



ESCENA. Revista de las artes
ISSN: 2215-4906
escena.iiarte@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Alcala, Victoria
Iris Scaccheri, la danza de las metáforas
ESCENA. Revista de las artes, vol. 79, núm. 1, 2018, Julio-, pp. 5-24
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561159309002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Iris Scaccheri, la danza de las metáforas

Iris Scaccheri, the dance of metaphors

Victoria Alcala



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Iris Scaccheri, la danza de las metáforas

Iris Scaccheri, the Dance of Metaphors

Victoria Alcala¹
UCA | CONICET
Argentina

Recibido: 26 de noviembre de 2018 **Aprobado:** 25 de marzo de 2019

Resumen

A partir de una breve revisión en torno a un archivo inédito de danzas, testimonios y escritos de la coreógrafa, bailarina, escritora Iris Scaccheri (1939-2014) nos centraremos en la cuestión de la subjetividad en sus creaciones. Observaremos tanto las particularidades de sus danzas como la relación con el contexto de producción y artístico, situado entre las décadas del 1960 y de 1980 en Argentina. Revisar su repertorio supone rescatar una tendencia de danza, menos difundida hasta el momento. Su corporalidad, representación de una cultura herida por la situación político-social encarna metáforas donde la libertad, la expresión y la creatividad, son posibles.

Palabras clave: subjetividad; danza; metáfora; cultura argentina; contexto

Abstract

From a brief review about an unpublished record of dances, testimonies and writings by the choreographer, dancer, writer Iris Scaccheri (1939-2014) we will focus on the subjectivity in her creations. We study the particularities of their dances and the relationship with the production and artistic context, located between the 60's and the 80's in Argentina. Our approach supposes rescuing a tendency of dance, forgotten nowadays. Her body represents a broken culture by the political-social situation, that's why freedom, expression and creativity are expressed by dancing metaphors.

Keywords: subjectivity; dance; metaphor; argentine culture; context

¹ Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Licenciada en Letras con orientación en Medios de Comunicación, Universidad Católica Argentina. Correo electrónico: victoria_alcala@live.com

Introducción

¿Qué miramos cuando miramos bailar? ¿Qué función ocupa la metáfora como mecanismo de desplazamiento en el lenguaje danzado? ¿En qué medida la subjetividad construye poeticidad en danza? A partir de la revisión de la obra de la bailarina, coreógrafa y escritora argentina Iris Scaccheri (1939-2014²) nos planteamos tales preguntas como ejes de investigación, con el fin de observar las relaciones entre cuerpo, poética y subjetividad en la danza. La corporalidad presentada en sus obras se entrelaza entre estéticas dionisiacas, clásicas y de neovanguardia, a la par del uso de la palabra, la escritura y lo interdisciplinario, como sistema de creación. Tal entrecruzamiento expresa una singularidad en su poética y se ha conformado, tanto para la historiografía como para la crítica periodística, como una danza inclasificable. Pese a su riqueza, Iris todavía resulta una figura borrosa para la danza argentina, ya que es pocas veces mencionada en las cátedras universitarias y en los espacios de danza. Si bien los estudios y homenajes en torno a ella han aumentado los últimos diez años³, consideramos fundamental seguir revisándola, a la luz de lo dicho. Aún como rastro invisible, su voz representa una línea expresiva necesaria de ser rescatada (Jitrik, 1996).

Con el fin de esclarecer los alcances de su labor, nos proponemos rescatar su legado y reivindicar su obra, a partir de un breve análisis poético y contextual. Para ello, nos apoyaremos en las concepciones de poética, de acuerdo con Paul Valéry (2002) y según Meschonnic (2007), en la noción de corporalidad vinculada con lo textual (Dorra, 2005) y en la idea de Ann Cooper Albright (2014) de ser tocados por la historia. Tal como afirma la investigadora, “tocar, tocando, ser tocado” son palabras que evocan la relación entre uno y otros. Explica que: “ser tocado por la historia canaliza el proceso en una experiencia perceptual, cuya medida no puede ser fácilmente cuantificable en términos de hechos o de fechas” (Cooper, 2014, p. 33). Es decir, se trata de que el discurso crítico-historiográfico en danza se abra al intercambio de lo que permanece vivo.

Cabe aclarar que, nos valemos de dos abordajes diferentes pero que resultan complementarios para aproximarnos a la complejidad de dicha artista. El primero, es un enfo-

² Según consultamos en el Juzgado Nacional, la fecha de nacimiento de la bailarina no coincide con la difundida hasta el momento. Por tal motivo, optamos por publicar la fecha precisa, basada en la documentación consultada.

³ Destacamos principalmente la investigación de Alejandra Vignolo (2013) y la recreación hecha por Marina Sarmiento, quien dirigió una obra titulada *EIR* durante 2012 y 2013 en La Plata y en Buenos Aires (Argentina). En 2018, se realizó un homenaje en el Centro Cultural Rojas y algunas fotos de su danza fueron incluidas en la muestra *Las Thénon* realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (La Plata, Argentina).

que particular de su poética –en términos de Meschonnic (2007)⁴–, donde describiremos los elementos recurrentes y cómo ellos construyen un sentido metafórico en un corpus acotado⁵. Las producciones seleccionadas son: *Oye humanidad* (1972)⁶ –versión texto y fotografía–, *Carmina Burana* (1966), “El hoyo”⁷ (1972), *Juana reina de Castilla y Aragón* (1984) –las tres en formato audiovisual– y *Brindis a la danza* (2010) –texto autobiográfico–. El segundo enfoque reside en un estudio del contexto afectivo y artístico en el que se inserta, a partir de testimonios recolectados, recortes periodísticos, entre otros, de su producción realizada entre las décadas de 1960 y del 1980, en Argentina. Asimismo, creemos que su corporalidad, representación de una cultura herida por la situación político-social entre dictaduras, encarna la libertad, la expresión y la creatividad perdidas en ese tiempo. Todos los documentos mencionados conforman un amplio material que, además de caracterizar su obra, conforman un archivo inédito. La heterogeneidad de soportes, temáticas y miradas producidas por ella y alrededor de su obra develan, también, su experiencia creadora más allá de la danza.

