

# *El caso Thénon/Scaccheri: valencias, intersecciones y divergencias. Hacia un diálogo posible entre literatura y danza*

ALCALA, Victoria / Centro de Investigación en Literatura Argentina. Universidad Católica Argentina (CILA-UCA). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – [victoria\\_alcala@live.com](mailto:victoria_alcala@live.com)

---

» *Palabras clave: literatura, danza, cuerpo, escritura, sistema.*

## › **Resumen**

Tomando como premisa que el cuerpo es la raíz de todas las artes, planteamos un enfoque interdisciplinario para observar, comprender y enlazar las poéticas de Susana Thénon (1937-1990, poeta, traductora, fotógrafa) y de Iris Scaccheri (1939-2014, bailarina, coreógrafa, escritora). El cuerpo, ligadura y magma del acto creativo, nos permite rastrear sus diversas experiencias sensoriales, las valoraciones sémicas y las nociones espaciales, acorde con cada código y disciplina. A partir del análisis de sus producciones, situadas entre las décadas del sesenta y del ochenta, abordaremos el fenómeno de inscripción del cuerpo en los distintos lenguajes artísticos. Junto con la dimensión estética, consideraremos los rasgos de época y su respectiva ubicación en el contexto de producción argentino. El quehacer interdisciplinario de ambas creadoras refleja su potencial multifacético –también presente en sus coetáneos–, así como la necesidad del intercambio. Su vínculo profesional y la apertura hacia otras disciplinas constituyen un antecedente original para repensar las teorías críticas en torno a las artes, sus respectivas definiciones y géneros. No solo se trata de poner en relación las disciplinas, sino de construir una mirada pluri-sistémica, que aborde tanto las cercanías, las congruencias y las lejanías entre una y otra. Como una primera aproximación al sistema literatura/danza, el cruce entre lenguajes será la premisa para profundizar en sus formas de creación.

## › **Introducción**

*¿Cómo explicarlo? Es como si el cuerpo estuviera/  
formado/por restos de otros;  
como si fueras una suma de/experiencias,  
ajenas a tu biografía*

*Marifé Santiago Bolaños*

Tomando como premisa que el cuerpo es la raíz de todas las artes (Duncan, 2007), planteamos un enfoque interdisciplinario para observar, comprender y enlazar las poéticas de Susana Thénon (1937-1990, poeta, traductora, fotógrafa) y de Iris Scaccheri (1939-2014, bailarina, coreógrafa, escritora). El cuerpo, ligadura y magma del acto creativo, nos permite rastrear sus diversas experiencias sensoriales, las valoraciones sémicas y las nociones espaciales, acorde con cada código y disciplina. A partir de la autoexpresión iniciada en los sentidos, los mediadores artísticos permiten una muerte del sentido literal del cuerpo para que el creador exprese distintas voces o sujetos, ancladas en variadas figuraciones corporales.

En un primer acercamiento, observar ambas artistas significó atender una notoria diferencia entre el *cuerpo centrípeto* que proponía la primera y el *cuerpo centrífugo* que planteaba la segunda. Según los estudios de María Dolores López Martínez (2011), esta distinción reside en la experiencia intrínseca que cada uno de los materiales y técnicas artísticas propone *per se*. Es decir, la escritura tiende a separar (Calmels, 2014) la relación entre el sujeto y su cuerpo, que es proyectado o introyectado en un ejercicio de exteriorización, al “poner afuera” su voz en la hoja que funciona como un doble—como quien se mira ante un espejo—. Tal separación coincide con la autopercepción de un cuerpo fragmentado en la obra de Susana Thénon, corporalidad que, a su vez, actúa como canal de expresión y problematiza la existencia del Yo lírico. Por otro lado, la danza tiende a unir cuerpo e imaginario y a expandir las posibilidades de movimiento, intentando “sujetar” lo poético del gesto, en frases de movimiento. La relación entre el intérprete-bailarín/a y su cuerpo, en comunicación directa con su propia poética, con el espacio presente y simbólico, se funde en un acto efímero e instantáneo. Como define Ted Shawn: “La danza es el único arte en el que nosotros mismos somos el material del que el arte está hecho”<sup>1</sup>. Por tal motivo, el dinamismo y la experiencia de despliegue, la excentricidad y la rápida captación de la mirada del otro, están presentes en las coreografías de Iris. Su danza está consolidada como tal desde el inicio de su obra, atravesada por un ir y venir de repertorios propios que se definen por un estilo único e hipnótico, según la crítica periodística de la época (Archivo, 2016).

