

Literatura y derivas semióticas

Aymar de Llano
Compiladora

**LITERATURA Y DERIVAS
SEMIÓTICAS**

Aymar de Llano

Compiladora



Literatura y derivas semióticas / Paula Aguilar ... [et al.] ; compilado por Aymará Cora De Llano. - 1a ed. - Mar del Plata : EUDEM, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4440-89-1

1. Literatura. I. Aguilar, Paula. II. De Llano, Aymará Cora, comp.

CDD 809.04

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método, sin autorización previa de los autores.

ISBN: 978-987-4440-89-1

Este libro fue evaluado por la Dra. Carmen Perilli

Primera edición: agosto 2020

© 2020, Aymará de Llano

© 2020, EUDEM

Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata

3 de Febrero 2538 / Mar del Plata / Argentina

Arte y Diagramación: Luciano Alem y Agustina Cosulich



Libro
Universitario
Argentino

ÍNDICE

PALABRAS DE PRESENTACIÓN	9
FORMAS DE LA MEMORIA	
<i>Mónica Marinone y Laura Scarano</i>	11
Género y exilio: categorías de análisis para enfrentarse a una novela de Elena Fortún” <i>Raquel Arias Careaga</i>	13
Apontamentos sobre memória e história na narrativa brasileira” <i>Pedro Brum</i>	23
Memoria y afecto en la narrativa argentina de Hijos (sobre <i>Aparecida</i> de Marta Dillon) <i>Paula Aguilar</i>	39
Un yosinyo. Memoria y subjetividad en <i>Desarticulaciones</i> de Sylvia Molloy <i>Andrea Ostrov</i>	51
LITERATURA Y ARTES	
<i>Gabriela Tineo y Marcela Romano</i>	63
Antonio Di Benedetto: su afinidad con el cine y la transposición fílmica de “Aballay” <i>Carlos Dámaso Martínez</i>	65
Literatura y artes visuales: relato e indisciplina en la obra de Abel Monasterolo <i>Isabel Molinas</i>	75
Cruzar para crear: entre literatura y danza. Un estudio interdisciplinario <i>Victoria Alcalá</i>	91

EL ARTE DEL DIÁLOGO. COMPARATISMO
CONTRASTIVO

Liliana Swiderski y Francisco Aiello 107

Pensar la literatura como diálogo: hermenéutica y reflexión autopoética en Jeanette Winterson y Carmen Martín Gaité

María Estrella 109

La migration des cœurs de Maryse Condé: consideraciones en torno de la reescritura

Francisco Aiello 121

Una perspectiva alternativa para las literaturas peninsulares: los estudios ibéricos

Marcelo Topuzian 133

De la picaresca al Bildungsroman: el abordaje de los géneros literarios en el comparatismo

Liliana Swiderski 145

LITERATURA Y PRENSA

Rosalía Baltar y Mónica Scarano 163

El autor como lector en la Crónica científica y literaria (Madrid, 1817- 1820)

Rosalía Baltar 165

Antagonistas autorizados, tolerados y excluidos: la política editorial de *El Argos de Buenos Aires* frente a Francisco de Paula Castañeda

Virginia P. Forace 189

Del diario al libro: avatares en la edición de las crónicas rubendarianas

Mónica E. Scarano 209

En torno al periodismo narrativo de Leila Guerriero y el ejercicio de la crónica <i>Mariana Bonano</i>	221
LITERATURA, ENSEÑANZA, SOCIEDAD Y MERCADO	
<i>Carola Hermida</i>	239
De la reflexión sobre el valor literario de textos inéditos a la lectura de lo intangible e impublicable en los devenires artistas de Alberto Laiseca, Osvaldo Lamborghini y Héctor Libertella <i>Esteban Prado</i>	243
La resignificación del capital literario brasileño en España: editoriales y crítica <i>Soledad Sánchez Flores</i>	259
Educación, mercado y literatura. El libro de texto como lugar de disputa <i>Aldana Baigorri</i>	275
<i>Martín Fierro</i> , edición escolar. El caso GOLU” <i>Carola Hermida</i>	285
COLABORADORES	299

Cruzar para crear: entre literatura y danza. Un estudio interdisciplinario

Victoria Alcalá

Introducción

*El arte es uno de los signos que nos liga
unos a otros en nuestra lucha común.*

Albert Camus

A partir de un recorrido entre la literatura y la danza, destacamos los casos de Susana Thénon (1937-1991, poeta, traductora, fotógrafa) y de Iris Scaccheri (1934-2014, bailarina, coreógrafa, escritora).¹ La presencia corporal en sus obras resulta imprescindible para reflexionar sobre cómo se enuncia el cuerpo tanto en la poesía como en la danza. Asimismo, observaremos la incidencia de la interdisciplinariedad en sus poéticas, atravesadas por la “unidad y la permeabilidad psíquica” (Coll Espinosa, 153), cualidades presentes en todo acto creador.