Un breve retrato de Iris Scaccheri: voces y contextos

Nacida en la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina), se formó en diversas técnicas de danza desde temprana edad: flamenco, clásico, árabe, gimnasia consciente, entre otras. Algunas de sus maestras fueron Carmen Toledo, Inge Bayerthal y María Ruanova. Según ella misma relata, su primera danza llamada “Masa” fue una improvisación espontánea cuando tenía nueve años (Scaccheri, 2010). Desde muy pequeña escribió, pero, nunca se había animado a mostrar sus textos porque creía que a nadie podían interesarle (Scaccheri, 2010). Además, tocaba la guitarra y las castañuelas con muchísima destreza. Le interesaba la danza folclórica y, por tal motivo, se dedicó también al estudio de la lengua quechua (Isse

⁴ Meschonnic (2007) considera la poética una crítica contra el sentido racional y un quiebre del signo lingüístico saussureano.

⁵ El corpus está basado en un archivo inédito que consta de videos, audios, textos y testimonios de y en torno a Scaccheri. El material forma parte del proyecto, en proceso, de mi tesis doctoral: “Configuración de la subjetividad en la literatura y en la danza: el vínculo entre Susana Thénon e Iris Scaccheri”. Si bien cotejamos los documentos del Teatro General San Martín, del Teatro Argentino de La Plata y del Teatro Nacional Cervantes, aún puede haber imprecisiones.

⁶ Las fechas corresponden a los años de estreno, según pudimos corroborar hasta el momento. Mencionamos las fechas a modo de introducción y luego, nombramos solamente los títulos de las obras.

⁷ “El hoyo” aparece entrecomillado porque es un fragmento del espectáculo *Oye Humanidad*.

Moyano, 2006). Según el relato que nos compartió Claudia Schwartz (editora del libro *Brindis a la danza*)

Cuando Iris tenía catorce años, apareció vestida muy extrañamente en lo de Juan Carlos Gené (actor y dramaturgo argentino). Al llegar, ella le dijo: “Yo me muevo” y cuando Gené la invitó a demostrárselo, ella bailó durante una hora. Si bien él reconoció, inmediatamente, su talento, le dijo que no podía ayudarla por su vocación exclusivamente actoral y le aconsejó que se contactara con Dore Hoyer, quien, posiblemente, para esa fecha, se encontraría en Uruguay (Comunicación personal, Schwartz, 2017)⁸.

Finalmente, ganó una beca con la coreógrafa alemana con quien, tiempo después, en su visita a La Plata, estableció un grupo llamado “Coro de Movimiento” integrado por bailarines y actores, entre ellos Iris. Su primera obra como coreógrafa fue un año después. La tituló *Recital de danza moderna* (1962) y fue estrenada en el Teatro Argentino de La Plata. Después, obtuvo un enorme éxito con *Carmina Burana*, estrenada en 1965. El auge fue tal que continuó haciendo temporadas a nivel nacional e internacional hasta la década del 1980.

Iris formó a actores, influenció a poetas y bailó en espacios de alto estatus académico, por ejemplo, en el Teatro Colón –única bailarina que fue sacada en andas– y en el Teatro San Martín, donde cosechó éxitos en varias y sucesivas temporadas. También, se presentaba en espacios del circuito *off*, como en el famoso Café Mozart. Sin embargo, no conformó ningún grupo de manera sistemática, ni se identificó con sus colegas coetáneos quienes, en el ámbito de la danza moderna, optaron por un camino más cercano a la estética conceptual norteamericana, liderada, principalmente, por Ana Itelman. Tampoco fue una figura pop arquetípica del Di Tella, ni una copista literal del estilo de Hoyer. Por el contrario, se apropiaba de recursos y de repertorios afines para tamizarlos y conformar su propio lenguaje. Según la prensa de la época, su danza era de una rigurosidad técnica enorme, que incluía elementos expresivos y teatrales. En la crítica titulada El riesgo de la perfección por el diario *Panorama* de 1972 se lee:

Tiene una batería de músculos que daría envidia a un atleta y su fuente energética supera a cualquier usina atómica.... Su técnica es de una perfección tan absoluta que es capaz de volar o de sostenerse, sin esfuerzo aparente, sobre el dedo gordo del pie.... Sus mutaciones, en viejo libidinoso y en prostituta, por ejemplo, parecen más propias de actriz –que ella es, y formidable– que de bailarina (El riesgo de la perfección, 22 de junio de 1972, párr. 1).

⁸ Entrevista realizada a Claudia Schwartz el 5 de mayo de 2017 por la autora en Buenos Aires, Argentina.

Alejandro Cruz (2014) indica que: “fue tapa de revistas, fue amada, fue cuestionada, fue ovacionada” (párr. 5). Además, fue una “figura puente” (párr. 5). Como ella misma dijo en el reportaje: “Esta es una época de puente. Algunos esperan, otros repiten cosas. Otros, muy pocos, que saben que nadie se va a enterar, intentan la transición. Desgraciadamente, yo soy una de esas personas” (Scaccheri citada en Cruz, 2014, párr. 5). En Iris, la transición se da entre lo romántico y lo moderno; entre lo clásico y lo posmoderno; entre estilos de danza variados y técnicas originadas en diversas artes –como la música, la pintura, el teatro–. Si bien, la interdisciplinariedad también se conformó como un rasgo vanguardista de época, en ella ocupa un lugar peculiar, ya que se articula más allá de la danza, conformando un lenguaje más que experimental, inespecífico. Iris trabaja a partir del color, de imágenes plásticas y acústicas, desde la palabra propia o ajena, alrededor de distintos tópicos literarios y con temáticas de diferentes culturas (desde la húngara, española, alemana, entre otras).