Si bien nos interesa el contacto entre Thénon y Scaccheri, cabe aclarar que las artistas no pueden ser estudiadas de forma espejada, ya que sería un error metodológico y un reduccionismo improductivo buscar una exactitud entre una creadora y otra, así como entre una disciplina y otra. No solo se trata de poner en relación las artes, sino de construir una mirada pluri-sistémica, que aborde sus valencias, intersecciones y divergencias. Veremos en sus poéticas las particularidades e hitos que las definen y en qué aspectos el contacto que establecen, a modo de *transmisión textual*, influye en su propia concepción de la obra de arte. El cuerpo, también como un *palimpsesto* basado en las experiencias sensoriales,

---

<sup>1</sup> Hasta la fecha, no pudimos rastrear el origen de la fuente. Forma parte de unos apuntes aislados de mis clases de historia de la danza cerca de 1999, cerca de mis diez años, cuando asistía a la Escuela de danzas de Mariela Ruggeri en Santa Rosa, La Pampa. *Vox populi*, la frase es atribuida a él y se utiliza como *slogan* en numerosos estudios de danza en todo el mundo.

psíquico-vinculares, refleja el desarrollo de su capacidad creadora y la apertura constante a la variación cíclica de técnicas, materiales y lenguajes.

### > **Dime cómo bailas...**

Nuestras autoras, por sus fuertes cualidades de polímatas, al experimentar con otras artes y colegas, construyeron un *sistema de creación* abierto a la pluralidad técnica y estética. Scaccheri, además de tocar las castañuelas, en sus obras tenía un trabajo riguroso de elección y compilación de la música, un tratamiento especial en el uso del color (Vignolo, 2012), por ejemplo, con las intervenciones en el vestuario realizadas por Antonio Berni. Además de trabajar con la poesía y fotografía *thenoniana*, también creó basándose en textos de Unamuno, Sábato, García Lorca, Guillén y fue captada por las miradas de Sara Facio, Walter Di Santo, Mariana Pace, etc. Thénon tuvo un paso fugaz por la revista *Aguaviva*, tradujo tangos al latín y la poesía de Rilke. Realizó fotografía, formó parte de un libro de pintura y poesía en torno a Ana Frank, dirigido por Alberto Bruzzone, junto a otros once escritores; fue parte de “Ciclo de recitales literarios. Poesía y cuento” coordinado por Liliana Lukin (Alcala, 2017), escribió con Alejandra Pizarnik “Crónica social” (Di Cío, 2003), etc. También en su poesía hay numerosas referencias no solo a la danza, sino también a la música y la pintura. Ambas artistas manejan varias lenguas: Thénon, el alemán e inglés, además de la inclusión de neologismos latinos teñidos de humor negro; Scaccheri tiene versiones de sus obras en francés y en alemán, además de una fuerte influencia de las artes italianas, españolas y norteamericanas (Alcala, 2017).

Hasta el momento, podemos afirmar que, para Thénon, la danza, a modo de serendipia, da un vuelco en su forma de concebir la literatura hacia 1980 cuando conoce a Scaccheri. Incluso, luego de varios años de silencio poético, termina *distancias* y logra una proliferación de sentidos hasta estrujar la *heteroglosia y heterogenería* –en términos de Ana María Barrenechea– (Jitrik, 1996) en *Ova Completa*, su poemario culminante. Scaccheri, causa de su escritura final, le permite recordar sus primas intenciones poéticas y, en sus propias palabras, “mucho más que la belleza. La verdad pura” (Thénon, 2001: 200). Siguiendo a Juanita Cifuentes-Louault (2015), su primera relación con la danza es temática y metafórica, especialmente en seis poemas fechados entre 1958 y 1967. La danza, asociada a los semas vida, tierra, mar, ave y libertad, se opone al eje semántico conformado por la muerte, la inmovilidad, la jaula y el hermetismo. Cifuentes-Louault agrega que, debido a su pulsión de movimiento y apertura espacial en *distancias*, el ritmo y estructura de los poemas acentúan un movimiento coreográfico, una actitud de rebasamiento y una “erotización progresiva del lenguaje” (2015: 8). Hay una transformación evidente en el sujeto poético que al inicio del corpus se desconoce y oscila entre las posibilidades de apertura, cierre y fuga hasta llegar, a modo de “convulsiones poéticas” a “una visión del mundo similar a una coreografía de la distancia” (Cifuentes-Louault, 2015: 10). Los espasmos visuales, las paradojas, el uso de dos voces disuelven lo meramente textual y reflejan el pasaje de un cuerpo *isomórfico* a uno