En primer lugar, es necesario desglosar los tres conceptos presentados como *cuerpo*, *enunciación* e *interdisciplinariedad*. Coincidimos con Norman Duncan (2007) en que el cuerpo es la raíz de todas las artes, que se presenta y representa en las obras por distintas estrategias de organización específicas a cada género y a su respectiva disciplina,

1 En adelante designaremos las abreviaturas ST e IS para cada una de las autoras. Según consultamos en el Juzgado Nacional, las fechas de nacimiento de cada una de las autoras, no coinciden con los datos difundidos hasta el momento. Por tal motivo, publicamos las fechas precisas, basadas en la documentación consultada. En el caso de Thénon figura en el Expte. N° 25933/1990 del Juzgado Civil N°2. Las fechas de nacimiento y muerte de Scaccheri figuran en el Expte. N° 60695/2014 del Juzgado Nacional.

ya sean predominantemente verbales o no verbales.² Consideramos que el cuerpo se manifiesta, portando significados que trascienden su tematización. A su vez, es reservorio de valores sémicos logrados por medio de recursos que funcionan como desvíos del código, más allá del soporte y sin ser exclusivos del modelo lingüístico. En el acto de creación el cuerpo siempre es llamado, convocado, aun cuando es temido o negado. Es decir, el lenguaje artístico construye un cuerpo figurado que se oculta o se devela, según *quién* hable en el poema o *quién* baile en la danza. Expresa una función subjetivante y enunciativa, sea cual sea su grado de representatividad. Al inscribirse en un determinado código –gráfico, kinético o el resultado de ambos– el *cuerpo real* se enuncia metafóricamente en el proceso creador, cubriéndose de sentidos propios del sujeto –siempre un doble ficticio–. Nos detendremos en el “cuerpo figurado”, resultado de los procesos metafóricos “que operan en los discursos y que contribuyen a construir éste como una presencia corpórea” (Imboden, 6). Consideramos que la experiencia deja huellas en la creación, y con una matriz primordialmente poética. Por medio de las estrategias de condensación o desplazamiento, el cuerpo se inscribe en el papel –y en el escenario, más fugazmente– volviéndose una imagen doble del sujeto que crea³.

Partimos de la idea de que lo corporal está contenido en los enunciados, definidos como actos de habla subjetivos (Kerbrat-Orecchio, 1997). El cuerpo está detrás de quien (se) dice y a su vez, figura su presencia. En este caso, nos centramos en el rol del “locutor” o sujeto de la enunciación definido por Oswald Ducrot (1984) como la voz que toma el enunciado bajo su responsabilidad. Obviamente, establece relaciones con el carácter empírico –sobre todo en textos auto-referenciales– y con otras voces o personajes del discurso. El

2 Es claro que las imágenes verbales no son solo visuales, sino también sensoriales. Estudiamos dicha temática en “Escribir, imaginar, crear entre literatura y danza”, ambas disciplinas comparten la experiencia multisensorial (Ponencia presentada en el 2º Congreso Internacional de las Artes. *Revueltas del Arte*, de la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, octubre de 2017).

3 Afirma Camacho: “El ritmo del poema se consigue a partir de una serie de versos; en la danza, mediante frases de movimiento en la página del escenario” (Adame, 54).

enunciado en la danza o en el poema, ese “aquí y ahora”, devela que el cuerpo produce una forma textual o escritural que es encarnada por su locutor.

Por último, partimos de una concepción holística que supone que todo hombre *es* cuerpo y *es* alma, *es* soma y *es* psique. La danza y la literatura son en tanto artes formas de creatividad y simbolización que condensan en el psiquismo –siempre poético– y en el cuerpo del sujeto las marcas de un lenguaje inconsciente. La categoría de “psiquismo creador”, acuñada por el Dr. Fiorini (2006),⁴ nos permitirá comprender los mecanismos de configuración de la subjetividad, situada entre lo común y lo divergente, entre lo posible y lo imposible. Según el autor, todo proceso de creación implica un desplazamiento de lo propio hacia lo desconocido. A través de dicho movimiento, “El Sujeto Creador, en tanto desidentificado, está en disposición de volar a todas las identificaciones” (49). Consideramos que tal propagación, permite al artista establecer “un cruce de direcciones” (55) en permanente movimiento no solo hacia nuevos rostros, formas y voces sino también hacia la búsqueda de nuevas técnicas, soportes, géneros y lenguajes. Considerando el proceso creativo como un “constructo multidimensional” (Corbalán, 46), el diálogo entre artes intensifica la cualidad polifacética latente en todo artista. Dicho de otro modo, si el arte construye *un ser en estado múltiple*, los lazos inter- y transartísticas dadas en un mismo sujeto o entre varios, incrementan notablemente la potencialidad creadora. Finalmente, lo interdisciplinario se entiende como una posibilidad de poner en común las fronteras de los discursos para reconocer formas de expresión diversas, junto con el pasaje de traslación de una disciplina a la otra. La combinación entre artes devuelve al hombre una experiencia originaria de integración, como forma de representación, de composición y de restitución entre el sujeto, su cuerpo y sus decires.

