Trabajó con distintos artistas, como Sara Facio, Antonio Pujía, Guillermo Roux y Antonio Berni. También tuvo su paso por el cine europeo. En 1989 recibió el Premio Konex como bailarina y fue destacada como ciudadana ilustre (AAVV, *Currículum Vitae*, s.f.).

Tomando un enfoque ontogenésico podemos dividir las fases de creación de IS, también en tres:

- **Fase de formación (1948-1963):** inicia este momento con la creación de su primera obra, titulada *La masa*. Ella misma la recuerda como una danza que surge espontáneamente a sus nueve años (Scaccheri, Iris, 2010) al escuchar la música de Hipólito Ivanov. Este fragmento se incluye años después en *Recital de danzas de Iris Scaccheri*, presentado en el Teatro Argentino de La Plata en 1963. Durante este período se desempeña como bailarina del *Grupo de Danza Moderna y Coro de Movimiento*, dirigido por Dore Hoyer, también en el Teatro Argentino de La Plata. Con esta compañía baila *Cadena de fugas* y *La idea*. Como intérprete y coreógrafa compone *Extranjero I y II*, *Impresión* y *La idea en su segunda forma*. Según Sergio Selim (2020) durante 1964 también baila en Alemania.
- **Fase de florecimiento (1965-1998):** se produce el esplendor de su producción; su repertorio se consagra nacional e internacionalmente. Esta fase comienza con *Carmina Burana* y finaliza con *El tejido*, obra presentada en el Teatro Alvear, donde dirigió a tres bailarinas: Aurelia Chillemi, Laura Levy y Natalia Barrionuevo. Las obras con que se hizo más famosa pertenecen a este momento, en el que produce por lo menos una obra por año y baila como solista. El repertorio de *OH* se desarrolla en varias secuencias que se inician en 1969 y finalizan en 1990. Según nos comentó Sergio Selim (2020), hasta 1988 viaja una o dos veces al año a Europa; después decayó la frecuencia, aunque siguió visitando la región. En 1999 realiza el último viaje al continente europeo. Luego se instala definitivamente en La Plata. Ese mismo año produjo una coreografía para *La ópera los dos centavos* de Brecht, en el Teatro Avenida.

- **Fase de experimentación (2000-2014):** durante este período recopila sus textos escritos y prueba formatos artísticos más experimentales, en proyectos en colaboración audiovisual con artistas como Mariana Pace y Walter Di Santo. En el año 2000 presenta la conferencia performática en torno a los Sakharoff. También dirige a Aurelia Chillemi. Finaliza el período con la publicación de sus tres libros: *Brindis a la danza*, *Idilios I* e *Idilios II*. En el año 2007 se recluye en su casa, donde sigue bailando, pero no vuelve a salir hasta el día de su muerte en 2014. Según los testimonios, solo se podía acceder a ella por teléfono. Sus amigos y afectos se encargan de recopilar su obra, editarla y publicarla con su autorización.

Podríamos clasificar a su producción coreográfica en dos grandes grupos, tomando como corpus total la *Colección Iris Scaccheri* expresada en el CAPÍTULO SEIS. El primer grupo de coreografías está compuesto por obras donde recupera la tradición popular, clásica y/o moderna, y reversiona repertorios exclusivamente de danza. Tales son los casos de: *Carmina Burana* (1965), que ya había sido bailada por la alemana Mary Wigman; *Las primaveras de Nijinsky* (1989), en alusión a *La consagración de la primavera* perteneciente a la tradición de los *Ballets Russes*¹⁹⁰; y *La Traviata* (s.f.), por mencionar algunas. A veces toman forma de homenaje, según ella misma los llama, como sucede con su maestra Dore Hoyer, a quien le dedicó en 1990 una obra donde reversiona *El bolero de Ravel*. El segundo grupo está conformado por coreografías de autoría exclusivamente original, donde pueden suceder, al menos, dos fenómenos de composición: 1/ utilización de disparadores de otras artes (la literatura, la música, el teatro, la pintura) para producir coreografía. Por ejemplo, en “Canto a la raza negra”, hay un fragmento basado en los poemas de Nicolás Guillén; algo similar sucede en *Iris con los poetas*, en *Homenaje a García Lorca* y en *Para Gardel*; 2/ inclusión de fragmentos de textos propios, como ocurre en alguna de las series de *Oye humanidad* o en *Idilios*. Más allá del repertorio coreográfico, en el corpus total se presentan aproximadamente ochenta obras en distintos formatos y de variadas extensiones, junto con sus diversas versiones y presentaciones en público en otras partes del mundo, como Francia, Alemania, Inglaterra, Italia, Brasil, entre otros, donde también ejerce roles como coreógrafa para óperas, obras de teatro, etcétera.

¹⁹⁰ Fue una compañía de creada en 1907 con integrantes del ballet imperial de San Petersburgo.

Tanto en las obras de ST como en las de IS conviven variadas técnicas, influencias y modelos estéticos: el romanticismo con las vanguardias, la tradición con la experimentación, lo popular con lo clásico, lo nacional con lo extranjero, entre otros. La mayor diferencia reside en que IS incluye la escritura desde el inicio de sus creaciones. En cambio, ST incorpora una mayor dimensión de movimiento hacia el final. Aun así, los datos presentados de ambas creadoras expresan el perfil multifacético que las caracterizó, sus coincidencias y cercanías, que nos permiten presentarlas como artistas atípicas en mayor profundidad, como haremos en el siguiente apartado.

5.2 La atipicidad como emblema

Según la crítica literaria y periodística, Thénon y Scaccheri han sido mayormente retratadas como artistas solitarias y marginales. Sin embargo, a partir de los testimonios obtenidos y de los documentos compilados, comprobamos que los contextos por donde circularon, junto con las redes de afectos y de intercambio profesional, fueron mucho más sólidos y extensos de lo que suele difundirse. La diferenciación que establecieron con dichos contextos de formación académica, profesional y humana, no anula la cercanía que mantuvieron con los circuitos sociales del momento y con cierto espíritu cultural de época. Como en todo proceso de identidad, nuestras artistas forjaron lo propio no solo a través de los rasgos compartidos con sus contemporáneos, sino valorando aquello que las distinguía como únicas. Como veremos, la idea de no querer ser encasilladas ni encajar en las etiquetas sociales, las aunó. Esta aclaración ayuda a desmitificar los estereotipos de época, ya que, como demuestran los relatos históricos, las vivencias personales y sociales no se representan por medio de décadas estáticas. Por el contrario, las décadas de producción de nuestras artistas son vastas, heterogéneas y ricas en la convivencia de propuestas, modelos y circuitos artísticos y culturales. Para determinar su atipicidad, primero veremos cómo dialogan los rasgos personales con las tendencias generales de las promociones literarias o dancísticas de ese entonces.

En el caso de ST su personalidad como escritora se desarrolla desde una extrema timidez, desde temprana edad, hasta un llamativo histrionismo. Además, mantuvo amistades de gran intimidad y duraderas en el tiempo. Son conocidos sus intercambios afectivos y laborales con Alejandra Pizarnik, Ana María Barrenechea, Amelia Biagioni, Olga Orozco, Liliana Lukin y Sonia Lidia, por mencionar algunos nombres reconocidos con quienes la autora fraternizó. Fueron estas amistades quienes también la instalaron en diversos circuitos culturales, desde su paso por pequeñas editoriales hasta sus recitados

en la Feria del Libro, desde la muestra en el Instituto Goethe hasta las giras con Scaccheri por la Argentina y Europa. ST se construyó paulatinamente como una mujer cada vez más libre, sin adhesiones absolutistas a ningún grupo o partido.

Más allá de su vida personal, sus textos están plagados de referencias artísticas de distintas épocas y géneros. Thénon dialoga con los mitos, con los tangos, con la pintura, con el lunfardo. Como hemos demostrado en el CAPÍTULO DOS, hay numerosos artículos que muestran que ST se diferencia de la llamada “generación del 60” en poesía. Tal como señala Di Cío (2003), Thénon comparte con sus coetáneos el uso de formas más libres, cierto inconformismo social y la influencia de los autores vanguardistas, aunque “se mantiene prácticamente al margen de cuestiones políticas al menos en lo que respecta a su obra, y su acercamiento a los poetas del tango no es más que tangencial” (p. 22). En todo caso, su rebeldía estética convive con un espíritu de protesta que también la implica, aunque su mayor interés haya estado puesto en el trabajo lírico y en la experimentación de creaciones audaces, novedosas y lúdicas.

Vemos con Di Cío que Thénon, “aun cuando colabora en publicaciones de grupos poéticos, no termina de identificarse plenamente con ninguno de ellos. Creemos, por lo tanto, que se limita a la búsqueda de nuevos caminos de expresión, de nuevos lugares donde poder hacer oír su voz” (2003, p. 21). En todo caso, dicha atipicidad la fue acercando más a su propia voz. Continúa Di Cío afirmando que Thénon nunca pretendió ser revolucionaria como sus coetáneos, “sino fiel a su propio estilo (...). Aun cuando a veces coincida en planteos estéticos, no es intencional ni buscado, será a lo sumo reverberación de preocupaciones propias de la época” (p. 28).

Un acontecimiento significativo fue su paso por la revista *Agua viva*, cuyo primer número salió en 1960 y en el que Thénon figura como fundadora junto con Juan Carlos Martelli, Eduardo Romano y Alejandro Vignati. En el primer número publicado, ella aclaraba: “No me gustan los manifiestos ni las estériles consideraciones en torno a la poesía, de modo que para eso no habrá lugar aquí: la poesía se prueba con la poesía y no se salva más que por sí misma” (Barrenechea, Ana María, 1994a, p. 76). La poeta se burlaba de la crítica literaria, “de las teorías de los especialistas y, a veces, hasta de sí misma” (p. 76). En el segundo número de ese mismo año, Eduardo Romano redactó un artículo titulado “Contra todo” que se instituyó como una crítica mordaz. Dicha situación generó diferencias en el grupo porque el artículo de Romano:

Cuando entrevistamos a Eduardo Romano en 2018, él recordó la misma anécdota, recalcando la convivencia de propuestas heterogéneas que caracterizaba no solo la revista,

sino también la vida universitaria en general. Justamente, Romano y Thénon se conocieron en la Universidad de Buenos Aires (UBA), ubicada en ese momento en Viamonte 440. Cursaban algunas materias juntos. Romano (2018) relata lo siguiente:

Susana era un personaje muy particular, como lo era Alejandra [Pizarnik]. Por eso creo también que podían entenderse, no eran fáciles sino más bien difíciles para la comunicación. Nos llevábamos bien. Más allá de los chispazos, disidencias y cortocircuitos, fue una buena relación.

En la impresión del segundo número de *Agua viva* se lee en una nota al pie: “Susana Thénon y Juan Carlos Martelli hacen notar su disconformidad con este juicio”. Romano completa su anécdota admitiendo que el artículo escrito por él “era un poco anarco” y que Susana no estaba de acuerdo, ya que su padre era cercano al Partido Comunista. También relata que fue ella quien les presentó a Pizarnik, motivo por el cual la incluyeron en el tercer número de la revista. Para ese entonces todos estudiaban y escribían poesía. Años más tarde, Susana comentó su paso por *Agua viva* y su relación con los compañeros. Aunque los unía cierto inconformismo social, en ella prevaleció el desencanto frente a las diferencias políticas:

No podía haber cuatro personas más diferentes en este universo. Me acuerdo que no queríamos poner ‘dirigen’ así que pusimos ‘coexisten’. Duró cuatro números, una revista muy dura, muy pedante, muy áspera. Pero algunas cositas tratamos de hacer, tratamos de divulgar y abrir el panorama. (...) Por supuesto, rápidamente apareció un editorial con algún comentario político, después otro y otro, y todos nos empezamos a abrir por desacuerdos, y terminó como termina siempre todo (Fondebrider, Jorge, 1995, p. 301).

A su vez, Romano recuerda que fueron años de una “gran producción literaria, de todos los géneros literarios, fue todo muy explosivo” (2018, s.p.¹⁹¹). Cuenta que además de la revista, durante sus años estudiantiles, la literatura tenía un gran fervor en todos los ámbitos: “Creo que la lectura de poesía fue un rasgo de época. Yo no sé si Susana participó de esas lecturas. Ella era como su poesía: más hermética” (s.p.). Romano continúa diciendo que fue un período marcado por la disputa entre el realismo crítico y el realismo socialista. Con Susana había también diferencias estéticas que inevitablemente

¹⁹¹ Recordamos a los lectores que las entrevistas realizadas no están publicadas. Por ese motivo, no contamos con número de página, solo con el documento donde fueron desgravadas y transcritas para la presente investigación.

los separaron; aunque, como él mismo reconoce, “nos respetábamos mucho”. (s.p.). Romano se ubica del lado del realismo crítico, identifica a Thénon con una poesía “más dominante”, “más cerebral”, y toma a Alberto Girri como punto de referencia.

La intermitencia de Thénon en distintos circuitos literarios y académicos le permitió enlazarse con otros ámbitos y, así, generar transgresiones estéticas, genéricas, disciplinares, culturales, etc. En efecto, ha sido caracterizada por su extrañeza y por sus riesgos creativos. Por ejemplo, Ana María Barrenechea incluye a Thénon en una antología crítica de Noé Jitrik y la ubica dentro del grupo de “los arriesgados”. ST quiebra el canon por medio de dos características: “la naturaleza heteroglósica del lenguaje y heterogenérica del discurso” (Barrenechea en Jitrik, Noé, 1996, p. 173). Como explica la crítica, la primera operación refiere a la mixtura de códigos; y la segunda, a la combinación entre géneros, ya sean estos discursivos o de enunciación. La ambivalencia desde donde habla se instala como un no lugar que cuestiona y que subvierte todos los cánones, “literarios, sociales, culturales, humanos, personales” (Jitrik, Noé, 1996, p.178).

Sabemos que esta apertura a los códigos y disciplinas se dio en su tercera fase de producción, aunque el interés en lo interdisciplinario se encontraba latente desde el inicio. No es casual que, en su encuentro con Iris quien para la época se construyó como un mito divino, la riqueza creadora de Susana se haya desplegado con más fuerza. En este punto de intersección, sugerimos que Scaccheri fue una musa y un motor de movimiento de aquello que permanecía oculto en Thénon. El magnetismo y la extravagancia de Scaccheri pudieron haber redoblado parte de la rebeldía que insistía más tímidamente en Thénon. Desde los márgenes, ambas pudieron confluír en formas artísticas singulares. Ya observamos en el camino de formación de cada una, el interés que mantuvieron por diversas lenguas, materiales, técnicas y estilos, y sus aprendizajes. Creemos que Thénon y Scaccheri crean de forma atípica porque fusionan la continuidad con la ruptura, siempre buscando lo propio a través de lo inespecífico. Sus quehaceres expresan las transgresiones estéticas, disciplinares y sociales con las que desarrollan sus carreras. Tomando en cuenta la expansión de la poética de Thénon al final de su vida, resulta conveniente revisar la construcción del cuerpo desde sus primeros poemarios hasta los últimos, donde la mirada y la voz estallan hacia múltiples sentidos.

Para poder caracterizar a IS en función de su atipicidad consideramos necesario ubicarla primero en relación con el canon dancístico argentino¹⁹² y con su contexto de producción. Según dijimos en el CAPÍTULO DOS, suele ubicarse a Scaccheri por su formación en la danza moderna. Desde las llegadas de Isadora Duncan en 1916 al Teatro Colón, de los Sakharoff en la década del '30 al mismo teatro y al Odéon, y de Miriam Winslow en 1941 a Buenos Aires (Isse Moyano, Marcelo, 2006), se conforman en Capital Federal los primeros pioneros de la danza moderna argentina. Son altamente influidos por las danzas expresivas alemanas, tendencia que se exagera con el arribo de Dore Hoyer en la década del '50, y por las técnicas norteamericanas. Scaccheri, identificada con la cosmovisión de Duncan y como una de las discípulas de Hoyer, comparte con dicha promoción algunos legados, como el uso del *plastique animé*¹⁹³ originado por Émile-Jaques Dalcroze (1865-1950),¹⁹⁴ una actitud anti-académica y cierta religiosidad respecto del cuerpo. Cabe recordar que Dore Hoyer, alumna de la alemana Mary Wigman, había establecido dos grupos de danzas en el Teatro Argentino de la Plata, *Grupo de Danza Moderna* y *Coro de Movimiento*.¹⁹⁵ Entre ellos estaba Scaccheri. La herencia de las estéticas alemanas es tal, que Scaccheri retoma el repertorio de danzas de brujas iniciado por Wigman y dedica varios homenajes a Hoyer, como ya dijimos.

En 1968 Oscar Araiz,¹⁹⁶ otro de los discípulos de Hoyer, crea y dirige el Ballet del Teatro General San Martín (TGSM), donde forma numerosas promociones de bailarines y coreógrafos de manera sistemática, que se perpetúan hasta la actualidad. Creemos que es en este momento cuando se produce una de las bifurcaciones dentro del legado expresionista, iniciado por Hoyer. Por un lado, Araiz reproduce las técnicas y los

¹⁹² Si bien Isse Moyano (2013) la ubica dentro de la danza moderna argentina, nuestra propuesta se basa en elaborar otro tipo de genealogía, vinculada con la afluencia de artistas de repertorio expresionista (Wigman, Hoyer, Sakharoff), y más allá de él, como veremos luego.

¹⁹³ Método de interpretación basado en la forma en el movimiento hace visible a la música.

¹⁹⁴ Compositor, músico y pedagogo suizo. Creó el método Dalcroze para experimentar rítmicamente la música en el movimiento.

¹⁹⁵ Según Oscar Araiz, uno de los integrantes de los grupos de Hoyer, nos cuenta: “La técnica del «Coro de movimiento» tiene raíces muy arcaicas, griegas, y en mi conocimiento vivió una recuperación y actualización en Alemania en el período de la formación de Hoyer. Yo lo relaciono con el informalismo en la pintura y ciertas expresiones musicales contemporáneas. Sus características son la ausencia de línea, forma y centro, el predominio de la textura, la atmósfera, el carácter y la abstracción” (2017, s.p.).

¹⁹⁶ Coreógrafo, bailarín, director de danza argentino. Se formó en danza y coreografía también con Renate Schottelius, Élide Locardi, Pedro Martínez, María Ruanova y Tamara Grigorieva. Entre sus coreografías se encuentran: *La consagración de la primavera*, *Crash*, *Simphonia*, *Magnificat*, *Romeo y Julieta*, *El Mar*, *Cantares*, *La noche transfigurada*, *Fénix* y *Boquitas Pintadas*. Dirigió el Área de Danza y el Grupo Danza del Instituto de Artes Mauricio Kagel de la UNSAM. Dirigió y colaboró en las compañías del Teatro Colón, el Ballet du Grand Théâtre de Ginebra, el Joffrey Ballet de New York, el Royal Winnipeg Ballet de Canadá, la Ópera de París, etc. Sus creaciones fueron homenajeadas en el 2020, a través de un documental titulado *Escribir en el aire*, dirigido por Paula Luque.

repertorios, por medio de la docencia y la formación académica de bailarines profesionales. También experimenta con lo interdisciplinario, como muchos de sus contemporáneos. Por otro lado, Scaccheri se concentra en la producción de un estilo personalísimo, elaborando a partir de la década del '60 sus obras más consagradas como solista, entre ellas, *CB* y *OH*. La transmisión de experiencias artísticas las realiza en prácticas menos convencionales; por ejemplo, impartiendo seminarios de forma esporádica para bailarines y público general, a través de conferencias y de charlas, por medio de los ensayos realizados con bailarinas, actrices y escritoras con las que trabaja y a quienes dirige en algunas ocasiones. Para ambos, la figura de Dore fue determinante a la hora de componer danzas. Tal como nos comentó Araiz (2017), ella “promulgaba la honestidad con uno mismo, la entrega incondicional y el despojamiento de todo lo que no fuera esencial. (...), tanto en los aspectos interpretativos, compositivos como de conducta personal.” Luego agrega: “La veracidad fue una de sus principales exigencias, así como el desprendimiento de todo lo superfluo y mecánico, las muletillas, las excusas, las modas”.

Asimismo, IS se establece como una artista independiente que no forma escuela en el sentido tradicional de la danza, pero que construye un lenguaje propio y personal. Según Araiz “Iris había heredado una especie de salvajismo proveniente de sus estudios del estilo flamenco. Aunque también supongo que era natural en ella. Esa cualidad fascinó a Dore” (2017, s.p.¹⁹⁷) Nos interesa observar cómo Scaccheri incorpora los legados de Duncan/Sakharoff/Hoyer, pero se desprende de ellas en búsqueda de metáforas propias. Se desvía estéticamente de dichas tradiciones al incluir aspectos del romanticismo tardío, de los folclores popular y español, del absurdo, entre otros.

IS es original en un doble sentido.¹⁹⁸ Por un lado, por la expresión de un carácter rebelde y transgresor¹⁹⁹ que determina su subjetividad. Como ella misma comenta: “siempre dijeron que yo era salvaje y maleducada. Pero en verdad yo era libre” (Scaccheri

¹⁹⁷ Se trata de un reportaje inédito, sin numeración de páginas.

¹⁹⁸ Para ahondar en la construcción de su subjetividad, haremos una homologación con la forma en que Noé Jitrik (1996) cuestiona el canon de escritores de Latinoamérica. en *Atípicos en la literatura latinoamericana* (1996). En ella conviven la anomalía, el olvido, el riesgo, la lucidez, la excentricidad y la evocación.

¹⁹⁹ Como considera Howard Becker (2014), un *outsider* puede jugar con las reglas sociales de dos formas: aceptando y actuando a la mirada de sus jueces, que lo posicionan como infractor, o a la inversa: rechazando la legitimidad de sus jueces y considerando que los marginales son ellos. En cualquiera de los casos, nos interesa develar tales mecanismos y romper la premisa biologicista de que habría una monstruosidad natural o una conducta necesariamente patológica en los transgresores, menos aun cuando estamos frente a fenómenos artísticos y, por ende, identitarios.

ctd en Guido, Raquel, 1996, p. 10). Por otro lado, por su ruptura diferencial en términos estéticos. Cristina Banegas (2017), por ejemplo, atribuye el olvido de Iris a su carácter inclasificable. Confiesa: “Era demasiado anarquista, no había forma de atraparla. Iris era inasible” (s.p.)²⁰⁰.

Scaccheri se arriesga al experimentar con la palabra y con otras técnicas provenientes del surrealismo y del teatro del absurdo, sin adherir a los gestos contraculturales de la promoción pop del Di Tella ni a los parámetros modernistas del Teatro Municipal General San Martín. Tampoco apuesta a un intelectualismo comprometido, propio de la generación del 70 (Terán, Oscar, 2013). Aunque no opta por un partidismo de izquierda, como la generación del 60 descrita por Terán (2013), prefiere hablar de los males de su tiempo de forma metafórica, incluso proclamando valores afines a la búsqueda de libertad. Respecto de los cánones oficiales expresa una actitud clara y desafiante. En ella la espontaneidad y la libertad son valores del danzar, según se deduce de esta afirmación en una entrevista: “No quiero que bailar se convierta en un trabajo metódico que ‘deba ser cumplido’. Quiero que mi danza conserve la frescura del primer cuadro” (Scaccheri *ctd* en Guido, Raquel, 1996, p. 10). Confiesa que los tiempos del quehacer artístico como una investigación del mundo interno no son compatibles con las reglas del sistema social (Scaccheri *ctd* en Guido, Raquel, 1996).

Por el contrario, se ubica en otro problema de época: la superposición entre la modernización y el tradicionalismo. Quizá su mayor transgresión haya sido mantener la singularidad a raja tabla como emblema libertario, convirtiendo esta actitud de rebeldía en un estandarte artístico. Este riesgo de impertinencia tuvo lugar no solo en el escenario, sino en su vida cotidiana. Por ejemplo, sus amigos recuerdan su *look* estrafalario y llamativo. Iris lucía una cabellera roja, usaba túnicas y turbantes de colores vivos y fuertes. En una entrevista del año 1997 confiesa que a veces prefiere vestirse de “burguesa para no llamar la atención”, porque admite tener “una pinta muy rara”. Y agrega: “Si hubiera nacido en este momento [1997] no hubiera tenido tantas contrariedades como las que tuve con la gente de mi época²⁰¹ (...). El ‘péinate así, ponete el saco de este modo, hacé aquello’, realmente me asfixiaba” (Scaccheri *ctd* en Guido, Raquel, 1996, p. 10). En

²⁰⁰ Se trata de un reportaje inédito, sin numeración de páginas.

²⁰¹ Resulta crucial nuevamente el tratamiento de lo epocal en cuanto al desfasaje al menos, en dos sentidos: desde la perspectiva modernista de la historia contemporánea y posterior a ella, lo romántico es leído como si estuviera fuera de moda, lo que la ubica como una *outsider*; por otro lado, la percepción de Iris es en términos proyectivos: ella considera que se adelanta a su tiempo en función de la libertad que encarna y que resulta incomprendida, por lo que se identifica mayormente con la pluralidad del nuevo milenio.

Scaccheri el arte se define según su modo de vida; ella revela: “es muy tentador trabajar con uno mismo, porque cada día descubris algo [nuevo]” (Scaccheri *ctd* en Guido, Raquel, 1996, p. 11).

Retomando a Jitrik (1996) proponemos una tarea de rescate de dos autoras que no ocupan un lugar consagrado. Según vimos, su lugar periférico respecto del llamado canon (Mignolo, 1998) puede deberse a varios motivos. Uno de ellos, puede ser el posicionamiento de las propias autoras que asumían no querer ser etiquetadas bajo ningún ‘-ismo’, condición que van profundizando entre una producción y otra. En los estudios tanto Di Cío (2003) como Isse Moyano (2006, 2013) exponen que la forma en que han sido descritas las promociones de poesía y de danza por entonces vigente no es suficiente para conocer el vasto campo cultural de la época, conformado por diversos artistas que transgredieron los parámetros sociales, artísticos e históricos. En tal caso será necesario insistir en el concepto de ruptura desde una mirada integradora (Maridei, Guadalupe, 2014) para que las artes puedan ser leídas y estudiadas en cuanto a las discontinuidades e intervenciones producidas por el discurso canónico, mayormente institucionalizado. Indudablemente, ambas artistas ponen en tensión los modelos estéticos y políticos de ese entonces y aquellos que todavía afirman cánones e identidades de forma cerrada.

Podemos pensar otros criterios de organización que incluyan prácticas, estéticas, formatos divergentes, tanto en poesía como en canza. Las propuestas legitimadas incluyen a aquellos artistas que responden a los valores preestablecidos por la “cultura dominante” (Williams, Raymond, 2012). Por el contrario, el caso ST/IS, expresa prácticas culturales alternativas o de oposición que confrontan este sistema centralizado. Como creadoras atípicas quedan en un limbo, o en términos de Jitrik (1996), funcionan como personalidades enquistadas que hemos de rescatar, con el fin de proponer otra selección del pasado que resulte significativa en su amplitud. Por último, presentamos el caso ST/IS como una coyuntura de ruptura debido a una serie de caracteres, conductas y actitudes que desarrollan en direcciones similares y a través de proyectos artísticos afines.

5.3 El caso ST/IS

Como afirma Silvia Geller “un caso no es un comportamiento estanco; es más bien una encrucijada, una hipótesis” (*ctd* en Laurent, Éric, 2014, p. 9). Si bien el dilema que planteamos para el caso es la relación ‘cuerpo, sujeto, deseo’, ambas comparten afinidades que justifican presentarlas a la par. Tales afinidades responden a un

posicionamiento estético, ético y político debido a su vínculo con la transgresión, a la versatilidad y a la búsqueda de lo humanamente común.

Describimos qué las caracteriza como caso, a partir de cinco aspectos, enumerados a continuación:

1. **TRANSGRESIÓN:** ambas quiebran las convenciones artísticas de la época, consecuencia de una reacción antiacadémica. Coinciden en rechazar cualquier estatus institucional, a pesar de que transitan y pertenecen ocasionalmente a ámbitos oficiales, como la Universidad de Buenos Aires y el CONICET en el caso de ST; y el Teatro Argentino de La Plata o el Teatro San Martín en el caso de IS. A su vez, interactúan con círculos de la cultura *under*, como el trabajo con pequeñas editoriales (Ediciones de la Cooperativa Impresora, Leviatán, etc.) o el paso por espacios culturales de la escena porteña como Café Mozart, la Feria del Libro, el Instituto Goethe, el Di Tella, la Biblioteca Manuel Gálvez, etc. Aun así, sus trabajos no quedan exclusivamente ligados a dichos ámbitos, sino que ingresan y salen de uno al otro, según el momento, tanto a nivel local como internacional, con mayor o menor alcance en cada caso. También se insertan en ámbitos ajenos a su disciplina de origen, como la fotografía y el teatro en el caso de ST; y el cine y el teatro en IS. Lo que nos interesa destacar de estos recorridos es que, precisamente, no representan ningún estereotipo ligado a lo canónico ni a lo periférico. Como dijimos antes, las determina una inflexible rebeldía estética y una libertad incuestionable, ya que no se construyeron como artistas aisladas, como suele decirse, puesto que, a pesar de su carácter solitario, interactúan con otros, sin comulgar con nada ajeno a sí mismas. Su quehacer mayormente se desarrolla en soledad, ya que Iris se desenvuelve la mayor parte del tiempo como bailarina solista y Susana escribe de forma casi autodidacta, como una *rara avis*, en palabras de Barrenechea y Negroni (*ctd* en Thénon, Susana, 2001-contratapa). La necesidad de libertad es tan grande, que incluso rechazan cualquier – ‘ismo’. Intentar situarlas en alguna categoría cerrada sería oponernos a su naturaleza. Podemos entenderlo como una búsqueda permanente de autenticidad, pues ellas aceptan “todos los procedimientos que les permitan una creatividad libre”, algo propio de lo que Bonito Oliva nombra como “transvanguardias” (1983) en la construcción de un arte personal. Por ejemplo, en numerosas ocasiones los diarios, como *El Cronista*, identifican la danza de IS como un “no-estilo” (Dubatti, Jorge, 1995, párr. 3). Lo mismo sucede con ST, quien para nosotros oficia como una loba

de estepa (Alcala, Victoria, 2020, *Susana Thénon, loba esteparia*); es decir, la poeta forma parte de una manada de voces femeninas, pero se mantiene al margen. De forma distante se vuelve una loba que, como resuena en los versos de Alfonsina Storni, es capaz de quebrar el rebaño.

Podemos ver que la transgresión ocurre en diversas dimensiones: respecto de las generaciones establecidas por la crítica; en relación con sus coetáneos en cuanto a los modos de inserción y de agrupación interna; respecto de los parámetros pregonados por la cultura oficial y por la contracultura; y en cuanto a las definiciones de poesía y de danza tradicionales. Si bien lo interdisciplinario es una tendencia de época, en ellas resulta un método de creación, de vinculación con el entorno y un estilo de vida. Podemos sumar el hecho de que, siendo voces solitarias y femeninas, su apuesta es mayor, ya que se enuncian desde un lugar no hegemónico y producen haciendo preguntas en torno al género. Nuevamente, no adhieren completamente a ningún partidismo ni militancia, aunque defienden la libertad en todos sus sentidos posibles.

2. ARTES POÉTICAS: sus visiones pueden resumirse *grosso modo* en dos ejes centrales: el gesto heteróclito de volver al origen y la búsqueda transdisciplinar, ambos modos de redimir lo subjetivo. Conservan una huella romántica y humanista en su intento de recobrar el sentido auténtico de la creación. Buscan que el arte esté al servicio del ser humano y que recupere su origen dionisiaco, cuasi mítico y babélico. ST se cuestiona la separación entre artes y declara una necesaria urgencia de unirlas. En una carta escribe: “¿Por qué entonces mutilar la única ilusión de realidad que tenemos? Me refiero a los lenguajes (a todos ellos)” (Thénon, Susana, 2012, p. 182). Luego agrega que “El secreto reside en no abjurar de nada. En no avergonzarse y hacer. En *sumar*, incorporar, dejar paso, abrir puertas y ventanas” (Thénon, Susana, 2012, p. 182). Por su parte, IS declara que “el Arte (...) es volver a hacer camino sobre lo caminado, hacer vivo lo que está muerto o, lo más hermoso de todo, descubrir lo inesperado dentro de nosotros mismos” (Scaccheri, Iris, 2010, p.117). Sobre su relación con la escritura afirma que los textos son “la esencial nutrición de mi danza. Ahora, los quise recuperar para volver a ver el origen de mi danza en cuanto a la parte fundamental de la línea de creación” (Scaccheri, Iris, 2010, p.7). El juego con el sonido y la forma, la necesidad de encontrar un cuerpo suelto, la presencia de las fantasías prohibidas, el ir en contra de una “«educación» castrante” en términos de Thénon (2012, p. 183), la búsqueda de espacios escondidos o no

abordados por las artes, el ir constantemente hacia lo desconocido, son algunas características de sus creaciones que pretenden integrar diversos ámbitos de la vida.