*polivalente*. El encuentro con lo auténtico y lo orgánico da un vuelco de sentido en sus creaciones. La propia autora reconoce un “cambio mayúsculo” que se avecinaba hacia 1984:

Empecé a entender que solo había dedicado mis afanes a un aspecto de la creación, en desmedro de muchos otros aspectos que se encontraban relegados y hasta diría asfixiados [...]. ¿Por qué entonces mutilar la única ilusión de realidad que tenemos? Me refiero a los lenguajes (a todos ellos). El secreto reside en no abjurar de nada. En no avergonzarse y en *hacer*. En *sumar*, incorporar, dejar paso, abrir puertas y ventanas (Thénon, 2012: 182-183, el destacado es de la autora).

En Scaccheri, el vínculo danza/poesía se encuentra desde la infancia, del mismo modo que una relación óptima y reconfortante con el propio cuerpo. Reconoce la danza como un don que le fue dado: “Nací en mi casa. Sana y hermosa. Mi tío Neif dijo [a mi madre]: ‘Cómo mueve las piernas [...] te salió bailarina’” (Scaccheri, 2010: 99)<sup>2</sup>. Su *ars poética* se redefine y profundiza en contacto con la diversidad de las artes visuales y literarias, mucho más que con los propios colegas de la danza. Expresa: “Si queremos que la danza sea Arte tiene que decir mucho más de lo que se ve” (24). Sobre su relación con la escritura afirma que los textos son “la esencial nutrición de mi danza” (7). Su libro *Brindis a la danza* nace como una forma de recuperar los escritos “para volver a ver el origen de mi danza en cuanto a la parte fundamental de la línea de creación” (7). En una entrevista que realizamos a la editora de sus libros, Claudia Schwartz nos comentó la forma de escritura<sup>3</sup> de Iris:

Ella escribía al pie de las fotos, cuando terminaba de bailar en su casa, al pie del árbol. Ahí creó todo, después de esas horas tremendas, fecundas de trabajo danzando, se iba al fondo donde tenía ese pino y escribía en los cuadernitos Gloria. Ahí brotaban las cosas como borbotones (Alcala, 2017: s.p.).

La riqueza de lenguajes es intrínseca a la experiencia creadora en Iris, 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, 2006: 3). Podemos evidenciar la impronta interdisciplinaria desde el origen de su danza en sus primeros pasos. En su relato sobre *Masa*, danza espontánea que hizo por primera vez con nueve años, cuenta cómo a partir de la música de Hipólito Ivanov “la danza aparece” (Scaccheri, 2010: 26). En 1966, nace *Carmina Burana* a partir de “charlas imaginarias” (37) con obras de pintores como Paul Cézanne. Esta danza plantea un trabajo meramente musical en el que Scaccheri compila y re-titula las distintas partes de la cantata original de Carl Orff. En dicha obra, la artista deconstruye las formas conocidas de la danza clásica para buscar su propia metodología de ejecución, tal como puede verse en los giros, saltos y fueras de eje. Por otro lado, *La bruja*, según María Alejandra Vignolo,

---

<sup>2</sup> En adelante indicaremos solo el número de página para hacer referencia a la obra de Scaccheri.

<sup>3</sup> Según nuestras investigaciones expuestas en el *III Congreso Internacional de Literatura Comparada* (Costa Rica, 2018), hay dos tipos de escrituras en danza. En la primera, la coreografía se define por la transcripción al cuerpo real cuya función es metafórica. La otra, la anotación, son las notas sobre el movimiento en el papel escrito. Según nuestro archivo (Alcala, 2017), Scaccheri anota la danza sin responder a códigos cinéticos convencionales, sino que incluye signos y cambio de voz en las acotaciones de forma arbitraria. Probablemente tal impulsividad sea el resultado de un apunte espontáneo y elaborado como un código interno para su entendimiento ya que ella es su propia intérprete.