Su estilo propio involucra un tratamiento de la libertad que, en ella, implica quebrar las reglas⁹, apropiarse de los distintos recursos aprendidos, para rescatar el valor de lo subjetivo-expresivo en un lenguaje consciente y vívido, por encima de lo meramente kinético-conceptual. Bajo el lema del anti-canon, Iris logra permanecer no solo vigente sino admirada por la prensa y por el público –incluso ajeno a la danza– a partir de coreografías que expresan libertad. Vemos una recurrente búsqueda de la autenticidad individual denominada, en numerosas ocasiones, por diarios como *El Cronista*, como un lenguaje singular o “no-estilo” (Dubatti, 1995 en Archivo, 2016, párr. 3). Comenta uno de sus discípulos, Ricardo Ale: “ella era fiel a sí misma” (Comunicación personal, 17 de mayo de 2017). Quizá, su mayor gesto vanguardista, su acción contracultural haya sido mantener la subjetividad expresiva como emblema libertario, al convertir tal actitud en un estandarte artístico. Su combatividad reside en un poética que podríamos resumir como un ir contra todo. En coincidencia con el espíritu de vanguardia juvenil, Iris crea el grupo “Anti-dance” en el año 1973, en Londres. Se posiciona como una *outsider*, capaz de desafiar las críticas académicas. Le gusta definirse como una “delirante” (Ventura, 1987 en Archivo, 2016 párr. 1). Algunas de sus declaraciones demuestran su intención rupturista como cuando dice, en *La Opinión* de 1972 :“se teme a todo lo nuevo por ser desconocido” (en Archivo, 2016, párr. 13).

Asimismo, Cristina Banegas, al recordarla, confiesa: “era demasiado anarquista, no había forma de atraparla. Iris era inasible, inclasificable y eso, creo, que forma parte de su originalidad y de su grandeza. Fue muy envidiada por sus colegas y muy admirada”

⁹ La expresión personal significa en ese entonces proponer un lenguaje nuevo y desconocido; en consecuencia, supone cuestionar las tendencias hegemónicas. Como afirma el diario *El Capital* fechado de 1995: “Iris volvió para romper las reglas” (Archivo, 2016, s. p.).

(Comunicación personal, 6 de abril de 2017). Respecto de los cánones oficiales, expresa una actitud clara y desafiante. En el texto original de *Oye humanidad* parodia los códigos de la danza clásica: “sin *arabés*, no hay institución, sin *passés* no hay institución ... sin *passés*, sin *piruettés*, no servís para bailar ¿te imaginés?” (Scaccheri, 2010, p. 59). Pone en cuestión cómo funciona el campo académico, al parodiar la idea de que sin institución, no hay danza. Para ella, bailar es todo lo contrario: es la capacidad de revelar las profundidades del ser, aunque resulten ilegítimas.

A su vez, en ella se encarnan problemas sociopolíticos de su tiempo, principalmente, la relación con opresión coincidente con un contexto local entre dictaduras y con un panorama mundial teñido por el existencialismo, originado en el período de posguerras. En ella, el escape funciona para denunciar tanto las fuerzas del Estado como la imposición de la Academia. Iris celebra lo personal en un contexto de censura política. Se sitúa en el umbral de un expresionismo¹⁰ aparentemente inofensivo: no combate desde ningún partido político. Sin embargo, encarna una revolución desde el punto de vista del lenguaje, en la que su expresividad resulta especialmente única, cautivante y arrolladora. Hay en ella una preocupación por la humanidad entera. Reconoce Pompeyo Camps en *La Opinión* de 1972: “la protesta de Iris Scaccheri es seria, casi existencial, pero se limita a reflotar defectos sociales sin denunciar sus causas” (en Archivo, 2016, párr. 3). Luego, *La Nación* de 1986 define su danza como “una disertación” (Archivo, 2016).

Por último, la ovación del público resulta impactante, tal como afirma *Clarín* en 1988: “El público de Iris Scaccheri tiene una militancia tan fanática como la barra brava de Boca Juniors” (Halperín, en Archivo, 2016, párr. 3). Las coincidencias entre los testimonios de su círculo –amigos, alumnos y familiares– son llamativas, ya que todos la recuerdan con una incuestionable admiración y resuena entre ellos cierta mística. Hablan de Iris “como una causa común” (Comunicación personal con Banegas el 6 de abril de 2017). Parte del discurso periodístico también cree, como afirma Julio Pagani, que: “su arte es un misterio” (1995, en Archivo, 2016, párr. 1). Sin embargo, consideramos que no se trata solo de una hechicera, sino de una artista de ruptura, que desafía e incomoda todo el saber estético y político, incluso, al trascender su propia época.

¹⁰ Cabe señalar que las resonancias del Romanticismo en la literatura y del Expresionismo en la danza adquieren un carácter determinante en la conformación de las subjetividades en Argentina. Originariamente, el Romanticismo alemán había planteado una irrupción violenta de las emociones y una mirada totalizadora de los discursos histórico-políticos, irrupción y mirada que reverdecen en la literatura y en la danza de la década de 1960 en este país. Esta línea expresiva se ha ido apagando hasta la actualidad, construyéndose para los discursos críticos como una corriente anacrónica y fuera de moda, al priorizar la línea norteamericana ligada al arte conceptual, más próximo a lo que hoy conocemos como danza contemporánea.