3. **HETEROGENEIDAD Y TÉCNICA:** ambas incorporan a sus obras autores y estéticas diversas sin hacer un uso experimental de los mismos. En sus composiciones están presentes la historia de la danza y de la literatura. ST, por ejemplo, retoma los mitos de Edipo y de Medea, incorpora latinismos, lunfardo, lecturas clásicas y contemporáneas. Se apoya en las poesías española, alemana, italiana, estadounidense y brasileña. IS acude a formas clásicas de la danza, reelabora repertorios del ballet, utiliza música clásica o de percusión elaborada por ella misma. También valora las tradiciones de otras culturas, como la española, la alemana, la húngara, etc.²⁰² Es decir, ella demuestra un estudio y un saber rigurosos respecto de las tradiciones, que no son utilizadas solamente como un procedimiento lúdico, al modo vanguardista, sino a partir de la estrictez técnica implementada en cada uno de sus lenguajes, tanto en la métrica y en la rítmica, como en el fraseo melódico, así en la poesía como en la danza. Lo mismo sucede con las intertextualidades establecidas: incorporan los legados de autores de las culturas popular, clásica y moderna, para dialogar con ellos y hacer sus propias versiones. Si bien hay un acercamiento espontáneo y desapegado con los materiales, estos son dominados más allá de los códigos predominantes para alcanzar su máxima expresión y precisión. Podemos corroborar la exactitud buscada en los señalamientos hallados en sus borradores. Por ejemplo, ST en sus manuscritos corrige poco, pero cambia palabras con grandes diferencias conceptuales y semánticas, como cuando reemplaza “sangre” por “aire”, o “papel” por ‘mármol’ (*Fondo Susana Thénon*, 2017). También se detiene en precisiones rítmicas al cortar versos y desplazarlos de lugar (*Fondo Susana Thénon*, 2017). En IS la descripción de sus movimientos es detallada, acorde con cada palabra o estímulo musical. En CS opta por un “movimiento contenido” o “en expansión” para asociar el cuerpo con el concepto.
4. **LOCALES Y UNIVERSALES:** sus obras conjugan los dos aspectos. Por un lado, hay numerosas referencias a temáticas argentinas y del contexto en el que se inscriben. Por ejemplo, la inclusión de temáticas como el tango en ambas, así como las constantes referencias a artistas locales, como Pizarnik, Storni, etc.; y las marcas

²⁰² Las congruencias estéticas entre ellas resultan sumamente interesantes para profundizar su comprensión, especialmente debido a la influencia de la tradición alemana en ambas. Por cuestiones de extensión, nos ceñimos a mencionar tendencias generales. Ameritaría detallar cada uno de los movimientos artísticos mencionados, acorde con cada región y cultura, junto con sus formas de apropiación. Estas especificidades quedarán pendientes para futuras investigaciones.

de esopismo.²⁰³ Utilizan recursos para denunciar la opresión de la época y, al igual que sus contemporáneos, expresan un inconformismo generalizado. Asimismo, es posible encontrar en ellas a autores clásicos. Releerlas hoy, como cuando se lee un clásico, es encontrar en ellas temáticas relativas al ser humano en términos existenciales, más allá de su tiempo; así, el amor, la muerte y la libertad conforman ejes indudables en sus producciones. Se trata de la configuración de una “nube intemporal” (Calvino, Italo, 1993, p. 5) en la que lo personal se entrelaza con otras voces paralelas y anteriores, y lo local con lo internacional. Así, la confluencia de lenguas, de orígenes y de regiones instalan en las obras de ST y en IS un movimiento como de acordeón, que oscila entre distintos niveles interlingüísticos, intertextuales e interculturales. Este fuelle entre lo local y lo universal, así como las marcas de época y de carácter atemporal, muestran la versatilidad semántica de sus lenguajes, abiertos a lo polifónico y pluridimensional. Este punto resulta importante para el reconocimiento de recorridos intertextuales y de influencias estéticas por el gran enlace con las tradiciones literarias y dancísticas que establecen, ya sea continuándolas, interrumpiéndolas o resignificándolas. Por estos aspectos e incluso por su carácter modernista en algunas de sus obras, sería posible profundizar en nuestro cuestionamiento de los cánones establecidos (Mignolo, Walter, 1998) y plantear si es posible hacerlas ingresar en los llamados clásicos, en términos de Italo Calvino (1993), ya que se presentan como voces inagotables que nunca terminan de decir lo que tienen que decir y por eso es preciso releerlas y volver a enlazarlas con los autores anteriores. Thénon y Scaccheri elaboran gestos de libertad que se articulan como metáforas contra la opresión de cualquier orden dominante.

5. INTERDISCIPLINARIEDAD: además de un vínculo afectivo, establecen una relación profesional inter- y transdisciplinaria. Susana fotografió durante siete años a Iris, recorrido que compiló en su último libro-objeto o portfolio titulado *Acerca de Iris Scaccheri* (Thénon, Susana, 1988).²⁰⁴ Mariana Pace, amiga y alumna de la

²⁰³ Se trata de gestos de resistencia originados en el género teatral y que se desarrollan como guiños metafóricos en contextos de opresión. Véase: GODZIC, Wieslaw: "Algunas observaciones sobre la 'comunicación esópica' en el cine", en *Criterios*, N° 29, enero-junio 1991, pp. 93-102.

²⁰⁴ Según Mariana Di Cío (2003), ST: “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*

bailarina, nos comentó que en la relación entre ST e IS primaba “un trabajo sin un orden” (2017, s.p.). Es decir, ningún arte ni idea primaba sobre la otra, sino que se trataba de una retroalimentación constante. Iris, por su parte, bailó poemas de ST en *Iris con los poetas* (1990) y en *La gaucha* (1992). La interdisciplinariedad funciona como una marca de estilo y de época, aunque en ellas especialmente sirvió como un sistema de creación. Debido a las constantes operaciones de traducción y de transposición que conjugaron, se evidencia la presencia de vínculos de transmisión textual, entre códigos, entre disciplinas y, es de suponer, entre vivencias compartidas. Todas las artes funcionan, a su vez, como palimpsestos de la experiencia del sujeto. El contacto entre ellas agrega un plus de valor, porque al encontrarse la una en la otra, lo personal cobra mayor solidez. Como manifiesta ST, quien afirma que al conocer a IS alcanzó una “verdad pura” (Thénon, Susana, 2001, p. 200). No se trata solo de un trueque de lenguajes, sino del intercambio de miradas. Además de la interrelación establecida entre ellas, generaron redes de creación esporádicas, resultado de las amistades y circulación por reuniones culturales, teatros, viajes. Si bien no formaron parte de ningún grupo ni generación de modo consistente, experimentaron con otros artistas, como Liliana Lukin, Eduardo Romano, Alejandra Pizarnik en el caso de ST; y Antonio Berni, Sara Facio, Alicia Terzián, etc., en el caso de IS.

5.4 Conciliaciones y divergencias

Las cinco características mencionadas en el apartado anterior demuestran cómo ambas buscan, en sus procesos particulares, la unión entre mundos, lenguajes e idiomas diferentes.²⁰⁵ La atipicidad, que es su valor creador mayúsculo, también expresa un modo singular de relacionarse con el contexto y una forma peculiar de percibirse a sí mismas. Es decir, ambas presentan un claro desinterés en ajustarse a cualquier grupo social y, por el contrario, un gran entusiasmo por ser sí mismas en el máximo de sus sentidos. Esta actitud no implicó necesariamente un apartamiento de los entornos, sino un flujo de

Ascensión (en la Iglesia del Sagrado Corazón, Buenos Aires) y *Dos mujeres* (en la Fuente de Lola Mora, Buenos Aires)” (p. 8).

²⁰⁵ Por ejemplo, Thénon en sus poemas “Ova completa” y “Omnes generationes” juega con etimologías en latín (Thénon, Susana, 2001), e Iris traduce en danza textos de su propia autoría, como en el caso de *Idilios*, donde también aparece su voz en off recitándolo.

actividades entre la impertinencia, el intercambio y la reclusión consciente.²⁰⁶ No podemos obviar que estamos ante dos artistas marginales que portan consigo la marca del género femenino. Si vinculamos la noción de género y con de canon, podemos traer a colación los pensamientos de Georgina Gluzman (2021). Para la crítica, el canon en la historia del arte no es resultado natural de la evaluación de la calidad. Por el contrario, es un producto de decisiones ancladas en una concepción patriarcal de la cultura que excluye sistemáticamente a las mujeres creadoras. Sin dudas, el canon no es indiscutible: es político, dinámico y hasta arbitrario. En suma, se trata de un canon accidental: el mismo que omite a Iris Scaccheri. La crítica agrega que: “suele decirse que el arte no tiene género (...) sin embargo las prácticas concretas del arte y las elecciones estéticas han estado indisolublemente ligadas al género de las productoras, tanto en sus limitaciones como en sus posibilidades” (Gluzman, Georgina, 2021, párr. 3).

Más allá de los rasgos de personalidad y de mencionar cómo se vinculaban ambas autoras con sus pares, es evidente que la actitud creadora en ambas, finalmente, expresa más una acción constante de deconstruir lo sabido para hurgar -y encontrar- una original forma de asir lo singular en cada una. Volver al origen, como argumenta Barthes (1986), es una vuelta a un estado que no es psicológico, ni teológico, ni histórico, sino un inminente regreso a lo primario, en donde todo signo es, sobre todo, un indicio de vida. Podríamos agregar que su objetivo es el hallazgo de una verdad auténtica y personal, o lo que es lo que llamamos estilo (Retamoso, s.f.). Este primer movimiento es en ellas regresivo. El sujeto se retrotrae hacia sí buscando un hálito propio (Retamoso, s.f.) En este caso, la vuelta a los orígenes está fundamentada en la creencia de un lugar humano en común, una especie de comunidad babélica entre artes. Tal como plantea Albert Camus -quien también resuena en algunas de las obras-, el arte es uno de los signos que nos liga unos a otros en nuestra lucha común” (*ctd* en Moreno Solero, Maricruz, s.f., p. 2). Volver al origen como buscando un saber esencial es una forma de barajar todos los órdenes de nuevo para que la creatividad sea, así, una pulsión infinita.

Por un lado, lo poético ingresa en ellas como un modo de subvertir los lenguajes, de trocar las cosas, los nombres y los gestos de lugar. Estamos ante dos poéticas que abren preguntas para permanecer abiertas, apertura que nace desde lo que se expresa, lo que

²⁰⁶ En el caso de ST, el contacto con su entorno era íntimo y preciado. Si bien la caracterizó una temprana timidez, su histrionismo y el cultivar los afectos fueron aspectos valorados por la escritora (Alcala, Victoria, 2020, *Susana Thénon, loba esteparia*).

emerge como un contenido sensorial inmediato y se transforma repleto de afectos, asociaciones libres, imágenes y memorias. También se fundan como dos edificios textuales, ya sea verbal, ya sea gestual, porque están repletos de capas de sentidos en términos de Francine Masiello (2013). Incluir el pensamiento poético -su modo de obrar, de hacer y de intervenir en los discursos- supone forjar nuevos imaginarios en los lenguajes artísticos y en sus vinculaciones. Como plantea Juana Bignozzi (2014), el sujeto ha de ir más allá de sí mismo para estar al servicio de los otros y acompañarlos. La interrelación es evidente y productiva. Cruzar lenguajes es una apuesta a la incesante renovación del acto creador. Esta acción consiste en sumar, incorporar e integrar. No se trata de un fundamento unívoco de ser y hacer, sino de permitir que la dimensión *poiética* inunde cualquier límite, generando un desborde que permita que los lenguajes se abran hacia lo diferente, se pongan en contacto y se tiñan los unos con los otros. A modo de credo, se esconde nuevamente la idea de que “desde siempre existimos en común” (Esposito, Roberto, 2009, p. 26). Este segundo movimiento es transversal y horizontal: las creadoras y sus obras se homologan, al igual que las artes entre sí. Una vez que el sujeto se ha despojado de todo artefacto, regresa a sus más antiguos fundamentos y puede reconocer las formas propias (Fiorini, Héctor, 2006).

Por otro lado, sus experiencias artísticas demuestran su enlace con estéticas típicas del arte contemporáneo que, según Florencia Garramuño (2015), ponen en juego el cuestionamiento de la especificidad. Los lenguajes se expanden y por ende se vuelven “inespecíficos” son fundamentalmente “un cuestionamiento de lo propio”, en cuanto a lo disciplinar y en cuanto a lo identitario; el dilema “de lo propio y de la pertenencia pone al desnudo la falla del discurso (...), coartando la producción de diferencias como base para una distinción excluyente. La exposición de esa falla es, pues, una reflexión sobre lo común” (Garramuño, p. 18). Hay en ellas una intención de desplazamiento constante, por fuera de cualquier revestimiento técnico. Las artistas se ubican entre la tensión de sujetar y de poner en movimiento, de inscribir y de desconocer, de desapropiarse para ir en búsqueda de nuevos sentidos. En el pliegue de sus cercanías aparece la posibilidad de crear nuevos nombres. Resuena una idea de Retamaso (s.f.): el arte es el exceso, un espacio de desborde, la inventiva de un lenguaje rebasado que, en su decantación, busca en otro territorio lo que resulta, paradójicamente, afín y cercano. Este tercer movimiento supone una desorganización y una rearticulación de las formas dadas anteriormente para ir en busca de una nueva síntesis (Fiorini, Héctor, 2006).

Finalmente, encontramos en ellas, como en otros artistas el fenómeno de creación como un sistema interdisciplinario. Retomando las palabras del coreógrafo Oscar Araiz (2017):

Toda forma de asociación es para mí interdisciplinaria, ya sean con otros lenguajes musicales, visuales o literarios, con gran predominio del lenguaje cinematográfico íntimamente ligado a la mirada, el encuadre, la velocidad, la luz y la edición, como las asociaciones íntimas con los sueños, los deseos, las noticias, las circunstancias y las personas que participan en los procesos. Y los afectos.

Entonces, la creación es dialógica porque linda y desliga las experiencias que vibran en el interior de cada sujeto en permanente interacción con los otros quienes son, precisamente, los productores de nuevas marcas y de discursos. Desde esta perspectiva, múltiple y activa, es posible pensar una noción de poética más amplia, que incluya la cosmovisión, los recorridos artísticos y culturales, los viajes y las influencias que dan cuenta de la antedicha expansión; es decir, proponemos una concepción creadora vinculada con el movimiento. Se trata de incluir el dinamismo como un aspecto propio de las artes en su actitud de transgresión y de ruptura (Juarroz, Roberto, 1980) para elaborar preguntas. En suma, el convivio entre sujetos y artes expresa, indefectiblemente, una actitud inevitable ante el misterio, que nunca termina gracias a la vitalidad creadora, que abre, une e interviene territorios discursivos, indefinidamente.

Capítulo 6:

catálogos

En esta ocasión reunimos las distintas obras concebidas por las artistas, recolectadas en el trabajo de campo que llevamos a cabo durante los años 2016 y 2017. Debido a la amplia variedad de documentos y de orígenes, hemos concebido el presente inventario como una sección aparte. Elegimos presentar el dicho inventario separadamente por dos motivos. En primer lugar, queremos que el detalle refleje cómo las artistas fueron creando con distintos soportes y en distintos contextos de producción; en este punto vale señalar que la vasta cantidad de material hallado demuestra que el estudio de sus obras no había sido sistematizado hasta el momento. En segundo lugar nuestro inventario quiere ayudar a que el lector se ubique cronológicamente con más facilidad en el desarrollo de cada creadora; el orden establecido en el listado que ofrecemos también hace viable observar coincidencias, no solo de fechas sino de temáticas afines.

6.1 Raíces más profundas, superficie más extensa

Hemos logrado extender sensiblemente los límites de la obra habida hasta la fecha. Si bien es una enorme alegría haber podido hacer el aporte de dicha ampliación, la heterogeneidad de sus producciones es, en algunos momentos, difícil de clasificar y de denominar dentro de los parámetros genéricos comúnmente establecidos.

Estos catálogos funcionan como una ampliación del material preexistente. Según lo planteado en capítulos anteriores, también se podrá ver el trabajo que cada una establece con otras artes y, por supuesto, entre sí. Se divide en dos partes, una para cada una de las autoras. En el inicio de cada apartado se explicarán los criterios de selección, acorde con el estado de la cuestión de los respectivos archivos. Aunque no todas las obras aquí catalogadas son estudiadas en la presente tesis, consideramos vital reunir el trabajo de archivo realizado con el fin de colaborar en la divulgación de sus poéticas, así como también para constituir una sistematización fértil, aunque siempre perfectible, para futuras investigaciones. Teniendo en cuenta lo nuevo que ahora incluimos, estableceremos una enumeración de las fuentes que el lector podrá visualizar al final del capítulo, en el índice.

A medida que la documentación fue creciendo, pudimos conocer en mayor profundidad a cada una y ampliar el panorama de estudio. Los criterios de clasificación

buscan destacar la heterogeneidad de las artistas, según el formato, el género y el rol que desempeñan en obras de las que son autoras o colaboradoras.

6.2 SUSANA THÉNON

En principio trabajamos con el estado de la cuestión elaborado principalmente por Barrenechea-Negróni (2001-2012), así como con la tesis de Di Cío (2003). Por medio de las distintas entrevistas que realizamos pudimos cotejar datos e incorporar nuevos materiales. Se trata de dieciséis apartados que muestran distintas producciones y formatos, manuscritos inéditos, documentos fotográficos y sonoros, entre otros. Además, mencionamos su tesis de Licenciatura y su participación en muestras con otros artistas.

Entre los archivos más novedosos, incorporamos fotografías inéditas y un audio donde la propia autora recita parte de distancias. Asimismo, incluimos un manuscrito inédito digitalizado por Néstor Colón, de una poesía “Con las visitas”. Otra versión fue editada por Negróni-Barranechea (2012). Incorporamos las obras inéditas del Fondo Susana Thénon de la UNTREF. El esquema según el cual ordenamos las obras para mencionarlas aquí es el siguiente, que incluimos en una tabla para ofrecer *a priori* una visión global:

1/ Obras de poesía publicadas
2/ Poemas en revistas y en suplementos literarios; los agruparemos según la publicación. Reeditados en <i>La morada imposible I</i>
3/ Fondo Untref
4/ Poemas éditos en sus libros y en periódicos, en revistas y en antologías
5/ Poemas inéditos recopilados en <i>La morada imposible II</i> (MN – AMB, 2012)
6/ Poema inédito manuscrito
7/ Poemarios inéditos
8/ Obra fotográfica publicada
9/ Fotografías dispersas (dos recopilaciones)
10/ Reseñas publicadas
11/ Su tesis de Licenciatura en Letras
12/ Obras en colaboración
13/ Correspondencia

14/ Audios
15/ Traducciones y adaptaciones, según la fuente
16/ Inclusión en muestras escénicas

A continuación completamos con las obras cada uno de los ítems recién enumerados:

1) Obras de poesía publicadas

1958 *Edad sin tregua* (poesía)

1959 *Habitante de la nada* (poesía)

1967 *De lugares extraños*²⁰⁷ (poesía)

1984 *distancias* (poesía)

1987 *Ova completa* (poesía, también traducida por Renata Treitel)

2) Poemas en revistas y en suplementos literarios, reeditados en *La morada imposible I* (Negroni – Barrenechea, 2001), conjunto actualizado por Mariana Di Ció (2003)

2.1. [“hoy juega a ser hombre...”], en *Airon*, año 1, N°2, Bs. As., noviembre de 1960.

2.2. “Ronda”, en *Encuentro. Revista de poesía* (Dir: Alberto Luis Ponzo), N°2, Castelar, octubre de 1966, p. 4.

2.3. “Poemas”, en *Sur*, N° 306, Bs. As., mayo - junio de 1967:

2.3.1. [“No hay camino, hay caminar...”].

2.3.2. [“También la señal del agua...”].

2.3.3. [“Al que se duerme solo...”].

2.3.4. [“La granada en las sienes dice de la locura...”].

2.3.5. [“En la dormida sinrazón...”].

2.3.6. [“Ya no podré decir: esta noche me abandonaron...”].

2.4. “Tres poemas”, para María Rosa y Raimundo Lida, en *Sur* N° 350-1, Bs. As., enero-diciembre de 1982, p. 5:

2.4.1. [“la abeja liba en el aire sordo...”].

2.4.2. [“igual que un niño hermético...”].

2.4.3. [“mis amigos han muerto...”].

²⁰⁷ Contamos con una fotografía de un ejemplar dedicado a Liliana Lukin y firmado por Susana Thénon.

- 2.5. “álbum”, en *La Prensa*, Sección literaria, Bs. As., 23 de octubre de 1983, p. 4²⁰⁸.
- 2.6. Poesías en *Diario de Poesía*, [año 3/4], N°11, Bs. As.- Montevideo-Rosario, verano de 1988/89:
- 2.6.1. [“Colombia quedaba cerca...”].
 - 2.6.2. [“¿Quién soy yo...?”].
 - 2.6.3. [“Señores decentemente trajeados”].
- 2.7. Poesías en *Diario de Poesía*, año 15, N° 58, Bs. As.- Rosario, invierno de 2001, pp. 23-24:
- 2.7.1. “crónicas del sur de la sangre”, compuesto por ocho partes y fechado 1-II-58.
 - 2.7.2. “amor, ave prohibida”, sin fecha exacta pero dentro del período 1952-1967²⁰⁹.
 - 2.7.3. “trova (encuentro y pérdida)”, fechado 12-13/VII/84.
 - 2.7.4. “en el dibujo...”, fechado 29-XII-84.
 - 2.7.5. “golpearon...”, fechado 6-II-85.
 - 2.7.6. “un poema”, fechado 26-II-85.
 - 2.7.7. “al cielo”, fechado 19-IV-85.
 - 2.7.8. “el señor del departamento de arriba...”, fechado 14-XI-85.
 - 2.7.9. “sí...”, fechado 11-IV-86.
 - 2.7.10. “la despoeta (muerte convencional)”, fechado 5-X-87.
 - 2.7.11. “te llamaré y diría...”, fechado 26-XII-87.
 - 2.7.12. “veamos juntos”, fechado 18-VIII-88.
- 2.8. “Ángel caído”, en *La Nación*, 4ª sección (Cultura), Bs. As., 16 de mayo de 1982, p. 2.

²⁰⁸ En *La morada imposible* (Barrenechea - Negroni, 2001, p. 256) este poema figura como publicado en 1985. Di Ció aclara que “Sin embargo, no hemos podido hallar el poema, pues tal fecha no corresponde con el día de aparición del suplemento literario de ese matutino (domingo). Tampoco lo hemos podido ubicar en los suplementos literarios aparecidos ese mes” (2003, 164). Al visitar el *Fondo Thénon* (UNTREF) corroboramos que la fecha es de 1983.

²⁰⁹ El título coincide con lo que será luego un poemario inédito, como se indica en la sección 7 del presente catálogo, apartado 2 correspondiente a *Fondo Thénon*.

2.9. “Viaje del lobo”²¹⁰, en *La Nación*, 4ª sección (Cultura), Bs. As., 20 de enero de 1990, p. 6.

2.10. Poesías en *Feminaria*, año 3, N°5, Bs. As., abril de 1990:

2.10.1. “Plegaria y boda”, fechado 1983.

2.10.2. [“larga nota de violín...”], fechado 1983.

2.10.3. [“jauría de almas reptas...”], fechado 1983.

2.10.4. [“el sueño: caballo en dos patas...”], fechado 1983.

2.10.5. “nube”, fechado 19-II-1984.

2.10.6. “mujer con muerte”, fechado 28-IX-1984.

2.10.7. “historia de uno”, fechado 3-V-1985.

2.10.8. “estirón”, fechado 11-IX-1985.

2.10.9. [“Yo quería encontrarte un caracol imperfecto...”],
fechado set. de 1986.

2.10.10. “estatua”, fechado 4-XI-1989.

2.10.11. [“No se vistió de negro...”], fechado dic. de 1989.

2.11. Poesías en *Abyssinia. Revista de poesía y poética*, Año1, N°1, Bs. As., EUDEBA, 1999. pp. 107-113:

2.11.1. “fragmento de un diario”, fechado 20-V-1985.

2.11.2. “canto nupcial (título provisorio)”, fechado 10-IV-1986.

3) *Fondo Untref*

Documentación reunida bajo el nombre *Fondo Susana Thénon*²¹¹, del Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. Donado por María Negroni entre 2013 y 2014, consultado en julio de 2016 y abril de 2017. Código de referencia: AR 032 IIAC 03.

²¹⁰ Afirma Barrenechea que entre los originales de “Viaje del lobo” “se han conservado dos versiones: una a máquina -«Viaje del lobo»- y otra grabada -«Casa del lobo»- solo distintas en el título” (Barrenechea, 1994, p. 1). Se puede consultar en el *Fondo Susana Thénon*, UNTREF.

²¹¹ Contiene dos cajas soporte papel que incluyen 22 carpetas con manuscritos publicados en revistas y diarios, obras y traducciones inéditas, correspondencia y fotografía.

4) Poemas de libros éditos, también en periódicos, en revistas y en antologías²¹² (Di Ció²¹³, 2003)

- 4.1. “Fundación”, “Zombie” y “Juego”, de *Edad sin tregua* (1958); “Círculo” y “Mundo”, de *Habitante de la nada* (1959), en GIMÉNEZ PASTOR, Marta; VIACAVA, José Daniel (1965). *Selección poética femenina. 1940-1960*²¹⁴. Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas.
- 4.2. [“Ahora es el vivir...”], de *Lugares extraños* (sic) (1967), en *Encuentro. Revista de poesía*, (Dir: Alberto Luis Ponzo), N° 6, Castelar, 1967, pp. 4-10. Incluye a Guillermo B. Harispe, Susana Thénon, Juana Bignozzi, Horacio Pilar, María del Carmen Suárez, René Palacios More, Gregorio Kohon y Luisa Futoransky.
- 4.3. “distancias N° 1, 2, 3, 4, 5 y 6” (1984), en *Sur* N° 319. Bs. As., julio – agosto 1969, pp. 47-49.
- 4.4. “Poema II”²¹⁵ de *De lugares extraños* (1967), en *Bibliograma* N° 42, Bs. As., septiembre - octubre 1969, p. 41.
- 4.5. [“Al atardecer, las muchachas...”], de *De lugares extraños*, en ARA, Guillermo (1970). *Suma de Poesía Argentina (1538-1968). Crítica y antología*, Bs. As., Guadalupe. Tomo 2, p. 243.
- 4.6. “Dos poemas de *Ova completa* [1987]” ([“los ingenieros ríen suavemente...”] y [“soy el pez chico...”]) en *La Prensa*, suplemento Cultura, Bs. As., 27 de septiembre de 1987.
- 4.7. “condenados a un signo” de (*distancias*, N° 35); “la noche” (*distancias*, N° 13); “los ingenieros ríen suavemente” y “Punto

²¹² Nota de Di Ció: “Recopilamos aquí los poemas incluidos que pertenecen a libros publicados por la autora, y que aparecieron en publicaciones periódicas o antologías, ya sea antes o después de su publicación” (2003, p. 165). Si bien excede nuestra investigación, resultaría clave observar las variaciones que hay entre el texto anterior y su publicación, además de sus modificaciones.

²¹³ Di Ció (2003) decide transcribir la información anterior a la muerte de Susana, en 1991. Compartimos su criterio de incluir la obra publicada en vida, en la que pudo haber tenido algún tipo de intervención directa. En los apartados posteriores ofrecemos su obra difundida póstumamente.

²¹⁴ La antología presenta 55 poetas en total. En todos los casos se incluye una fotografía sin datos biográficos. Respecto de Thénon se menciona como bibliografía *Edad sin tregua* y *Habitante de la nada*.

²¹⁵ Di Ció aclara que no existe dicho título en la primera edición. Agrega que “simplemente se hace a lusión a su ubicación dentro del poemario. El primer verso es “[He conocido parques...]” (2003, p. 166).

fonal²¹⁶ (Tango con vector crítico)” de *Ova completa* (1987), en CHIHADÉ, Rubén (sel.); PLAZA, Ramón (pról.). (1990). *El 60. Poesía blindada. Antología*. Bs. As., Los libros de Gente Sur.

5. Poemas inéditos recopilados en *La morada imposible II* (MN - AMB, 2012), agrupados en dos períodos: 1952-1967 y 1981-1988

6. Poema inédito manuscrito

“Con las visitas”²¹⁷, manuscrito escaneado y donado por Néstor Colón²¹⁸, con fecha imprecisa; Colón estima que data de alrededor de 1988.

7. Poemarios inéditos, anteriores a 1987

7.1. Mencionados por Ana María Barrenechea (1994)²¹⁹

7.1.1. *Amores planetarios*.

7.1.2. *Los himnos del idiota*.

7.2. Presentes en el Fondo Untref²²⁰

7.2.1. *Amor, ave prohibida*.

7.2.2. *La transgresión o la guerra de las criaturas*.

7.2.3. *Papyrus*.

²¹⁶ Según la investigación de Di Ció: “En la primera edición de *Ova completa* esta poesía se titula «Punto fonal (Tango con vector crítico)». Así la menciona también Susana Reisz en su análisis sobre poesía y polifonía (1988). Sin embargo, en *La morada imposible* (Barrenechea y Negroni, 2001) figura como «Punto final (Tango con vector crítico)». A pesar de estar fuera de los límites de nuestro trabajo, es importante señalar que este es el único cambio que advertimos entre la primera edición y la recopilación de su obra. De todos modos, el solo cambio de vocal conduce a importantes diferencias semánticas, en especial porque el cotexto del poema sugiere una interpretación política. Ante la consulta por las variantes y/o correcciones de la propia Thénon con posterioridad a la fecha de publicación, Barrenechea nos confirmó, en conversación personal del día 8 de mayo de 2002, que eran casi inexistentes. En este caso particular, ignoramos si se trata de un error de tipeo o de un cambio voluntario de la autora” (2003, p. 166).

²¹⁷ Dicho poema no aparece incluido en la edición de 2012 de AMB y MN. Sin embargo, en *Fondo Susana Thénon* hay dos versiones mecanografiadas del mismo. La primera está fechada el 17-I-1987 y se aclara entre paréntesis “empezado el 23-XII-1986”. La segunda contiene cambios y data de 1987. El manuscrito donado por Colón coincide con la segunda versión, perteneciente al Fondo de la UNTREF.

²¹⁸ Según nos dijo Néstor Colón por medio de un contacto telefónico, en 2016, dicho poema posiblemente habría sido publicado junto con una entrevista epistolar que realizó él mismo a Thénon.

²¹⁹ Barrenechea en 1994 menciona tres obras inéditas anteriores a 1987: *Los himnos del idiota*, *Amores planetarios* y *Papyrus*. Solo el último puede consultarse en el *Fondo Susana Thénon*.

²²⁰ Actualmente pueden consultarse en el *Fondo Susana Thénon*.

8. Obra fotográfica publicada

Acerca de Iris Scaccheri, 1988.

9. Fotografías dispersas (dos recopilaciones)

9.1. Recopiladas por MN- AMB (2001) correspondientes al periodo 1970-1982 (Di Cío, 2003)

- 9.1.1. “Humor blanco y humor negro”;
- 9.1.2. Serie “Desconsuelos”²²¹; Serie “Geometrías”; Serie “El otro espacio”; Serie “Los reales espejismos” (sobre la figura de Iris); todas expuestas en el CAYC (Centro de Arte y Comunicación, 1982);
- 9.1.3. “Rainer María Rilke” (1979) ²²².

9.2. Sobre Iris Scaccheri, correspondientes al periodo 1982-1984 (Pace-Di Santo, 2017)

- 9.2.1. “Sin título”. Fechada en 1982, en la contratapa figura “Dans gästspel, Teater Unga Clara, Stockholm”.
- 9.2.2. “Sin título”. Fechada en 1984, corresponde a la obra *La muñeca*.²²³
- 9.2.3. “El día...”²²⁴. Fechada en 1983. Aparece la inscripción “Para Nueva York”. También aparece la inscripción “MARESCA”, con letra de Iris²²⁵.

²²¹ Junto con las series.

²²² Facsímil de la Exposición presente en *Fondo Susana Thénon*.

²²³ Luego será la tapa del libro de Scaccheri, *Idilios II* (2014).

²²⁴ Mariana Pace nos comentó en una charla telefónica, el 5 de julio de 2017, que el vestido que aparece en dicha fotografía pertenecía a Dore Hoyer, quien lo había cocido. “Se lo había regalado a Iris para cuando bailara algún tango”, expresó su amiga. También aparece una tela brillante cuyo nombre desconocemos. Esta tela es la misma que usaría años después para confeccionar el traje del Homenaje a Lola Mora.

²²⁵ Según nos relató Mariana Pace en una charla telefónica, el 5 de julio de 2017, Iris siempre escribía “Maresca” en referencia a la Virgen (sic). Incluso se cocía una medalla a la malla con la que bailaba y, si

- 9.2.4. “Sin título”. Fechada en 1984, corresponde a la obra *La muñeca*. Figura: “Para ATC”.
- 9.2.5. “Sin título”. Fechada en 1984, corresponde a la obra *La muñeca*.
- 9.2.6. “Sin título”. Fechada en 1983, corresponde a la obra *La muñeca*.²²⁶ Figura la nomenclatura: R7T23.
- 9.2.7. “Sin título”. Fechada en 1983. Sobre la fotografía aparece manuscrita la frase: “Iris quant elle morte” (sic).
- 9.2.8. “Sin título”. Se desconoce la fecha de origen. En el dorso aparece que fue publicada el 1 de abril de 1992, con sello de *Página 12*.

10. Reseñas publicadas en revistas y en suplementos literarios

10.1. Recopiladas por AMB-MN (2001)

- 10.1.1. “Dos poetas”, en *Sur*, N° 312, Bs. As., junio de 1968, pp. 106-111. (Acerca de Juan Luis Morabes y Rodolfo Benasso).
- 10.1.2. “Oliverio Gironde; una historia del fervor”, en *Sur*, N° 315, Bs. As., noviembre – diciembre 1968, pp. 82-87. (A propósito de la publicación de las *Obras completas* de Oliverio Gironde de 1968, Ed. Losada).

bien la mayoría de las veces bailaba descalza, cuando usaba zapatillas de media punta blancas, le escribía ese nombre.

²²⁶ La fotografía aparece publicada en *Brindis a la danza* (2010), en la página 64.

10.2. Mencionadas por Mariana Di Cío (2003)

- 10.2.1. Reseña de *Desde esta tierra*, de Carlos Manuel Muñiz, en *Ficción (revista-libro bimestral)*, N° 7, Bs. As., mayo - junio 1957, pp.183-4.
- 10.2.2. Reseña de *Bandera de amor*, de Emilio Rubio, y de *El habitante y sus esperanzas*, de Pablo Neruda, en *Ficción (revista-libro bimestral)*, N° 9, Bs. As., septiembre - octubre 1957, pp.180-1.
- 10.2.3. Reseña de *Horario corrido y sábado inglés*, de Nira Etchenique, y de *El sol bajo las raíces*, de Elvio Romero, en *Ficción (revista-libro bimestral)*, N° 10, Bs. As., noviembre - diciembre 1957, pp.174-5.
- 10.2.4. Reseña de *Círculo poético*, de José Ramón Heredia, y de *Veranos*, de Rubén Vela, en *Ficción (revista - libro bimestral)*, N° 11, Bs. As., enero - febrero 1958, pp. 227-8.
- 10.2.5. “Poesía ilustrada”, reseña de la “Exposición del Poema Ilustrado Argentino-Brasileño”, presentado en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, en *Ficción (revista - libro bimestral)*, N° 12, Bs. As., marzo - abril 1958, pp. 171-2.
- 10.2.6. Reseña de *Qué es el verso*, de Pedro Miguel Obligado, y de *Requiem neoyorquino*, de Luis Zalamea, en *Ficción (revista - libro bimestral)*,

N° 13, Bs. As., mayo - junio 1958,
pp. 164-6.

10.2.7. Reseña de *Antología clave*, de Manuel del Cabral, y de *Tiempo de lágrima cerrada*, de Simón Kargieman, en *Ficción (revista-libro bimestral)*, N° 14, Bs. As., julio-agosto 1958, pp. 182-3.

10.2.8. Reseña de *Propiedades de la magia*, de Alberto Girri, en *Gaceta Literaria*, Año 3, N° 19, Bs. As., 1959, p. 20.

10.2.9. “La poesía de Luis Franco”, en *Gaceta Literaria*, Año 4, N° 20. Bs. As., mayo de 1960.

11. Su tesis de Licenciatura en Letras

Las anotaciones y enmiendas de Francisco Sánchez de las Brozas a la poesía de Garcilaso. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1964.

12. Obras en colaboración

12.1. “Crónica social” (de Bartolomé Cabello y Caspa y Julio Secador y Plancha). Disponible en: http://www.educoas.org/portal/bd/digital/contenido/interamer/interamer_52/textos/cronica.aspx?culture=es&navid=2.

Corresponde a un fragmento de Susana H. Haydu, *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético (s/f; s/l)*²²⁷.

12.2. “Última noche”²²⁸, en Bruzzone, Alberto (1970). *Ana Frank*. Bs. As., Inca. Contiene doce reproducciones del artista plástico Alberto Bruzzone, con prólogo firmado por el autor, y

²²⁷ Di Cío afirma que “Se desprende del texto mismo que las autoras son Alejandra Pizarnik y Susana Thénon, así como que Ana María Barrenechea es la destinataria. (...) Si bien «Crónica social» no está fechada es, por lo menos, anterior a 1972, lo que habla de la temprana veta humorística de nuestra autora, anterior en muchos años a *Ova completa*” (2003, p. 169). Según refirió Mariana Di Cío en una entrevista realizada el 7 de abril de 2017, “«Crónica social» fue, hasta donde yo sé, escrita en colaboración con Pizarnik: el texto aparece muchas veces citado en relación con Pizarnik”.

²²⁸ Contamos con el libro original.

las colaboraciones de doce “destacados escritores”²²⁹, en orden alfabético. Los textos se reproducen en cuatro idiomas: castellano, inglés, francés, idisch. A Thénon le corresponde el décimo lugar.

13) Correspondencia

13.1. Con Ana María Barrenechea y Renata Tritel. Manuscritos originales disponibles en el *Fondo Thénon*. Publicadas en *La morada imposible II* (2012), fechadas entre 1968 y 1983.

13.2. Con Amelia Biagioni. Carta fechada el 2-X-1967. Facilitada por Valeria Melchiorre, quien publicó una parte en su libro *Amelia Biagioni: la “excentricidad” como trayecto* (2014).

14) Audios

Cinco poemas breves leídos por Thénon en FM 494.1 Radio “La masmédula” (1984) donado por Ture Salvatore (2016). Los poemas son distancias N° 6, 7, 8, 9 y 10, pertenecientes a su obra homónima de 1984.

15) Traducciones y adaptaciones, según la fuente

15.1. Mencionadas por Mariana Di Cío (2003)

15.1.2. Axelos, Kostas. (1969). *El pensamiento planetario. El devenir-pensamiento del mundo y el devenir-mundo del pensamiento*. Monte Ávila. (Traducción del francés. Versión castellana de Susana Thénon y Sonia Lida, 305 pp.).

15.1.3. Poemas de Rainer Maria Rilke para la exposición fotográfica *Rainer Maria Rilke. Palabra e imagen*²³⁰, realizada en el Instituto Goethe de Buenos Aires, del 8 al 31 de octubre de 1979. El catálogo contiene

²²⁹ Se incluyen además los siguientes textos: “Anita, golpeando mi pecho” de Leónidas Barletta; “Parábola de Ana Frank” de Bernardo Canal Feijóo; “Ana” de Nira Etchenique; “Oración por Ana Frank” de Raúl González Tuñón; “Condenación” de Luis Gudiño Kramer; “Ana” de Dina Novik; “Para la viejita Ana Frank” de Ulises Petit de Murat; “Ana que escuchas” de Carlos Ruiz Daudet; “Podemos... transformar el mundo” de Juan Antonio Salceda; “Una niña llamada Ana Frank” de Bernardo Verbitsky; y “Ana Frank” de Álvaro Yunque.

²³⁰ Se encuentra el programa de mano de dicha exposición presente en el *Fondo Thénon* de la UNTREF.

versiones bilingües de fragmentos y de poemas enteros de Rilke, junto con un comentario de la Autora con consideraciones acerca del diálogo entre poesía y fotografía.

15.1.4. Adaptación en prosa de *La Eneida*²³¹ de Virgilio.

15.2. *Presentes en Fondo Thénon de la Untref (2016-7)*

15.2.1. Traducción de dos tangos al latín, fechados en 1959.

15.2.2. “Perfidia” y “Patoterus”, s/f.

15.2.3. “Platón. Apología de Sócrates”, ensayo s/f.

16) Inclusión en muestras escénicas

16.1. *Iris con los poetas*, en Teatro Municipal General San Martín, (1990). Sobre poemas de Alejandra Pizarnik, Susana Thénon, Silvia Puente y otros. No hay filmación del evento. Se encuentra mencionado en *Brindis a la danza* (Scaccheri, 2010).

16.2. “Ciclo de recitales literarios. Poesía y cuento”, coordinado por Liliana Lukin. En Complejo Cultural, Museo de Telecomunicaciones, Buenos Aires, los días 13, 20, 27 de noviembre de 1982 (*Fondo Susana Thénon*, 2017).

6.3 IRIS SCACCHERI

En cuanto al catálogo de la producción de Scaccheri, nos basamos en la primera cronología tentativa elaborada en 2010 por Chillemi que está incluida al final de *Brindis....* Encontramos una numerosa cantidad de fuentes primarias: obras y ensayos filmados en video, cuya data no había sido sistematizada ni su conocimiento divulgado hasta el momento. Logramos trazar un orden más específico que el planteada inicialmente, gracias a la consulta de programas de mano del Teatro General San Martín –por cortesía de Marina Sarmiento-, del Teatro Argentino de La Plata, del Teatro

²³¹ El dato fue transcrito de la tesis de Di Cío (2003, p.167). Desconocemos si es una adaptación o una traducción y de qué idioma/s se trata. Agrega que: “Iba a integrar la Colección de Obras Maestras de la Editorial Atlántida. Fue realizada por encargo de María Luisa Bastos y no llegó a publicarse por quedar interrumpida la serie” (2003, p. 167)

Nacional Cervantes y de otros Institutos (algunos otorgados por Pace y Di Santo). Por otra parte, los recortes periodísticos del archivo del Teatro General San Martín permitieron organizar las fechas. Asimismo, Cristina Banegas (2017) nos prestó un Currículum Vitae de Iris, cuyo origen es desconocido, aunque podría haber sido confeccionado por alguno de sus familiares. Posiblemente haya sido recopilado para el reconocimiento de IS frente a la Legislatura porteña. En este CV las fechas a menudo son imprecisas, pero aporta información acerca de títulos de obras, conferencias, premios, distinciones, etc. en otras partes del mundo.

Debido a que en muchos de los casos las fechas de filmación del video son desconocidas, optamos por indicar las fechas de estreno de la obra grabada. La datación fue deducida a partir de la consulta de programas y recortes periodísticos, los cuales son fuentes secundarias. Sin duda, las entrevistas realizadas tanto a Banegas (2017) como a Chillemi (2016) y a Selim (2017-2020), nos ayudaron enormemente a confirmar algunos datos para lograr mayor exactitud.

Durante el trabajo de campo nos enfrentamos con un caos de información, el que después pudimos asumir como un indicio iluminador para comprender el *modus operandi* de IS. Tal como nos comentó Aurelia Chillemi (2016), a Iris no le interesan las fechas ni la exactitud de títulos ya que, como se podrá ver, ella vuelve sobre sus propias obras y las resignifica. En ocasiones modifica el título; en otras instancias, baila fragmentos de obras con ciertas variaciones y las reúne en lo que llama “Recitales de danza”. En el conjunto de todo este material recolectado, algunos datos aparecían en principio como contradictorios. Afortunadamente, en la mayoría de los casos pudimos inferir los años de estreno, que son los que se consignan a la izquierda, en el inicio.

Se trata de nueve apartados que muestran su recorrido por el mundo de la danza como coreógrafa y/o docente, de la escritura, del teatro, de la poesía, del cine, de la performance, entre otros. En definitiva, este inventario sienta un precedente para que investigaciones posteriores puedan modificarlo, corregirlo o ampliarlo. Como hicimos para ST, enumeraremos los ítems para dar una noción panorámica, que a continuación detallaremos:

1/ Obras de danza, creación, dirección e interpretación
2/ Ensayos de obras de danza creadas, dirigidas e interpretadas
3/ Obra de danza, solo creación y dirección

4/ Obra de teatro, solo coreografía
5/ Obras como coreógrafa, menciones en programas o libros
6/ Menciones de su experiencia solo como bailarina
7/ Obras en colaboración
8/ Ensayo autobiográfico en clave poética
9/ Poemarios
10/ Conferencia sobre los Sakharoff”
11/ Anotaciones de obras de danza
12/ Ensayos y poemas publicados en revistas (anteriores la publicación de sus tres libros)
13/ Poemas recitados, formato audio

1) Obras de danza, creación, dirección e interpretación

*1.1 Registro en video, completo*²³²

1965 *Carmina Burana*, donado por Aurelia Chillemi en 2016. Presentada en el Teatro Argentino de La Plata (Scaccheri, 2010, p. 113). La temporada se extendió hasta 1969 en el Instituto Di Tella (Pinta, Ma. Fernanda, 2013, p. 225), con reposiciones en TGSM en 1972 y 1976 (ARCHIVO, 2016)²³³ y hasta 1990 en el TALP²³⁴. También en 1978, según el medio *Convicción* del 16.XI.78 (ARCHIVO, 2016) y 1982 en TGSM (programa de mano donado por Pace, 2017). Según el diario *Der Bergen* fechado el 31/08/1995 (ARCHIVO, 2016), la obra se estrenó en el Teatro Colón en 1965. El Diario *La Arena*, también hace referencia a la obra en 1965 (ARCHIVO, 2016).

1983 *Juana reina de Castilla y Aragón*²³⁵. Estrenada en el Teatro Coliseo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FNDY6o9Lox4>. Consultado 20/11/2016.

²³² Se trata de copias en DVD.

²³³ Hay otra versión de *Carmina Burana* emitida en televisión en 1982, junto con un reportaje que hace Napoleón Cabrera a Iris, así como fragmentos aislados, como se puede ver en el apartado 2. También hay una versión, cuya fecha desconocemos, bailada por Ricardo Ale y Nicolás Zoric, según nos comentó Ale en una entrevista personal (2017).

²³⁴ Contamos con el programa de mano de las presentaciones en el TALP en los años 1966, 1968 y 1973.

²³⁵ Desconocemos la fecha y el lugar del registro en video.

1995 *Ramico de claveles*, donado por Aurelia Chillemi. Estrenada en 1995, TGSM²³⁶.

1.2. Registro en video, fragmentos

1972 “El hoyo” (Pace, 2017), versión en francés, recitado por María Lavorí. Dicha danza pertenece a *Oye humanidad II* (Scaccheri, Iris, 2010). Material donado por Mariana Pace.

1976 *Catulli Carmina*, donado por Aurelia Chillemi. Según Diario *La Opinión* del 29/06/76 se presenta junto *Yo odio, Yo amo* en el TSGM (ARCHIVO). También incluye textos de Sábato y de Ramón Aun, la intervención escenográfica de Antonio Berni, según el Diario *Hoy* del 30/5/76 (ARCHIVO, 2016). Según *Clarín* fechado el 22/9/87 (ARCHIVO, 2016) se presenta en TGSM en 1987.

1978 *Los brindis* donado por Aurelia Chillemi. Estrenada en 1978 (Scaccheri, Iris, 2010, p. 114). Homenajea a Gardel, Wagner y Falla según S.G (sic) en *Somos* del 10.XI.78 (ARCHIVO, 2016).

1981 *Carmina Burana, OH III. La muñeca, Para Gardel y La vida breve* emitidos hacia 1981 en el programa *Veladas de Gala*, de canal 9 y conducido por Horacio Carballal. Donado por Chillemi.

1987 *Homenaje a Dore Hoyer*, donado por Aurelia Chillemi ²³⁷. Estreno en mayo de 1987 en el Instituto Goethe (Scaccheri, 2010, p. 115), contamos con el solo en video con el fragmento de “Bolero de Ravel”. Se expuso en 1990 según el programa del TALP junto con *Las Primaveras de Nijinsky*. Ya había hecho un homenaje a Dore y a Wagner, en 1978 titulado “...y otra vez...” como parte de *Los brindis* en el TGSM (ARCHIVO, 2016).

²³⁶ Si bien su fecha es desconocida, sabemos que fue filmado en el TGSM, según se puede ver en él. Carlos Fos, del Centro de Documentación del Teatro General San Martín, nos indicó a través de correo electrónico del 3 de abril de 2017: “De Iris no hay grabaciones salvo *Ramico de claveles*, el resto de los espectáculos no se grabaron o no había aún tecnología para hacerlo”. La versión del TGSM no pudo consultarse debido al cierre del teatro.

²³⁷ Mariana Pace nos facilitó como material inédito y original fotografías y cartas de Dore Hoyer durante su estadía en la Argentina, recopiladas por Walter Ovejero, que quedarán pendientes para futuras investigaciones.

- 1988 *Homenaje a Federico García Lorca*²³⁸, donado por Mariana Pace. También llamada *Despierte a la novia* según Selim (2017). Se presentó en 1988 en Bahía Blanca para su 160° aniversario, según el programa de mano con que contamos (cortesía de Pace- Di Santo, 2017). En esta fecha también bailó *Bolero y Carmina Burana*.
- 1990 *Oye humanidad V. Iris con los poetas*. Sobre poemas de Alejandra Pizarnik²³⁹, Susana Thénon, S. Puente, en TGSM (Scaccheri, Iris, 2010). También se presenta en sala “Café Mozart” (Banegas, 2017, 5) *Brindis a la danza* fue hecha sobre la base de textos “El baño” y “Las Cartas” de Pizarnik y de Susana Thénon. Según Sergio Selim (2017) hay otra obra sobre los textos de Thénon, también presentada en “Café Mozart” llamada *Auto-retrato*. Una parte se encuentra disponible en:
- 1995 *La vida breve* donado por Pace. Dicha obra presenta dos versiones: un fragmento como homenaje a Carmen Amaya en el programa *Veladas de Gala* (cfr. p. 228) y otra de forma completa titulada *Ramico de claveles* (Selim, Sergio, 2017). Aparece en su segundo título en *Crónica*, 8/4/1995 (ARCHIVO, 2016).
- 1995 *Ramico de claveles*, estreno en TGSM en 1995²⁴⁰. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7CqqjLQRf24&t=3s>. Consultado el 26/11/17.
- 2001 *Autorretratos, Antológicas, Vínculos II*. Material subido por Nicolás Zoric, donde aparece como coreógrafa junto con los Ranz, 2001. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=R_J-XzDx_Hk . Consultado 3/3/2017.
- s/f. *Dúo gótico*- Material subido por Marcelo Augusto Selim, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8YKSJjNCby8>. Consulta efectuada el 3/3/2017.
- s.f. *La walkiria*. Donado por Mariana Pace.

²³⁸ Sergio Selim (2017) agrega que “Despierte la novia” también se refiere a la obra *Bodas de Sangre*, de García Loca. Iris relata que *Bodas de sangre* fue presentada en el Colón, sin precisar la fecha (Scaccheri, Iris, 2010, p. 84).

²³⁹ Baila un fragmento en el programa *Los siete locos*, donde también es entrevistada. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Cm3c9c-uhQg>. Consultado el 20/3/2017.

²⁴⁰ Lugar y fecha de filmación desconocidas.

1.3. Editadas en video

1984 “El Hoyo” y *La muñeca* y ambos forman parte de *OH II* y *OH III* respectivamente y se reúnen en *Documental* (realizado por Julio César Mancini, 1984). Proyectado en la presentación del primer libro en 2010. Fragmento disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oP8F9HMS7nc>. Consultado el 3/6/2019.

2008 *Carmina Burana*, *La muñeca*, *La Walquiria*, *Ramico de claveles*, *Bolero de Ravel*, *La vida breve*, incluidos en “El Homenaje a Iris Scaccheri” video presentado en *V Festival de Danza Contemporánea* (2008), dir. Pablo Tesoriere, donado por Tesoriere,

2. Ensayos de obras de danza creadas, dirigidas e interpretadas. Registro en video

1976 *Yo odio, yo amo*, fecha de estreno según Scaccheri (2010, p. 113), coincide con recortes periodísticos de la fecha (*ARCHIVO*, 2016).

1978 *Los brindis*, donado por Chillemi-

1987 *Homenaje a Dore Hoyer*, donado por Chillemi.

1992. *La gaucha*²⁴¹ donado por Chillemi. Estrenada en Teatro Cervantes, según el programa de mano y las fuentes consultadas.

s/f. *Coreografía film*, donado por Chillemi.

s/f. *Hossana* donado por Chillemi. Inferimos del álbum Thénon, que podría ser 1988.

3. Obra de danza, solo creación y dirección

3.1.Registro en video, completo

²⁴¹ Según Sergio Selim e Ingrid Pelicori, había sido interpretada por ella anteriormente. Incluye textos de Miguel Cervantes, Miguel de Unamuno, José Hernández, Susana Thénon, Amalia Biagoni, Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Susana Puente, Liliana Lukin y S. Szwarc. Contamos con el programa de mano, facilitado por el Teatro Nacional Cervantes.

2005 *Idilios*. Donado por Chillemi. Registro de video en el Teatro Bauen, bailado por Aurelia Chillemi Según el programa de mano se presentó el 7 y 8 de septiembre de 2005.

3.2. Registro en video, fragmentos

1992. *Salarios del impío*: interpretada por Cristina Banegas, basada en poemas de Juan Gelman. Presentada en “El Excéntrico de la 18”. Disponible en; <https://www.youtube.com/watch?v=JetAi2s1cHQ>. Consultado el 13/3/17.

1994. *Eva Perón en la hoguera* (Scaccheri, Iris, 2010). Texto de Leónidas Lamborghini, interpretado por Cristina Benegas, presentado en Fondo Gandhi. Fragmento disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=fIA_-EixGJA. Consulta efectuada el 26/3/2017.

2007. *Farruca*: interpretada por Ricardo Ale. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tG6m-7OHFVw>. Consultado el 17/3/2017.

s/f. serie de tangos s/f, interpretado por Sergio Selim, Elena Kruk, Jimena Paz, Nicolás Zoric, Ricardo Ale. En el video solo se ve “Tomo y obligo” (Selim, Sergio, 2017).

2007 /2010 (año aproximado) *Aranjuez*. [Danza en la cocina de su casa]. Video donado por Ricardo Ale (2020).

4. Obra de teatro, solo coreografía. Registro en video, completo

1991. *Woyzeck*, de Georg Büchner, dirigida por Ricardo Holcer. Videoteca del CCSM, N° de registro 197.

5. Obras como coreógrafa, menciones en programas o libros

1962. *Recital de danza moderna*: según programa de mano del TALP. Incluye “Poema de amor”, “Movimientos”, “Borrón de Mujer Villalobos”, “Estudios de autor

anónimo”, “Asturias de Albeniz”, “La masa de H. Iwanow”, “Canto a la raza negra de N. Guilén”²⁴².

1963. *Extranjero I y II* (Scaccheri, Iris, 2010, p. 89). IS también hace la percusión.

1963. *Impresión*. Estreno el 13 de julio de 1963. Contamos con el programa de mano del TALP. Se registra otra versión junto con *Bosquejos* en julio de 1965 en el mismo teatro según el programa de mano fechado el 4 de julio de 1965 y otra presentación en 1968 junto con *Carmina Burana*, también en TALP.

1963. *La idea en su segunda forma*. Mención en programa de mano de TALP.

1963. *Masa*. Se detalla en el programa de mano del TALP una presentación el 18 de octubre de 1963 bajo el nombre de *Recital de danzas de Iris Scaccheri*. Allí se incluyen las obras “Extranjera A y B”, “Poemas de Amor”, “Cantos a la Raza Negra”, “Juegos”, “Asturias” y “Masa”.

1969. *Oye humanidad I*. Si bien en *Brindis a la danza* (2010) la primera serie aparece fechada entre 1973 y 1976, ratificamos que es anterior porque para 1972 ya había estrenado su segunda serie titulada *La bruja* según varios diarios y el programa del TGSM (ARCHIVO, 2016). La fecha fue dada por Pinta (2013), quien rastrea las temporadas de funciones en el Instituto Di Tella. Allí incluye textos de Unamuno, Sábato, Storni, José Hernández²⁴³. En 1973 se presenta en 1976 como “revisión a pedido del público” según el programa del TGSM, junto con *Se hizo carne* y *Carmina Burana* (ARCHIVO, 2016).

1970. *Se hizo carne*. La primera fecha aparece en el Programa de mano del TGSM, donde vuelve a presentarse en 1973. En el TALP fue presentada en 1972. También se presenta en junto con reversiones de *La bruja*, *Ese antiguo cedro* y *Oye humanidad* en 1973 en el TSGM según Diario *La Razón*, fechado el 15/11/73.

1972. *Alexanderfest*. Presentada en Londres (Acevedo, 2014). Fuente extraída de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9037-2014-08-02.html>

1972 *Oye humanidad II. La bruja*.según Inés Saavedra (1972) en *Cronista comercial*, (ARCHIVO, 2016).

²⁴² Según el afiche del Teatro Colón (cortesía Pace-Di Santo, 2017), se presenta el 10 de abril con el título “Recital de danza expresionista”.

²⁴³ Contamos con un programa de mano de una presentación en Alemania, donde se puede ver claramente la relación entre danza y literatura.

1973. *Ese antiguo cedro*²⁴⁴. Si bien en *Brindis a la danza* (2010, p. 113) está fechado en 1978, en los diarios *La opinión* del 14/9/76 y *El argentino* del 16/9/76 (ARCHIVO, 2016) se anuncia dicho año su estreno en el TGSM. En el TALP figura el 24 de mayo de 1976²⁴⁵. Luego, se presenta junto a *Los brindis* en 1978 en el TGSM.
- 1981 *Oye humanidad III. La muñeca*.
1982. *La ascensión* (Scaccheri: 2010, p. 114). Estrenado en una Iglesia, según *Clarín* del 7/12/1982 (ARCHIVO, 2016).
- 1982-1984. *Los locos idilios de una mujer en un palco dorado*. Con música de Carlos Gardel, Richard Wagner, A. Le Pera (Scaccheri, Iris, 2010, p. 114). La estrena en el TGSM, según *Clarín* 28/10/82. Según Selim (2020) también se llama *La cuenta musa*.
- 1984-1987. *Oye humanidad IV. ¿Me quisiste alguna vez?* (Thénon, Susana, 1988). Sobre textos de Roberto Themis Speroni y de Scaccheri, en el TGSM según *El periodista*, 10/11/84 (ARCHIVO, 2016).
1988. *Dos mujeres. Homenaje a Lola Mora*. Contamos con un programa de mano (cortesía de Selim, 2017) de una presentación de la obra en *Segundo Festival de Musical de Verano de Bs. As*²⁴⁶, (dir. Luis Pujal), del 9 de enero al 19 de marzo de 1988. Sin embargo, en *Brindis a la danza* figura como fecha, 1998 (Scaccheri, Iris, 2010, p.88 y p. 116).
1989. *Las primaveras de Nijinsky* (Scaccheri, Iris, 2010, p. 115). Presentado en el Teatro Colón (Banegas, 2017) y en 1990 en el TALP.
1990. *Oye humanidad VI. La sorda*. Presentado en el TGSM (ARCHIVO, 2016)²⁴⁷.
1990. *Macácara*, presentada en el Teatro Colón²⁴⁸.
1990. *Agnus Dei*, fecha estimativa según material donado por Banegas (2017).
1990. *Homenaje a Santa Clara*, fecha estimativa según material donado por Banegas (AAVV, 2017).
1990. *Los siete pecados capitales*, en Teatro del Libertador General San Martín, Córdoba (Banegas, 2017)

²⁴⁴ Con música de Beethoven, según consigna el programa original.

²⁴⁵ Contamos con el programa de mano.

²⁴⁶ Pueden consultarse fragmentos breves en la Videoteca del Centro Cultural San Martín, con N° de registro titulado como *Festival Musical de Verano*.

²⁴⁷ Junto con Iris bailan Ricardo Ale, Elena Kruk, Jimena Paz, Erico Villanueva y Nicolás Zoric, y canta Sergio Selim tal como indica el programa de mano (ARCHIVO, 2016).

²⁴⁸ Contamos con el programa de mano (Pace, Mariana, 2017).

1991. *Danza a Mozart* (Scaccheri, Iris, 2010, p. 115). También se presenta junto con el Coro “Así Cantamos” en 1994 en el Auditorium Misericordia, según el programa fechado el 15 de setiembre.

1992. *Algo más sobre Mozart*. Programa de mano del Teatro Nacional Cervantes²⁴⁹.

1996. *El tejido*: interpretada por Aurelia Chillemi, Laura Levy, Natalia Barrionuevo en Teatro Alvear (Chillemi, 2017). En *Brindis...* figura en 1996, aunque Chillemi (2016) nos dijo que cree que fue en 1998.

S/f. *Ideas-hechos* (AAVV, 2017).

S/f. *Danzas húngaras* (Scaccheri, Iris, 2010)

S/f. *La traviata* (AAVV, 2017).

S/f. *De poesías contemporáneas sudamericanas y poesía popular: el tango* (AAVV, 2017).

S/f. *El libro de los cuentos*. Se presenta como única función, con música de María Elena Walsh, Mahler, Piaff y la propia Iris en el Salón Santa María del Buen Aire del Banco Ciudad.

S/f. *El viejo y la prostituta*, en Noruega (Scaccheri, Iris, 2010)

S/f. *En la cocina* (Scaccheri, Iris, 2010)

S/f. *Mujeres argentinas*, presentada en Francia y Alemania (Scaccheri, Iris, 2010).

S/f. *La taberna* (Ale, Ricardo, 2017).

S/f. *La tentación*: llamada “Frowelt”²⁵⁰ en T. Alvear bailada por Aurelia Chillemi (Chillemi, 2016).

S/f. *La zorra y las uvas*, infantil (Scaccheri, Iris, 2010)

S/f. *Mamma*: con *Coreografía film* colaboración en cine junto con S. Osten, en Estocolmo (Scaccheri, Iris, 2010).

S/f. *Sobre un puente verde* (Scaccheri, Iris, 2010).

6. Menciones de su experiencia solo como bailarina

1961 *Cadena de fugas*, dirigido por Dore Hoyer, Teatro Colón²⁵¹.

1961 *La idea*, dirigido por Dore Hoyer, Teatro Colón.

²⁴⁹ Contamos con el programa de mano.

²⁵⁰ Según nos comentó Chillemi (2016) significaba “mujer rota”.

²⁵¹ Contamos con el programa original, donado por Mariana Pace y Walter Di Santo.

7. Obras en colaboración

7.1 En colaboración con artes plásticas

2002 Como bailarina en *Danza, luz y espacios en la Casa Le Corbusier*, muestra de pintura de Walter Di Santo.

2005 Como bailarina en *Pinturas* de Walter Di Santo expuestos en MACLA.

7.2 En colaboración con la fotografía

Como bailarina, fue fotografiada por Susana Thénon, Marcelo Selim, Sara Facio, Walter Ovejero.

7.3 En colaboración con artes plásticas y visuales, material subido por Mariana Pace

7.3.1 “La zorra y el pavo real”, obra de su creación para la muestra *Pecados capitales*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GUU7Ji1GjKM>. Consultado el 3/3/17.

7.3.2 *Idilios*, del 2005, como intérprete y creadora junto con Mariana Pace y Walter Di Santo, contamos con el DVD completo. La obra *Idilios* cuenta con varias versiones, como se vio anteriormente.

7.4 En colaboración en el área de la danza

2001 *El Edén de Coppelia*, Centro Experimental del Teatro Colón, dirigida por Eduardo Arguibel. Baila junto con Ricardo Ale y Nicolás Zoric. Fuente extraída de: <http://cetc.teatrocolon.org.ar/contenido/el-ed%C3%A9n-de-coppelia-abril-2001-cetc> . Fragmento disponible en: <https://youtu.be/nojJe6uQj4g>. Consultado el 20/3/2017.

8. Ensayo autobiográfico en clave poética

2010 *Brindis a la danza*, compilado por Aurelia Chillemi, Ed. Leviatán.

9. Poemarios

2013 *Idilios I*: 2013 (editado por Luisa Futoransky con ilustraciones de Walter Patricio Di Santo)

2014 *Idilios II*: 2014 (editado por Luisa Futoransky)

10. “Conferencia sobre los Sakharoff”²⁵², manuscrito²⁵³

2000 En *Palais de Glace*, Buenos Aires, Argentina. Charla registrada en <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-01/00-01-16/pag33.htm>. Consulta efectuada 26 de abril de 2017, Buenos Aires, Argentina.

11. Anotaciones de obras de danza

11.1. Anotación de *La vida breve* por Iris Scaccheri, s/f. Donado por Pace, 2017. (cfr. p. 165).

11.2. Bitácoras de *Eva Perón en la hoguera* y *Salarios del impío*, escritas por Cristina Banegas durante 1991 y 1993 y donados por ella misma.

12. Ensayos y poemas publicados en revistas (anteriores la publicación de sus tres libros)

1. “Poema de amor o amor imaginado”, “Danzas negras. Sobre poesías de Nicolás Guillén”²⁵⁴, en *Kiné*, Año 13, N° 63, agosto - septiembre 2004.
2. “Borrón de Mujer”, en *Kiné*, Año 13, N° 64, 15 de octubre al 15 de diciembre de 2004.
3. “La creación de «fibrillas»”, en *Kiné*, Año 14, N° 69, octubre – noviembre 2005.

²⁵² Aparecen mencionadas otras conferencias, según la recopilación de datos brindados por Cristina Banegas (2017), pronunciadas tanto en castellano como en francés, cuyos títulos son: “Variaciones”, “Mi naturaleza y el movimiento”, “El espectador, la danza transformada a través de él”, “La música contemporánea: su lectura a través de la danza”, “El impresionismo y mis formas en la danza”, “La danza clásica y sus proyecciones”, “La danza social”, “Danza -rota”, “El anti-ritmo musical y el ritmo de la danza”, “Dore Hoyer: un escalón oculto o el siniestro rostro de la danza no aceptado por esta sociedad”, “Venta o suicidio de la danza hoy”, “¿Todas las técnicas en danza y sin danza?”.

²⁵³ Su transcripción es inédita para la presente tesis. Véase “APÉNDICE”.

²⁵⁴ Presente en *Brindis a la danza* (2010).

13. Poemas recitados, formato audio

“Idilios” recitado por Iris Scaccheri, donado por Ingrid Pelicori. Se estima que fue grabado entre 2013/2014 para la presentación del libro bajo el mismo título (Selim, Sergio, 2017).

PARTE D

Capítulo 7: conclusiones

Luego de cinco años de investigación son varias las comprensiones a las que arribamos mediante hallazgos, vinculaciones y reflexiones. Atender a la configuración de lo identitario en los discursos artísticos supuso un ingreso en los mecanismos inconscientes de aquella que dice/baila, y de aquella que es dicha/bailada. Haber estudiado la corporalidad en la poesía y en la danza nos llevó al reconocimiento de que tanto quien enuncia como quien es enunciado en el discurso construyen cuerpos, voces y espacios diversos. Haber observado el doble juego entre enunciador y enunciado nos permitió revisar la función de la autofiguración, que es afín con la percepción del propio cuerpo y sus imaginarios. Hallamos que el potencial multifacético que habita en todo sujeto creador implica la construcción de muchos yoés y cuerpos, en busca de una voz cada vez más propia, que convocan distintas áreas de investigación. Así, nuestra tesis muestra tanto el análisis de un corpus de obras específicas, como el alcance de los estudios de poesía y de danza hacia nuevas áreas, ya sean epistemológicas, terapéuticas, pedagógicas, teóricas, interdisciplinarias, etcétera. Definitivamente, nuestros pensamientos, apuestan a una revalorización de la subjetividad y de su naturaleza simbólica, presente en todo acto creador.

Nos motiva la recuperación de la singularidad de los sujetos en un siglo que requiere cada vez más de la delimitación de nuevas fronteras y de modos de pensar; todavía más en un entorno de incertidumbre mundial. Nuestra tesis pretende colaborar los modos científicos incipientes en la actualidad dentro del área de las humanidades donde se busca cada vez la construcción colaborativa. Este nuevo paradigma incluye la conformación de sistemas complejos a partir de pensamientos transversales, de conocimientos diversos e integrales, así como la invención de epistemologías flexibles, multiculturales y diversas. Las artes, como otra tecnología de los cuerpos, también sucumbieron ante la era de la posverdad y de la web 3.0. Por este motivo, requieren de herramientas de análisis y de reinención con alcances retrospectivos y prospectivos. Por un lado, el fenómeno artístico ha de apoyarse en su carácter histórico: por ejemplo, reconociendo cómo se forjaron, se difundieron y se expresaron las subjetividades a lo largo del tiempo y de los lugares. Por otro lado, es fundamental reformular la reinscripción de los lenguajes artísticos en la sociedad presente y futura. A su vez, resulta óptimo considerar la reinención y la deconstrucción del lugar de los cuerpos atravesados por los nuevos paradigmas afectivos, vinculares, políticos, etc. Especialmente, observamos que

las relaciones entre la ausencia y la presencia han cambiado a grandes velocidades y con ella, la condición de la subjetividad, los cuerpos y sus modos de escritura. El vínculo entre poesía y danza es cada vez más inminente y necesario en un presente que requiere expresiones que devuelvan sentido a la existencia.

Igualmente, consideramos que resulta crucial retornar a las poéticas del siglo XX debido a la profunda relación que lograron entre las artes y las culturas frente a otro cambio de paradigma que tiene extremas resonancias hasta el día de hoy, sobre todo en la apuesta por la búsqueda de la vitalidad en el ser humano y la apertura a otros órdenes y tipos de experiencia. Nuestra labor interdisciplinaria también refleja la necesidad de pensar otros espacios de trabajo de investigación donde lo inter-artístico, lo colectivo y lo multidisciplinar genere diálogos ricos para construir conocimientos acordes con las necesidades del presente siglo, con nuevas terminologías y categorizaciones teóricas. Sin dudas, el corriente milenio que demuestra un fértil correlato respecto de las utopías, de las necesidades y de las proyecciones concebidas durante las vanguardias del siglo anterior. El mundo ha cambiado desde ese entonces. Sin embargo, nuestras creadoras fueron artistas comprometidas con la revolución de su tiempo. Ellas nos dejaron, además, la certeza de que los lenguajes son autónomos y absolutamente afines: existe un espacio de intersección entre los universos artísticos tal como lo demuestran.

Como habíamos planteado en el primer capítulo la hipótesis central (cfr. p. 13) residió en que el sujeto, potencialmente múltiple presenta diversas corporalidades según sus experiencias vinculares, que son evocadas, convocadas y reflejadas en las creaciones. En el caso de Thénon vimos la presencia de tres corporalidades en sus poemarios, que expresan una traslación de una voz impropia a una que se define y se defiende en lo inespecífico, en lo excéntrico, en la apertura y en el dinamismo. Respecto de Scaccheri, la multiplicidad de cuerpos expresa tanto su eclecticismo como la condición del sujeto en pleno éxtasis, en el borde de la danza y más allá de ella. También comprobamos las analogías, las incongruencias y las afinidades entre el cuerpo creador y los cuerpos creados en las obras, incluso cuando estas aproximaciones se construyan como una autoficción o como una autofiguración. En todos los casos cotejamos que la relación entre los cuerpos, claramente, está fundada en el lenguaje cuya matriz es esencialmente poética y por ende, simbólica.

Si bien ST e IS no tuvieron una historia como amantes, sí pudimos constatar que el encuentro entre ellas se basó en un cruce de miradas mutuas, en un intercambio de ideas y en la construcción de una visión compartida de mundos. Esta necesidad de

agrupación responde, en parte, a una época sociocultural y a una tendencia estético-político que trajeron las vanguardias, los problemas políticos y las filosofías del siglo XX. Es sabido que uno de los estandartes del Instituto Di Tella fue la experimentación entre artes (Piñeiro, Elena, 2006). También, es evidente el impacto que tuvo el pensamiento existencialista alentado por Oscar Masotta junto con la proliferación del mundo psi-, que influyó en las producciones de ambas autoras. Mediante las operaciones como analogías, remedialidades y transposiciones, el caso ST/IS se presenta como un par precursor de las artes contemporáneas, atravesado por la hibridez, el pastiche, el sincretismo y el compromiso con un nuevo mundo, entre otras características que llevan consigo la marca personalísima de sus creadoras. Si proyectamos estos valores al escenario actual, podemos afirmar que hoy también se intensifican las relaciones entre el sujeto que baila y el que escribe. Dicha intensificación se demuestra en variados casos: desde la proliferación de la performance y de las tecnologías aplicadas en la escena, en la creciente participación de la danza en espacios no convencionales como museos o bibliotecas, hasta los nuevos formatos de recitado como los *slams*, los ciclos de lectura en *Instagram* o vía *streaming* - aquello que Fernández Mallo (2009) menciona como postpoesía. Los modos de creación en la posmodernidad habilitan con mayor facilidad el cruce entre distintas artes y propuestas ya que estamos ante la presencia de nuevas identidades. Si proponemos al siglo XXI como la revolución del deseo, estamos ante la presencia de un sujeto diásporo cuyo desafío es la construcción de lo común, la revalorización de las experiencias compartidas y la difusión de artes donde el yo se vuelva un dispositivo de experiencias ancladas en otros soportes, en otras dimensiones, en otros posibles.

Para demostrar la relación entre las poéticas producidas por nuestras autoras entre las décadas del 60 y del 80, y las proyecciones hacia nuestra contemporaneidad es necesario profundizar en los siguientes ítems:

el alcance de los dos objetivos anunciados anteriormente (cfr. p. 11);

la demostración de la hipótesis y sus derivaciones (cfr. p. 13);

el diálogo entre las disciplinas;

y la operatividad del lema ‘cruzar para crear’.

¿Qué cuerpos, qué sujetos y qué lenguajes nos dejaron nuestras creadoras? ¿De qué forma se reestructuraron sus discursos ante los conflictos de su tiempo y la consecuente fragmentación en las vivencias? Cabe recordar que además de centrarnos en

los distintos cuerpos que se conformaron en las producciones artísticas y entre las autoras (primer objetivo, cfr. p. 9), ahondamos en la relación de los cuerpos conformados en la poesía y en la danza (segundo objetivo, cfr. p. 12).

Recapitularemos las reflexiones en los apartados finales que se encuentran a continuación. Allí retomamos los puntos de confluencia entre disciplinas para dejar en evidencia cómo se fue enriqueciendo y expandiendo tanto nuestra concepción de las artes, como nuestra mirada interdisciplinar, con el fin de poner en relación las subjetividades, los lenguajes y el fenómeno de creación.

7.1 Sobre el primer objetivo: ‘cuerpo, sujeto, deseo’

“¿Se ha preguntado alguna vez «quién» es su cuerpo para usted?”

Philippe Claudel

Sobre cómo se anuda la relación ‘cuerpo, sujeto, deseo’ comprobamos que el cuerpo es un territorio donde el sujeto se descubre, puede desencontrarse y re-inscribirse acorde con su deseo; un deseo que es una dirección de sentido, a la vez que siempre cambiante. Es la plasticidad psíquica la que le permite al sujeto reinventarse, dejar su deseo correr y con él cambiar de lugar. El cambio de posición enunciativa en el sujeto creador facilita la posibilidad de habitar el cuerpo, de transformarlo y de descubrir nuevas potencialidades. Asimismo, el sujeto creador convoca a un cuerpo, con sus huellas biográficas, imaginarias, simbólicas, para dejarse oír, mirar y sentir. Por medio de esta recreación, las obras de arte ponen en juego la identidad de sus autores: pueden deshacerla, resignificarla o inventar nuevas facetas. En nuestro trabajo, reconocer ‘la voz del cuerpo en el discurso del sujeto’ (cfr. p. 44) significó atender al dinamismo existente en los cambios de tonos y de sentidos, dinamismo desde donde las artistas se expresan de forma propia, ya que todo cuerpo crea de manera individual e intransferible. Como afirma Leonardo Leibson (2018), “El cuerpo sólo es cuerpo cuando es comprometido, marcado, mortificado por el significante. No puede haber un cuerpo más allá o más acá de esta dialéctica significante, no puede haber un cuerpo que no esté afectado por el cuerpo de lo simbólico” (p. 86). La propia perceptivización del cuerpo es meramente subjetiva y dinámica. Dada la singularidad en cada obra y en cada arista fue posible reconocer qué mueve al cuerpo a escribir con sus palabras o con sus danzas, en el marco de la enunciación lírica o de la

escena del espectáculo. Estamos ante un cuerpo que es medio, pero también es motor, signo, disparador de deseos. Su escritura es la mejor tecnología con la que cuentan nuestras creadoras para buscar su innegable potencial creativo en distintos códigos, medios y soportes.

Quedó en evidencia que es el cuerpo quien primero expresa la condición de un sujeto que se vincula con su deseo de distintos modos: fugando(se), desbordando(se), bloqueando(se), habitando(se), etc. De estos modos de vinculación surgen las distintas experiencias artísticas y los soportes donde el sujeto elige registrarlas. Por medio del lenguaje, toda expresión interviene, comunica y transforma el decir de los cuerpos. Las artes como dispositivos en acción generan efectos de sentido, usen un registro verbal o no. El cuerpo de la obra – como pulsión, como fuerza, como voz – va guiando la producción del habla del artista, así como la interpretación de quien la lee. La dimensión poética aparece cuando el sujeto “busca la escucha contra la razón del signo” (Meschonnic, Henri, 2007, p. 9).

Por otro lado, atendimos a los sememas que significan las distintas partes o zonas del cuerpo, los cuales se articulan en relación con cada código y acorde con su grado de representatividad. La relación entre los elementos analizados, según la experiencia corporal de cada sujeto— ya sea de unidad o de ruptura —, se figura de forma particular en las poéticas de las artistas, aunque siempre de forma metafórica. Agrega Leibson (2018) que tanto un cuerpo fragmentado como un cuerpo unificado actúan como fantasmas ilusorios sobre la idea de “tener” un cuerpo, aunque paradójicamente éste sea inasible y solo deje al sujeto atado a sus propias marcas y experiencias. Como texto, el cuerpo funciona como una especie de “carta de presentación”: “el texto inscripto, análisis mediante, podemos leer algunos fragmentos. Y por esa lectura enterarnos que de esta carta hay letras que se han caído: las letras que dan clave, la cifra de todo texto (Leibson, Leonardo, 2018, p. 87).

Como sistema en movimiento y de múltiple comunicación, el cuerpo-texto se expresa por donde encuentra lugar, a través de los sentidos perceptivos, de los actos, de sus bloqueos, de la oralidad, de la escritura, del gesto. Específicamente, ST muestra primero una experiencia de fragmentación y de pérdida, hasta recuperar un cuerpo altivo, desafiante, presente. Mientras que IS manifiesta un cuerpo tan propio, que es capaz de desplegarse con la soltura del sinsentido en cada obra, de principio a fin. Dicho de otro modo, ST presenta primero su hermetismo e IS, su apertura. Poco a poco, el cruce permite una traslación muy notoria en ST y un cambio en su posición enunciativa. En tanto, IS

mantiene la consolidación de su identidad con un cambio de soporte al final de su vida. Para considerarlas también nos centramos en los modos de espacialidad, no solo como *topos*, sino como *ethos* que, en palabras de Pierre Ouellet (2003), involucran un modo de ser, un comportamiento, un hábitat. Queda de manifiesto que el caso Thénon/Scaccheri presenta por lo menos tres formas de percibir el espacio, según las coordenadas sujeto-corporalidad:

1/ en relación con el propio cuerpo (como un espacio trunco o un espacio vital, que puede incluir o excluir el entorno);

2/ según la inscripción en sus obras (allí la voz puede ser un tabú o una provocación);

3/ en el diálogo mutuo (es decir, la otredad es otro territorio de despliegue para lo subjetivo, también en el intercambio de lenguajes artísticos).

Elas establecen circuitos diferentes debido a estas coordenadas, principalmente porque sabemos que la subjetividad se construye de forma distintiva en cada una de ellas. Por ende, la mediación artística no ocupa la misma función en ellas, ni la marca de una en la producción de la otra. Así, como cada creadora es diferente, cada praxis artística también es distinta. Ambas nos llevaron a preguntas diferentes. Por ejemplo, sobre Thénon nos planteamos de qué forma su voz encuentra salida en la danza y hacia dónde la lleva la incorporación del dinamismo en su escritura. Respecto de Scaccheri, indagamos sobre las fronteras de la danza para que no quede acotada solo a la escena, y se pueda observar otras materialidades que funcionan como extensiones del cuerpo; a saber, la hoja, los bocetos, los ensayos, entre otros.

Los cuerpos se construyen a partir de dos dimensiones. Por un lado, por vectores como el espacio, el tiempo y la intensidad (Ruiz Moreno, Luisa, 1999). Si bien priorizamos la espacialidad, obtuvimos como resultado distintas significaciones, según el sistema de valores establecido en cada obra y en cada autora. Tales vectores actúan como organizadores del discurso del cuerpo y analizarlos por medio de mapas, cartografías y condensadores semánticos, nos permite comprender las poéticas de ambas artistas. Así, fue posible vislumbrar trayectorias corporales atendiendo a dichas coordenadas, tiempo-espacio-afecto, para comprender qué connotaciones expresa cada artista, más allá del referente real/anatómico. Entre las distintas zonas del cuerpo (los sistemas que agrupan impulsos, circuitos, órganos, etc., según cómo sean nombradas por las autoras) y las

formas de enunciación (en poesía o en danza), ambas expresan experiencias de integridad o de fragmentación. Cada cuerpo figurado, por distintos mecanismos del lenguaje, devela su organización y su trayectoria particulares en los distintos momentos de las obras, produciendo cambios en los tonos y sentidos.

El cuerpo como texto presenta una densidad semántica inacabable, que no puede ser reducida a un esquema taxativo. Consideramos que la conceptualización presentada fue un punto de partida para ordenar los distintos niveles de sentido acumulados en las poéticas, cuyo origen y desarrollo es diverso e inagotable. Por ejemplo, cuando Thénon en *Ova completa* utiliza la deconstrucción del significado y borra el referente para dejar expuesta la articulación fónica, la operación indica que los sonidos actúan significantes aislados, mostrando que la relación Yo-cuerpo está rota. En cambio, en *Iris*, según ella misma relata, las zonas del cuerpo son utilizadas para que un personaje específico “sea”, de forma íntegra en su cuerpo. La figura del pájaro que utiliza en sus escritos coincide con la expresión del vuelo en sus danzas, en donde el bailarín es “un pájaro” (Scaccheri, *Iris*, 2010, p. 13) capaz de elevarse hacia múltiples direcciones.

En el orden de lo simbólico, tanto leer poesía como leer danza resulta paradójica debido a la presencia de lo dicho y lo connotado, seno ontológico de todo arte. Cada lenguaje²⁵⁵ es capaz de implicar, de construir o de presentar una determinada corporalidad que en cada autora se instala como dirección de sentido. Este cuerpo figurado se alza como una otra voz donde el sujeto creador se espeja y se distancia. En el caso de la poesía, observamos una doble articulación fonético-morfológica y sintáctico-semántica. En el caso de la danza, se presenta una triple articulación: icónica, cinésica y sincrética. Las imágenes en movimiento permiten identificar secuencias que señalan el cuerpo real, presente o denotado, junto con una apertura hacia connotaciones perceptivas, más allá de lo visible. Luego, la escritura o el vídeo intentan reconstruir o mediatizar lo bailado. En tanto imagen en movimiento, presenta una sintaxis entre las zonas del cuerpo y las formas que se dibujan en el espacio. A la vez, sus implicancias metafóricas resultan discontinuas y erráticas debido a su primacía visual. Tanto el “foto-poema” como la “poesía bailada” ilustran las operaciones intermediales de carácter tanto multimedial como transmedial (Gil, Antonio; Pardo, Pedro, 2018).

²⁵⁵ Si la poesía presenta niveles fónicos, sintácticos y semánticos, la danza, también. El movimiento se conforma a partir del tono muscular (que da como resultado una cualidad energética); de la fuerza y el peso de la materia; de su dirección en el espacio; y de su temporalidad (ritmo y duración). De la conformación entre esos niveles, deviene el gesto, aquello que da forma al enunciado.

7.2 Sobre el segundo objetivo: un cuerpo que mira y otro que es mirado

“¿Cómo explicarlo? Es como si el cuerpo estuviera
formado
por restos de otros; como si fuera una suma de
experiencias,
ajenas a tu biografía”

Marifé Santiago Bolaños

El segundo objetivo consistió en sopesar el fenómeno relacional entre ambos cuerpos: uno que mira y otro que es mirado. Vimos que el vínculo es desparejo, ya que ST goza al captar el cuerpo que danza, mientras que IS se deja captar y escapa. La primera niega el cuerpo y, luego, gracias al contacto con la segunda, logra reconocer lo múltiple como un quehacer vital. La segunda se pone en contacto con lo poético -como praxis escritural y como dimensión simbólica- para profundizar la expansión de su danza, una danza que solo es posible en la experiencia de lo multidisciplinar. Sus voces van cambiando en direcciones diversas: Susana “cava hacia adentro” (Thénon, Susana, 2012, *La morada imposible II*, p. 55) y al descubrir el cuerpo de la danza abre su constelación poética; Iris en su ir y venir afianza un estilo de expansión permanente, cuya fuerza es centrífuga. Se trata de un sujeto que, porque está dislocado, puede reinventarse una y otra vez. En ambos casos constatamos la presencia de un inconsciente intertextual (Kristeva, Julia, 1978) que permite reescrituras de la una y de la otra, poniendo en juego modos de vinculación llamativos entre los temas, las traslaciones y los soportes donde se escriben.

A modo de recapitulación, cabe recordar que ST incorpora a IS como una isotopía que reordena su estética, su cosmovisión y su deseo, tanto dentro como fuera de los poemas. Si bien podrían ser solo huellas que responden a asociaciones libres y a recuerdos (los cuales serían, en algún punto, improbables), es claro que Thénon reescribe la figura mítica de Scaccheri para modificar la posición del sujeto lírico y ampliar su propia visión del mundo artístico, social y político. Se acerca a la bailarina a través de sus versos, volviendo a sus fantasías más posibles. Se deja conmovir por sus danzas permitiendo que sus creaciones incorporen una dimensión de movimiento más explosiva, más lúdica y provocadora que antes de haberla conocido. En IS resulta fundamental la condición subjetiva y la forma en que se autopercebe. Su lugar dislocado en el canon, la conciencia de su talento y los mitos que la rodean, entre otros, determinan la libertad en sus

creaciones, el modo en que da rienda suelta al sinsentido. La bailarina se pronuncia en las coreografías y en los medios periodísticos sin tabúes. Esta desinhibición produjo en ST una clara identificación, además de presentársele como un motor de cambio y de autodefinición. Aunque sabemos que hubo un vínculo cercano entre las artistas, en Thénon no opera la imagen de una Iris íntima, sino la grandilocuencia de una bailarina sublime. En la poeta opera la Iris pública, la que generó una repercusión hipnótica también en el entorno periodístico y cultural de la época.

Observamos entre ellas un préstamo de visiones, de valores y de intereses fuera y dentro de las producciones que nos permite pensar en la presencia de un erotismo lúdico y amistoso, que pudo haber actuado como una estrategia para el develamiento de lo propio en cada una, y, asimismo, como el inicio de un encuentro entre al menos dos (yoes, cuerpos, voces, lenguajes). El deseo impulsó a las artistas a transgredir, a proclamar una humanidad más viva, a fomentar encuentros diversos, intersubjetivos, genuinos. ¿No es la subjetividad ese espacio a contrapelo de una soledad que aísla y excluye? ¿No son los otros quienes como un reflejo y como una diferencia inigualable nos inspiran, nos motivan, nos devuelven identidad, a la vez que nos ponen en cuestión? Nuestras autoras se instalan como mujeres deseantes, capaces de desafiar los límites y de cruzar miradas, experiencias y sensaciones con tal de descubrirse. Son un ejemplo de la afirmación de John Berger (2017) acerca de que el deseo promete liberar a los sujetos. Ante el encuentro con otro, el sujeto ha de perder paradójicamente algo de sí, tal como ST pierde los tabúes, las prohibiciones, la quietud. De este modo, el deseo de movimiento impulsa el al sujeto en reposo hacia una experiencia inolvidable, tan real como lo aparente (Berger, John, 2017).

Entre Scaccheri y Thénon no hay una identidad de códigos, sino una identificación entre materiales diferenciales y afines, que definen su poeticidad a partir de un estilo interdisciplinario. Las marcas de su vínculo están presentes en sus producciones. En ambas predomina una huella romántico-humanista en su intento de recuperar el sentido auténtico de la creación, entendido como un pre-estado babélico del hombre, una forma de nacimiento constante, en donde lo primario se pondría en contacto con lo absoluto. Tal absolutismo puede interpretarse como el reconocimiento de una voz propia, genuina y libre. A su vez, los ‘focos’ y los ‘señuelos’ que señalamos apuntan a estudiar la forma en que cada una produce sus acciones artísticas dentro una cartografía común. Nuestro caso expone la conformación de la subjetividad como una existencia entramada; es decir, desde una alteridad que preexiste, conforma y define a todo ser humano. Si, como plantea

Denise Najmanovich (2009), todo cuerpo es un ecosistema, nos interesa ver los engranajes establecidos entre la experiencia corporal propia y otros mundos comunes.

Desde esta perspectiva la identidad es un proceso de autoproducción junto con el ambiente, lo que incluye no solo otros cuerpos, sino otros espacios, paisajes y contextos que afectan de distinto modo a cada sujeto. Dicho así, es fácilmente visible el alto grado de interacción en el vínculo entre ST e IS, y de cada una de ellas con su entorno, a medida que se desplazan, se reconocen y se encuentran. En consecuencia, se produce entre ellas un sistema de creación y de interacción, cuya cualidad máxima es una potencia danzante entre experiencia e imaginación, entre arte y vida. A modo de valencias poéticas (Bayley, Eggar, 1952), tanto las palabras como los gestos van ampliando los límites de sus galaxias creadoras hasta fundirse y, finalmente, separarse o integrarse, según cada caso. Por ejemplo, Iris encuentra una intersección entre escritura y danza desde temprana edad, conforme su propio relato, como dijimos en el texto inicial. Susana, en cambio, primero está encerrada en la escritura. Ya desde el inicio la autora encuentra en la figura del que danza una posibilidad de integración. Luego, afirma Barrenechea, como una “atleta (del lenguaje) [Susana es] capaz de dibujar sobre la página (del cuerpo) sus danzas invisibles” (*ctd* en Thénon, Susana, 2001, p. 15). La huella de Susana en Iris refleja un desvío identitario, mientras que el aporte de Susana -a la par de otros escritores y artistas-, le permite a Iris seguir cuestionando las definiciones predominantes de danza que excluyen la idea de poeticidad. El vínculo entre ellas permite ir profundizando un credo, el de un arte absoluto y originario donde conviven todos los lenguajes. Su fundamento consiste en la convicción de un principio común entre todos los humanos que podría resumirse en el pensamiento de Roland Barthes que postula: “El ser está articulado, hasta el fondo de su ser en distintos lenguajes” (Barthes, Roland, 1986, p. 43). No solo se trata de encontrar otros lenguajes, sino de que es la otra quien trae, revela, habilita experiencias de alteridad. Es la otra quien, con su presencia, su mundo, su bagaje, invita a conocer una nueva trama sensorial y de contacto. Como todo artista condenado a sublimar, ellas se desarticulan ante la mirada de un otro que las convoca. Los efectos que produce el empalme entre ellas son significativos en los niveles personal y artístico. Los cambios producidos en y desde las visiones, los soportes y las obras particulares fueron consecuencia del intercambio. Gracias a este caso, podemos deducir que los sujetos creadores tienden a la combinación de elementos distintivos que cuanto más lejanos se les presenten, mayor potencialidad de resignificación conforman.

También queda de manifiesto el carácter dialógico que presentan ambas poéticas, atravesadas por la vinculación afectiva entre ellas. Sus obras se instauran como poéticas de la desposesión, de afectos libres de movimiento, dispuestos a una fuga identitaria: cruzar experiencias para encontrar otras lógicas del ser, nuevos modos de estar. Solo desde esta visión, las artes se erigen, al igual que el lenguaje y el mundo, como territorios para lo inconmensurable, como pasajes para el desapego, como espacios de libertad donde lo impropio ya no es ajeno. ¿No es el afecto una operación constante de ligazón y de desligazón? ¿No es la atracción entre cuerpos la pérdida de límites en busca de un nosotros inestable? Si, como cree Rilke, las obras de arte pertenecen a una infinita soledad, “solo el amor puede captarlas, conservarlas y ser justo con ellas” (p. 39). La fraternidad, el reconocimiento y la identificación se vuelven formas de inspiración entre sus creaciones. Por ejemplo, Thénon pasa de la extranjería a la condición de sujeto deseante: su cuerpo se abre a otro cuerpo, a ese otro cuerpo abierto a lo infinito, el desborde de lo viviente.

El intercambio entre artes abre un camino para considerar otra voz y así dar espacio al encuentro intersubjetivo. En este caso, más que la anécdota, la poeta y la bailarina se hallan introyectadas como distintas facetas en cada una de nuestras artistas. Una le abre la puerta a la otra. Reunirse les permite conformar poéticas reparadoras: retomar el cuerpo, el diálogo con los otros, ahondar en la forma de la belleza del lenguaje, tan temible como inapresable.

7.3 Diálogo entre disciplinas

Vimos que la pregunta por el cuerpo, tanto en poesía como en danza, apunta directamente a su presencia, tanto para el creador como para el receptor. Gracias a esta íntima relación entre cuerpo y escritura (en un sentido amplio) el lenguaje muestra su capacidad de invención. Tal como hemos advertido, nuestra aproximación metodológica se deduce de nuestro caso en particular y desde un enfoque interdisciplinario. Gracias a ello, pudimos ampliar los modos de enunciación del sujeto lírico y del ‘sujeto danzante’ al constatar la presencia de un ‘sujeto escritural’ en ambas disciplinas. Habiendo demostrado la preeminencia del cuerpo en la poesía y en la danza, afirmamos su condición de escritura, ya sea en el sentido gráfico como en el simbólico. Esta última categoría nos permite pensar que, como postula Juan-Jacobo Bajarlía (1998), el cuerpo es en sí mismo escritura. Escribir con y desde el cuerpo (ya sea poesía o coreografía) implica una fragmentación que busca nombrar lo real recortando lo particular. En el caso ST/IS no se trata solo de

una escritura lingüística o coreográfica, sino más bien de escrituras transversales donde cuerpo, palabra, imagen y movimiento se entrelazan en un ir y venir de y hacia diversos medios y soportes. Además, por medio de transmisiones conscientes e inconscientes entre textos, tradiciones y danzas los préstamos establecidos entre ellas funcionan como inspiraciones, traducciones, reescrituras, reversiones, entre otros.

Hasta el momento nos resulta interesante pensar la subjetividad en la enunciación como un problema que es, en alguna medida, irresoluble. Tal ambigüedad se debe a la autofiguración del yo que poetiza o que baila y que es convocado en la materialidad de sus creaciones. La subjetividad estudiada reside precisamente en esta confusión generada entre biografía, psiquismo e invención, donde el sujeto se presenta sesgadamente. Asimismo, el yo permanece entre la insistencia y la resistencia de potencialidades, matices y tensiones en simultáneo. Como afirma Clelia Moure (2013), la escritura se produce en un espacio aparentemente neutro, donde todas las posibilidades del sentido están determinadas e indeterminadas a la vez. Agrega Moure: “Es el lugar del desplazamiento perpetuo del sentido. Es un espacio de circulación y de resonancia” (p. 138). Nuestras dos autoras dialogan constantemente con otros discursos, por fuera de lo estrictamente literario o dancístico. El camino de la identidad se produce en un adentro-afuera que genera una interrupción en lo real para dar lugar a la invención de un mundo nuevo, al lenguaje de la creación. Así, la escritura poética o coreográfica se vuelven fragmentarias por su dislocación respecto de la realidad. El sujeto, sin un orden preestablecido, toma lo vivido, lo quiebra y lo ubica en el terreno de la imaginación; así inaugura el espacio para un nuevo yo, que puede retornar o no a su punto de referencia, aunque nunca de la misma forma. En la danza o en el poema el sujeto encuentra otra lengua y, en consecuencia, otro revestimiento. Allí atraviesa un momento de desidentificación respecto de las referencias iniciales para ubicarse, luego, en una nueva posición subjetiva que lo transforma, volviéndolo un objeto en la obra. Esto significa que el sujeto es dicho y es bailado por una fuerza que está situada en algún lugar aparte. El cuerpo en ese momento ya no es el mismo, porque fundamentalmente habita una contradicción que es la potencia del lenguaje, la misma que genera y que lo desajusta. Según distintas perspectivas teóricas, la oposición entre autor y yo lírico ha sido estudiada mayormente como una dualidad. Muchas veces se la ha tomado como un *alter ego*. Sin embargo, hemos evidenciado que estamos ante la presencia de más de un yo; o sea, frente a múltiples egos que instalan hitos en la subjetividad (fuera y dentro de los discursos artísticos) y que, además de convivir en simultáneo, pueden cambiar a grandes

velocidades. Hemos demostrado que la oposición entre el yo y el no-yo, entre una pulsión y otra, es superada gracias a la condición propia del lenguaje que es su polisemia, su flexibilidad y su multiplicidad. Por este motivo, hallamos que el caso ST/IS destituye claramente la dualidad yoica para reemplazarla por la convivencia de sujetos que habitan potencialmente en todo sujeto creador.

En relación con esta dilución de la dualidad yoica, en primer lugar partimos de la idea de que no existe un yo originario. Por el contrario, consideramos que la subjetividad es un compendio de registros, capas, facetas y niveles que acontecen sincrónicamente, presentando algún Yo de referencia que, por definición, es errático y provisorio. Así, cuerpo y sujeto son entes dinámicos que se entrelazan en busca de un lenguaje que sea propio y diferencial para cada identidad, sin retorno a un origen pero con dirección a una originalidad de sí. En la poesía y en la danza, el estatuto del ‘sujeto danzante’ y del lírico instauran una autofiguración que es presentada y vivida como una verdad. En “Autopsicografía” Fernando Pessoa arriesga una suerte de teoría en torno a la subjetividad al expresar: “El poeta es un fingidor./ Finge tan completamente / Que hasta finge que es dolor / El dolor que de veras siente./ Y quienes leen lo que escribe, / Sienten, en el dolor leído,/ No los dos que el poeta vive/ Sino aquél que no han tenido”.²⁵⁶

En segundo lugar, el caso ST/IS nos confronta con que el sujeto ha de vencer la dicotomía entre Yo y no-yo. El sujeto es y puede ser en distintos lenguajes a la vez a partir de oposiciones y de entrecruzamientos (Fiorini, Héctor, 2006). Las artes permiten un primer alejamiento de la identidad para que el anonimato o el fantasma le habilite al sujeto expresarse de otra forma, con otro nombre. Aunque no todos los lenguajes brinden las mismas experiencias, son las propias contradicciones las que resultan enriquecedoras y propulsoras de búsquedas novedosas. Podemos corroborar que la potencia de la pulsión creadora consiste en ensanchar el psiquismo hacia un “espacio de trascendencia y libertad” (Fiorini, Héctor, 2006, p. 43), tal como lo demuestran las trayectorias de nuestras creadoras. A la par, el sujeto tiene en su naturaleza la capacidad de dispersión, condición que le posibilita reinventarse indefinidamente. Como vimos, el sujeto puede crearse en y a través del discurso artístico, cuya presencia es eminentemente corporal. Siguiendo el pensamiento de Fernando Pessoa: “un poema es una persona, un ser vivo que pertenece, con presencia corporal y una existencia carnal, a otro mundo al que nuestra imaginación

²⁵⁶ Extraído de la web CIUDAD SEVA. Recuperado el 26/6/21 de: <https://ciudadseva.com/texto/autopsicografia/>.

lo proyecta” (2013, p. 18). El sujeto creador resulta así, abierto, receptivo, desidentificado (Fiorini, Héctor, 2006), tanto para la poesía como para la danza.

En tercer lugar, respecto de la mentada dualidad creemos que las artes no se encuentran completamente separadas de la esfera de lo real. El yo creado, ubicado en otra parte imaginaria, interviene en la existencia del yo-creador. Al respecto Juan Carlos Gorlier se pregunta “¿Por qué escribir si no es para tocar el cuerpo, para dejarse tocar por el cuerpo? (...). Aunque nadie lo sepa; se escribe para extenderse y tocar” (2011, p. 67). Tanto es así, que el sujeto creador se abre para desidentificarse con lo conocido y retornar en busca de una nueva dirección. Esta exogamia resulta fértil cuando los espacios simbólicos se mueven y le conceden al sujeto distintos momentos de síntesis. Las artes se presentan como un afuera que no es ni ajeno ni tampoco previo. Este afuera es, siguiendo a Moure, “su principio activo: aquello que lo constituye y lo destituye a la vez, lo que lo hace posible y lo interrumpe. Lo que escapa a nuestro poder hablar, y al orden habitual de nuestra experiencia: lo que acecha” (2013, p. 141). El afuera se multiplica y brinda mayores oportunidades, si el sujeto domina, experimenta y pone en diálogo distintas artes. No se trata de un diálogo exclusivamente yoico, sino de una experiencia en la intersubjetividad, en el resto del cuerpo, en lo que abre intersticios. En este punto el yo renuncia para salir de las fijaciones, dejándose llevar por la incógnita que es el cuerpo propio y el ajeno, dando lugar a la sorpresa de la creación. Tanto para la poesía como para la danza hay un afuera que se instala como valencia poética (en términos de Bayley, Edgar, 1952), como lugar posible para el descubrimiento de aquello que lo excluye y lo convoca en un lenguaje que no es de nadie, pero que ha de ser propio.

Tanto poetizar como danzar residen en una pérdida que posibilita al cuerpo para anclarse nuevamente en otros bordes, permanecer en lo inespecífico, perderse. La fuga hacia otros territorios artísticos muestra el vacío como una experiencia de lo común, experiencia que desnuda la apuesta por un lenguaje en su “radicalidad más extrema” (Garramuño, Florencia, 2015, p. 18):

Esa apuesta por lo inespecífico sería una manera de elaborar un lenguaje de lo común que propiciaría modos diversos de no pertenencia: no pertenencia a la especificidad de un arte en particular, pero también, y sobre todo, no pertenencia a una idea del arte como una práctica específica. Lo que aparece en esa implosión de lo específico al interior de un mismo lenguaje estético es el modo en que esos entrecruzamientos de fronteras y esa puesta por lo inespecífico pueden ser pensados como prácticas de no pertenencia que propician imágenes de comunidades expandidas (Garramuño, Florencia, 2015, p. 19).

En nuestro estudio el cuerpo es, por excelencia, el lugar de la diversidad y del cambio. El entrecruzamiento de medios y de soportes demostrado resulta la cara más evidente de nuestro cuestionamiento sobre la especificidad de cada una de las artes. Gracias a la flexibilidad del cuerpo como territorio del arte es posible ampliar sus fronteras, así como la especificidad dada por los materiales en que ese territorio delimita. Esta pulsión de búsqueda en lo desconocido anuda el cuerpo en el campo de la otredad. Sin duda, las danzas y los poemas cambian según el objeto que los organice. De este modo, Thénon se desplaza hacia lo coreográfico, motivada por el frenetismo de las danzas de Scaccheri. Es indudable que el sujeto creador busca reconocerse a través de una experiencia instantánea que lo afecta y lo modifica, debido a su interacción con el mundo en tanto espacio personal como social. En este sentido, la “aprehensión avanza” (Filinich, María Isabel, 1999, p. 15), va ganando territorio en esta búsqueda identitaria: donde el sujeto "es", también se dice y por ende, está, existe, persiste. Sin embargo, cuando no se mueve, el sujeto se despersonaliza. Para avanzar busca nuevas combinaciones, se ve empujado a confiar en que el movimiento, aunque resulte regresivo, es vital: ambas artistas así lo demuestran.

Queda comprobado que cada sujeto creador presenta un infinito desregulado: desarma lo conocido para construir un nuevo sistema de existencia, presencia y persistencia. Como expone Pessoa: “Hay que dar a cada emoción una personalidad y a cada estado de ánimo, un alma. (...) Sé plural como el universo” (2013, p. 20-21). Más allá del código y del soporte, demostramos que lo poético está en lo escribiente, en el deseo que vuelve el arte su materia prima de sublimación y de transgresión para que el sujeto sea capaz de generar rupturas en cualquiera de los órdenes que lo regulan a nivel emocional, corporal, personal, lingüístico, social y político.

El caso ST/IS demostró hallazgos en al menos dos niveles. El primero, en el nivel del psiquismo creador. Desde el punto de vista cognitivo, emotivo, vincular y social, hemos observado que la plasticidad de las autoras es una condición indispensable para el desarrollo de la creación. Desde el nivel metodológico, hemos puesto en relación con el sujeto psíquico con los sujetos lírico y danzante. Asimismo, hemos identificado las huellas de una artista en la otra a partir de diversas nociones como la intertextualidad, la intermedialidad y la interdisciplinariedad.

Cabe recordar que nuestra hipótesis postulaba la concurrencia de sujetos tanto en la poesía como en la danza (cfr. p. 13), tal como fue demostrado en cada una de las artistas por separado, así como a partir del entrecruzamiento generado entre ellas. Consideramos que la expresividad del sujeto creador (lírico, escribiente, danzante) manifiesta el valor de la enunciación como “la decisión de decir” (Dorra, Raúl, 2004, p. 124) por medio de una voz que no es solo materia fónica, sino el pliegue en donde “toma forma el sujeto” (p. 6). Coincidimos con el artista Jean Dubuffet cuando afirma que las artes, como lenguaje, permiten movilizar las voces interiores que “no se ejercen habitualmente o que se ejercen de un modo sordo, ahogado” (cfr. en Llompart-Zelis, s.f., p. 6). Agrega el artista plástico que este mecanismo funciona como una auténtica liberación de las profundas voces interiores.²⁵⁷ Tanto la poesía como la danza del siglo XX demuestran la co-presencia del espacio sonoro-rítmico y visual (ya sea gráfico o escénico) como expresiones sensoriales de todo sujeto en busca de su propia lengua simbólica. El discurrir corporal de la poeta y de la bailarina en los espacios demuestra que la materialidad se da de forma continua también en el tiempo: el del sujeto inscribiéndose. Este “aquí-ahora” del enunciado, devenido poema o danza, implica una circularidad — acorde con la concepción de Dorra, (2005) — que se dirige a la causa incesante del decir, así como al efecto provocado entre un verso y otro, entre un paso y el siguiente. El lugar de la voz, en ambas artes, es “el lugar de un proceso in-finito, el lugar donde aparece un sujeto que está sujeto a su propio movimiento” (Dorra, Raúl, 2003, p. 14).

Para elaborar una articulación posible entre las disciplinas, propusimos centrarnos en las figuras del ‘sujeto danzante’ y del sujeto lírico (Combe, 1996) dentro de sus enunciaciones (Scarano, Laura, 2014), que según vimos generan no tanto dualidades, cuanto multiplicaciones del yo. En el primero, observamos las relaciones de las distintas zonas del cuerpo (sememas) 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 fueron 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, Luisa, 1999) con el fin de rastrear qué corporalidades existen en los poemas, con sus acciones, sus cambios y sus movimientos.

²⁵⁷Resulta inminente atender a los lazos que establece nuestra tesis con la psicocrítica, enfoque que podría abordarse a futuro.

En ciertas ocasiones puede haber correspondencias coreográficas, como vimos entre la danza moderna/contemporánea y la poesía de Susana Thénon.

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. Una poeta es un camaleón (Woodhouse *ctd* en Monteleone, Jorge, 2016) que conjuga muchos yoes (el biográfico, el lírico, el social, el creador, entre otros), y con ellos se disfraza, se deja decir. Una bailarina, también transmuta. Cuerpo e identidad están tan cerca, que muestran la capacidad multifacética presente en todo artista gracias a las posibilidades que brinda el lenguaje. Hemos comprobado que danza y poesía tienen en común la capacidad de construir 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 esta capacidad, 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 —. Como ya dijimos, el sujeto que escribe y el que baila construyen una autoficción cuando perciben en su corporalidad (cfr. p. 89). 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. Si la ‘voz del cuerpo en el discurso del sujeto’ es un discurrir continuo, entonces el habla del cuerpo y del verbo (movimiento y palabra) se construyen ambas como articulaciones que ponen en juego el sonido-sentido y la imagen-sentido, por medio de metáforas. Ya que todas las metáforas tienen origen en el pensamiento (Le Guern, Michel, 1978), pueden encontrarse en todos los lenguajes. Trevor Whittock (1992) traslada dicho conocimiento al estudio del cine, argumentando que las metáforas se generan a partir de la tensión entre el objeto y la forma en que es filmado. Podemos extender dicha noción a la danza, donde se produce una significación entre el objeto-cuerpo y su puesta en movimiento, cuya composición demanda una lectura figurada.

Comprobamos la ligazón entre el cuerpo -cuyas experiencias imprimen huellas psíquicas-, los diversos lenguajes y formas de creación y combinación. El pasaje de una sensación a otra y de una técnica a otra genera un movimiento constante en donde el sujeto conoce, desarrolla y reconoce múltiples facetas de su personalidad o de sus roles textuales. Estas artistas son muestra de que existe una literatura fuera de sí (Garramuño, Florencia, 2015) y una ‘danza del afuera’. Hay una intención de desplazamiento constante, más allá de cualquier revestimiento técnico. Se ubican entre la tensión de

sujetar y la de poner en movimiento, entre la de inscribir y la de desapropiarse para ir en búsqueda de nuevos sentidos. En el pliegue de sus cercanías aparece la posibilidad de crear nuevos nombres. La difusión de fronteras entre las disciplinas supone, además, considerar la presencia de la palabra literaria en otros soportes y géneros.²⁵⁸ Sabemos que las artistas se valen de distintas vías para su expresión, desligadas del código específico que frecuentan. Por este motivo la poeta toma préstamos²⁵⁹ de la bailarina y viceversa, 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 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 Teitelboim (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.

Ambas autoras demuestran que la ‘la voz del cuerpo en el discurso del sujeto’ es múltiple, errática e impertinente.

7.4 Palabras finales

“Desde siempre existimos en común”

Roberto Espósito

Continuando con 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 o de movimiento, la conjunción de ambas o la traslación de una hacia otra -dentro de un mismo sujeto o de dos sujetos, o de dos textos (o más) entre sí-. Por fuera de y en torno al sistema de las artes se encuentra la vida externa que

²⁵⁸ 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, etc.

²⁵⁹ Fundamentalmente, Thénon toma de Scaccheri una cosmovisión sobre el cuerpo como fuente de belleza y de verdad (Thénon, Susana, 2001), así como la noción de creatividad artística entendida como fundamento vital de libertad (Thénon, Susana, 2012). También, Susana admite la necesidad de una mezcla entre los lenguajes, que ya estaba en ella desde antes, aunque como tabú (op. cit.). Adjudicamos la incorporación de lo interdisciplinario a su *ars poetica*, en parte, gracias al intercambio y al estímulo que significó Scaccheri en ella.

es, a su vez, ingreso y egreso a los campos afectivos, psíquicos y culturales que hacen a todo proceso de creación. 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 tiene a su disposición: la imagen, el sonido, la palabra, el movimiento; todos ellos como subsistemas de cada campo artístico. Siguiendo a Paul Valéry (1990) afirmamos que decir poesía es el ingreso a 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 discursos 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 y proxémica rompen el modo convencional del cuerpo. Asimismo, pone en escena a un sujeto que se mueve, organizando sus pasos en secuencias y en frases, con el escenario como una hoja en blanco donde se inscribe simbólicamente, conjugando zonas del cuerpo que pierden su referencia meramente literal.

Según los estudios de la psicología moderna (Davis, Gary; Scott, Joseph, 1992), la creatividad en un sujeto es verificable según su grado de flexibilidad, su capacidad de redefinición y su apertura a la experiencia, entre otras cosas. Si bien no hay estereotipos claros ni fijos sobre las cualidades de la persona creativa, los estudios demuestran una serie de conductas coincidentes entre creadores. Tomando a nuestras artistas podemos añadir la adaptabilidad y la capacidad de redefinición. Resulta interesante observar estas dos habilidades: primero, la respuesta flexible frente a los cambios; segundo, la posibilidad de reacomodar ideas, conceptos y objetos ya utilizados para transponer sus funciones con nuevos propósitos.

Las creaciones analizadas dan cuenta de las marcas de intersubjetividad presentes en todo acto de creación. A raíz de este marco conceptual acerca de la creatividad podemos concluir que el sujeto creador lleva consigo una potencia de cruce (de voces, experiencias, códigos y lenguajes) en distintos niveles de enunciación y de elaboración. Dicha potencia permite el aumento de la creatividad, entendida esta última como invención, novedad, cambio, alternativa (Davis, Gary; Scott, Joseph, 1992). Queda con

nuestro caso demostrado que, al ampliar los horizontes creativos, se logra sumar tradiciones, técnicas, estéticas que cuestionan y, por ende, acercan más al sujeto a sí mismo. Este hallazgo de la propia verdad depende del grado de síntesis alcanzado en cada nuevo desafío, así como el grado de profundidad presentado en cada obra. De este modo lo demuestra cada una: ST cuando encuentra al final una voz más propia; IS desde el inicio de su creación con una visión altamente disruptiva.

Para desarrollar estudios interdisciplinarios a futuro será necesario anular divisiones en el interior del sujeto creador. Hace falta algo más que intercambiar los objetos de las disciplinas. Volver al origen, como argumenta Roland Barthes (1986), será una vuelta a un estado que no es psicológico, ni teológico, ni histórico, sino un inminente regreso a lo primario, en donde todo signo es, sobre todo, un indicio de vida. La interrelación es evidente y productiva: cruzar lenguajes es una apuesta a la infinita renovación del acto creador. Se trata de sumar, de incorporar, de integrar lo que une en las diferencias. Este volver al origen es una forma que apunta a que la creatividad sea una pulsión que no cesa. Si hay algo que acerque las artes a las ciencias, es la necesidad de descubrir nuevos órdenes para el mundo donde los seres, las cosas y los espacios encuentren uniones tangenciales a través de un lenguaje que produzca encuentros entre sujetos, miradas y disciplinas. Retomando a Oliverio Gironde, abogamos por “la viva mezcla / la total mezcla plena / la pura impura mezcla” (2000, p. 155).

Ambas artistas son portadoras de un lenguaje que subvierte los cánones, no solo estéticos sino también los relativos a los afectos, a los géneros y, sobre todo, a los órdenes que alteran la conformación de sujetos no totalizantes. Estamos ante mujeres cuyo compromiso es la máxima libertad de expresión, a través de movimientos que giran en torno a sí mismas sin dejar de lado a otros. Sus cuerpos aparentemente inadecuados hablan tanto de identidades polifónicas, como de sociedades polarizadas que estigmatizan lo distinto en tanto disidente. La autoconciencia de nuestras mujeres sobre su posición subalterna expresa una enorme y sostenida necesidad de generar alianzas visibles y acciones públicas que fomenten una cultura de cuerpos poderosos, indóciles, deseantes. Se trata de dos creadoras abiertas a la disrupción, capaces de ir al encuentro del otro para encontrar en él algo distinto, “algo que es un resorte de vida (...), una posibilidad de amor como posibilidad de encuentro con el otro como otro” (Pereña *ctd* en Gutiérrez, Ma. Alicia, 2011, p. 49). Las artes nos demuestran, en definitiva, que todo sujeto es llamado a ser: existir, estar con otros, moverse de lugar, crear una lengua propia que no aísle, sino que aúne.

Quisimos buscar lo que hay en común entre las artes, ‘cruzar para crear’, y así proponer una revolución del cuerpo que, como todo fenómeno vital, se abre, se pierde, insiste y se revela. Quisimos ir a un más allá de la poesía, para estar más acá del cuerpo; ir más allá de la danza, para estar más acá del sujeto. Quisimos localizar 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 multidimensional que desliga al yo de su identidad unívoca para enfrentarse con distintas representaciones, infinitamente posibles.

‘Cruzar para crear’ es la mixtura que busca lo común, la cercanía inevitable entre creación y otredad, la experiencia compartida entre el amor, la libertad y las artes, el verso y la letra al servicio de la *poiesis*, la necesidad de ruptura y de lazo social. Finalmente, es la urgencia de rescatar las artes para ponerlas en un intersticio que provoque, que mueva, que tense. ‘Cruzar para crear’ a fin de que los sujetos estemos cerca de la *praxis*, para poner la ciencia al servicio de los vínculos, de los afectos y de las pasiones, de la cultura y, por qué no, de la vida.

PARTE E

Anexo I:

cronologías

A continuación el lector se encontrará con dos cronologías tentativas. La primera se construye urdiendo la vida y la obra de ST; la segunda sobre las coreografías de IS, sin distinción de roles. Ambas sirven para organizar el material, según fuimos analizando.

Línea de tiempo de ST:

25 de febrero 1930	Se casan sus padres, Jorge Thénon y Teodora Kerzman.
7 de mayo de 1937	Nace Susana Isabel Thénon en Buenos Aires, Argentina.
1952	Escribe sus primeros poemas.
1953-1954	Trabaja como actriz en <i>El enfermo imaginario</i> de Molière e interpreta a la monja en el <i>Rosal de las Ruinas</i> de Belisario Roldán. También trabaja como iluminadora.
1954	Egresada del Liceo Primero de Señoritas.
1957	Publica reseñas en torno a Carlos Manuel Muñiz, Pablo Neruda, Emilio Rubio, Elvio Romero, Nira Etchenique, en la revista <i>Ficción</i> .
1958	Publica <i>Edad sin Tregua</i> .
1959	Publica <i>Habitante de la nada</i> . Traducción de tangos al latín. Publica en <i>La Gaceta Literaria</i> un ensayo sobre Alberto Girri.
1960	Forma parte de la Revista <i>Agua viva</i> , junto con Eduardo Romano, Alejandro Vignati y Carlos Martelli. Forma parte de la dirección de <i>Airon</i> , donde publica su poesía y escribe en una revista agraria.
1961	Cursa con María Rosa Lida un seminario sobre Garcilaso de la Vega
1963	Comienza a ser incluida en diversas antologías: Cambours Ocampo (1963), Tomat-Guido y Paschero (1964), Giménez Pastor y Vicava (1965), etcétera.
1964:	Se gradúa en Letras Clásicas en la UBA. Entrega su tesis titulada <i>Las anotaciones y enmiendas de Francisco Sánchez de las Brozas a la poesía de Garcilaso</i> . Comienza a dar clases de latín. Trabaja en el Instituto de Filología “Dr. Amado Alonso” bajo la dirección de Ana María Barrenechea.

- 1966 Escribe *Amor ave prohibida*. Comienza a tomar clases aceleradas de alemán.
- 1967 Publica *De Lugares Extraños*. Correspondencia con Amelia Biagioni. Entrega *Ensayo General*, circa al concurso del Fondo Nacional de las Artes. Escribe, hasta 1968, *Notas sobre poesía*, circa.
- 1968 Correspondencia con Ana María Barrenechea, quien está en Harvard. Escribe los primeros poemas de *distancias* y se los envía. Enrique Pezzoni le ofrece publicaren la revista *Sur*, donde escribe ensayos sobre Morabes, Benasso y Gironde. Viaja a Ostende con Sonia Lida. Trabaja en el INTA. Publican tres de sus poemas en la revista *Norte*, de Amsterdam.
- 1969 Viaja a Cambridge, Boston y Nueva York. Traducción de *El pensamiento planetario. El devenir-pensamiento del mundo y el devenir-mundo del pensamiento*, junto a Sonia Lida.
- 1970: Publica “Última noche” en la colección coordinada por Bruzzone sobre Ana Frank. Se supone que para esta época escribe *Crónica social* junto con Pizarnik. Comienza sus trabajos de fotografía. Expone durante esta época y hasta 1982 diversas producciones. Con la serie “Humor blanco y humor negro” gana el primer premio en el concurso *Parisiennes en las Artes*.
- 1979 Expone *Rainer Maria Rilke. Palabra e imagen* en el Instituto Goethe, una muestra de fotos y poesía traducida.
- 1981 Retoma *distancias*. Se pone en contacto con Treitel, comienza su vínculo con Lukin.
- 1982 Cartas con Renata Treitel. A partir de este período conoce a Iris, viajan por Europa donde la fotografía y la filma. Profundiza su amistad con Liliana Lukin; en 1982 participa de *Ciclo de recitales literarios. Poesía y cuento*. Expone una muestra de fotos en CAYC. No tenemos las fechas exactas, pero estimamos que escribe antes de 1987: *La transgresión o la guerra de las criaturas, Amores planetarios, El tiempo propio, Papyrus, Los himnos del idiota*.
- 1984: Publica *distancias*. Pezzoni lo presenta en la Feria del Libro. Conoce a María Negroni y a Franca Roux. Le impacta la muerte de Cortázar. En su correspondencia con Barrenechea manda saludos reiteradas veces a Silvia Molloy, a los Tarán, a los Lerner. La convocan el 22 de junio para leer y comentar su obra en el ciclo “Los Maestros” del Teatro San Martín. Lee en Radio *Lamasmédula* sus poemas. Publicación de algunos poemas de *distancias* traducidos por Treitel en Ohio
- 1985 Muere su padre, Jorge Thénon.

- 1986 Publica *Poema a IS*.
- 1987 Publica *Ova Completa*.
- 1988 Publica *Acerca de Iris Scaccheri*. Fecha estimada de una entrevista por correspondencia con Néstor Colón. Mirta Rosenberg y Diana Bellessi le hacen una entrevista en *Diario de Poesía*.
- 1989 Le diagnostican un tumor en el cerebro. El 7 de diciembre de 1989 escribe su último poema, dedicado a Iris.
- 4 de abril de 1990 Muere en su casa materna.
- 1990 IS baila sus poemas en *ICLP*.
- 1992: IS baila sus poemas en *La gaucha*.
- 1994: Renata Treitel traduce y publica *distancias/distances* en Los Ángeles. Los libros, papeles y correspondencia se encuentran en *The Renata Minerbi Treitel Collection* en la Universidad de Tulsa.
- 2001 Negroni y Barrenechea publican *La morada imposible I*
- 2003 Di Ció publica su tesis *La cara desecha en el vidrio cuarteado. La identidad del sujeto poético de Susana Thénon* (UCA), dirigida por Arancet Ruda, donde amplía los datos.
- 2005 Muere su madre.
- 2010: Muere Barrenechea.
- 2012 Se publica *La morada imposible II*.
- 2015 Negroni dona los archivos a la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Las visitas al *Fondo Susana Thénon* han ido incrementando año tras años.
- 2016 *Canal Encuentro* realiza un video documental en torno a su biografía (Troksberg, Julián, 2016).
- 2017 Se realiza en La Plata una conferencia académica titulada “Las Thénon”, dirigida por Silvio Lang, en coproducción con el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti. Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=vQqyRUAiFHo>.

- 2018 El colectivo de artistas *Nosotras Proponemos* recita frente al MALBA “¿Por qué grita esa mujer?” para el evento del 8 de marzo titulado *Ni Una Menos*. Disponible en: https://www.clarin.com/cultura/gritan-mujeres_0_HJzEkrWKG.html
- 2019 Se reimprimen sus obras completas y se realiza en la Biblioteca de Casa de la Lectura un “Homenaje a Susana Thénon”, a cargo de Ediciones Corregidor, con lecturas a cargo de María Negroni y de los integrantes del grupo de investigación Información en: <https://www.facebook.com/events/949825265384328/>

Cronología tentativa de las obras de IS:²⁶⁰

- 1948 *La masa*.
- 1961 *Cadena de fugas*, dirigida por Dore Hoyer, Teatro Colón.
- 1961 *La idea*, dirigida por Dore Hoyer, Teatro Colón.
- 1962 *Recital de danza moderna*, según programa de mano del TALP incluye “Poema de amor”, “Movimientos”, “Borrón de Mujer Villalobos”, “Estudios de autor anónimo”, “Asturias de Albeniz”, “La masa de H. Ivanov”, “Canto a la raza negra de N. Guilén”.²⁶¹
- 1963 *Extranjero I y II*. Se detalla en el programa de mano del TALP una presentación el 18 de octubre de 1963 bajo el nombre de *Recital de danzas de Iris Scaccheri*. Allí se incluyen las obras “Extranjera A y B”, “Poemas de Amor”, “Cantos a la Raza Negra”, “Juegos”, “Asturias” y “Masa”.
Impresión; La idea en su segunda forma.
- 1965 *Carmina Burana*.
- 1969 *Oye humanidad I*.
- 1970 *Se hizo carne*.
- 1972 *Oye humanidad II. La bruja; Alexanderfest*.
- 1973 *Ese antiguo cedro*.
- 1976 *Catulli Carmina; Yo odio, yo amo*.

²⁶⁰ Como ya advertimos en el CAPÍTULO SEIS, Lamentablemente, no contamos con algunas fechas.

²⁶¹ Según el afiche del Teatro Colón (cortesía Pace-Di Santo, 2017), se presenta el 10 de abril con el título “Recital de Danza expresionista”.

- 1978 *Los brindis.*
- 1981 *Para Gardel; La vida breve; Oye humanidad III. La muñeca.*
- 1982 *La ascensión; Los locos idilios de una mujer en un palco dorado.*
- 1983 *Juana reina de Castilla y Aragón.*
- 1984 *OH III. La muñeca* y “El hoyo”, ambos forman parte de *Oye humanidad I y III* respectivamente y se reúnen en *Documental* (realizado por Julio César Mancini, 1984).
- 1984-1987 *Oye humanidad IV. ¿Me quisiste alguna vez?*
- 1987 *Homenaje a Dore Hoyer.*
- 1988 *Homenaje a Federico García Lorca; Dos mujeres; Homenaje a Lola Mora.*
- 1989 *Las primaveras de Nijinsky.*
- 1990 *Agnus Dei; Homenaje a Santa Clara; OH V. ICLP; OH VI. La sorda; Los siete pecados capitales; Macácara.*
- 1991 *Danza a Mozart; Woyzeck*, de Georg Büchner
- 1992 *La gaucha; Algo más sobre Mozart; Salarios del impío.*
- 1994 *Eva Perón en la hoguera.*
- 1995 *Ramico de claveles.*
- 1998 *El tejido.*
- 2000 *Conferencia a los Sakharoff.*
- 2001 *Autorretratos; Antológicas; Vínculos II; El Edén de Coppelia.*
- 2002 Bailarina en *Danza, luz y espacios en la Casa Le Corbusier*, muestra de pintura de Walter Di Santo.
- 2004 Publicación de “Poema de amor o amor imaginado”, “Danzas negras. Sobre poesías de Nicolás Guillén” y “Borrón de Mujer”, en *Kiné*.
- 2005 Publicación de “La creación de «fibrillas»”, en *Kiné*, Año 14, Nº 69, octubre – noviembre 2005. Creación de *Idilios* para el Teatro Bauen, bailado por Aurelia Chillemi. Baila en *Pinturas* de Walter Di Santo en MACLA.
- 2007 *Farruca.*
- 2010 Publicación de *Brindis a la danza.*

- 2013 Publicación de *Idilios I*
- 2014 Publicación de *Idilios II*.

Anexo II: recolección de datos

En este segundo anexo presentamos la lista de entrevistados, lo que ilustra mínimamente el trabajo de campo realizado en cuanto a testimonios de vida. Al lado de cada uno, detallamos la relación con cada una de las autoras. Salvo la entrevista con Ana María Barrenechea, las veinte entrevistas restantes fueron realizadas por nosotras entre 2016 y 2020.

Nuestra finalidad fue, por un lado, acercarnos a la intimidad de las autoras y también darle lugar al punto de vista de cada entrevistado. Por otro lado, buscamos cotejar datos biográficos, reponer fechas y procesos de creación, iluminar rasgos de personalidad, encontrar anécdotas ilustrativas sobre su vida y sobre su creación.

Algunas de las preguntas que reiteradas fueron, por ejemplo, cómo se conocieron los entrevistados y entrevistadas con ST o con IS, qué dejó el encuentro con dicha/s artista/s, qué datos conocen sobre el vínculo entre ST/IS, qué recuerdos permanecen. Otras preguntas surgieron como emergentes de la propia conversación, cuando los entrevistados daban lugar.

En varios casos, las entrevistas fueron grabadas. En otras, se trató de la toma de apuntes que luego fueron reconstruidos. En los casos de Sergio Selim, Luis Thenon y Mariana Pace, Jorge Kersman, se trataron de varios encuentros en distintas modalidades ya que los datos necesitaban ser corroborados a medida que avanzaba nuestra investigación. A su vez, aparecían nuevas fuentes o reflexiones y era necesario seguir indagando. Especialmente, porque se trata de cuatro testimonios de gran cercanía a las artistas que tienen, afortunadamente, muchos relatos para aportar.

Al final del presente anexo, exponemos un modelo de testimonio y la entrevista modelo que tiene como protagonista a la poeta Liliana Lukin. Cabe aclarar que no recibimos la autorización de todos los testimonios para ser publicados en su totalidad. Los materiales en bruto son y fueron utilizados para retratar los perfiles de las artistas y para arrojar datos que fuimos citando ocasionalmente en nuestra tesis. Por estas razones, solo publicamos en este ejemplar el testimonio de Lukin quien sí nos presentó su aval. El resto de las entrevistas fueron editadas y publicadas, aunque solo parcialmente, en nuestro libro *Susana Thénon, loba esteparia* (Alcala, Victoria, 2020). Para dicha ocasión recibimos la aprobación de los entrevistados para exponer y citar exclusivamente algunas partes de lo dialogado con ellos.

Lista de entrevistados:

1. Alicia Terzián (música de IS)
2. Ana María Barrenechea (amiga y editora de ST)²⁶²
3. Aurelia Chillemi (amiga, bailarina y editora de IS)
4. Claudia Schwartz (editora de IS)
5. Cristina Banegas (intérprete de IS)
6. Eduardo Romano (colega de ST)
7. Ingrid Pelicori (intérprete de IS)
8. Jorge Kersman (primo materno de ST)
9. Liliana Lukin (amiga de ST, conocida de IS)
10. Luis Thenon (primo paterno de ST)
11. Luisa Futoransky (editora de IS)
12. Marcelo Isse Moyano (entrevistó a IS)
13. María Negroni (colega y editora de ST)
14. Mariana Di Cío (investigó a ST y a Barrenechea)
15. Mariana Pace (amiga y alumna de IS, trabajaron juntas)
16. Oscar Araiz (colega de IS)
17. Renata Treitel (traductora de ST)
18. Ricardo Ale (amigo e intérprete de IS)
19. Sergio Selim (sobrino de IS)
20. Silvia Mazar (amiga de IS)
21. Walter Di Santo (amigo de IS, trabajaron juntos)

MODELO DE TESTIMONIO

Fecha de la entrevista:

Modalidad

Soporte:

Nombre y apellido:

Datos de la trayectoria del entrevistado:

Preguntas:

²⁶² Este testimonio fue extraído de la tesis de Mariana Di Cío (2003).

MUESTRA 1

Fecha de la entrevista: 26/4/17.

Modalidad: en persona.

Soporte: grabación en audio

Nombre y apellidos: Liliana Lukin

Datos de la trayectoria de la entrevistada: Nació en Buenos Aires, en 1951 y desde 1978 hasta la actualidad publicó diversos poemarios. Algunos de ellos son: *Abracadabra* (1978), *Malasartes* (1981), *Cortar por lo sano* (1987), *Teatro de operaciones. Anatomía y Literatura* (2007), *Cartas* (1992), *Las Preguntas* (1998), siendo los dos últimos reeditados en 2016. En 2009 reunió su poesía completa (1978-2008), cuyos textos están incluidos también en diversas antologías nacionales e internacionales. Recibió numerosos premios y distinciones, otorgados por la Secretaría de Cultura, el Fondo Nacional de las Artes, Fundación Antorchas, por nombrar algunos.

Es Lic. en Letras (UBA), docente en Crítica de Artes (UNA), poeta, gestora cultural, antóloga, ensayista y curadora argentina. Publicó en francés, alemán, en inglés. Desde 2005 coordina la clínica de escritura poética en la Biblioteca Nacional. En 2007 organizó las Jornadas anuales “Cuerpos Argentinos” para el área de Crítica de Artes de la UNA y desde 2010 invitadas por la Cátedra Teoría y Técnica de Grupos II, Psicología de la UBA. En 2010, fue invitada por el Máster Oficial en Literatura Comparada a dictar el Seminario “El cuerpo en la letra”, y al II Congreso Internacional Los Textos del Cuerpo. En 2012, invitada a la Jornada de Estudios sobre Cuerpos y Territorios, organizada por la Universidad Rennes 2, la Université Paris 8 y el Laboratorio Interdisciplinario de Estudios sobre las Américas.

Las motivaciones para entrevistar a Lukin fueron múltiples: no solo por su cercanía a Thénon y su trabajo con Scaccheri, sino por su trayectoria artística y académica desplegada desde la década del setenta hasta hoy.

Preguntas:

- ¿Cómo conociste a ST?

Y la primera respuesta que te voy a dar es que no me acuerdo (*sonríe*). No me acuerdo cómo, estuve pensando ayer... No tuve tiempo de leer todo antes de que llegaras. Es todo lo que preparé, saqué todo el material aunque lo tengo siempre a mano. No fue por Ana María Barrenechea aunque me apreciaba mucho (de hecho, presentó un libro mío del año 98 que se llama *Las Preguntas*, junto con Silvio Mattoni). Lo que sí te puedo decir es que

nuestra relación fue muy antigua y discontinua...pero siempre como de mucha confianza, aun manteniendo una distancia en relación con la intimidad de la vida cotidiana. Por ejemplo, ella no venía a mi casa y yo no iba a su casa. Conocí su departamento cuando ya estaba operada de la cabeza y en silla de ruedas. Estaba mal, fue la última vez que la vi... y al poquito tiempo falleció.

Pero el origen de nuestra relación tiene que ver con la poesía. Me lleva a anécdotas tales como, por ejemplo, que yo estaba por publicar el libro *Descomposición*, escrito entre el 80 y el 82. Ella había leído los poemas en el momento en que los escribí – o sea que ya en esa época nos conocíamos- y compartíamos nuestros textos y comentarios, aunque yo sentía su ascendencia sobre mí por una cuestión de edades.

Recuerdo habernos encontrado un día en que me acompañó, años más tarde. Primero, cerca de Chacarita o Colegiales, donde estaba la imprenta. Y al otro día o tal vez el mismo día, a Pompeya. En esa época, las películas salían mal, y había que llevarlas a hacer de nuevo, esperarlas y llevarlas a la editorial. Susana me esperaba en un bar, charlábamos mientras yo iba a la imprenta a dejar los originales, me traía poemas tipeados a máquina para que los leyera. Hablábamos también de la vida y surgían cosas muy íntimas. Ella nunca terminaba de revelar cuestiones que tenían que ver con su sexualidad, pero las insinuaba...Por lo que decía, tuve siempre la impresión de que había algo que no había resuelto, o que no había actuado en consecuencia, ella sólo decía que le pasaba algo que no estaba “viviendo”.

Alguna vez me contó su relación con su padre, con humor negro, decía cosas como: “Claro, ¿cómo no voy a estar loca si tuve un padre psiquiatra?”. Tenía la fantasía de la locura y de tener “algo mal en la cabeza” desde antes de saber que estaba enferma. Las interpretaciones y las auto-interpretaciones que hacíamos en broma siempre tenían que ver con el padre psiquiatra. Además, él era psiquiatra de jóvenes y adolescentes...y ella lo relacionaba directamente con su experiencia adolescente. Muy transparente todo, muy complicado para ella seguramente. También, era una persona muy frágil, así como podía ser de fuerte y dura en su insistencia de imponerle a los demás el deseo, o en cómo pudo sostener contra lo que se esperaba de ella (el “mandato familiar”) su ser poeta, ser fotógrafa, seguirla a Iris, con ese amor y esa mirada fantástica; del mismo modo, era de una aparente fragilidad física, una persona muy delgadita, no te diría aniñada, pero si andrógina.

- Claro, la androginia está en su poesía también...

Claro... pero era visible. Yo había compartido con ella “ciertos” - entre comillas porque odio la terminología psiquiátrica y menos cuando no la conozco bien para el caso- episodios de agorafobia y otros tipos de pánico. Tenía que ir a su terapeuta, no quería salir de su casa y me llamaba por teléfono.

Me acuerdo de una conversación, fue entre el 87 y el 91, en el último tiempo, pero antes de que la operaran, antes de que se descubriera el tumor. Ella estaba consciente de sus “locuras”, de sus “ataques”, llámalo como quieras. No podía dominar su pánico a salir. En esa conversación de una hora, por teléfono, yo trataba de tranquilizarla y contenerla para que fuera a su terapeuta, porque era consciente de que le hacía falta una ayuda que no sabía darle. Además, quería ayudarla manteniendo la independencia, la distancia...fui lejanamente consciente de eso, pero con muchísimo cariño y compasión la sostuve. Hubo cosas delirantes en esa conversación, y al final ella dijo: “Bueno voy a ir, voy a ir, está bien voy a ir”. Quedamos en que a la noche nos hablábamos. Inmediatamente llamé a Ana María Barrenechea, gran amiga de ella, que me dijo: “No te preocupes, ella está muy contenida, muy bien atendida, sabrá que la querés, pero hiciste bien, estoy al tanto, esto está dentro de la normalidad”, me contó detalles de sus síntomas, algo muy conmovedor y muy terrible, pero de alguna manera me tranquilizó. Y a la noche nos hablamos con Susana, y siguió la vida.

Pasó un buen tiempo, tampoco puedo mensurar, porque estaba con mis hijos muy chiquitos y trabajando muchísimo en esa época. Nos llamábamos algunas veces, y finalmente, la fui a visitar cuando me enteré de que la habían operado. Estaba con un vendaje en la cabeza, muy tranquila, pero muy asustada, hablaba de sus pronósticos, no tenía mucha confianza en cómo iba a continuar su convalecencia, ni en el futuro de esta enfermedad, que se suponía “curada”. Efectivamente tenía razón. Me acuerdo que le llevé de regalo una manzana de acrílico que se abría en dos, que funcionaba como un neceser para guardar objetos. La girabas y se abría. Ella se puso muy contenta porque le parecía muy divertido, y ese día me dijo -esto sí te puede interesar-: “A mí me alivió mucho saber que tenía un tumor en el cerebro, porque entonces quiere decir que no estaba loca”.

- ¿Así como ella acompañó tu proceso poético, vos también con el suyo?

Sí, sí...Pero no hacíamos más que leernos y comentarnos, no era un trabajo con la escritura o con el proceso de escritura, en realidad compartíamos el resultado. Estuve en la lectura abierta que hizo de *Ova Completa*, antes de publicarlo. Fue en la biblioteca municipal Manuel Gálvez, en Córdoba al 1500. Atrás tiene un patio empedrado con aljibe, como un

jardín. Ahí, una noche, Ana María la presentó. Susana hizo una performance donde en realidad leía, pero como hay todo un juego de a dos y a tres voces, ella las actuaba. Era muy histriónica, fue muy divertido. No sé si hay registros de eso porque en esa época no se filmaba, pero fíjate en la Biblioteca. Ella me firmó y dedicó *Lugares extraños (muestra el libro)*. En estas hojas (*agarra unas fotocopias con poemas*) puso su nombre abajo ¿viste? Pero también está mi letra, haciendo notas sobre las referencias a qué libro pertenece, etcétera. Y acá lo mismo (*toma otras hojas con poemas de Thénon mecanografiados*) ... Ah, porque yo estaba armando una antología donde ponía cosas de ella. Probablemente una antología que nunca salió. Podría haber sido para la UNAM, en México, donde me habían encargado el trabajo, porque en el terremoto del 85 se perdieron todos los originales... De todos modos, publiqué sus poemas en alguna selección de poetas mujeres en revistas culturales.

- ¿Conociste a IS?

¡¡Yo la vi!! ¡¡Yo la vi volar!! Cuando bajaba del techo el vestuario, hacía el vuelo con un vestido: se lo ponía, hacía un personaje, agarraba otro vestido, se lo ponía, volaba. Vos veías cómo caían del cielo, maravilloso. No me puedo acordar qué nombre tenía el espectáculo pero fue en el Teatro San Martín. Después vi *Mozart*, creo que en el Teatro Cervantes. Era increíble, porque de verdad Iris volaba, tenía una altura de saltos que era alucinante.

- ¿Cómo fue la relación con ella?

La última vez que la vi personalmente fue cuando dirigió la puesta de *Eva Perón en la hoguera*, con Cristina Banegas, en la Librería Gandhi. Iris andaba con sus turbantes...Hizo con Cristina algo extraordinario, era pura coreografía, arriba de una mesa, contorsionándose, diciendo el texto de Lamborghini. Genial, genial...Después de eso, bastante después, la llamé por teléfono y hablamos mucho tiempo, porque estaba postrada por el accidente (*se refiere a un accidente en la bicicleta, según nos contó Sergio Selim*) y no se dejaba ver por nadie. Coordiné un proyecto que se llamó “Cuerpos argentinos”, del 2005 al 2012 en la UNA. En realidad, en el 2005 se llamaba “Espacio de representaciones artísticas” donde tenía artistas invitados y pasaba videos y para el 2007 lo hice como Jornadas. Tuvo mucha prensa y muchísimo éxito. En ese contexto hice el homenaje a Iris, pasamos el documental que tenés, vino Pablo Tesoriere, mostré las fotos

de Susana... Después te mando todos los archivos de la programación de todas las jornadas por mail.

-¿No te acordás cómo la conociste?

Creo que la primera vez que la vi, fuera de sus míticos espectáculos, fue cuando ella bailaba danza española en el Café Mozart: un pañuelo, unos zapatos de tacón, rojos, su pelo de fuego y no necesitaba nada más, arriba de una mesita. Era fabuloso...Fui a ver el “show” y después la fui a ver al camarín. Me presenté como poeta y le regalé mis libros de ese momento. Le dije que quería escribir sobre su espectáculo, que tenía un allegado a *Página 12*. No me acuerdo en qué año sería todo esto, pero quedamos muy simpáticamente vinculadas. Así empezó nuestra relación, después la llamé, le llevé el recorte del artículo publicado, supongo, y ella me recibió en su departamento de Suipacha y Esmeralda. Las últimas veces que hablé con ella me contó lo del accidente, pero también de la larga gira que había tenido por Europa, de sus éxitos en el extranjero, y estaba muy desencantada de lo que todos estamos desencantados: de la falta de reconocimiento. Cuando salís del candelero por voluntad propia o porque no te da el ánimo ni el cuerpo para ocuparte vos mismo, desaparecés. La verdad es que este país produce eso y tenía razón, porque fue una grande, grande, grande.

-¿Cómo fue el encuentro con IS para *La gaucha*?

Es muy gracioso, porque diseñamos juntas parte del espectáculo. Ella me puso en contacto con el músico, me pidió que escribiera algo, pero después en el programa quedó mal (*me da los programas*). Conseguí que la Fundación auspiciara el “estreno mundial”, como remarcaba ella, de *La gaucha*, este espectáculo de poesía y danza, en el Auditorio de la *Feria del Libro* de Buenos Aires de 1992. Ingrid Pelicori decía poemas de mujeres, Alfonsina, Amelia Biagioni, Olga Orozco, Susana Thénon, yo, y en los créditos están todas ¡pero yo no...!

Recuerdo ahora una vez que fui a verla para organizar lo de *La gaucha*, estuvimos caminando por Florida, cagándonos de risa, hablando de hombres y de sexualidad, muy divertidas, con mucho *feeling*. Pero no era una relación que se mantuviera en el tiempo.

-¿Nunca estuvieron las tres juntas: Susana, Iris y vos?

No... Lo que sí sucedió fue que Susana me invitó a la inauguración de la muestra de fotos sobre Iris, hermosísimo trabajo, guardo aún la carpeta con reproducciones que me regaló.

Así que con Susana nos veíamos entre el 82 y el 91, año en que murió. Recuerdo otra muestra suya a la que fui, en la famosa galería de Glusberg, eran fotos sacadas en cementerios, muy buenas y con una mirada poética, obviamente, y muy irónica.

Con Iris la relación empezó después, y la vi hasta cerca de 1998, creo, pensando en cuándo fue la inauguración de la gran librería Gandhi, con su espectáculo.

-¿Qué te dejó el vínculo con ST?

Me queda, como suele pasar a veces ante muertes tempranas, la sensación de no haber disfrutado más de nuestra amistad, de las personas que éramos en esa etapa de nuestras vidas, y no extraño ni extrañé nunca la poesía que podríamos haber compartido, me parece que nos importábamos incluyendo nuestra escritura como un modo del ser.

Apéndice:
Conferencia a los Sakharoff

La transcripción fue un trabajo realizado por nosotros y por Silvina Biondi en 2017. Se trata, como ya hemos referido anteriormente, de una conferencia que Iris dictara el día 10 de julio de 2000 en Buenos Aires, Argentina.

En la transcripción se respetó cada detalle del manuscrito. El uso de mayúsculas, minúsculas y signos de puntuación están reproducidos de forma fiel. También la autora escribe recuadros, subrayados y bastardillas. Desconocemos las causas de dichas marcas pero los transcribimos exactamente.

En el caso de considerarlo necesario para la legibilidad o mejor comprensión del texto, se añade entre corchetes aquellas correcciones ortográficas o aclaraciones pertinentes sobre datos. Iris fue numerando las páginas de la conferencia, lo cual también se respetó, poniendo entre paréntesis los números correspondientes.

*Virgen María
Torre de Marfil
Creadora
Mariposa Bella
Poderosa*

Protégenos

Ampáranos

Año 2000

Conferencia sobre los Sakaroff

[Marean]

Si los pájaros
hablaran, o entendiéramos su lenguaje,
contarían más cosas que los humanos
en estos momentos.

Iris Scaccheri.

Prólogo

“Una maravillosa armonía
enlaza las cosas entre sí...

extraigamos las formas

de la naturaleza y las almas

de nuestra alma” Leonardo Da Vinci

Y de ahí nacen:

dio el Músico argentino Alberto Fortarella, amigo personal de los Sakharoff. Agradezco a Dora [Criner] y a Fernando Ermy.

Conferencia: los Sakharoff

Alexander Sajaroff nació en [Mariúpol] Rusia 26 de mayo de 1886. Siena, Italia, 25 setiembre 1963, se fue.

Clotilde Von Derp

Berlín 1895 - Roma, 11 de enero 1974.

(1) Estamos en la primera mitad del siglo pasado. El telón se levantó anoche en el teatro Colón ante el susurro apremiante de una viva curiosidad. Predominaba entre el público, abundante, el elemento artístico de la ciudad. Los músicos, los pintores, los bailarines y los críticos cambiaban impresiones en el “foyer” durante una pausa del programa. La expectativa no fue defraudada por los Sakharoff. Es Clotilde la primera en aparecer ante el público, el amplio cortinado gris se corre. Su esbeltez es extraordinaria. Interpreta “El himno a la tarde” de Willermoz.

La música no tiene carácter definido. Es un motivo lánguido y monótono. Clotilde Sakharoff circula por la escena deslizándose leve con pasos y contrapasos muellemente ajustados al ritmo, mientras [mima] blandamente algo que habla de felinas voluptuosidades de siesta. Admiramos las largas piernas, los brazos finos y grandemente expresivos, el bello desplazamiento (2) de ritmo que fluye de su bello cuerpo, todo él palpitante de plasticidad. La emoción que despierta al abrir el espacio inmediato que la rodea es enorme. El crítico de la época dice de esta danza: “Blanco el espacio interior adonde nos lleva. Poder pensar a través de la danza. Poder intercambiar ideas porque esos movimientos las provocaba”. Y eso ocuparía al público en el encuentro en el “foyer”. Algo inolvidable.

Y lo que sigue, le pertenece a Alexander SKharoff (sic). Las normas estéticas que rigen el arte de este bailarín se definen de inmediato, su acento de creación y su revolución dentro de la danza contemporánea Extrae de la técnica española gestos y actitudes extáticas, más que movimientos. Rojo y negro mirando lo trágico y lo pintoresco. Su cuerpo contrasta con el de Clotilde. Sus dobles vueltas hinchadas de aire, elásticas, mientras que Alexander parece bailar con sus músculos en tensión, con articulaciones de muñeco. Ella es toda plástica y ritmo. Él es todo expresión espiritual y fuerza.

(3) Comenzaba mi carrera, bailaba yo, esa noche en un pequeño teatro de Roma. Una obra de Beethoven, Glück Mozart, y luego algunas danzas de “Ideas - Hechos”, un espectáculo basado en la relación animal - hombre, con música propia [mia].

No sabía quién había venido, sin embargo me acuerdo que el trabajo de esa noche fue muy intenso. Después entendí. Mi camarín estaba abajo en el subsuelo, una mujer muy alta, acompañada de un joven, sin llamar, sin avisar, bajaba las escaleras, me miraba muy fijo con sus “ojos azul claros”. El joven me dijo “es Clotilde Sakharoff”, quiso bajar a verme a pesar de las dificultades en sus piernas, me abrazó. Yo sucia transpirada y muda, la vi y la escuché: “que jamás guardó ningún currículum” no quiero contar lo que dijo sobre mí entonces: que jamás guardó nada, que se encontraron, que Alexander llega a París y deja la pintura por la danza, que queda fascinado por el arte de Sarah Bernhardt, que estudia acrobacia en el circo Schumann en Munich, y que viendo a Isadora Duncan en 1913, la toma como ejemplo e interpreta [“Etrodes Plastiques”] sin música y así en el coliseum de Londres haciendo la pantomima de Max Reinhardt ella Clotilde Von Derp, él la ve, la conoce. Se ven

(4) Comienzan a dar recitales juntos, y no se separan artísticamente hasta el final de sus vidas. Alguien me preguntó [¿] eran esposos? yo le pregunté a Alberto Fortorella, que los conocía de cerca: no eran esposos, eran matrimonio en la danza, [¿] me contestó! -

Bien, quedo un poco detenida aquí: Ella bailando absolutamente desde la sangre.

Sin música. Hago pequeños movimientos sentada.

Él, Alexander mueve cada uno de sus músculos, de sus dedos, de su cabeza, como si despedazara la línea entera del cuerpo.

Ella en cambio llega a un souplesse con su columna que no sabemos dónde comienza, si en el fémur, o en los tobillos, o si realmente en su columna uniendo la cabeza con la punta del pie. Y que ese pie fue la fuente de energía para envolver y llegar al giro. Todo en ella está realizado desde una corriente muy interna, y muy clara, nítida, sin embargo perdemos el punto de partida del movimiento físico por la conten[c]ión interna.

Sin entregarse a las posiciones altas, ni a posiciones definitivas, pasando (5) de la angustia sugerida, al temor, al deseo de lograr algo, porque la lasitud de no querer la mantiene en una situación “extática”.

Es decir no querer hacer nada si no es a través de una sostenida imagen interior provocada y sostenida por una necesidad interior.

Buscando constantemente un ideal específicamente estético. Sin dejar el constante conocimiento del hombre en cuanto a su plano social, religioso, político, y por el conocimiento del hombre llegar irrevocablemente cada vez más a lo estético.

Todo ese mundo se verá en el solo pisar de los pies de Clotilde.

Cuando yo la vi bajar esa escalera con unos zapatos con un poco de taco, veía que no apoyaba un pie entero, como una sola cosa, sino que ese pie eran muchos puntos de apoyo para bajar cada escalón, y lo hacía sin dudas[.]

danza Pongo Casset y digo

ejemplo: A- pisar un punto, como si fuera hacer un solo sonido de zapateo sin llegar [a] hacer el sonido.

B- Hacer muchos puntos con los pies adentro de un entero.

(6) Quizá envuelta en un vuelo irrealizable pero que al espectador le deja la puerta abierta para que realice su propio vuelo.

Alexander: Indudablemente un cuerpo que había llegado a ser trapecista, un gran trapecista. Algo lejos de poner intenciones espirituales, seguramente su disposición física era amplia para todo movimiento. Sin embargo comienza a descubrir que el movimiento, puede ser, consecuencia de un mundo interior, justamente cuando ve a Isadora Duncan, y así llega a ser danza habrá analizado cada gesto, cada instante del desarrollo del movimiento, o no desarrollo del mismo. Un mundo psicológico, con expresiones exactas como si el ritmo naciera de cada parte y terminara en ese mismo lugar de nacimiento, sin dejar de pertenecer a un entero.

“Dicen los críticos:” Sin permitir verse en forma externa la unión entre el 1º y 2º movimiento unidos por el espíritu.”

Logrados desde el relax, o la total conten[c]ión. Como dice P. Ricardo Martín Crosa: “El orden de la materia en relación relativa con espacio, partiendo y siendo (7) llevado desde una idea interior.

- Haciendo formas de danza absolutamente opuestas, pero teniendo el mismo punto de partida.
- Alexander sin dejar que entre la forma 1 y 2, no pasar a ninguna otra forma, conteniendo el movimiento sostenido por esa idea, que la da en su arranque inicial.

En él, sí, conocemos el inicio de la energía?

Danza

Música Percusión: A (movimiento contenido) energía contenida
B (movimiento en expansión) energía en expansión

Las formas que podían aparecer en su cuerpo no importaban en qué estaban basadas.

[¿] Y la música? Quizá formaría en su intelecto una especie de leit-motiv constituyendo la armazón o columna vertebral, con gestos, o actitudes, o movimientos básicos que serían los puntos de apoyo, que luego desarrollarían libremente. Dicen que se veían rostros de máscaras chinas. Dicen que en Alexander, el amor, la traición, y la locura de Colombia, Pierrot y Arlequín estaban arraigados en una sola creación, reducidos a una sola persona sin perder su carácter trinitario

(8) por medio de los elementos de los trajes, y por medio de sus movimientos mímicos.

- Mímica que pasa la valla y se hace danza. No olvidemos que ellos hacían sus propios trajes y que jugaban una parte inseparable de su trabajo.

Sentir y hacer sentir que van sumándose objetos, olor, viento, sol, oscuridad, y no de ninguna manera, poniéndose un traje que fuera externo a todo eso que sucedía. Unido a una fuerza espiritual, competición sin límite.

Un gran crítico Chino, y señaló Chino, nada que ver su cultura de apreciar la danza con la danza europea de la época, dijo:

“A cada momento el espectáculo despierta pensamientos. Nos hace soñar en todos los sentimientos de la vida y también en aquellos del otro lado de esta existencia. Yo, dice el crítico, no he visto jamás otros bailarines que sepan a tal punto dirigirse al espíritu tan bien como al ojo y a la emoción siempre que el llamado a la emoción solamente, por meritorio que sea, no tiene la alta cualidad que distingue al espíritu, y los Sakharoff hablan sobre todo al espíritu”

Así dijo el crítico.

(9) Cap. 5 empieza

Sigo yo:

Hablar al espíritu desde una técnica creada por ellos mismos.

No permitirse dejar que una técnica los limite, y sí dejarse llevar por una necesidad interior por su mensaje. Esto hizo que hubiera divergencias entre los críticos. Siempre a través de la historia vemos que los seres que son revolucionarios en el arte o son amados absolutamente, o casi se desea querer echarlos, hacerlos desaparecer de la escena.

- Así por ejemplo para André Levinson comenta de los Sakharoff, “son grandes artistas pero no son danzarines”.

Yo le contestaría lo que dijo nuestro crítico y escritor argentino Fermín Fevre: el carácter innovador de la vanguardia radica, principalmente en que proponen una nueva mirada sobre la realidad. Una manera de percibir y concebir las cosas hasta entonces inédita. De tal modo, la forma de expresarlas seguirá el mismo camino apelando a nuevas fuentes del conocimiento y la percepción. Esta nueva sensibilidad implicareordenar la visión de la realidad exponiéndola desde perspectivas insólitas y desacostumbradas”.

[CONFERENCIA 13]

(11) (Empieza Cap 6) Agrego yo a esto:

Entonces si eso nos conduce a nuevos espacios interiores, ciertos o equivocados y por lo tanto tenemos miedo los espectadores de seguir, porque según mi campo de investigación sobre los Sakharoff, y recordando siempre aquel encuentro personal con Clotilde, si bien ella seguía una línea continuada, Alexander respondía a unas frases de danza, cambiando totalmente de forma y de lugar, haciendo un diálogo de discusión o de encuentro entre ambas frases coreográficas, o repitiendo a veces las mismas frases pero cambiando la idea.

Danza: De Safri Duo N° 7 movimientos [...] y de piernas [tachaduras].

Al observar en coreógrafos hoy encontramos esencias de lo que estos recorriendo el mundo sembraron.

Solamente por fotos, o por comentarios de benditos y sinceros críticos que escribían lo que veían, o recuperando comentarios del público

[12] recibimos algo de lo que sucedió.

André Levinson (nuestro perseguidor) y el otro lado de la balanza es tan necesario también dice en otro momento a propósito de los Sakharoff: “¿Darle importancia a aquello que es secundario, un nudo rosa sobre la espalda, se transforma en danza y llega a ser un gran acontecimiento... [?] y por lo tanto ¿será esto para disimular los problemas del mecanismo, la limitación de sus fuentes técnicas?” Yo le contesto No. Rotundamente No.

Limitaciones en el movimiento

Eso daría posibilidad a toda una generación, de coreógrafos y bailarines mucho tiempo después. Claro no me refiero a casos individuales, sino a toda una corriente cierta dentro de la historia de la danza.

- Quizás guste o no, esa obertura creativa o simplemente investigadora ¡Existe, en el mundo entero!

Y la mayoría que lo hace no es porque no puede hacer las llamadas técnicas académicas

(13) sino porque cree que la danza puede seguir avanzando o abrirse a otros caminos.

- Algunas veces se queda en las improvisaciones o solo en propuestas, otras veces a conclusiones fantásticas que superan lo ya conocido.

Yo me pregunto [¿] qué es la danza?

(mientras lo digo lo hago:)

es moverse, moverse y cada vez más rápido, y cada vez más alto es dar vueltitas y vueltitas.

Es moverse para aquí
para allá.

Es pensar una cosa
[?] y hacer otra?

[¿] o es encontrar a esas vueltitas un sentido, una idea?

(14) y a través de esas vueltitas hablar, porque permiten que el cuerpo siga la grandiosidad de un movimiento, pierde a veces la grandiosidad del espíritu y ya no es danza.

- Fueron llamados danza en miniatura.

Danza: danza del sombrero con música de Chopin. Me saco el sombrero, me lo pongo, juego. [Pose desprende de su foto]
--

- La conten[c]ión física a disposición de la explosión pequeña o enorme de una idea.

Si hacemos un cuadro para ubicar a Nijinsky, Pávlova, Antonia Mercé, Isadora Duncan y dándole a cada uno de ellos un espacio central. Le llamo espacio central a partir de su espacio interior.

(15) y que de alguna manera ya marcaban camino definido donde de una forma u otra volvían a esos mismos caminos.

Y siguiendo esta suposición, entre esos caminos existían y existen caminos intermedios, o sea música

y los marco caminando y bailar la prostituta en relax

Esos caminos intermedios eran los que creaban los Sakharoff haciendo de esos sitios tan centrales como los de Nijinsky, Pávlova, Duncan.

- Además había otros bailarines de la época que sin ser
-

(16) tan famosos, y que sin trasladarse por el mundo dieron al patrimonio de la danza muchísimo, los cuales ellos también, habían sentido, en su descubrimiento, de las tantas posibilidades creativas.

- Tan infinitos eran y son esos caminos que todavía los estamos recorriendo. Isadora Duncan, hacía que, a partir de un accidente por estar visto desde su interior, era transformado en danza. Y con él, con ese accidente seguía adelante hasta llegar a otros puntos (empiezo Cap 8) y son esos puntos de llegada que detenían los Sakharoff. Conscientes de lo que sucedía cada vez que se preparaban para salir a escena, les creaba una gran inquietud, y siempre era coronado por el éxito rotundo. Comenzaban en el escenario de una
-

(17) manera, muy amable, casi palidamente, luego iba in creyendo. Y a raíz de este desarrollo decía el prestigioso crítico francés: Emilio Vuillermoz:

“Es un arte de síntesis sutiles”

“Es una profecía científica”

“Es una anticipación a los valores eternos de la naturaleza”

Es como encontrar un ritmo en donde todos los ritmos tienen una única fuente “: ¿Nos hacen descubrir nuestro propio ritmo?”

“Ellos se atreven a salir de la zona elegida, y hallar fuerzas no conocidas que están y juegan alrededor de nosotros, que nos atraen como fluidos de un misterio magnético”.

Eso dice Emilio Vuillermoz

(18) A veces los Sakharoff se quedaban en el camino intermedio, entonces transformaban el accidente en sucesivos accidentes hasta llegar a la danza. A la inversa de lo que realizaba Isadora.

Eso sí: No se permitían que se produjeran desde una construcción externa, sino que exigían que la intuición inspiradora los llevara a esa construcción.

No jugaban con un trabajo intelectual, que no estuviera basado en la emoción.

(19)) comienza Cap 9) - Si él hacia trapecio, seguramente la tentación para aprovechar esa técnica, fue grande.

- [¿] Había empezado a dividir el cuerpo? me pregunto

danza: juego de pie. Todo dividido.

Según ellos se basaron en las composiciones musicales. Minuciosos, severos, las estudiaban hasta llegar a descubrir el porqué, y el cómo, y aplicaban ese estudio a las secuencias de sus coreografías. Cuando llegaban a obtenerlas, ya listas, no se permitían ninguna aparición académica, si bien algún comentario hubo “que toda su técnica se debía al desarrollo de su personalidad y no a estudios académicos”. No es verdad, No es verdad

(20) [...] complejas técnicas dominadas, manejadas de acuerdo a sus interés.

- Esa noche inolvidable para mí, en que Clotilde vino a verme bailar, así entre las cosas que dijo: “Aprender todo, me parece perfecto, y dejarlo caer, para el momento de la creación”.

Y según ellos:

La versión plástica va surgiendo de una manera natural, como una consecuencia de la música.

- Realizaban una captación musical tan sutil, tan profunda, que a veces llegaban a sorprender fallas insospechadas en la composición musical con respecto a soluciones de continuidad... fue casi lógico”.
-

(21) Y aquí me detengo:

“Continuidad”.

Eso es lo que yo deduzco de su trabajo la continuidad de la imagen, exacta a la que hace el cuerpo. No permite fallas si la seguimos y no nos van a trampear si las recibimos. Imagen que nace al mismo tiempo con una necesidad interior.

- Y no dudo entonces que su técnica resultara perfecta.

La crítica dijo:

La mejor demostración de la autenticidad de su labor, se advierte, cuando se tiene la impresión, de que la obra musical, ha sido, no, ya fuente de inspiración, sino creación posterior, basada en las directivas o sugerencias del coreógrafo, como

(22) si la música se hubiera hecho paso a paso a partir de verdaderos argumentos preestablecidos.

- Era tal la unión entre el mensaje de la música y el mensaje de la danza que no se podía creer que no habían nacido juntos, y no como algo que describía los movimientos, sino como una sola cosa.
- Dividir el cuerpo, pero hacerlos todos sus dividendos parte y partícipes de una sola idea.
- La misma energía motor de las otras energías. Tomar la división del cuerpo robot sin ser robot, ya que este jamás llegaría a bailar por más brillante que sea su camino no tiene retorno.

Danza: como robot giro de El viejo y la prostituta.

(23) empieza Cap 12

- Fueron llamados “Poetas de la danza”, porque su investigación tan sutil nos contaba lo que está muy adentro del movimiento.
- La vivencia de los Sakharoff, la vemos en distintas líneas dentro de la escuela clásica y la contemporánea.
- [¿] Cómo fue?
- [¿] Cómo sucedió?
- [¿] Cómo existen esos traslados de generación en generación? [¿] Cómo quedan en el tiempo?
- Ellos hicieron personajes reales o imaginarios, partiendo de los pequeños movimientos, o los llamados movimientos de transición, esos, que muchas veces ni siquiera los teníamos considerados.

- Si la danza es sinónimo de vida ellos lo demostraron cada día que pisaron el escenario, y dejaron sus marcas grabadas para siempre.

Dijo: Alexander Sakharoff.

Dijo: Clotilde Von Derp.

“El que sabe escuchar el silencio, puede ver los sonidos y oír los movimientos”.

Danza: Clotilde - luego Alexander empieza en la mitad

Clotilde IV de Vísperas termina en suplex arábés de costado al público como la foto de ellos dos Alexander el comienzo siempre comienza la misma pierna, y hace suplex adelante apoyándose sobre ella, como la foto De Safri Duo N°7. Sigue Clotilde. Termina con suplex arábés de frente al público así va avanzando, luego se toma de las manos y sale corriendo. Fin.

Prólogo

“Una maravillosa armonía enlaza las cosas entre sí... extraigamos las formas de la naturaleza y las almas de nuestra alma” Leonardo Da Vinci.

[¡] de ahí nacen!

Agradezco la información que me dio el músico argentino Adalberto Tortorella, amigo personal de los SAKHAROFF.

Agradezco a Dora Kriner y Roberto García Morillo por sus maravillosos escritos y a Fernando Ermery crítico.

Conferencia: Los Sakharoff - Clotilde y Alexander Sajaroff nació en [Mariúpol] Rusia, 26 de mayo de 1886 Siena, Italia, 25 septiembre 1963, se fue

Clotilde Von Derp Berlín, 1895 - Roma 11 de enero 1974

Estamos en la primera mitad del siglo pasado (siglo 20?)

El telón se levanta anoche en el teatro Colón ante el susurro apremiante de una viva curiosidad.

Predominaba entre el público abundante (numeroso?) el elemento artístico de la ciudad.

Vuillermoz

estáticas (como en el final de la hoja 2) OJO!!!

Toda expresión espiritual y fuerza. 1. Poner casset: su trazo: Clotilde - luego Alexander.

DANZA. 1. Los movimientos que realizó en esta conferencia son a partir de las ideas de los Sakaroff, de ninguna manera pretende ser como ellas

Berubasdt?

Schumam?

Hoja 4: sin música hago pequeños movimientos sentada. Va esto?

Ella... aún souplesse.

Hoja 5: ¿laxitud? “extática” (¿estática?)

Cada escalón y lo hacía sin dudas (escrito [...]) (falta A o esta en azul? todo al final como 2?)

Hoja 6 copio pág. 3? Alexander: contension? (contención)

Hoja 7 danza la armazón (el armazón) arrancinados? (enracinados) triunitario? (al final)

Hoja 8 nada estoy pasandola hasta propios trajes

Hoja 9 el comienzo y pag. 5 empieza interior (por un mensaje) André Levinson Fermín Favre cencibilidad (sensibilidad)

Hoja 10 al final Danza

Hoja 11 al comienzo (empieza pag. 6)

danza?

Hoja 12 nada

Hoja 13 nada

Hoja 14 al comienzo hablar, danza en miniatura contensión (Sic.)

Hoja 15 [...]

Hoja 16 al final desde isadora Duncan

Hoja 17 2º renglón (creyendo crescendo?) Vuillermoz

Hoja 18 nada elejida elegida?

Hoja 19 empieza pag. 9

= igual Danza

Hoja 20 al final

Hoja 21 nada

Hoja 22 al final Danza

Hoja 23 empieza pag. 12
Hoja 24 al final Danza

BIBLIOGRAFÍA

1. Primaria:

1.1. De Susana Thénon:

FONDO SUSANA THÉNON, del Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. Donado por María Negroni, consultado en julio de 2016 y abril de 2017. Código de referencia: AR 032 IIAC 03.

THÉNON, Susana, *Acercas de Iris Scaccheri*, Buenos Aires, Ediciones Anzilotti, 1988.

-----, *La morada imposible I*, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 2001.

-----, *La morada imposible II*, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 2012.

1.2. De Iris Scaccheri:

SCACCHERI, Iris, *Carmina Burana*, [video inédito], s.f.

-----, “El hoyo”, en: *Oye humanidad II* [video inédito], s.f. En: ALCALA, Victoria [video oculto en *Youtube*] . Disponible en: <https://youtu.be/CgtZQ8YfyHQ>.

-----, “Carmina Burana”; “Oye humanidad III. La muñeca”; “Para Gardel”; “La vida breve”, en: *Veladas de Gala* [video inédito], 1981. En: ALCALA, Victoria [video oculto en *Youtube*] . Disponible en: <https://youtu.be/IytUCi8Udvo>.

-----, en: *Oye humanidad VI. Iris con los poetas* [fragmento 21:40 – 29:00], 1990. Extraído de: [097locos] (2013, octubre 31). *Félix Luna, Ludovica Squirru e Iris Scaccheri en Los 7 locos* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Cm3c9c-uhQg>. Consultado el 4/5/19.

-----, *La gaucha* [video inédito], 1992.

-----, *Conferencia a los Sakharoff*, Palais de Glace, Buenos Aires 2000 [ALCALA, Victoria; BIONDI, Silvina, (mimeo), 10 de julio de 2017, Buenos Aires, Argentina]. En: APÉNDICE, de la presente tesis.

-----, *Idilios*, [video inédito], 2005. En: ALCALA, Victoria [video oculto en *Youtube*] . Disponible en: https://youtu.be/oDlbScL0t_Q (parte 1) <https://youtu.be/FrniLekCnIs> (parte 2).

-----, *Brindis a la danza*, Buenos Aires, Leviatán, 2010.

- , *Idilios I*. Buenos Aires, Leviatán, 2013.
- , *Idilios II*. Buenos Aires, Leviatán, 2014.
- , [Alicia Terzián] (2014, julio 2). *Alicia Terzián- Ballet Juana Reyna De Castilla y Aragón*, 1983 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCrBma4g5xYd-xDDiXWR-4cg>, consultado el 06/05/17.
- , *Iris recitando Idilios* [formato mp3]. Buenos Aires, Argentina, s.f.

2. Secundaria:

2.1 Sobre Susana Thénon:

- ALCALA, Victoria, *Susana Thénon, loba esteparia*, Grupo Editorial Sur, Buenos Aires, 2020.
- , “El cuerpo materia múltiple y discontinua en la poesía de Susana Thénon”, en: *Estudios de Teoría Literaria*, ISSN 2313-9676, Universidad de Mar del Plata, pp. 104-115, 2020.
- , “Cuerpo vedado, espacios múltiples. Una propuesta de lectura en torno a la poesía de Susana Thénon”, en: CÁMPORA; Ma. Magdalena; PUPPO, Lucía (comps.), *Dinámicas del espacio: reflexiones desde América Latina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Educa, 2019.
- , “Thénon buscando nuevas escrituras: el cuerpo, la danza, el (des)amor”, ponencia presentada en el *VIII Ateneo del CILA*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2019.
- BARRENECHEA, Ana María, “El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon”, en: *Dispositio*. Vol. 12, No. 30/32, Semiotic/philological perspectives, pp. 255-272, 1987. Published by: [Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan, Ann Arbor](http://www.centerforlatinamericanandcaribbeanstudies.org). En: <https://www.jstor.org/stable/41491320>. Consultado el 3/5/19.
- , “Metamorfosis de espacios, acontecimientos y sujetos textuales en un poema de Susana Thénon”, en: AZAR, Inés (ed.), *El puente de las palabras: Homenaje a David Lagmanovich*, Washington D.C., OEA, N° 50, 1994.
- , “La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon”, en *Filología*, XXVII, 1-2. Bs. As., Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, UBA. pp. 75-90, 1994.

- , “La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon”, en: JITRIK, Noé (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Vol. 2, 835-844, 1996.
- , “Susana Thénon. Destruye y reconstruye su espacio y su cuerpo poético”, en: *Abyssinia. Revista de poesía y poética*, Año 1- N°1, 107-114, 1999.
- , “Edipo en la poesía de Susana Thénon”, en: *Bulletin Hispanique*, Tomo 101, N°2, pp. 573-577, 1999. [en línea]: https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1999_num_101_2_5021. Consultado el 3/5/19.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela, “¡Hola Susana!”. En: *Página 12*, Buenos Aires, Argentina, 2017. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/39964-hola-susana>. Consultado el 8/1/2020.
- CIFUENTES-LOUAULT, Juana, “La poesía coreográfica de Susana Thénon” (TOSTO, Germán trad., 2016), *ILCEA* [En línea], 2015. Recuperado de: <http://ilcea.revues.org/3577>. Consultado el 02/03/18.
- CORTÉS ROCCA, Paola “Rueda de mujeres. Acerca de Susana Thénon”, en: *Cuadernos LÍRICO* [En línea], 2013. Disponible en: <http://lirico.revues.org/1125>. Consultado el 01/05/19.
- DI CIÓ, Mariana, “*La cara deshecha en el vidrio cuarteado*”. *La identidad del sujeto poético en Edad sin tregua de Susana Thénon*, (ARANCETRUDA, Ma. Amelia, dir.), Tesis de Licenciatura, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina. 2003.
- , “La «quebrada geometría» de *Edad sin tregua* de Susana Thénon”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2004. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/151833.pdf>. Recuperado el 6/7/2020.
- , (2017, 7 de abril), *Entrevista por Victoria Alcala* [vía mail], Buenos Aires, Argentina.
- FONDEBRIDER, Jorge. “Susana Thénon: Maquillando el caos”, en; *Conversaciones con la poesía argentina*. Libros de Tierra Firme, 1995. (También incluido en ROSENBERG, Mirta – BELLESSI, Diana. *Diario de Poesía*, Año 3, N° 11, verano 1988-1989. Bs. As.- Montevideo- Rosario. pp. 3-4)

- , “Entrevista a Juana Bignozzi. La ideología es una forma de eternidad”, en: *Bitácora*, ISSN 1688-0048, Montevideo, Uruguay [En línea], s.f. Disponible en: <http://www.bitacora.com.uy/auc.aspx?3205>. Consultado el 20/9/18.
- GENOVESE, Alicia, *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011.
- GIGENA, Daniel, “Poeta feminista”, en *Página 12*, Buenos Aires, 2019. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/205567-poeta-feminista>. Consultado el 9/1/2020.
- GRUPO DE INVESTIGACIÓN PALIMPSESTOS SOBRE EL ARCHIVO THÉNON (dir.: NEGRONI, María) (12 de noviembre de 2020). “Susana Thénon: La escritura como palimpsesto” [conversatorio en vivo]. Universidad Nacional Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9SxJQ43TR90>. Consultado el 31/12/2020.
- KERSMAN, Jorge (2019, 16 de septiembre), *Entrevista por Victoria Alcala* [por teléfono], Buenos Aires, Argentina.
- HETTMANN, Sandra. “Los foto-poemas de Susana Thénon” (AGUIRRE, Andrea, trad.) en: *Bilder Texte Bewegungen. Interdisziplinäre Perspektiven auf Visualität* (n. de tr.: *Movimientos de imágenes y textos. Perspectivas interdisciplinarias sobre la visualidad*) Königshausen und Neumann, Alemania, 2016.
- LYON LARRAÍN, María Josefina, *En el margen: Melancolía en la poesía de Susana Thénon* (ERRÁZURIZ VIDAL, Ana María del Pilar, dir.), Tesis de Maestría, Chile, Universidad de Chile, 2010. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/lugares.../2250/108622/En-el-margen-Melancolia-en-la-poesia-de-Susana-Thenon.pdf?sequence=4&isAllowed=y>. Recuperado el 6/7/2020.
- LUKIN, Liliana (2017, 26 de abril), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.
- MALLOL, Anahí, “Un habla extranjera”, en *El poema y su doble*, Buenos Aires, Simurg, 2003.
- MANZANO, Inés, “Loba completa”, en *La masmédula*, septiembre-diciembre, 2010. Disponible en: <https://lamasmedula.com.ar/2020/09/25/loba-completa/>. Consultado el 19/10/2020.
- MAZAR, Silvia (2019, 17 de diciembre) *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.

- MELCHIORRE, Valeria, *Amelia Biagioni: la ex – centricidad como trayecto: poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Corregidor, 2014.
- MORRONE, Manuela, “Susana Thénon, una voz fuera del canon”, *El hilo de la fábula*, ISSN 1667-7900, 224-235, 2017.
- MOSCARDI, Matías, “Leer lo bailado: danza y literatura”, en *Eterna Cadencia*, 2018. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/leer-lo-bailado-danza-y-literatura.html>. Recuperado el 9/7/2020.
- NEGRONI, María (2016, 18 de octubre), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.
- PÉREZ MARTÍN, Norma, “El humor en nuestras letras”, en: *Escrito en América*, Buenos Aires, Corregidor, 1998.
- POLLOCK, Griselda, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*, Buenos Aires, Fiordo Editorial, 2013.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana, “‘Poesía y polifonía en *Ova Completa* de Susana Thénon”, en: *Filología, Año XXIII*, 1, Universidad de Buenos Aires, 1988.
- , “Hipótesis sobre el tema. «Escritura femenina e hispanidad», en: *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, ISSN 1132-2373, N° 1, pp. 199-213, 1990.
- , “¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?”, en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, ISSN-e 1523-1720. N° 2, 2000. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=275708>. Recuperado el 29/7/2020.
- , “De mujer a mujer. Fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico”, en *Arrabal*, ISSN 1138-7459, N° 2-3, pp. 121-130, 2000. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=195924>. Recuperado el 29/7/2020.
- ROMANO, Eduardo (2018, 28 de mayo), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.
- STRUCCHI, Emilce, “Susana Thénon: la dama de comarcas imposibles y claroscuros”, 2009. Disponible en: <https://www.palabraspozo.com.ar/susana-thenon.html>. Recuperado el 6/7/2020.

THENON, Luis (2019, 14 de septiembre), *Entrevista por Victoria Alcala* [vía skype], Buenos Aires, Argentina.

TREITEL, Renata (2016, 9 de diciembre), *Entrevista por Victoria Alcala* [vía mail], Buenos Aires, Argentina.

TROSKBERG, Julián, “Biografías de la literatura / Susana Thénon”. En: *Canal Encuentro*, Buenos Aires, 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=i3IxWkNjENc>. Consultado el 20/9/18.

2.2 Sobre Iris Scaccheri:

ALCALA, Victoria, (2020, 12 de diciembre). “Scaccheri por Chillemi (y viceversa)”. *Conversatorio online con Aurelia Chillemi*. El Sabato Espacio Cultural, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kb5iYPAq9xY&t=24s>. Consultado el 31/12/2020.

-----, *Una bailarina de papel*, [video oculto en Youtube], 2020. Disponible en: <https://youtu.be/QpvFvFn7RP8>.

-----, “Iris Scaccheri, la fuerza de un nombre” [mimeo], en *Publicación del Grupo de Estudios de Danzas Latinoamericanas y Argentinas*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad de Buenos Aires, 2020.

-----, “Iris Scaccheri, la danza de las metáforas”, en *Escena. Revista de las artes*, Vol. 79, N°1, Universidad Nacional de Costa Rica, 2019, pp. 5-24.

ALE, Ricardo (2017, 19 de mayo). *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.

ALZUGARAY, Melisa, “Un renombrar performativo que sacude la historia. Sobre Bailarina de papel de Victoria Alcala”, en *Revista LÖIE*, N°6, 2020. Disponible en: <https://loie.com.ar/loie-06/criticas/un-renombrar-performativo-que-sacude-la-historia/>. Recuperado el 18/7/2020.

AMESTOY, Julieta, “Un opúsculo iridiscente. Sobre «Una bailarina de papel» de Victoria Alcala”, en *Revista Loïe*, 16 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://loie.com.ar/articulos/criticas/un-opusculo-iridiscente/>. Recuperado el 10/1/2021.

- ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- ARAIZ, Oscar (2017, 8 de diciembre). *Entrevista por Victoria Alcala* [vía mail]. Buenos Aires, Argentina.
- AAVV, *Currículum Vitae* (cortesía de BANEGAS, Cristina, donado en 2017), s.f.
- BANEGAS, Cristina (2017, 6 de abril). *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.
- BARONE, Orlando, “Bailar para siempre”, en *Clarín*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1976. Extraído de: ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- BLANCO, Emiliano, “Bailarina de papel, Iris”, en *Kiné*. La revista de lo corporal, Año 9, N° 142, junio/agosto, 2020. Disponible en: https://www.revistakine.com.ar/wp-content/uploads/2020/06/Kine_142.pdf. Recuperado el 18/7/2020.
- CALVO, Alberto, “Una bruja de pies alados”, en *Revista Panorama*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1972. Extraído de: ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- CAMPS, Pompeyo, “La Bruja de Iris Scaccheri, reivindica el arte-protesta con hondo lenguaje”, en *La Opinión*, Buenos Aires, 1 de abril de 1972. Extraído de: ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- , “Iris Scaccheri transfiere a la danza su verdad compulsiva”, en *La Opinión*, Buenos Aires, 1976. Extraído de: ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- CERVERA, Alejandro (coord.) (2017, 29 de junio), *Homenaje a Iris Scaccheri*, [mimeo], Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, Argentina.
- CHERTKOFF, Laura, “Reconstrucción de Iris Scaccheri, una bailarina de papel en tres videopoemas”, en: *La Nación*, 12 de junio de 2020. Disponible en:

- <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/danza/reconstruccion-iris-scaccheri-bailarina-papel-tres-vidiopoeamas-nid2378511>. Recuperado el 18/6/2020.
- CHILLEMI, Aurelia (2016, 18 de agosto), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.
- DI SANTO, Walter (2017, 8 de febrero), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Museo Beato Angelico, La Plata, Argentina.
- DUBATTI, Jorge, “Manuel De falla e Iris Scaccheri en una pieza de lenguaje singular”, en *El cronista*, Buenos Aires, 13 de marzo 1995. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- “El riesgo de la perfección”, en *Panorama*, Buenos Aires, 22 de junio de 1972. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- FALCOFF, Laura, “«Una bailarina de papel»: Iris Scaccheri etérea”, en: *Revista Ñ Escenarios, Clarín*, 11 de diciembre, 2020. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/-bailarina-papel-iris-scaccheri-eterea_0_8Ss0c_hEx.html. Recuperado el 10/1/2021.
- FUTORANSKY, Luisa (2016, 8 y 10 de agosto), *Entrevista por Victoria Alcala* [vía mail y facebook], Buenos Aires, Argentina.
- GSELL, Silvia, “Iris Scaccheri une genios en busca del genio propio” en *La Nación*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1984. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- GUIDO, Raquel, “Iris Scaccheri: la danza”, en: *Revista Kiné*, Año 6, N°30, Buenos Aires, 1996/1997.
- , “Iris Scaccheri cuenta su vida en una entrevista”, en: *Revista Kiné*, Año 7, N°31, Buenos Aires, 1998.
- “Iris, la única”, en *Tiempo Libre*, s.l., abril de 1972. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.

- “Iris Scaccheri o la danza que se transforma en poesía”, en: *La razón*, s.l., 16 de noviembre de 1984. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- ISSE MOYANO, Marcelo “Iris Scaccheri”, en: *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Buenos Aires, Artes del sur, 2006.
- , (2017, 16 de febrero), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.
- MALINOW, Inés, “Iris Scaccheri”, en: *Clarín*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1976. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- MARTINO, Cristina, “Iris Scaccheri: soy loca”, en *Siete días ilustrados*, Buenos Aires, 22 de marzo de 1978. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- M.N., “Alada Iris Scaccheri”, *Pluma y pincel*, s.l., 16 de agosto de 1976. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- O.F., “Reapareció la bailarina Iris Scaccheri”, en: *Diario La Prensa*, Buenos Aires, 17 de abril de 1972. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- OSSONA, Paulina, “Iris Scaccheri” en: *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas*, Chálassa Ediciones, Buenos Aires, 2003, pp. 191-193.
- PAGANI, Julio, “La danza como bisturí”, en: *Revista Siete Días*, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1984. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas

- de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- QUESADA, Rafael, “Decir y sentir con el movimiento”, en: *El Litoral*, Santa Fe, 30 de mayo de 1976. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- SAAVEDRA, María Inés, “La fuerza de Iris Scaccheri.”, en: *Cronista comercial*, Buenos Aires, 12 de abril de 1972. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.
- SCHVARTZ, Claudia (2017, 5 de mayo), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.
- SELIM, Sergio (2017, 21 de abril), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.
- (2017, 19 de mayo), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires Argentina.
- (2017, 23 de noviembre), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.
- (2020, marzo), *Entrevista vía whatsapp por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires Argentina.
- (2020, 4 de septiembre), *Entrevista telefónica por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires Argentina.
- TERZIÁN, Alicia (2016, 24 de abril), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.
- PACE, Mariana (2017, 22 de febrero), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], La Plata, Argentina.
- (2017, 22 de abril), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], La Plata, Argentina.
- PELICORI, Ingrid (2017, 29 de marzo), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.
- S.G., “Scaccheri: volver y bailar”, en: *Revista Somos*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1978. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE*

IRIS SCACCHERI. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.

VENTURA, Any, “Puede engañar a la historia”, en: *Revista La Nación*, 28 de diciembre de 1982, Buenos Aires. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.

-----, “Bailar es un estado de gracia”, en: *Revista Clarín*, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1987. Extraído de: *ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.

VIGNOLO, María Alejandra, “Iris Scaccheri y la condición de lo aurático en la danza”, en: *Actas del II Congreso Internacional Artes en Cruce: bicentenarios latinoamericanos y globalización*, Buenos Aires, pp.1-12, 2010.

-----, “Iris Scaccheri y el color”, en: *Jornada Nacional del Color en las Artes 2012: cuaderno de resúmenes* (GIGLIO, Ma. Paula edit.), Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012.

-----, “Reflexiones sobre el vínculo danza – poesía en la obra de Iris Scaccheri”, en: *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral / Carlos Fos*; (BROWNELL, Pamela coord.; DIZ, Ma. Luiza [et.al.] edit.), Buenos Aires, AINCRIT Ediciones, 2013.

-----, “Potencia poética/ Danza y traducción. La emergencia del «solo» de danza”, en: MUSCHIETTI, Delfina (comp.), *Traducir poesía: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (CARESANI, Rodrigo [et.al.] dir.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paradiso, 2014.

-----, “Iris Scaccheri, ícono de la libertad en tiempos sombríos” (mimeo), en: *XI Jornadas de Investigación en Danza*, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2018.

3. Teorías de la enunciación y estudios sobre poesía:

AAVV, Torras, Meri [et al.], *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea*. Castalia, Madrid, 2009.

- BAJARLÍA, Juan Jacobo, *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*, Buenos Aires, Almagesto, 1998.
- BAYLEY, Edgar, "Realidad interna y función de la poesía", en: *Obras*. (SALTZMANN, Julia edit.), Buenos Aires, Grijalba, pp. 615-638, 1952.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1980.
- BIGNOZZI, Juana, "La poesía acompaña a otros, no a quien la escribe", en: *Eterna Cadencia*, 2014. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/38645.html>. Consultado el 16/7/2020.
- CRESPO MASSIEU, Antonio, "La poesía y los márgenes", en: *Viento Sur*, N° 91, abril de 2007, Madrid, 2007.
- COMBE, Dominique, "La referencia desdoblada el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", en: *Teorías sobre la lírica* (MAYORAL, José Antonio, coord.). Madrid, Arco Libros, 1996.
- CRISORIO, Bruno; STRACCALI, Eugenia (coord.), *Atlas de la poesía argentina*, La Plata, Universidad de La Plata, 2017.
- DORRA, Raúl, "El sujeto como agonía", en: *Tópicos del Seminario*, N°2, julio-diciembre 99. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 83-104, 1999.
- , "Para el elogio de la poesía" [versión mimeo, posteriormente publicada como "¿Para qué poemas?", en su *Con el afán de la página*. Córdoba, Alción. pp. 67-77], 2003.
- , "¿Para qué poemas?", en: *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, N°3. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 121-128, 2004.
- DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1984.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*, Buenos Aires, Anagrama, 2009.
- FILINICH, María Isabel, "Presentación", en: *Tópicos del seminario*, N°2, julio-diciembre 99, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp.5-8, 1999.
- GIL, Antonio, "Autobiografía y metapoésía: el autor que vive en el poema", en: CASTILLO ROMERA, José y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (edits.), *Poesía histórica y (autobiográfica) (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000.

- HAMBURGER, Kate, “El género lírico”, en: *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor Libros, 1995 pp. 157-195.
- JITRIK, Noé, “Poesía, poema, poética. ¿Es un discurso el discurso poético?”, en: *Conocimiento, retórica, procesos, campos discursivos*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 49-66, 2008.
- JUARROZ, Roberto, *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1980.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotación*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1983.
- , *Enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial, 1997.
- KRISTEVA, Julia, *Semiotiké I: investigaciones para un semanálisis*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1978.
- LE GUERN, Michel, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.
- MALLOL, Anahí, *El poema y su doble*, Buenos Aires, Simurg, 2003.
- MAILLARD, Chantall, “Pequeña zoología poemática” (versión digital), extraída de: <https://es.scribd.com/document/190955900/Pequena-Zoologia-Poematica-Chantal-Maillard>, 2013.
- , “Escribir”, en: *Educação Porto Alegre/RS*, Año XXX, N° 2, pp. 377-393, mayo/agosto, 2007. Disponible en: <file:///C:/Users/victoria/Downloads/564-Texto%20do%20artigo-2046-2-10-20110602.pdf>. Consultado el 19/10/2020.
- MASIELLO, Francine, *El cuerpo de la voz: poesía, ética, cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- MESCHONNIC, Henri, *Manifiesto a favor del ritmo* (trad., sel. BURTON, Gerardo). Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2020/03/manifiesto-a-favor-del-ritmo-poetica-de-henri-meschonnic/>. Recuperado el 18/6/2020.
- , *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires, Mármol Izquierdo Editores, 2007.
- MOLLOY, Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en América*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MONTALBETTI, Mario, “¡Salvemos el poema!”, en *Carcaj: flechas de sentido*, 12.XII.2018. Disponible en: <http://www.carcaj.cl/salvemos-el-poema-una-conversacion-con-mario-montalbetti/>. Recuperado el 2/7/2020.

- , “Lo que más me interesa es cómo el poema produce pensamiento”, en: *Jámpster*, 13.XI.2018. Disponible en: <https://jampster.cl/2018/11/13/entrevista-a-mario-montalbetti-lo-que-mas-me-interesa-es-como-el-poema-produce-pensamiento-como-el-poema-es-una-forma-de-pensar/>. Recuperado el 2/7/2020.
- MONTELEONE, Jorge, *El fantasma de un nombre*. Rosario, Nube Negra ediciones, 2016.
- MOURE, Clelia, “La condición del sujeto poético penetra los géneros”, en: *Cuadernos del CILHA*, Vol. 14, N° 19, pp. 136-152, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 2013.
- MUSCHIETTI, Delfina, “El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia, en: *Filología*, Año XXIII, 1, Universidad de Buenos Aires, 1988.
- , *Traducir poesía: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante*. Buenos Aires, Paradiso, 2014.
- KRISTEVA, Julia, “El tema en cuestión: el lenguaje poético”, en: *C. Lévi-Strauss. Seminario: La identidad*. Barcelona, Petrel, 1981.
- OUELLET, Pierre, “Topos, ethos, eikon. Geopolítica de la imagen.”, en: *Tópicos del seminario* N°2, julio-diciembre 99, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp.83-100, 2003.
- PESSOA, Fernando, *Plural de nadie*, Buenos Aires, Interzona editora, 2013.
- PIÑA, Cristina, “Estudio Preliminar”, en: *Poesía argentina de fin de siglo*, Vinciguerra, Buenos Aires, 1996.
- PRIETO, Julio, “La ceguera del poema: una lectura de Mario Montalbetti”, en: *Theory Now* 2.2, ISSN 2605-2822, 2019, pp. 42-68. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/viewFile/9588/pdf>. Recuperado el 2/7/2020.
- RETAMASO, Roberto, “Ubicuidad y situación de lo poético” [En línea] Recuperado de: <https://litarg.net/para-pensar-la-poesia/>. Consultado el 02/03/18, s.f.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana, “¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?”, en: *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, ISSN-e 1523-1720, N° 2, 2000.
- RODRÍGUEZ, Blanca Alberta, “El cuerpo de la escritura. Una mirada a la obra de Gloria Gervitz”, en: *Tópicos del Seminario*, N°16, julio-diciembre, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 93-117, 2006.

- RUIZ MORENO, Luisa, "Procesos de perceptivización", en: *Tópicos del seminario*, N°2, julio-diciembre 99, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 9-30, 1999.
- SCARANO, Laura, *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Mar del Plata, Editorial Melusina, 2000.
- , *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires, Biblos, 2007.
- , *Vidas en verso: autoficciones poéticas*, Santa Fe, Ediciones UNL, 2014.
- TEITELBOIM, Claudio; VALDIVIESO, Jaime, "Poesía, lenguaje, universo", en: *Estudios Públicos*, 52, Centro de Estudios Científicos de Chile, Santiago de Chile, 1993.
- VALENZUELA, Luisa, "Escribir con el cuerpo", en: *Peligrosas palabras*, México, Oceánico, 2002.

3. Teorías semióticas y estudios literarios en general:

- ABRAMS, Meyer, *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Buenos Aires, Nova, 1962.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 2005.
- AIRA, César, "Arlt", en: *Paradoxa*, N° 7, Rosario, 1993.
- BARTHES, Roland, *El placer del texto y lección inaugural* (ROSA Nicolás; TERÁN Oscar, trad.) [En línea] Editor digital Titivillus. Disponible en: https://www.academia.edu/5875466/El_placer_del_texto_Roland_Barthes. Consultado el 21/4/19, 1982.
- , *El grano de la voz*. México, Siglo XXI, 1985.
- , *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986.
- , *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.
- , *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid, Siglo XXI, 1993.
- , *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1997.
- BORDELOIS, Ivonne, *La palabra amenazada*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2005.
- CALVINO, Italo, *Por qué leer a los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1993.

- CALSAMIGLIA TUSÓN, Helena, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona, Editorial Ariel, 2001.
- CÁMPORA, Magdalena; PUPPO, Lucía, “Presentación”, en *Dinámicas del Espacio: reflexiones desde América Latina* (libro digital), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Educa, 2019, pp. 15-17.
- CIXOUX, Hélène, *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2001.
- , *La llegada a la escritura*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- CUBAS, Romhi (2019) “La literatura no tan erótica de Anais Nin”. En: <https://theobjective.com/further/literatura-erotica-anais-nin/> Consulta efectuada el 4/12/2019.
- DONDIS, Donis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1976.
- DORRA, Raúl, *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005.
- DE LLANO, Aymar (comp.), *Literatura y derivas semióticas*, EUDEM, Mar del Plata, 2020.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura (La construcción del lenguaje poético)*, Madrid, Cátedra, 1989.
- , “Joan Miró: texto plástico y metáfora del lenguaje”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 369 (marzo 1981), pp. 435-465, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1982.
- GREIMAS, Algirdas-Julien; FONTANILLE, Jacques, *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*, México, Siglo XXI, 1994.
- GRUPO M, *Retórica general*. Barcelona, Paidós, 1987.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- JITRIK, Noé, *Conocimiento, retórica, procesos. Campos discursivos*, Buenos Aires, 2008.
- , *Fantasmas semióticos concentrados*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- , *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1996.
- MARIDEI, Guadalupe; PANESI, Jorge, “Periodizaciones de la literatura argentina post-dictadura y concepciones de la historicidad”, en: *VII Congreso Internacional*

Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria (versión digital). Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/hanDe_lugares.../10915/17458. Recuperado el 25/6/18, 2009.

-----, “Disparar contra el canon: la literatura escrita por mujeres en las nuevas historias de la literatura argentina”, en: *Cuadernos del Sur Letras*, N° 42, pp. 155-178, 2012.

-----, “Periodizaciones en tránsito: vínculos entre serie literaria y serie histórica en la Historia crítica de la literatura argentina”, en: *Filología*, N° XLVI, ISSN 2422-6009 (en línea), pp. 107-124, 2014.

MUSITANO, Julia. (2010). “Autoficción: ¿género literario o estrategia de autofiguración?”, en: *Boletín/15*, Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes.

OSTROV, Andrea, *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Alción editora, Córdoba, 2008.

PAZ, Octavio, “Fragmentos de un discurso erótico”, 1974. En: <http://www.elpsicoanalitico.com.ar/num6/erotismo-octavio-paz-fragmentos-de-un-discurso-erotico.php>. Consulta efectuada el 4/12/2019.

PAVIS, Patrice, “El lenguaje no verbal del cuerpo”, en: *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000.

RICHARD, Nelly, “¿Tiene sexo la escritura?”, en: *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Francisco Zegers Editor, Chile, 1993.

ZECCHETO, Victorino, *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*, Quito, Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 2002.

4. Estudios sobre danzas:

ALCALA, Victoria, “Danza, habitar los cuerpos”, en *Arteterapia. Proceso creativo y transformación*, ISSN, 2618-1908, N° 6, diciembre 2019, pp. 20-23. Disponible en: <https://arteterapiarevista.com.ar/wp-content/uploads/2019/12/arteterapia-web.pdf>. Consultado el 31/212/2020.

ADAME, Alejandra [et al.] *Encuentro Internacional de Investigación de la Danza 2008*, México, D.F., CONACULTA/INBA/Cenidi Danza, 2009.

- ÁVILA AGUILAR, M(2013). “Danza y dramaturgia. Sin dramaturgia nada se sostiene”, en: *Escena. Revista de las artes*, Vol. 72, N°1, ISSN: 2215-4906, Universidad de Costa Rica. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/14459/13752>. Recuperado el 1/9/18.
- BADIOU, Alain (s.f.). “La danza como metáfora del pensamiento” [En línea]. Disponible en: <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>. Consultado el 2/4/19.
- BAZ, Margarita, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, PUEG/UNAM, Porrúa y UAM Xochimilco, 1996.
- BIDAUT DE LA CALLE, Sophie, *Nellie Campobello: Una escritura salida del cuerpo*, México, D.F., CONACULTA, INBA, Cenidi Danza, 2013.
- CADÚS, Eugenia, “Palabras preliminares” [Texto inédito]. Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (IHAAL) de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA), 2020.
- , “Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia”, en: *Intersticios*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Recuperado de: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/index>, 2019.
- ; DORIN, Patricia, “Archivo Fumagalli: cuestiones para abordar el documento de danza”, ponencia presentada en las *IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT)* Feria Internacional del Libro, Centro Cultural de la Cooperación, Bs.As., mayo de 2012.
- CITRO, Silvia, *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Buenos Aires, Biblos, 2012.
- CONSEJO ARGENTINO DE LA DANZA, “Galería de celebridades. Miriam Winslow, Cecilia Ingenieros, Dore Hoyer”, 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8Wfbw8YqSWE>. Consultado el 8/1/20214.
- COOPER ALBRIGHT, Ann, *Traces of light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*. MidDe lugares...town, Connecticut, Wesleyan, 2007.
- , “Tocando la historia”, en: *Pensar con la danza*. (edit.: Carlos Eduardo Sanabria, Bohorquez, Ana Carolina Ávila Pérez; José Antonio Sánchez... [et al.]). – Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de

- Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades 2014, pp.33-40, 2014.
- DORIN, Patricia, “Filiaciones y derivaciones de una danza de expresión en la Argentina”, en: *Actas del IX Congreso Argentino*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, pp.1-10, 2011.
- DORIN, Patricia, “Cuerpo, Gesto y Expresión en la Ausdruckstanz de Mary Wigman” [tesis de licenciatura], SEU, Universidad Nacional de las Artes, 2015.
- FOSTER, Susan, “Coreografiar la historia”, en: Naverán, Écija (edit). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid, Artea Editorial, 2013.
- GIGENA, María Marta, “Danza, lenguaje y texto: algunas perspectivas”. En Movimiento.org., 2004 Disponible en: <http://www.movimiento.org/profiles/blogs/danza-lenguaje-y-texto-algunas> Consultado 30/5/15
- , “Promesa de otros cuerpos. Tema y variaciones para la danza presente”, en: *Figuraciones*, N°4 (La muerte de las vanguardias), IUNA, Buenos Aires, 2008. Disponible en <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=68&idn=4&arch=1#texto>. Consultado 30/5/15.
- ; TAMBUTTI, Susana, “Memorias del presente, ficciones del pasado”, en *Historiografía de danza: teorías e métodos*, San Pablo, Annablume. Disponible en: <file:///C:/Users/victoria/Downloads/Gigena,%20M.%20M.,%20Tambutti,%20S.2017%20Memorias%20del%20presente,%20ficciones%20del%20pasado.%20En%20Historiografia%20da%20dan%C3%A7a%20teorias%20e%20m%C3%A9todos.pdf>. Recuperado el 10/1/2021.
- GREINER, Christine, “Investigar la danza en estado salvaje”, en: Naverán, Écija (edit). *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid, Artea Editorial, 2013.
- GIGENA, María Marta, “Promesa de otros cuerpos. Tema y variaciones para la danza presente”, en: *Figuraciones*, N°4 (La muerte de las vanguardias), IUNA, Buenos Aires. Disponible en <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=68&idn=4&arch=1#texto>. Consultado 30/5/15, 2008.
- HUMPHREY, Doris, *El arte de crear danzas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

- ISSE MOYANO, Marcelo, *La danza en el marco del arte moderno/ contemporáneo*. Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte, 2013.
- KALMAR, Deborah, *Qué es la Expresión Corporal*, Buenos Aires, Lumen, 2005.
- KRINER, Dora, GARCÍA MORILLO, Roberto, *Estudios sobre danzas*. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1948.
- LANGER, Susanne, “La Danza”, en: *Antología. Textos de Estética e Historia del Arte* (comp. Adolfo Sánchez Vázquez), México, Universidad Autónoma de México, 1978.
- LOVE, Paul, *Terminología de la danza moderna* (NOGUÉS ACUÑA, Pastora Sofía, trad.), New York, Kamin Dance Publishers, 1953.
- MALINOW, Inés, “Clotilde y Alejandro Sakharoff”, en: *Desarrollo del ballet en Argentina. Pléyade sentimental*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962, pp. 67-68.
- MC. FEE, Graham, *Entendiendo la danza* (TAMBUTTI, Susana trad.), Routledge, Londres, 1992.
- NAVERÁN, Isabel de, ÉCIJA, Amparo, *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid, Artea Editorial, 2013.
- OSSONA, Paulina, *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas*, Chálassa Ediciones, Buenos Aires, 2003.
- SAKHAROFF, Alejandro, *Reflexiones sobre la danza y la música*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1949.
- SÁNCHEZ, José, *Lecturas sobre danza y coreografía* (edit.: Amparo Écija, Isabel de Naverán), Madrid, Artea Editoria, 2013.
- STOKOE, Patricia; Sirkin, Alicia, *El proceso de creación en arte*, Buenos Aires, Almagesto, 1994.
- SZUCHMACHER, Rubén, *Archivo Itelman*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.
- TAMBUTTI, Susana, [et al.], *Creación coreográfica*, Buenos Aires, Eudeba, 2009.
- , “La danza entre el espiritualismo y el modernismo”, en: *Teoría General de la Danza*, Universidad de Buenos Aires. [Apuntes teóricos en línea]. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/230761403/Teorico-Modulo-II-UBA-2009-Susana-Tambutti, 2009>.
- , “Más allá de la mimesis y el expresionismo” en: *Blog Teatro y Cultura*, La Plata, 2009. Disponible en:

<http://blogteatrolapлата.blogspot.com.ar/2009/07/mas-alla-de-la-mimesis-y-del.html>. Consultado 11/6/16.

-----, “Hacia un proceso de hibridación fértil. La danza escénica en Argentina.”, en: *El apuntador*, 2015. Disponible en: <http://www.movimiento.org/profiles/blogs/danza-lenguaje-y-texto-algunas>. Consultado 11/6/16.

-----, “Historia de la danza Argentina” [cronograma de cátedra], Departamento de Artes del movimiento, Universidad Nacional de las Artes, 2019. Disponible en: https://mega.nz/folder/uiQCESrI#tuiwVEx_zbgaMw0Eew4cpg/folder/mqwECQRS. Recuperado el 10/1/2021.

-----, “Listado de Archivos, Bibliotecas, Hemerotecas” [ficha de cátedra], Departamento de Artes del movimiento, Universidad Nacional de las Artes, 2019. Disponible en: https://mega.nz/folder/uiQCESrI#tuiwVEx_zbgaMw0Eew4cpg/folder/mqwECQRS. Recuperado el 10/1/2021.

VALÉRY, Paul, *El alma y la danza*, Buenos Aires, Losada, 1958.

VIGNOLO, María Alejandra, “La danza y la imagen moderna del cuerpo. Un estudio sobre la conformación del baile solista en Alemania”, en: *Hyperborea Revista de ensayo y creación* 2, 2019, p. 85-105. Disponible en: <http://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/la-danza-y-la-imagen-moderna-del-cuerpo-134>. Recuperado el 18/6/2020.

WIGMAN, Mary, *El lenguaje de la danza*, Barcelona, Ediciones del Aguazul, 2002.

5. Teorías de las artes:

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, D.F., México, Editorial Itaca, 2003.

GARRAMUÑO, Florencia, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.

GLUZMAN, Georgina, “El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)”, 2021, en: https://www.artehispano.com.ar/El_canon_accidental_Mujeres_artistas_en_Argentina.html. Recuperado el 22/4/21.

POLLOCK, Griselda, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo, Buenos Aires, 1988.

LLOMPART, Paula; ZELIS, Oscar, “Valor y eficacia de los talleres artísticos en escuelas de educación especial y dispositivos terapéuticos”, en *EDUPSI*. Disponible en <https://www.edupsi.com/talleres/clase2.html>. Recuperado el 26/5/21.

VALÉRY, Paul, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990.

6. Estudios sobre literatura y danza:

ACOSTA, Paola, “Escrito en el cuerpo. la escritura en la creación artística”, en: *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Vol. 7, enero - diciembre de 2013. pp. 25 – 38. Disponible en: https://www.academia.edu/40296154/Escrito_en_el_cuerpo_La_escritura_en_la_creaci%C3%B3n_art%C3%ADstica. Consultado el 9/1/2021.

ALCALA, Victoria, “Cruzar para crear: entre literatura y danza. Un estudio Interdisciplinario”, en: DE LLANO, Aymará (comp.), *Literatura y derivas semióticas*, EUDEM, Mar del Plata, pp. 91- 108, 2020.

-----, “Literatura, danza y escritura: El cruce de lenguajes como camino hacia la interdisciplinariedad”, en *Estudios actuales de la Literatura Comparada: teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios*, Universidad de Costa Rica, 2020, pp. 255 – 270.

-----, “Thénon/Scaccheri o cuerpos buscando nuevas escrituras” en: *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias: tomo II*, Teseo Press, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2020, pp. 251 – 260.

ALEKSEEVA, Tatiana, “Lenguaje danzante: Las coreografías afrocubanas del neobarroco en Gestos de Severo Sarduy”, en: *Afro-Hispanic Review*, vol. 31, N° 1, 2012, pp. 9–28. Disponible en: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23617208. Consultado el 9/1/2021.

ANDERSON, Jack, “En movimiento: poesía y danza”, en: *Dance Chronicle*, vol. 33, N° 2, pp. 251–267, 2010. Disponible en: www.jstor.org/stable/20749329. Consultado el 9/1/2021.

ARAYA JIMÉNEZ, Xinia “La fragmentación del cuerpo femenino y la degradación del yo lírico a partir de la escritura femenina en *La mano suicida*”, en: *Revista de*

- Filología Y Lingüística De La Universidad De Costa Rica*, 39 (1), pp. 149-157.
 Disponible en: <https://doi.org/10.15517/rfl.v39i1.13861>. Consultado el 9/1/2021.
- LE CORRE, HERVÉ, “Cuerpo, género y lenguaje: La danza en dos textos de Rubén Darío «Miss Isadora Duncan» y «Cléo de Mérode - Nuestra señora de la sonrisa y de la danza»”, en *Centroamericana*, ISSN 2035-1496, Vol. 26, N° 2, 2017 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Rubén Darío en el primer centenario de su muerte (1916-2016), pp. 115-130.
- CARRIZO RUEDA, Sofía: “El motivo de la danza en Garcilaso”, en: *Anuario de Letras*, 0185-1373, Vol.28, 1990, pp.291-298.
- DARÍO, Rubén, “Miss Isadora Duncan, el placer de ver bailar a la musa de los pies desnudos”, en: *La Nación*, 2020. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/miss-isadora-duncan-el-placer-de-ver-bailar-a-la-musa-de-los-pies-desnudos-nid2357832/>. Consultado el 25/5/21.
- DENBY, Edwin, “Escritos de danza y poesía”, en: (CORNFIELD, Robert, edit.), Yale University Press, 1998. Disponible en: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt32bg7h. Consultado el 9/1/2021.
- CARTER, Alexandra, “Literatura y danza en la Gran Bretaña del siglo XIX: Jane Austen a la nueva mujer, por Cheryl A. Wilson”, en: *Victorian Studies*, vol. 52, N° 3, pp. 472–474, 2010. Disponible en: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.2979/vic.2010.52.3.472. Consultado el 9/1/2021.
- CRUZ, Jacqueline “Surrealismo y Edad Media: La «Danza de la muerte» de Lorca”, en: *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, vol. 20, N° 1/2, pp. 65–83, 1995. Disponible en: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27741241. Consultado el 9/1/2021.
- CULP, Mildred “Reseña: Danza y poesía moderna”, en: *Dance Chronicle*, vol. 4, N° 2, pp. 221–224, 1981. Disponible en: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1567398. Consultado el 9/1/2021.
- GARRY, Jane, “La historia literaria de la danza inglesa de Morris”, en *Folklore*, vol. 94, N° 2, pp. 219–228, 1983. Disponible en: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1260495. Consultado el 9/1/2021.
- KOZEL, Susana “Cuerpos del texto: la danza como teoría, la literatura como danza de Ellen W. Goellner, Jacqueline Shea Murphy”, en: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 15, N° 1, pp. 94–99, 1997. Disponible en: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1290958. Consultado el 9/1/2021.

- MARÍN CALDERÓN, Norman, “Más allá de la letra: cuerpo y escopacidad en la poesía de Ana Rossetti”, en: *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, ISSN 0377-628X, Vol. 39, N° 1, pp. 131-138, 2013. Disponible en: file:///C:/Users/victoria/Downloads/Mas_alla_de_la_letra_cuerpo_y_escopacidad_en_la_po.pdf. Consultado el 9/1/2021.
- LINKS, Frank “El baile en la obra dramática de Federico García Lorca”, EN: *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, vol. 41, N° 2, pp. 363–391, 2016. Disponible en: www.jstor.org/stable/44070927. Consultado el 9/1/2021.
- PONCE, Dolores, *Danza y literatura ¿Qué relación?* DF México, Inbal, 2010.
-----, (2016, 1 de junio), *Entrevista por Victoria Alcala* (vía mail), Buenos Aires, Argentina.
- RIEFKÖHL, Raúl Román, “Una aproximación lingüística a la «danza negra» de Luis Pales Matos”, en *Hispanic Journal*, vol. 3, N° 1, pp. 137–146, 1981. Disponible en: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44284389. Consultado el 9/1/2021.
- ROJAS, Nelson; “«La bailarina» de Gabriela Mistral: éxtasis y martirio”, en: *Hispanófila*, N° 161, pp. 59–70, 2011. Disponible en: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43807435. Consultado el 9/1/2021.
- SALAZAR, Adolfo, “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes”, en *Nueva Revista De Filología Hispánica*, vol. 2, N° 1, pp. 21–56, 1948. Disponible en: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40296476. Consultado el 9/1/2021.
- SALAZAR OSPINA, Matilde, “La escritura en danza, un ruego del cuerpo. El caso del tango-danza en Colombia”, en: *Hallazgos, revista de investigaciones*, ISSN 1794-3841, N° 18, pp. 175-185, 2012. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4422855>. Consultado el 9/1/2021.
- SMITH, Milton M. “Bailando a través de la literatura inglesa”, en *The English Journal*, vol. 9, N° 6, pp. 305–317, 1920. Disponible en: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/801909. Consultado el 9/1/2021.
- TIDDY, R.J.E., “La danza folclórica en la literatura inglesa”, en: *The English Folk-Dance Society's Journal*, Vol. 1, N° 2 (abril de 1915), pp. 33-37. Disponible en: *STOR*, www.jstor.org/stable/4520949. Consultado el 9/1/2021.
- TREVOR, Whittock, “The role of metaphor in dance”, en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 32, N° 3, pp. 242-249, julio de 1992. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/32.3.242>. Recuperado el 8/7/2020.

7. Estudios intermediales e interdisciplinarios:

- BARICELLI, Jean Pierre; GIBALDI, Joseph, *Interrelations of literature*, New York The Modern Language Association of America, 1982.
- BERMÚDEZ, Nicolás, “Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros”, en: *Estudios Semióticos*, N° 4. San Pablo: Editor Peter Dietrich (versión online). Recuperado de: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiótica/es>, consultado el 02/03/18, 2008.
- FLYS JUNQUERA, Carmen, “Ecocrítica y ecofeminismo: diálogo entre la filosofía y la crítica literaria”, en: PULEO, Alicia (ed.), *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, Madrid, Plaza y Valdés, 2015.
- GARCÍA, Rolando, *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 2006.
- GIL, Antonio; PARDO, Pedro Javier (edit.), *Adaptación 2.0. Estudios Comparados Sobre Intermedialidad*. Binges, Éditions Orbis Tertius, 2018.
- GIL, Antonio, “De la *previrtualidad* a las experiencias virtuales (EVs): una aproximación a la narrativa del medio interactivo desde los estudios intermediales comparados”, en: GONZÁLEZ, Anxo (coord.) [et al.], *Textualidades (inter)literarias. Lugares de lecturas y nuevas perspectivas teórico-críticas*, Iberoamericana-Vervet, Madrid, Frankfurt, 2020, pp. 305-340.
- HOLLAND -CUNZ, Bárbara, *Ecofeminismos*, Ediciones Cátedra, España, 1996.
- LE GALLIOT, Jean, *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1977.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, “Música y literatura en la Grecia Antigua”, 2006. [En línea] Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/msica-y-literatura-en-la-grecia-antigua-0/>. Consultado el 02/03/18.
- VON BERTALANFFY, Ludwing, *Teoría General de los sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- WOLF, Sergio, *Cine/Literatura -Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

8. Otras disciplinas y estudios complementarios:

- ALCALA, Victoria, “Escribir y ser movidos: cuerpos eróticos a través de las artes”, en *Jornada anual Centro Oro*, Buenos Aires, noviembre de 2019. Disponible en:

- https://www.academia.edu/41174597/Escribir_y_ser_movidos_cuerpos_er%C3%B3ticos_a_trav%C3%A9s_las_arte . Recuperado el 2/7/2020.
- , “El vacío como posibilidad de creación”, en *Arteterapia. Proceso creativo y transformación*, ISSN, 2618-1908, N° 4, pp. 5-8, 2019.
- [et al.], “La subjetividad en Arteterapia: convergencias y desencuentros”, en *Arteterapia. Proceso creativo y transformación*, ISSN, 2618-1908, N° 7, pp. 5-9, 2020.
- AGAMBEN, Giorgio, “Los cuerpos por venir. Leer lo que jamás se ha escrito” (trad.: Kong Aránguiz, Felipe), en: *Les Saisons de la danse*, mayo 1997, N° 292, pp. 6-8. Disponible en: https://www.academia.edu/25963536/Giorgio_Agamben_-_Los_cuerpos_por_venir. Recuperado el 6/7/2020.
- , *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Pre-textos, Valencia, 2001.
- ACADEMIA UNIVERSAL DE LAS CULTURAS, *¿Por qué recordar?*, Buenos Aires, Granica, 2006.
- BACHELARD, Gastón, *Poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- , *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- BARBA, Fabián, “Quito-Brussels: A Dancer’s Cultural Geography”, en FRANKO, M., *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Nueva York, Oxford University Press, 2017, pp. 399-412.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Tusquets, 2009.
- BECKER, Howard, *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- BERGER, John, *Esa belleza* (fragmento), 2003, en AMOLONTE, Carlos; Villaviencio JUAN C., Revista *Descontexto*, 2017. Disponible en: <http://descontexto.blogspot.com/2017/01/dos-fragmentos-de-john-berger.html>. Consultado el 16/8/2019.
- , *El cuaderno de Bento*, Buenos Aires, Alfaguara, 2018.
- BONITO OLIVA, Achille, “La transvanguardia es hoy la única vanguardia”, en: *El País*, Madrid (versión digital). Recuperado de: http://elpais.com/diario/1982/02/13/cultura/382402807_850215.html. Consultado el 1/9/2017, 1982.
- BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Editorial Montessor, 1980.

- BUCHBINDER, Mario; MATOSO, Elina, *Mapas del cuerpo*, Buenos Aires, Editorial Letra Viva, 2013.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Editorial Tecnos, 1987.
- BUTLER, Judith, *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007.
- CALMELS, Daniel, *El cuerpo en la escritura*. Buenos Aires, Biblos, 2014.
- CASTRO, Guadalupe, “El retrato fotográfico como mediador en los procesos de generación de subjetividades contemporáneas: El doble”, en *ARTE CONTEMPORANEO MENDOZA: LOS UMBRALES*, ISSN 2545-7535, 2014. Disponible en: <http://www.losumbrales.com/artecomtemporaneomendoza/el-retrato-fotografico-como-mediador-en-los-procesos-de-generacion-de-subjetividades-contemporaneas-el-doble/?fbclid=IwAR0X7amZEFuI9rYfdV1ssNyosh2AKPVDbYfcX7jRRwyRy-EI9tLpVRkxDdM>. Consultado el 19/10/20.
- COLLESPINOSA, Francisco (coord.), *Arteterapia. Dinámicas entre creación y procesos terapéuticos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.
- CORBALÁN, Javier, “La creatividad y su medida: matices y claves en Arteterapia”, en: COLLESPINOSA, Francisco (2006) (coord.), *Arteterapia. Dinámicas entre creación y procesos terapéuticos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.
- CRUZ, Manuel, *Cómo hacer cosas con recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*, Madrid, Katz Editores, 2007.
- CHEVALLIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- CIRLOT, Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2006.
- DAVIS, Gary; SCOTT, Joseph (comps.), *Estrategias para la creatividad*, Buenos Aires, Paidós Educador, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora S.A, 2006.
- DINSHAW, Carolyn, “Tocando el pasado”, en Macón, C.; Solana, M. (eds.). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires, Título, 2015, pp. 353 -374.
- DOLTO, Françoise, *La imagen inconsciente del cuerpo*, Paidós, Buenos Aires, 2015.
- DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

- DUNCAN, Norman, “Trabajar con las emociones en Arteterapia”, en: *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Vol. 2, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 39-49, 2007.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- ESCUADERO, María Carolina, “Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal” [en línea], Trabajo final de posgrado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en *Memoria Académica*, 2013. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.894/te.894.pdf>. Consultado el 4/1/2020.
- ESPÓSITO, Roberto, *Comunidad, inmunidad, biopolítica*, México, Pensamiento Herder Editorial, 2009.
- FILO:UBA, “Vignolo María, Alejandra”, en: *FILO: UBA*, Facultad de Filosofía y Letras. DISPONIBLE EN: <http://artes.filo.uba.ar/vignolo-maria-alejandra>. Consultado el 8/1/2020.
- FIORINI, Héctor Juan, *El psiquismo creador. Teoría y clínica de procesos terciarios*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006.
- , *Teoría y técnicas en psicoterapias*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973.
- FOUCAULT, *Pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 1997.
- GIL LOZANO, Fernanda; PITA, Valeria; INI, Gabriela, *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX. Tomo 2*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- GIUNTA, Andrea, *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- GUERRA, Lucía, *La mujer fragmentada*. Chile, Ed. Cuarto Propio, 1995.
- GIORGI, Gabriel, “Política del monstruo”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LLXV, N° 227, abril-junio, pp. 323-329, 2009.
- GIRONDO, Oliverio, *En la masmédula*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2000.
- GLOZMAN, Mara, “Sobre la construcción de series en el trabajo de archivo. A propósito del «discurso hispanista» en el primer peronismo”, en *Heterotopías. El archivo en la cultura contemporánea: políticas de la inscripción*, Vol. 1, N° 2, Universidad de Córdoba, 2018.

- GORLIER, Juan Carlos. *Nudos del lenguaje. Cuerpo, escritura, voz*, Mar del Plata, EUDEM, 2011.
- GUIRAO, Miguelina, *Los sentidos, bases de la percepción*. Madrid, Editorial Alhambra, 1980.
- GUTIÉRREZ, María Alicia (2011). *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*. Godot: Buenos Aires.
- INSTITUTO AVANZADO SALUD Y EDUCACIÓN (2017). “La psicología del arte”. S/p, Valencia, España.
- IRIGARAY, Luce, *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Ediciones Akal, 2007.
- KRAUSS, Rosalind, *El inconsciente óptico*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997.
- , “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, pp. 289-303, 1996.
- KRISTEVA, Julia, *El genio femenino*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- LANDAU, Erika, *El vivir creativo*, Barcelona, Herder, 1987.
- LAURENT, Eric. *Cuerpos que buscan escrituras*, Buenos Aires, Paidós, 2014.
- LACAN, Jacques, “La significación del falo”, En: *Escritos 2*, 1958. Extraído de: <http://www.caladona.org/grups/uploads/2007/05/La%20significaci%C3%B3n%20del%20falo.doc>. Consultado el 24/12/2020.
- , “La metáfora paterna”, 1958. Extraído de: <http://www.psicopsi.com/seminario-5-clase-10-metáfora-paterna-ii-22-enero-1958/>. Consultado el 4/7/2020.
- [LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2009.](#)
- LE BRETON, David, *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2011.
- LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.
- LEIBSON, Leonardo, *La máquina imperfecta*, Buenos Aires, Letra Viva, 2018.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Dolores, “Técnicas, materiales y recursos utilizados en los procesos arteterapéuticos”, en: *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, Vol. 6 , pp. 183-191, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- LÓPEZ, Mary, “La voz”, en: *Desde el Jardín de Freud*, N° 8, Bogotá, ISSN:1657-3986, pp. 425-426, 2008. Disponible en: <file:///C:/Users/victoria/Downloads/10069->

[Texto%20del%20art%C3%ADculo-18340-1-10-20090702%20\(4\).pdf.](#)

Consulado el 8/1/2020.

MANDOKI, Katia, *La construcción estética del estado y de la identidad nacional*. México, Siglo XXI, 2007.

MASOTTA, Oscar, *Lecturas de psicoanálisis Freud-Lacan*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1991.

MCDUGALL, Joyce [et al], *El artista y el psicoanalista*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.

MIGNOLO, Walter, “Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad De-Colonial”, en: *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, Año 1, N° 1, pp. 8-42, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina, 2010.

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

MOLINER RUIZ, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1998.

MORENO SOLER, Maricruz, “Proyecto ART-ETÈ. Proyecto socioeducativo a través de la Arteterapia”, en: *Congreso Internacional de intervención psicosocial, arte social y arteterapia, de la creatividad al vínculo social*, 978-84-695-6787-6, s.f. Disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/90048/1/PROYECTO%20ART-%20%20C3%88TE.%20Proyecto%20socioeducativo....pdf>. Recuperado el 16/7/2020.

NAJMANOVICH, Denise, *El juego de los vínculos. Subjetividad y redes: figuras en la mutación*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2011.

-----, “El cuerpo del conocimiento, el conocimiento del cuerpo”, en: *Cuadernos de Campo*, N° 7, Buenos Aires, mayo, pp. 6-13, 2009.

NANCY, Jean-Luc, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Buenos Aires, La cabra, 2011.

NASIO, David, *Mi cuerpo y sus imágenes*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

PALLASMAA, Juhani, *Los ojos en la piel*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

PAÍN, Sara; JARREAU, Gladys, *Una psicoterapia por el arte. Teoría y técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006.

- PÉREZ BUCHELLI, Elisa, “Archivos personales: tensiones entre lo individual y lo institucional”, en: *Políticas de la Memoria*, N° 19, ISSN 1668-4885 / ISSN e2683-7234, . Buenos Aires, pp.174-179, 2019.
- PINTA, María Fernanda, *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental Argentina en los años 60*, Buenos Aires, Biblos, 2013.
- PIÑEIRO, Elena, “Consensos y divergencias en el campo intelectual latinoamericano en la década de 1960”, en: *Actas del VIII Seminario Argentino Chileno-II Seminario Cono Sur*, Centro de Estudios Trasandinos Latinoamericanos, Facultad de Cs. Soc. Universidad Nacional de Cuyo, 2006.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. Disponible en: <http://www.rae.es/>, 2020.
- SASCO CAPAZZOLI, Camila, “El lenguaje del cuerpo. Estudio de la danza desde una perspectiva psicoanalítica” [en línea], Trabajo final de grado (dir. Dra. HOUNIE, Ana), Facultad de Psicología, Universidad de la República, Uruguay, 2017. Disponible en: https://sif.psico.edu.uy/sites/default/files/Trabajos%20finales/%20Archivos/tfg_camila_sasco.pdf. Consultado el 8/1/2020.
- SERRES, Michel, *Variaciones sobre el cuerpo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- SOTO CALDERON, Andrea, “Las imágenes en el pensamiento de Vilém Flusser”, en: *Paradigma: revista universitaria de cultura*, ISSN 1885-7604, N° 18, 2015, pp. 38-47. Disponible en: <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/8829/Soto%20Calder%c3%b3n.pdf?sequence=1>. Consultado el 19/5/2021.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005.
- TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013.
- TODOROV, Tveztan, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 1991.
- TRUNGPA, Chögyam, *El mito de la libertad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1997.
- WILCOX, Emily, “When place matters. Provincializing the «global»”, en MORRIS, G. y LARRAINE, N. (edit.), *Rethinking Dance History: Issues and Methodologies*, Vol. 2, Londres, Reino Unido y Nueva York, USA, Routledge, pp. 160-172, 2018.
- WILLIAMS, Raymond, *Cultura y materialismo*, Buenos Aires, La marca editora, 2012.

Agradecimientos

Sin dudas esta tesis demuestra una gran red de personas dispuestas a prestar colaboraciones, miradas y experiencias tanto personales como profesionales. El logro máximo está en atravesar lo académico y lo institucionales sin perder de vista lo plural. Durante estos cinco años no podemos dejar de nombrar a aquellos docentes, traductores, artistas, estudiantes, colegas, artistas, diversos referentes e instituciones que me acompañaron.

Primero, agradezco al entorno afectivo y laboral de Scaccheri y de Thénon por abrir las puertas de sus casas y de sus memorias. Sin ellos la investigación no sería posible. Ellos son Alicia Terzián, Aurelia Chillemi, Claudia Schvartz, Cristina Banegas, Ingrid Pelicori, Liliana Lukin, María Negroni, Sergio Selim y familia, Silvia Mazar, Renata Treitel, Ricardo Ale, Eduardo Romano, Jorge Kersman, Luis Thenon, Luisa Futoransky, Mariana Pace, Oscar Araiz y Walter Di Santo. Oficiaron de intermediarios también Jen Hoffer, Julia Pomiés, Néstor Colón, María Fernanda Pampín, Rebecca Seiferle y Ture Salvattore. Otros colegas prestaron palabra como Sandra Hettman, Eugenia Straccali, Manuel Leiva, Mariana Di Cío, Dolores Ponce, Marina Sarmiento, Valeria Martínez, Silvina Szpierling y Marcelo Isse Moyano. Entre todos ellos, valoro que Sandra Reggiani fue la primera en empujarme a escribir sin dudar sobre qué es bailar para mí.

Segundo, desde el punto de vista académico, debo mencionar a los traductores Andrea Aguirre, Sofia Maurette, Germán Tosto quienes primero fueron compañeros de estudios allá por el 2007 y luego me ayudaron rápidamente a lidiar con otros idiomas. Asimismo, fueron referentes excepcionales Antonio Gil, Miguelina Guirao y Héctor Fiorini. Sin dudas, María Amelia Arancet Ruda no solo alojó mis ideas, sino que me ayudó a crecer intelectualmente de una forma precisa y amorosa. Los momentos de trabajo y de conocimiento mutuo imprimieron en mi un carácter como profesional que no voy a olvidar, tanto por su solidez académica como por su libertad y generosidad como ser humano. Asimismo, el Centro de Investigación de Literatura Argentina de la UCA junto con la Facultad de Filosofía y Letras y el Departamento de Posgrado de la misma universidad, fueron dos pilares fundamentales para construir una casa de estudios donde poder pensar y crear.

También el acompañamiento de los grupos de los que formé parte resultó fundamentales para conformar estudios desde el diálogo y por qué no, la amistad. Por un lado, gracias al Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas de la UBA. Aldana Iglesias, Ayelén Clavin, Belén Arenas, Eugenia Cadús e Irene de la Puente me alentaron, discutieron, creyeron y trabajaron a la par de mis intereses para dar marco y colaboración. Por otro lado, Luz Tripiana, Silvina Biondi, y Virginia Médici prestaron sensibilidad y confianza para conocer y difundir la labor de Scaccheri. Por su parte, Virginia Janza en su mirada editorial ayudó junto con el Grupo La másmedula a la difusión sobre mi trabajo en torno a Thénon.

En tercer lugar, estuvieron a disposición los equipos del Archivo de la Universidad Tres de Febrero, del Teatro Argentino de La Plata, del Archivo del Teatro Nacional Cervantes, del Archivo del Complejo Cultural Sarmiento y del Teatro San Martín. A todos ellos, gracias. Fundamentalmente, agradezco al CONICET por su financiamiento durante los cinco años que ejercí como becaria doctoral.

En cuarto lugar, a mi terapeuta por ayudarme a separar la totalidad de lo posible, a poder encontrar un estilo dentro de lo que me interesa tanto comprender, hacer, buscar sin dejar de lado mi voz. No sé cómo sería esta tesis sino me animara a bailar puertas adentro. En quinto lugar, a mis estudiantes de todos los niveles que, a pesar de los tiempos complejos, motorizan la práctica, me desafían y me muestran la necesidad de cambiar lo que no es fértil. Deseo que esta tesis pueda abrir nuevos rumbos y otros modos de existencia que nos conecten más a los unos con los otros.

Por último, gracias especialmente a mis afectos entrañables: Paula Cantero, Facundo Martínez y Natalia Rotbard por leerme millones de veces, por escucharme y por decirme que sueñe alto. A las amistades que siempre están, a mis hermanos y a mis viejos que, sin ellos, la cotidianidad sería definitivamente más difícil.