⁴ Agradecemos al Dr. Fiorini por su supervisión, además de los aportes realizados en las numerosas entrevistas personales que nos ofreció entre 2017 y 2018.

Foco 1: el cuerpo y sus figuras

Como ya dijimos, las imágenes, las emociones y las acciones del Yo –resultado de la experiencia corporal– revisten lo real y se manifiestan en las producciones artísticas, de forma más o menos visible. Los distintos organizadores del discurso y sus variados modos de composición evidencian la perceptivización del cuerpo representado y/o encarnado. El cuerpo, como figura y como fondo, se articula a partir de los vectores espacio/ tiempo/intensidad, que dan como resultado distintos significados, según el sistema de valores establecido en cada autora.⁵

Ellas presentan el pasaje entre artes: Susana entre la poesía y la foto, Iris entre la danza y el poema.⁶ En el cambio de un código a otro, se consolida un *estilo* interdisciplinario en ambas. También van generando desplazamientos o cambios hacia otros códigos, por medios de los cuales las manifestaciones artísticas se amplían significativamente. A continuación, veremos brevemente las corporalidades presentadas en las obras y sus vinculaciones con la poesía o la coreografía, respectivamente.

a. Susana, a contrapelo del cuerpo

La relación Yo-cuerpo en el desarrollo de los distintos poemas de ST, según su orden cronológico, plantea tres figuraciones: la del cuerpo ausente, la del cuerpo de la fractura y la del cuerpo del fluir.⁷

5 Cabe aclarar que Thénon y Scaccheri son herederas del cambio de paradigma estético producido por las vanguardias de principio del siglo XX, cuando el arte se vuelve no figurativo y se va alejando del referente para acercarse a los formantes fónicos y/o sensoriales.

6 Ambas establecen otras relaciones interdisciplinarias por fuera del vínculo que presentamos. Por ejemplo, Susana tocaba el piano y también en sus poemas establece referencias con la pintura y el tango. Iris, trabaja con otros artistas como Sara Facio en fotografía, Walter Di Santo y Mariana Pace en pintura y soportes audiovisuales, por mencionar algunos.

7 Tomamos las denominaciones de Blanca Alberta Rodríguez en su análisis de la obra Gervitz como préstamos para el presente estudio.

El primer recorrido que establece la voz poética en *Edad sin tregua* (1958) sucede en el tronco superior del cuerpo: manos-corazón-ojos. Va trazando distintas partes mediante la sustantivación. A partir del poema número 13, “Scherzo”, el Yo deja de ser tácito, aparece al final en una subordinación entre paréntesis que exclama: “(Yo no quiero)” (Thénon 2001: 34). Como primera sintaxis entre el texto y la imagen figurada, observamos que el cuerpo está reducido a lo mínimo: la boca, las manos, el pecho, los ojos. Hacia el segundo poemario, en *Habitante de la nada* (1959) el locus corporal se ancla principalmente en dos zonas: el pecho y la pelvis. El cuerpo está ausente e indica una “des-territorialización” (Barrenechea en Thénon 2001). Escribe ST: “yo era el destierro/la extranjería” (Thénon 2012: 79).

Por otro lado, en “No” afirma: “me niego a ser poseída/por palabras, por jaulas,/por geometrías abyectas” (Thénon 2001: 52). Progresivamente, el cuerpo es homologado a recurrentes imágenes cadavéricas como “ojos huecos” junto con las uñas y los dientes hasta la presencia de la náusea, el horror y la asfixia. El cuerpo ausente, es el espacio inhabitado, cuasi-nihilista, que busca el estado antes del verbo y se sabe prohibido. Ya el vacío había sido instalado en *Edad sin tregua* (1958) en el poema “Nada”: “mis manos se marchitan / abrazando la nada” (Thénon 2001: 31). Luego, hay solo restos: “Quedan las manos, apenas,/suavemente dibujadas” (71). Percibido como objeto abyecto, el Yo poético progresivamente explicita su vivencia fragmentaria. En el número 17 de *distancias* (1984) escribe “soy dos” (Thénon 2001: 114).

A su vez, hay una convicción de que hay un más allá del cuerpo que, aunque imposible de tocar, permite el avance hacia lo Otro, por medio de una abstracción mayor como sucede en su libro *distancias* (1984). La disposición gráfica y visual de los poemas se radicaliza: vemos la presencia de espacios en blanco y el uso de elipsis en los niveles fónicos, sintácticos y semánticos. El blanco, “como espasmo visual” (Rodríguez, 103) da cuenta de una fractura en el cuerpo del poema.

Sin embargo, el encuentro con la danza previsto al inicio de sus poemas “Danza” de *Edad sin tregua* (1958) y “El bailarín” de *Habitante de la nada* (1959), se consolida en *distancias* (1984), obra terminada luego de varios años de desilusión. Al conocer a Iris, la danza otorga un nuevo movimiento para la experiencia poética. La misma

autora reconoce que lo que “infunde” la danza es “la visión definitiva para reelaborar y completar esta obra” (Thénon 2012: 6). Iris es causa de su escritura donde el cuerpo inaugura *otro fluir*. En su última obra *Ova completa* (1987), el cuerpo del poema se desborda, sus sílabas exceden el patrón métrico utilizado hasta ese momento y lo lúdico resuena con mayor presencia de la abstracción y presencia de distintas lenguas. Lo incorporal finalmente, se vuelve musical. El cuerpo traza una nueva forma de estar en la escritura.⁸

b. Iris, cuerpo en expansión

Dentro del variado, rico y vasto repertorio de coreografías de IS,⁹ proponemos una primera clasificación tentativa para agruparlas según el predominio de elementos, aunque por su intrínseca mixtura muchas de ellas se sitúan en los límites de un grupo y de otro:¹⁰

- Ciclo de obras que recuperan la tradición popular. Aquellas que retoman el tango, el flamenco, las fábulas infantiles, por ejemplo: *Para Gardel*, *La zorra y las uvas*, *El libro de los cuentos*, etc.
- Ciclo de obras que recrean repertorios clásicos y/o modernos. Por ejemplo, *Carmina Burana*, *Las primaveras de Nijinsky*, *Homenaje a Dore Hoyer*, *Algo más sobre Mozart*, *La traviata*, etc. Muchas de ellas, junto con las de la tradición popular, fueron presentadas por la propia Iris como “Homenajes” a distintos artistas y colegas.
- Ciclo de obras experimentales. En muchas de ellas, lo experimental se pone en juego también con lo clásico, lo moderno y lo popu-

8 Véase: Cifuentes-Louault, Juana.

9 Las obras elegidas pertenecen a un archivo inédito y forman parte de mi tesis doctoral aun no publicada. Su cronología está siendo detallada, por tal motivo, no se agregan las fechas de creación y/o presentación.

10 El estudio sobre la atipicidad tanto de Thénon como de Iris por el estilo de sus poéticas que dialogan con la tradición literaria y en danza con mayor familiaridad que las generaciones de la época fue presentado en el *Congreso de Tendencias Escénicas de la Universidad de Palermo* (febrero de 2018). Las dos presentan rasgos experimentales, clásicos, modernos bajo la insignia de un estilo poderosamente personal y sin adherirse a ninguna promoción ni bandera política.

lar. Algunos ejemplos podrían ser: *Oye humanidad, Idilios, Juana Reina de Castilla y Aragón*, etc.

- Ciclo de obras que abordan temáticas amorosas y de género. *La muñeca, Mujeres argentinas, Frowelt, ¿Me quisiste alguna vez?*, etc.

Como características comunes entre los diversos ciclos, observamos que la construcción coreográfica no solo dialoga con la literatura, sino que incorpora disparadores, referentes, temas y/o tópicos del ámbito de la música, de la historia, de las artes visuales, etc. La corporalidad es configurada y representada a partir del uso de la *metakinesis*. Es decir, las resonancias psíquicas y emocionales acompañan al movimiento de cada personaje, como “Juana, la loca”, “La Sorda”, “La Muñeca”, entre otros. La plasticidad creativa de Iris se expresa en un repertorio extenso de actantes, temáticas y tradiciones. Hay una evidente tendencia a construir corporalidades desbordadas, excéntricas, que por momentos rozan lo monstruoso y siniestro, y por otros, alcanzan el equilibrio dentro de un despliegue con alto voltaje de caos. El sentido general de sus obras se sitúan dentro del polo de la expansión que define un ideario estético de libertad, autenticidad y fluidez del movimiento.

Por ejemplo, en *Juana Reina de Castilla y Aragón* (Terzián, 2014), la protagonista atraviesa por diversos estados organizados en una serie cíclica de movimientos abiertos y cerrados,¹¹ que se repiten en tres momentos. El primero, se desarrolla en una trayectoria del centro hacia la periferia, del movimiento liviano al pesado. El uso del espacio dirigido y la disociación piernas/torso,¹² representan una obstinación del personaje en acciones principales como: golpear las piernas, latigear los brazos y sacudir las manos. En el segundo mo-

11 Según Love (1953), los movimientos abiertos son aquellos que generan un despliegue in crescendo, mientras que los cerrados son aquellos cuya fuerza y trayectoria va mermando.

12 En continuación con Laban, el esfuerzo o energía del movimiento puede describirse acorde con cuatro aspectos: el flujo (conducido o libre), el espacio (dirigido o indirecto), el tiempo (suspendido o súbito) y el peso (liviano o fuerte), cuyas combinaciones dan como resultado diversas cualidades y acciones. Véase: Kalmar, Patricia. (2005). *Qué es la Expresión Corporal*. Buenos Aires: Lumen.

mento, los movimientos angulares van desplegándose mayormente al espacio periférico, aumentando la cantidad de giros y saltos con el aumento de la velocidad. El uso del espacio dirigido, los tiempos de suspensión y el peso liviano, presentan una cualidad de deterioro en Juana. En estas escenas el movimiento se concentra cada vez más, aparecen los siguientes textos: “¿Dónde estás?” (Terzián 2014) y la voz de la bailarina, ambos en off, rezando –o más bien implorando– el Padre Nuestro. Es interesante cómo la bailarina realiza movimientos aparentemente sin determinación, ejecutados desde la mera impulsividad, pero que suspenden el tiempo gracias a los gestos de gran concentración energética. En la tercera situación, expresa una máxima apertura, simultáneamente con el texto: “Puedo cantar los versos más tristes esta noche” (Terzián 2014), las formas quebradas y la oposición entre las partes del cuerpo. Finalmente, el movimiento es mayormente ligado y de peso liviano, alternado con una secuencia de vueltas en el piso que se repite manteniendo un movimiento percusivo, con diferentes frentes y duraciones. Juana, termina con los brazos en alto. En dicho gesto ya no hay un pedido de auxilio desesperado sino una inversión de valores: la expresión de la gloria triunfa por sobre la súplica y la demencia.

Tanto en la obra ya mencionada, como en “El Hoyo” (Alcala, 2017),¹³ el locus corporal se ubica, en línea con la tradición expresionista, entre el plexo solar, el pecho y la cabeza.¹⁴ Especialmente, el rostro compone una gestualidad en función del cuerpo que danza y las piernas se disocian. Los cambios abruptos de velocidad en el movimiento figuran *el cuerpo del desborde*. En “El Hoyo” (Alcala, 2017) la palabra interactúa a nivel rítmico con la excentricidad y repetición

13 Cabe aclarar que en nuestra Tesis Doctoral conformamos un archivo inédito compuesto por obras y escritos de Scaccheri, que fueron donadas por amigos y familiares. En este caso, “El Hoyo” es un video no publicado, y por tal motivo, lo referenciamos en función de nuestra recopilación. En adelante, el lector se encontrará con referencias a dicha Tesis, como fuente de origen de los archivos. Agradecemos a Mariana Pace, Walter Di Santo, Sergio Selim y Aurelia Chillemi por colaborar con los documentos.

14 “El Hoyo” es un fragmento que forma parte del espectáculo *Oye Humanidad I*, por tal motivo usamos el entrecomillado

de los movimientos. La palabra –voz en off en francés– y el movimiento adquieren primero autonomía. El texto recitado en francés mantiene su ritmo en alta velocidad y con la repetición de determinadas palabras. No presenta pausas, pero sí mantiene un patrón rítmico quebrado por la acentuación de las palabras que se reiteran. Si bien hay movimientos que se repiten, estos no coinciden con la aliteración de palabras. Salvo, en el momento final en que se detiene e imprime una imagen con los brazos hacia arriba y la voz en off pasa a recitar en castellano: “Así, digamos más, hasta el final” (Alcalá, 2017). Con un cambio radical de sentido, decir y bailar son un intento de expresarlo todo. La dicotomía espacio circular/espacio lineal y la frecuencia aleatoria de lógicas de movimiento en todas sus obras, dan cuenta de un estilo donde el contraste, el desborde y lo múltiple son característicos. Vemos cómo el movimiento se ancla en la experiencia de una matriz meramente poética y se compone musicalmente con el ritmo de la palabra o por su oposición.

Foco 2: imbricaciones entre escritura y danza

A priori consideramos que la escritura poética plantea una separación en el sentido que es exteriorizada: el sujeto al escribir pone afuera del cuerpo. Nombrar implica separar el objeto de la palabra (Calmels, 2014). En este caso, la hoja funciona como un espejo (Dorra, 2005) en donde el sujeto puede inscribirse y proyectar su cuerpo. Todo escritor se sumerge y se deshace en una dialéctica subjetiva para que aparezca a través del acto poético, otra voz y se inscriba como un doble-ficticio. La fragmentación presente en ST es, además de una marca de estilo, propia de la escritura literaria. Sin embargo, no se trata de una mera traslación. La oposición sujeto/cuerpo es necesaria para que aparezca una tercera realidad, el intento de transgredir del lenguaje. El locutor de los poemarios busca constatar la existencia y en ese tránsito, la imagen en movimiento y el sonido, meras expresiones corporales, permiten anudar el sujeto y su cuerpo-objeto. Por el contacto con la danza de Iris, observamos que la danza facilita una experiencia de unidad en el sentido que interioriza la emoción, la idea o la palabra que es bailada y la despliega en el espacio. La sucesión de imágenes instantáneas

produce una síntesis visual, que puede percibirse como un fraseo de movimiento. El resultado es la síntesis de dos imágenes actualizadas simultáneamente, la de la percepción y la de la figuración. El movimiento en la danza, en cambio, se da del objeto al sujeto. El cuerpo es interiorizado en la máscara del personaje interpretado por el bailarín. El locutor de las obras de danza encarna algún conflicto interior que es expresado por medio de un mayor o menor despliegue espacial.

También hay una clara, aunque desequilibrada relación entre escritura y coreografía (Naverán-Écija, 2013) en el sentido en que ambas dan voz a distintos sujetos locutarios. Sin embargo, la escritura poética construye una escena para que el cuerpo del enunciatario revele una metáfora encarnada. El Yo-lírico, materia inasible, deja atrás el cuerpo del autor para construir un nuevo cuerpo, una nueva piel, una nueva voz, en la escena del papel. Allí, quedará inscripta una corporalidad¹⁵ que un lector atento deberá percibir y vibrar con ella. En cambio, la coreografía pone en acción los movimientos tallados en el cuerpo del bailarín, que revisten al autor y al cuerpo real para desmascarar un nuevo cuerpo, una nueva piel, una nueva escritura. Será la tarea de un espectador atento, percibir el poema corporal y vibrar con él. Utilizando tanto la danza como la escritura la misma traslación metafórica del sujeto/autor hacia yo/otro, ambas presentan también: una sintaxis con la imagen; una secuencialidad, una yuxtaposición de niveles semánticos, una disposición gráfica o escénica, una espacialidad y una temporalidad determinadas, y una concepción del cuerpo.

La coreografía pone en acción un cuerpo ficcional cuya vida es efímera—solo vive con el instante de la danza—. Contrariamente, la escritura, discurre un cuerpo ficcional cuya vida queda atrapada en la palabra inscripta. La danza, por su carácter mortal, busca con insistencia sujetar el movimiento, tanto durante su elaboración como para su posterior reposición o registro. Hay dos tipos de escrituras en danza. La primera, la coreografía se define por la transcripción al cuerpo real cuya función es, como ya vimos, metafórica. La otra,

15 Daniel Calmels (2014) nos recuerda que “la escritura es un organizador del cuerpo y del psiquismo” (75). En la hoja, se representan tanto el esquema como la imagen corporal. Especialmente, la escritura poética “no intenta olvidar el cuerpo sino reconstruirlo (...). La palabra escrita es la unión del cuerpo en la lengua” (100).

la anotación, son las notas sobre el movimiento en el papel escrito. Es decir, la traducción gráfica (escritura más próxima al concepto de ideograma o pictograma), y a veces verbal (indicaciones escénicas), de lo coreográfico. En algunos casos, se compone asimilándose a un guion teatral, otras, en función de la partitura musical, o como una mixtura de ambas. Según nuestro archivo, IS cuando anota la danza no responde a códigos kinéticos 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. Por ejemplo, en la anotación (Alcalá 2017)¹⁶ 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.

En IS hay una clara tendencia a disponer la escena desde la escritura, utilizando las dimensiones narrativas, poéticas y dramáticas simultáneamente. Aunque según el caso, dichos niveles de lectura conforman distintas maneras de distribución entre sí y con el texto-base. Los relatos de *Brindis a la danza* y los testimonios hallados dan cuenta de un lazo intrínseco y genuino, entre lo verbal y lo no verbal. Los poemas, con un predominio hacia la narración polifónica, son incluidos en sus espectáculos, ya sea 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 acompaña la construcción de carácter, como sucede en *La Muñeca*.¹⁷ La literatura produce danza, explícita e incluye el discurso escrito de forma oral, en obras como *Oye Humanidad*, *Eva Perón en*

16 Como ya dijimos, se trata de un manuscrito inédito que forman parte del archivo de mi Tesis Doctoral. En este caso, es una breve anotación de la coreografía de la obra de Manuel de Falla. Son los únicos datos con los que contamos ya que el resto de información es desconocida.

17 Según el diccionario de Paul Love, una coreografía es “arte o ciencia de componer danza; los movimientos, frases, ritmos, etc. Y su estructuración y ordenamiento” (21). Cuando fue usado el término por primera vez, designaba un método de escritura en danza. Actualmente se reserva el concepto de “notación en danza” para la escritura y “coreografía” para “significar el arte de composición del movimiento, esté escrita o no” (21).

la Hoguera, etc. Se trata de danzas que se inspiran o reorientan motivos, tópicos y/o argumentos literarios. Dicha relación puede estar de forma explícita o implícita en la puesta en escena y puede inspirarse en textos propios o ajenos. Iris bailó poemas de ST y de otros escritores, en “Iris con los poetas” y en *La Gaucha*.

Todos los ejemplos, tienen en común el hecho de Iris no concibe su danza sin su escritura. El paralelismo es muy evidente cuando tomamos el caso de *Idilios*, texto con distintas versiones: interpretada en una ocasión por Aurelia Chillemi, interpretada por la propia Iris, en colaboración 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. 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, 7). En una entrevista personal que realizamos a la editora de sus libros para nuestra Tesis Doctoral, Claudia Schwartz, nos comentó la forma de escritura de Iris:

Ella escribía al pie de las fotos, cuando terminaba de bailar en su casa, al pie del árbol. Ahí creo 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).

El cuerpo juega como en sus poemas, experimenta y desafía todo límite: su eclecticismo expresa una danza en constante expansión, donde carne y escritura pueden acercarse, fundirse y alejarse.

Confines y proyecciones liminares

*No es lo propio sino lo impropio
-o, más drásticamente, lo otro-
lo que caracteriza lo común.*

Roberto Espósito

A partir de lo esbozado, podemos afirmar lo siguiente:

- a. Hay tanto en literatura como en danza una muerte del sentido literal del cuerpo para que el locutor exprese distintas voces o sujetos, ancladas en variadas figuraciones corporales. El cuerpo funciona como metáfora de lo que todo artista inaugura buscando *ser otros*. Todos los nombres posibles, todas las formas de ligar distintos reinos. Como pregunta Paul Valéry: “¿Qué es una metáfora sino una suerte de *pirueta* de la idea cuyas diversas imágenes o diversos nombres se unen?” (1990: 188). Agrega Silvio Lang:

La poesía y la danza son las lenguas que preservan este primitivismo del lenguaje. Ya lo dijo Nietzsche (Sobre verdad y mentira en sentido extramoral): la naturaleza del lenguaje es metafórica (Adame, 97).

Quedarán por profundizar los tipos de metáfora presentes en ambas, así como las estrategias de pasaje del texto escrito al texto bailado.¹⁸

- b. Hay una clara analogía entre escritura y coreografía, ambas como formas de delimitación, tallado o inscripción en el espacio –del cuerpo, del otro y de lo otro–.¹⁹ Toda escritura –si bien busca fijar o sujeta– presenta también un dinamismo, en este caso el desplazamiento del locutor en un recorrido sémico, que inaugura constantemente identidades enunciativas. Descifrar, encriptar, dar cauce a lo singular, bailar es como escribir.²⁰
- c. Esbozamos diversas formas de relación entre danza y literatura. Primero como una concepción de movimiento presente en las poesías tanto de IS como de ST. Segundo, el tratamiento de una voz poética que se pone en contacto con la danza en el caso de ST (quien, posteriormente lo hará con la fotografía en su último libro publicado). Tercero, de una danza que se inspira, reorienta o

18 Véase Whittock, Trevor.

19 Quedará por ahondar en las etimologías de escritura, escenografía, coreografía e inscripción para delimitar sus funciones y alcances.

20 Se sugiere revisar los estudios de Dolores Ponce (2010) y de Ann Hutchinson (citado en Ponce 2010).

traduce textos literarios en el caso de IS. Los puntos de contacto entre ambas se distribuyen de formas variadas, según la intencionalidad de cada artista y la producción de cada obra en particular. A veces, actúan de forma independiente y otras, se fusionan para construir dispositivos más complejos.

- d. Vemos que la escritura en danza presenta al menos, dos funciones. La primera, es meramente descriptiva. Se trata del registro de información para la interpretación o puesta en escena. La segunda, es interpretativa. La función de la palabra es conmover, expandir, completar las acciones del bailarín. Para IS palabra y movimiento son indisolubles: no muestran un orden sistemático ni jerárquico y si bien tienen valor propio, hasta el momento, no pueden ser comprendidos fuera de su cosmovisión artística.

Los soportes o mediadores dejan diferentes tipos de experiencias en sus hacedores acorde con el dominio técnico que cada uno requiere. A su vez, cada artista introyecta en sus materiales distintas facetas. Coincidimos con López Martínez (2011) cuando plantea que, a mayor variación técnica, mayor ductilidad y, por ende, más capacidad creadora. En esta doble trayectoria objeto-sujeto, no hay inicio ni fin para distinguir quién moldea a quién. Por el contrario, se inaugura un espacio dialéctico cuya confluencia pone en contacto todas las formas primarias del hacedor con las posibles máscaras por descubrir. Ante la propuesta de una nueva técnica y soporte, otros sentidos se abren, el Yo se vuelve cada vez más plástico y tales máscaras se vuelven a multiplicar. En la pregunta sobre *quién* dice Yo en el poema o en la danza, el cuerpo grita, se camufla, se traviste, se fragmenta, se une, habla sobre sí mismo y busca nombrar eso Otro que *no cesa de no inscribirse*.

Bibliografía

Primaria:

- Terzián, Alicia [Alicia Terzian] (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.
- Scaccheri, Iris (2010), *Brindis a la danza*, Buenos Aires, Ed. Leviatán.
- Thénon, Susana (2001), *La morada imposible I*, Buenos Aires, Ed. Corregidor.
- (2012), *La morada imposible II*, Buenos Aires, Ed. Corregidor.

Secundaria:

- Alcalá, Victoria (2017), Configuración de la subjetividad en la literatura y en la danza: el vínculo entre Susana Thénon e Iris Scaccheri (Tesis doctoral inédita), Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- (2017), “Escribir, imaginar, crear entre literatura y danza” (en proceso de publicación), En: *II Congreso Internacional de Artes. Revuelta de Artes*. Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes.
- Adame, Alejandra *et al* (2009), *Encuentro Internacional de Investigación de la Danza 2008*, México, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza.
- Calmels, Daniel (2014), *El cuerpo en la escritura*, Buenos Aires, Biblos.
- Cifuentes-Louault, Juana (2015), “La poesía coreográfica de Susana Thénon” (Germán Tosto, traductor), en: *ILCEA* (versión digital), recuperado de: <http://ilcea.revues.org/3577> Consulta, el 02/03/18.
- Corbalán, Javier (2006), “La creatividad y su medida: matices y claves en Arteterapia”, en: Coll Espinosa, Francisco (2006) (coord.), *Arteterapia. Dinámicas entre creación y procesos Terapéuticos*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Coll Espinosa, Francisco (2006) (coord.), *Arteterapia. Dinámicas entre creación y procesos Terapéuticos*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Dorra, Raúl (2005), *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Ducrot, Oswald (1984), *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós.
- Duncan, Norman. (2007), “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.

- Fiorini, Héctor Juan (2006), *El psiquismo creador. Teoría y clínica de procesos terciarios*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Imboden, Rita Catrina (2005), *Tópicos del Seminario*, 16, julio-diciembre, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 5-15.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997), *Enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial.
- López Martínez, María Dolores (2011), “Técnicas, materiales y recursos utilizados en los procesos arteterapéuticos”, en: *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol. 6, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 191
- Love, Paul (1953), *Terminología de la danza moderna* (Pastora Sofía Nogués Acuña, trad.), New York, Kamin Dance Publishers.
- Naverán, Isabel; Écija, Amparo (edit.) (2013), *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid, Artea Editorial.
- Ponce, Dolores (2010), *Danza y literatura ¿qué relación?*, México, Inbal.
- Rodríguez, Blanca Alberta (2006), “El cuerpo de la escritura. Una mirada a la obra de Gloria Gervitz”, en *Tópicos del Seminario*, 16, julio-diciembre, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 93-117.
- Valéry, Paul. (1990), *Teoría poética y estética* Madrid, Visor.
- Whittock, Trevor (1992), “The role of metaphor in dance”, en *The British Journal of Aesthetics*. 32, Issue 3, 1 July 1992, pp. 242–249, recuperado de <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/32.3.242> Consulta: el 19/4/18.