presenta dos formaciones discursivas, al menos desde la crítica periodística: “uno de separación entre la danza y lo literario y, otro de vinculación, donde lo literario queda subsumido como parte de la danza” (2013: 1083). Rastreamos en el *modus operandi* de Scaccheri tanto el uso literal como la yuxtaposición o la disociación entre palabra/cuerpo. Vignolo, además, advierte en los propios relatos de Iris el paralelismo entre “conceptos, imágenes y frases” (2013: 1084). Scaccheri comenta:

¿Y qué es cuando el cuerpo habla con una frase, por ejemplo: «volverán los pájaros»? ¿Es el cuerpo que representa «volver» o «pájaro»? Nada de eso. El ser humano nace y muere con lo mismo. Ya sabe en esencia «qué es volver, qué es pájaro» (13).

Es decir, hay un saber universal y anterior en todos los humanos, que el cuerpo sabe y que el intérprete tiene que recuperar. Por este motivo, cuando el cuerpo del bailarín habla con una frase, el espectador puede captarla. Ya encarnada la metáfora, el cuerpo “[b]usca: volver, pájaro, en la sangre, en el hueso, en la carne, en la piel” (13); es el “medio” que logra borrar lo que se ve—cuerpo que es pájaro— y enfatizar “lo que no se ve: [...] más que el pájaro” (13). Tal transformación, fuera del cuerpo, permite el instante cuando “se produce la danza” (14). Además, las proyecciones interiores actúan como “partituras subterráneas” (23) que dan forma a la danza. Tanto el hacer cuerpo de la música como el “bailar con textos” (23) producen una danza que “hará siempre el mismo itinerario, reducido o más grande” (23). Ejemplificando con la imagen de la araña que vuelve a hacer su telar año tras año, la danza es un movimiento recurrente, interior e invisible, que permite al bailarín redescubrirse en cada paso, en sus repeticiones y variaciones. Dice Iris que “el Arte [...] es volver a hacer camino sobre lo caminado” (117).

A partir de lo esbozado, planteamos tres formas de relación transmedial, inspiradas en *Interrelations of literature* de Jean-Pierre Barricelli y Joseph Gibaldi (1982)<sup>4</sup>:

1. Literatura en la danza: es una operación analógica<sup>5</sup> en donde se instaura una correlación entre dos sistemas semióticos de tipo conceptual o poético, estructural o sustancial (Bermúdez, 2008). Puede ser implícita o explícita. En el caso de Scaccheri, se presentan ambas.
2. Danza en la literatura: es posible afirmar que la danza aparece como tema o como cosmovisión a lo largo de toda la historia de la literatura. Podríamos tomar a Thénon, quien construye una “poesía coreográfica” (Cifuentes-Louault, 2015). Vemos en esta correlación una primacía de lo verbal sobre lo dancístico, en el sentido de que la lengua se basta a sí misma como sistema e incorpora en su hacer poético-narrativo nociones vinculadas con lo no verbal.
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, 2008: 5).

---

<sup>4</sup> En la investigación a cargo de Barricelli y Gibaldi (1982) aparecen trece tipos de relaciones de la literatura con otros saberes como la lingüística, la música, las artes plásticas, la religión, la ciencia, la política, etc. Entre ellos no figura el vínculo literatura/danza. Tomamos como préstamos algunos conceptos, especialmente del estudio música/literatura.

<sup>5</sup> Émile Benveniste denomina a esta relación “de homología” (Bermúdez, 2008: 3).

Proponemos los espectáculos o puestas en escena, relacionados directamente con el concepto de dramaturgia, en donde danza, texto, teatralidad y música conforman un género mixto, estableciendo entre sí relaciones de mutua dependencia. Como sucede en *El día que me quieras*, *El hoyo*, “Iris con los poetas” y *La Gaucha*.

Consideramos que, entre las disciplinas, como afirma Antonio García Berrio (2016), los significantes no son neutros, sino que se articulan como pura metáfora. El universo simbólico no debe quedar reducido a una modalidad lógico-comunicativa estándar, sino que es el punto de unión en el *hacer literatura* y el *hacer danza*. En la pérdida del referente real que habilita toda operación metafórica emerge un nuevo imaginario.