Iris, bailarina de papel

Según vimos, Iris elabora su propio estilo en varios sentidos, debido a: la conformación de una danza personal ligada con distintas técnicas, lenguajes y culturas. Los mecanismos de composición variados, tales como bailar sus propios textos; el situarse en un paradigma transitorio entre lo romántico-expresivo (desde Duncan, Sakharoff y Hoyer) y lo neo-vanguardista (inclusión de lo lúdico y antiacadémico). Sin dudas, se erige como una figura diferenciada de la llamada generación de la década de 1960 (Terán, 2013) de la danza moderna en Argentina (Isse Moyano, 2006). Consideramos que, el elemento con mayor voltaje subjetivo es su relación con el texto. Definitivamente, no puede ser estudiada sin tener en cuenta la relación con la palabra, recurso que, además, constituye su cosmovisión, nombrada como “Danza-Arte” (Scaccheri, 2010, p. 24). Si su lema es la verdad expresiva, la subjetividad es el corazón de su danza.

Cuerpos, textos, palabras

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. Como un buen ejemplo está 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. De acuerdo 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: hifos es el tejido de la telaraña. En Scaccheri es evidente la relación entre cuerpo y texto; entre danza y poesía entendidos tales parecen conceptuales como una subjetivación de la voz creadora, donde se articula una historia personal y como tal, supone un habla, un acto, una posición, una verdad.

Su disposición a la escritura presenta una función, primordialmente, simbólica, ya que todo bailarín cuenta con la capacidad de rescatar y revelar las potencialidades ocultas. En su propio decir, no se trata de una representación mimética sino de recuperar un saber original. Según 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” (Scaccheri, 2010, p. 13).

Es decir, hay un saber universal y anterior en todos los humanos, que el cuerpo sabe y que el intérprete tiene que recuperar, como una reminiscencia platónica. Hay un intento de recobrar una unidad perdida, una organicidad común y primigenia. Por este motivo, cuando el cuerpo del bailarín “habla con una frase” (Scaccheri, 2010, p. 13), el espectador puede captarla. Agrega Scaccheri: “cada célula habla y dice algo, cada célula de mi cuerpo, dice exacto a la célula de tu cuerpo” (2010, p. 13). Tales frases pueden ser comprendidas como imágenes pre-verbales, donde el espectador puede reposar y vibrar junto con ellas, o como textos subyacentes. Estos, incluso, desde la asociación libre, componen estructuras legibles (en actos, o a través de personajes) de forma tal, que el público pueda ingresar en ellas. Desde la teoría esencialista en que se enmarca Scaccheri, la mimesis interior¹¹ entre la bailarina y sus espectadores es posible.

No se trata de una poética mimética de lo real, sino de una metaforización de lo verdadero. Por ejemplo, cuando dice que el bailarín “busca: volver, pájaro, en la sangre, en el hueso, en la carne, en la piel” (Scaccheri, 2010, p. 13). El cuerpo 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” (Scaccheri, 2010, p. 13). Tal transformación permite el instante cuando “se produce la danza” (Scaccheri, 2010, p. 14). Según su propia visión, las proyecciones interiores actúan como “partituras subterráneas” (Scaccheri, 2010, p. 23) que dan forma la danza.

Comprender el devenir de sus danzas supone atender la relación esencial entre escritura y coreografía. De esta forma, la segunda es la inscripción del movimiento en el espacio escénico. Las analogías entre el discurso verbal y el danzado presentan distintas funciones de la escritura en las danzas de Iris, a saber:

- Escribir como causa y efecto del bailar. Hay una primera función catártica, como en todo proceso creativo. 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 cuadernitos. Comenta: “ella ahí creó todo, ahí brotaban las cosas como borbotones” (Schwartz, 2017, comunicación personal). Su escritura está despojada de cualquier sentido lógico, tal se puede ver en su texto *Brindis a la danza*, en el que se alternan frases filosóficas, con anécdotas pasadas, sensaciones de danzas, palabras de personajes, entre otros. Se trata de un libro situado entre lo autobiográfico, lo ensayístico y lo poético.

¹¹ Para ampliar dichas teorías, se sugiere revistar el concepto de empatía cinestética de John Martin, citado en Sánchez (2013).

- Escribir como forma de sujetar la danza. Como un segundo momento del proceso, la escritura sin filtro funciona como una guía para componer. No quedan los borradores ajenos a sus coreografías, sino que empujan la creación, de forma implícita o explícita. Por ejemplo, como sucede con el pequeño guion manuscrito con el que contamos, sobre la obra de Manuel de Falla: el uso de la primera y la tercera persona, muestra su doble rol como intérprete y directora para enunciar la forma de bailar y sujetarla por escrito. Es decir, la palabra, en este caso, es un soporte “externo” al cuerpo al inscribir la danza.
- Escribir para incluir la palabra en escena. En este caso, la palabra es, directamente, incluida en los espectáculos. A veces, en *off* como en “El Hoyo”, actúa como patrón rítmico, yuxtaponiendo o disociando el movimiento. Otras forman parte del repertorio musical, como sucede en *Juana Reina de Castilla y Aragón*, cuando se escucha el rezo del Padre Nuestro o del Gloria. 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, 2010, p. 23). La bruja, también llamada *Oye humanidad II*, según Alejandra Vignolo 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, p. 1083). Esta escritura escénica deriva, a veces, en la construcción de personajes. Se trata de una escritura más allá del papel, en la composición de personajes, cuando los hay. La danza en Iris plantea un desafío interpretativo, ya que compone cuerpos acordes con sus ideas, tales son los casos de *La Muñeca*, *La Sorda*, *Juana Reina de Castilla y Aragón*, entre otras.
- Reescribir los textos de otros. Las coreografías de Scaccheri presentan, generalmente, argumentos literarios. Por ejemplo, los poemas de Nicolás Guillén en *Danzas Negras*, textos de Federico García Lorca en *Bodas de sangre* y otras. En *Oye humanidad* incluye textos de Schiller, Unamuno, Sábato y Storni. En *Brindis a la danza* confiesa que encuentra en la literatura un modo de composición compatible con la danza al “hacer frases con el cuerpo” y al “bailar textos” (Scaccheri, 2010, p. 13)

En todos los casos, la escritura es inherente y complementaria al proceso creativo. No hay un orden lineal, sino un ir y venir que se organiza, se recrea y se sintetiza en el espacio escénico. Para ella, su cuerpo es como un libro para volver a escribir su propia historia y un campo de batallas para la creatividad. Al agradecer a sus maestros por haberle brindado técnicas diversas, aclara: “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, 2010, p. 107). El cuerpo, una hoja en blanco, es donde la voz de Iris aparece. Se desvía de los procedimientos estereotipados y aprendidos para encontrar otro tipo de corporalidad y de estilo, meramente personal. El cuerpo, un “ello somático” (Dorra, 2005, p. 11), un “vértigo de desdoblamiento y retornos” (Dorra, 2005, p. 19) se entrelaza con su experiencia creadora y su concepción artística, se vuelve un palimpsesto, donde puede inscribirse y reescribirse. Sin dudas, hay en Iris distintos cuerpos, que se ligan a diferentes palabras para inventar nuevos sentidos.

Metáforas

“¿Qué es una metáfora sino una suerte de pirueta de la idea cuyas diversas imágenes o diversos nombres se unen?”

(Valéry, 2002, p. 153).

Como vimos, su danza no tiene una finalidad ni un valor estético en sí mismo, sino que depende de la “proyección interior” del bailarín de tal forma que: “sus energías sean también recibidas por el no vidente” (Scaccheri, 2010, p. 22). Este juego entre lo visible y lo no visible es lo que permite la instauración de la metáfora al bailar. Hay distintos niveles de metaforización que, en todos los casos, implican un desplazamiento de la verdad subjetiva hacia una o varias zonas¹² del cuerpo. Por ejemplo, en el caso de *Juana Reina de Castilla y Aragón*, la verdad del personaje se aloja entre el plexo y la pelvis, a partir del uso de giro-contragiro y de constantes desplazamientos espaciales, como indicios del desborde psicológico. Además, hay una identificación entre Iris-bailarina, Iris-creadora¹³ y el personaje de Juana, la loca. Para componerla, Iris quiso conocer, por sí misma, a Juana e hizo un viaje a España. Relata que “así pude meditar sobre su mente, su religiosidad, su desesperado amor por el amor mismo” (p. 87).

Su *modus operandi* reside en alternar movimiento, metáfora y verdad. Su danza es un permanente retorno entre lo uno y lo múltiple, es decir: una búsqueda de la auténtica

¹² Iris habla de bailar zonas que están dentro de nuestro cuerpo y crean espacios. “Al crear espacios va creando formas, no dentro de una forma conocida, sin embargo, es siempre *conocida*, si lo vemos desde la zona que estamos tratando. La zona debe ser *invariable*” [las cursivas corresponden al texto] (Scaccheri, 2010, p. 28). .

¹³ También hay una identificación entre el Yo-bailarina y el Yo-biográfico, por ejemplo, cuando cuenta que su mamá y sus hermanas no querían acompañarla al teatro porque siempre se ponía una gorra o sombrero diferente y a ella les daba vergüenza. “Era loca”, confiesa (Scaccheri, 2010, p. 100).

interioridad –la verdad propia– para poder expresar y encarnar, por medio del movimiento, diversas imágenes, ideas, ritmos cuya función es metafórica. Se trata, en términos de Michelle Fink, de una poética que funda “su esperanza en la identificación del cuerpo y de la verdad: ‘el movimiento no miente’” (Fink, citado por Cifuentes, 2015, s. p.). La visión de una danza libre conforma la importancia de resaltar el mundo interior del bailarín, sus estados emocionales y la idea de un cuerpo como potencia ontológica (Tambutti, 2009). Scaccheri insiste en que la filosofía de la danza supone un trabajo de sinceridad por parte del artista. Es fundamental que su fuerza sea “cierta e intensa” (2010, p. 22).

Podríamos decir que, la veracidad se encuentra ligada con el paradigma romántico. En su estudio, Susana Tambutti (2009) identifica tres aspectos del irracionalismo romántico: la fuerza dionisiaca, la expresión como estado de éxtasis y el cuerpo sagrado. Si bien los infiere en relación con el estudio de Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Mary Wigman, entre otros, consideramos que son aplicables a la cosmovisión de Scaccheri¹⁴:

- Fuerza dionisiaca: Tambutti (2009) plantea que el movimiento como fuerza espiritual arrolladora está encarnado en bailarines incapaces de copiar, pero capaces de percibir lo sublime. En este caso, Iris es bendecida desde su nacimiento con el don de bailar: “Nací en mi casa. Sana y hermosa. Mi tío Neif dijo [a mi madre]: ‘Cómo mueve las piernas ... te salió bailarina’” (Scaccheri, 2010, p. 99). En una entrevista de 1976 dice: “Creo que primero bailé y después nací” (Barone, 1976, párr. 1, citado en Archivo, 2016). También, en su rol de bailarina solista, da cuenta de la peculiaridad de una danza que la arrasa. Su primera ejecución, “Masa” surge porque se empezó “a ver por dentro” (Scaccheri, 2010, p. 26). Según relata, a partir de la música de Hipólito Ivanov “la danza aparece” (p. 26). El imaginario duncaniano como fuerza avasallante, también se presenta en sus coreografías, ya que, como vimos, insiste en la búsqueda de libertad. Según una entrevista publicada por *Somos* en 1978, afirma que Isadora Duncan:

mostró la luz. Sistemáticamente, nosotros nos dedicamos a encegüecernos... Luego a ponerle un rótulo, la pierna aquí, el nombre allá (para que no se escape) y así no se puede, todo tiene que pertenecer al universo. Cuando deja de pertenecer, ya se llega al encasillamiento, ya pierde su verdad (párr. 12, citado en Archivo, 2016).

¹⁴ Iris también se vincula con el Romanticismo a partir de otros temas: la auto-referencialidad; el uso del “solo”; el trabajo con el inconsciente, los sueños y la infancia; el Yo como principio del Universo; la recurrencia a la lírica y a los mitos, entre otros elementos.

- Expresión como estado de éxtasis: los artistas-genios tienen un estatuto sacerdotal. Su obra prima, *Carmina Burana*¹⁵ se destaca por su carácter extático y místico, tal como afirman los medios de la época, Iris es: “la sacerdotisa del ritual” (*La Arena*, párr. 4, 1965 citado en Archivo, 2016). En el texto de *Oye Humanidad* expresa: “no puede ser. No lo podrás tapar. No puede ser. El genio será” (Scaccheri, 2010, p. 51). Al vincular la genialidad con la locura, agrega, en ese mismo repertorio: “está loca loca loca. Se dobla una pierna. Pierna cabeza ¡qué rueda! Y gira toda torcida ... Es lo nuevo, ha nacido” (p. 53). En Iris, lo nuevo es el Romanticismo, en una época donde lo hegemónico era lo conceptual.
- Cuerpo sagrado: es un canal para alcanzar una realidad superior, una ofrenda, un credo, una oración. Este aspecto se encuentra, mayormente, presente en las obras ancladas en la tradición alemana. *La bruja*, cercana a la estética de Wigman, se pone en diálogo con lo monstruoso. Aquellas heredadas de Dore Hoyer a través del legado que le dejó a Iris, también vinculan lo sagrado y lo profano. A Iris le interesó, también, trascender la forma para que el bailarín encontrara un lenguaje personal y único. Definitivamente, su cosmogonía implica una consagración espiritual desde el cuerpo que busca una experiencia de unidad con todo lo que la rodea, incluso con el pasado.

En el corpus estudiado las metáforas recurrentes son la privación de la libertad, la locura y el amor –que, por momentos, toma forma de desolación o de pasión–. A veces, se expresan temáticamente, otras, se establecen como tópicos o argumentos literarios, entre otras formas. Sus escritos dan cuenta de la urgente conexión entre emoción y verdad, cuyo lenguaje es metafórico y por eso, revelador. Añade:

Un movimiento puede ser disfrazado, pero para que se vea más el signo que hay por debajo. Un disfraz con aberturas que se puedan ver las raíces –estructuras que harán saber que ese movimiento es la aparición externa de algo verdadero (Scaccheri, 2010, p. 60).

Las raíces del movimiento de Iris son fuertemente poéticas, ya que se instauran bajo una relación directa con las emociones. Lo poético en ella, como lo definen tanto Raúl Dorra (2004) como Paul Valéry (2002), es el contacto primario con la vida emocional, desde donde nacen sus danzas. Las estructuras coreográficas, coinciden con las estructuras de sus escritos: son un constante devenir, sin amarre lógico, repleto de sensaciones y giros que se

¹⁵ Cabe destacar, que *Carmina Burana* y *Catulli Carmina*, también fueron representadas en otra puesta coreográfica por Mary Wigman (Wigman, 2002).

reiteran, vuelven y se liberan. Por estos motivos, su quehacer es poético y en ella es posible, como lo titula la “poesía bailada” (Scaccheri, 2010, p. 101).

Las tres metáforas mencionadas se pueden vincular con la búsqueda de integración y/o sublimación en la concepción de su danza, a partir de dos imágenes. Una es el telar de la araña que, como ya comentamos, expresa la idea de identidad personal que se va desarrollando en el propio itinerario de la artista. La otra imagen 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 de la “Danza-Arte” (Scaccheri, 2010, p. 22). Es decir, la verdad personal (paradigma romántico) está conectada con el Arte como vida (paradigma vanguardista). En ella, la metáfora es una verdad del sujeto, en su ser y estar en el mundo.

Entrelíneas, entre danzas

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” (Moyano, 2006, p. 3). Podemos evidenciar la impronta interdisciplinaria desde el origen de su danza, en sus primeros pasos. En 1966, nace *Carmina Burana* a partir de “charlas imaginarias” (Scaccheri, 2010, p. 37) con obras de pintores como 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, Iris deconstruye las formas conocidas de la danza clásica para buscar su propia metodología de ejecución, tal como puede verse en los giros, saltos y fueros de eje. Iris toma elementos de distintas disciplinas, como forma de escribir su danza, por ejemplo:

- Estructuras de composición del teatro clásico para dividir sus espectáculos en diversas escenas. En los programas de mano se explicitan conceptos y/o personajes que guían al espectador para su comprensión. El espacio escénico está conformado dentro de la caja italiana, con un uso convencional. A veces, las estructuras narrativas son clásicas (inicio-conflicto-desenlace) y otras se organizan como en el cine mudo: en siete actos, cuyo clímax de transformación es en el cuarto momento.
- Uso de tópicos literarios como *furor amoris*, *fortuna mutabile*, *tempus fugit*, entre otros, en diálogo con distintos mitos, relatos y poemas de la literatura universal. Se evidencia, especialmente, en *Carmina Burana* y en *Juana Reina de Castilla y Aragón*.

- Inclusión de pasos clásicos en *Carmina Burana*. El uso del movimiento automático, en el sentido surrealista en “El Hoyo”. La incorporación de la danza moderna con la utilización del Giro de Erviche o la caída/recuperación, entre otras.
- Implementación del “solo” o del “recital de danza” típicos de la danza moderna, a partir del contraste entre movimientos opuestos; el plexo y la pelvis como motores de movimiento, más propios de la danza libre alemana.
- La presencia del color (Vignolo, 2012) tanto en el vestuario como en la escenografía –donde predominan el rojo, el rosa, el blanco y el naranja–, en interacción con artistas plásticos (como Berni, Di Santo y Puggia) o de fotógrafos como Sara Faccio, Susana Thénon, entre otros.
- Trabajo con la música, no solo desde lo rítmico sino desde lo visual. Su estética se asocia con la concepción de los Sakharoff, quienes conciben la danza, desde la visualización musical como: “un estado del alma individual del autor, enunciándose en un lenguaje que le pertenece por entero” (Sakharoff, 1949, p. 12). En la misma línea de los llamados poetas de la danza, Iris expresa un lenguaje único, personal y exclusivo.

Finalmente, todos los elementos interdisciplinarios nos permiten observar que Iris llega a conformar danzas desde distintas líneas compositivas. Incluso, en su propia cronología vemos que va y vuelve sobre sus propias obras: las rescribe, hace otras versiones, las pone en diálogo. Se trata de un sistema de creación abierto al contacto y a las amalgamas, para ir trazando un camino sobre lo caminado. Entre líneas, podemos percibir cómo va dejando su propia huella y encontrándose a sí misma, en cada nuevo paso, al recuperar el anterior.

Conclusiones

“¿Qué significa expresar la idea que uno tiene de un proceso interior o ‘subjetivo’? Significa hacer una imagen externa de ese proceso interno, para verla uno y que la vean los demás; es decir, darles a los acontecimientos subjetivos un símbolo objetivo”

(Langer, 1978, p. 356).

De acuerdo con nuestro análisis de caso, fue posible rastrear una poética ecléctica, en la que el estilo propio se define, de forma inmanente, a partir de una cosmovisión romántica, debido a la construcción corporal ente plexo y pelvis, entendidos ambos como zonas donde las emociones internas residen. La poeticidad en Iris, se devela como texto plural y polifónico en el sentido de Barthes (1982) y como un contra-sentido racional hacia

lo metafórico, en términos de Meschonnic (2007). Su poética está caracterizada por un fuerte interés en el caos irracional, la alusión a la locura, la genialidad, la libertad y la expresividad, por encima de cualquier forma. Incluso, la forma “fea” o “hermosa” no importa, ya que dependerá de la proyección interior del intérprete. Iris afirma que algunas creaciones son: “diálogos que concluyen en nuevos resultados, donde la limpieza, la claridad, es cada vez más esencial” (Scaccheri, 2010, p. 23).

Los estados emocionales por donde la bailarina transita son fuentes primarias de motivación para coreografiar sus danzas. Iris presenta un gesto heteróclito: la intención de volver a un origen absoluto, a una esencia humana, cuyo universo es plenamente babélico. Por tal motivo, la acción de bailar es afín a todos los seres humanos. Coincide con Valéry, quien define la danza simplemente como: “una poesía general de la acción de los seres vivos” (2002, p. 153). Danzar es pura subjetividad: la libre expresión le permite configurar su lenguaje, erigirse como artista atípica de su tiempo y encarnar lo trascendental. La danza funciona como una reescritura de su propia vida, como ella misma confiesa: “desde muy pequeña, empecé a escribir todo lo que me resultaba fantástico, de acuerdo a lo que veía, vivía ... Son realidades que yo vivía como cuentos” (Scaccheri, 2010, p. 7). Su experiencia coincide con la teoría del artista-lámpara, planteada por Abrams (1962) quien propone que el poeta enfoca en un objeto, tema, idea y lo ilumina a través de su imaginación. La poesía no refleja lo exterior, sino la luz desde donde el poeta se proyecta. Iris escribe: “en ese espacio, sin que nadie la plantara, creció una flor de iris color lila rosado” (Scaccheri, 2010, p. 104).

Según Dominique Combe (1996) la subjetividad romántica da un papel preeminente al Yo. Heredero de la poesía lírica, el sujeto romántico produce obras personales e intimistas que, por su naturaleza introspectiva, son esencialmente narcisistas. En consecuencia, el centro y el contenido propio de la poesía es el sujeto poético concreto. En este caso, Iris es el tema en sus danzas, ya que –como toda artista romántica– privilegia la transparencia del sujeto, que permite al espectador leer su danza como la expresión (*ausdruck*) del contenido del Yo creador. Combe (1996) agrega que, para que la crítica pueda abordar la cuestión de la autenticidad y verdad de la obra, debe poder confrontarla con un conocimiento irrefutable de la identidad del poeta, de su carácter, su personalidad, entre otros aspectos. Por este motivo, es importante leer los testimonios de Iris a la par de sus coreografías, en tono confesional. Ella misma va construyendo su propio mito, en distintas entrevistas y escritos. Iris explica en un reportaje realizado por el diario *Clarín*:

La base de mi obra es enteramente emocional. No podría partir sino es de la esencia, de la raíz del hombre ... Mis trabajos están marcados siempre por mi personalidad, ubicada en la línea de *Hoyo humanidad*, y esto se basa en que el texto y el movimiento sean un idéntico (Iacoviello, párr. 5, 1984 citado en Archivo, 2016.)

Al continuar con la concepción de la danza como encarnación de una verdad personal, comprobamos que la subjetividad es fundante en ella, ya que determina lo poético en su quehacer. Pero, no se trata, solamente, de una mimesis interior, sino de un sujeto que puede dislocarse, ya que irradia una danza más allá de sí misma. A través de sus obras vemos su excentricidad, su ideal humanista, la necesidad de apertura hacia otras artes, en donde el bailar se vuelve una danza inespecífica, una danza del “afuera” en términos foucaultianos. Su visión está fuertemente ligada con la búsqueda de lo propiamente nuevo: se trata de “hacer vivo lo que está muerto o, lo más hermoso de todo, descubrir lo inesperado dentro de nosotros mismos” (Scaccheri, 2010, p. 117). En definitiva, la metáfora funciona como un eterno retorno, un desvío recurrente para recuperar lo auténtico, un revés del pensamiento, cuya verdad es siempre un nuevo nombre (Badiou, s.f.). Como concibe Valéry, el cuerpo que danza: “solo se escucha a sí mismo” (2002, p. 148) y, por ende, es exclusivamente un texto subjetivo, estructurado poéticamente.

Esta artista inagotable nos propone seguir capturando el misterioso mensaje de sus danzas libérrimas y redescubrir cómo, en un periodo tan oscuro en nuestra historia, el arte sobrevive. Allí donde los cuerpos “desaparecen”, la danza de Iris reaparece, se sitúa en un borde. El cuerpo, con su ambigüedad, encarna la posibilidad de expresar lo irrepresentable, hablar en silencio de la necesidad de poner el cuerpo en su máxima potencia. Mirar las danzas de Iris supone leer el texto poético, el telar detrás del cuerpo expandido: las conjugaciones estético-políticas, las metáforas de lo no dicho.

Referencias

- Abrams, M. (1962). *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova.
- Archivo. (2016). *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Badiou, A. (s.f.). La danza como metáfora del pensamiento. *Revista Fractal*. Recuperado de <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>
- Barone, O. (27 de mayo de 1976). Bailar para siempre. *Clarín* [Periódico]. En *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Barthes, R. (1982). *El placer del texto y lección inaugural* (trads. Nicolás Rosa & Oscar Terán). Editor digital Titivillus. Recuperado de https://www.academia.edu/5875466/El_placer_del_texto_Roland_Barthes.

- Camps, P. (11 de abril de 1972). «La bruja», de Scaccheri, reivindica el arte-protesta con hondo lenguaje. En: *La Opinión* [Periódico]. En *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Cifuentes-Louault, J. (2015). La poesía coreográfica de Susana Thénon (Germán Tosto, traductores). *Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 24. Recuperado de <http://ilcea.revues.org/3577>
- Combe, D. (1996). La referencia desdoblada el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. En José Antonio Mayoral (coord), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros.
- Cooper, A. (2014). Tocando la historia. En Carlos Eduardo Sanabria Bohorquez y Ana Carolina Ávila Pérez (eds.), *Pensar con la danza* (pp. 33- 40). Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Cruz, A. (29 de julio de 2014). Iris Scaccheri: un emblema de la vanguardia en la danza. *La Nación* [periódico en línea]. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1713907-iris-scaccheri-un-emblema-de-la-vanguardia-en-la-danza>
- Dorra, R. (2004). ¿Para qué poemas? *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 3, 121-128.
- Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial.
- Dubatti, J. (13 de marzo de 1995). Manuel de Falla e Iris Scaccheri en una pieza de lenguaje singular". *El Cronista* [Periódico]. En *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- El riesgo de la perfección. (22 de junio de 1972). *Panorama*. [Periódico]. En *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Halperín, J. (24 de enero de 1988). "Mil voltios". *Clarín* [Periódico]. En *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín
- Iacoviello, B. (2 de noviembre de 1984). "La danza, la conciencia, la libertad". *Clarín* [Periódico]. En *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Isse moyano, M. (2006). *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Buenos Aires: Artes del Sur.

- Jitrik, N. (1996). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- La Arena. (1965). Mujeres en el arte. Hoy: Iris Scaccheri. *La Arena* [Periódico]. En *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- La Nación. (5 de octubre de 1986). Iris Scaccheri: su danza en una disertación. *La Nación* [Periódico]. En *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Tras su éxito en Europa, Scaccheri bailará «Oye humanidad: la bruja». (24 de marzo de 1982). *La Opinión* [Periódico]. En *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Langer, S. (1978). La Danza. En *Antología. Textos de Estética e Historia del Arte* (Adolfo Sánchez Vázquez compilador). México: Universidad Autónoma de México.
- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol Izquierdo Editores.
- Pagani, J. (13 de marzo de 1995). Iris Scaccheri impacta en «La vida breve». *Diario* [Periódico]. En *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Sakharoff, A. (1949). *Reflexiones sobre la danza y la música*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Sánchez, J. (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editoria.
- Scaccheri, I. (2010). *Brindis a la danza*. Buenos Aires: Leviatán.
- Scaccheri: volver a bailar. (10 de noviembre de 1978). *Somos* [Revista]. En *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Tambutti, S. (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>
- Terán, O. (2013). *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Terzián, A. (2 de julio de 2014). *Alicia Terzián- Ballet Juana Reyna De Castilla y Aragón (1983)* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCrBma-4g5xYd-xDDiXWR-4cg>

Valéry, P. (2002). *Teoría poética y estética*. Madrid: Editora Nacional

Ventura, A. (6 de diciembre de 1987). Bailar es un estado de Gracia. *Clarín* [Periódico]. En *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.

Vignolo, A. (2012). Iris Scaccheri y el color. *Jornada Nacional de color en las Artes*. Buenos Aires: Instituto Nacional de las Artes.

Vignolo, A. (2013). Reflexiones sobre el vínculo danza–poesía en la obra de Iris Scaccheri. En Brownell, P. (coord.), *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral / Carlos Fos*. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.

Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.