## > **Conclusiones**

El quehacer interdisciplinario de ambas artistas refleja su potencial multifacético, así como la necesidad del intercambio. Su vínculo profesional y la apertura hacia otras disciplinas constituyen un antecedente original para repensar las teorías críticas en torno a las artes, sus respectivas definiciones y géneros. A partir de lo expuesto anteriormente<sup>6</sup> podemos concluir lo siguiente:

- > Hay una clara afinidad entre escritura, danza y coreografía, ambas como formas de inscripción del cuerpo en el discurso. Toda escritura –si bien busca fijar o sujetar– presenta también un dinamismo, en este caso el desplazamiento del creador es un recorrido sémico, que le permite transformarse y reinventarse.
- > Hay en ellas un gesto heteróclito: volver al origen, un origen que no es esencialista ni totalitario, sino fundante. Ambas conservan una huella romántico-humanista en su intento de recuperar el sentido auténtico de la creación, entendido como un pre-estado babilónico del hombre, una forma de nacimiento constante, en donde lo primario se pondría en contacto con lo Absoluto.
- > 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.

Finalmente, comprobamos la ligazón entre el cuerpo –cuyas experiencias imprimen huellas psíquicas–, los diversos lenguajes y las formas de creación y combinación. El pasaje de una sensación a otra, de una técnica a otra, genera un movimiento constante en donde el sujeto conoce, desarrolla y reconoce múltiples facetas de su personalidad, como un “poliedro” según concluimos en los últimos

---

<sup>6</sup> Cabe destacar que, por cuestiones de extensión, quedaron afuera de la presente ponencia otros rasgos del caso Thénon/Scaccheri, por ejemplo: los valores sémicos del cuerpo y del espacio en cada una de las fases de sus obras, las afinidades estéticas con las tradiciones y la vanguardia, el uso del *esopismo*, el carácter atípico de sus obras en relación con los coetáneos, la fuerte relación con el feminismo, etc.

encuentros con el Dr. Fiorini (Alcala, 2017). El amplio desarrollo perceptivo de nuestras artistas evidencia los diversos modos de organización y reformulación presentes en la dimensión psico-física, siempre estructurada poéticamente. El cruce literatura/danza implicará, sin dudas, la misma actitud de apertura y redistribución, para identificar y *des-identificar* lo que es pertinente, potencial de lo que es ajeno a su vinculación.

## › **Referencias bibliográficas**

- Alcala, V. (2017). Catálogo de obras; Entrevistas. (En Tesis doctoral no publicada). Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.
- Archivo (2016). *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Barricelli, J.-P. y Gibaldi, J. (1982). *Interrelations of literature*. New York: The Modern Language Association of America.
- Bermúdez, N. (2008). Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros. *Estudios Semióticos*, 4, 1-8. Recuperado de <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> el 02/03/2018.
- Calmels, D. (2014). *El cuerpo en la escritura*. Buenos Aires: Biblos.
- Cifuentes-Louault, J. (2015). La poesía coreográfica de Susana Thénon. Trad. de Germán Tosto. *ILCEA* [En línea], 24. Recuperado de <http://ilcea.revues.org/3577> el 02/03/2018.
- Di Ció, M. (2003). *La cara deshecha en el vidrio cuarteado*. (Tesis de Licenciatura no publicada). Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.
- Duncan, N. (2007). Trabajar con las Emociones en Arteterapia. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 2, 39-49.
- García Berrio, A. (2016). Joan Miró: texto plástico y metáfora del lenguaje. [Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 369 (marzo 1981), pp. 435-465]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/joan-miro-texto-plastico-y-metafora-del-lenguaje/> el 02/03/2018.
- Isse Moyano, M. (2006). *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Jitrik, N. (1996). *Atípicos de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires.

López Martínez, M.<sup>a</sup> D. (2011). Técnicas, materiales y recursos utilizados en los procesos arteterapéuticos. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 6, 183-191.

Scaccheri, I. (2010). *Brindis a la danza*. Buenos Aires: Leviatán.

Thénon, S. (2001). *La morada imposible I*. Buenos Aires: Corregidor.

\_\_\_\_\_. (2012). *La morada imposible II*. Buenos Aires: Corregidor.

Vignolo, M.<sup>a</sup> A. (2012). Iris Scaccheri y el color. En M.<sup>a</sup> P. Giglio (Ed.), *Jornada Nacional del Color en las Artes 2012. Cuaderno de resúmenes* (51-52). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

\_\_\_\_\_. (2013). Reflexiones sobre el vínculo danza – poesía en la obra de Iris Scaccheri. En P. Brownell (Coord.), *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral / Carlos Fos (1079-1090)*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT).