

# Colección Iris Scaccheri: en busca del archivo perdido



Dra. Victoria Alcalá

Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas, Universidad de Buenos Aires, Centro de Investigación en Literaturas de la Argentina, Universidad Católica Argentina<sup>1</sup>

Argentina

victoriaalcala@uca.edu.ar

Fecha de recepción: 28/12/2022. Fecha de aceptación: 15/03/2023

## Resumen

El cuerpo, la conservación y la memoria: estos tres ejes se articulan para pensar la *Colección Iris Scaccheri*, compilación inédita de la coreógrafa, bailarina y poeta de la danza platense. A partir de fuentes primarias (textos, ensayos y obras en video, programas de mano) y secundarias (testimonios, fotos y recortes periodísticos) nos preguntamos por la conformación de un archivo (Glozman, 2018-2020; Tambutti, 2019; Lepecki, 2013) en la historiografía local.

Tomando en cuenta tanto la diversidad de materiales como los criterios de organización y de selección que toda narrativa supone, reflexionamos sobre los lugares comunes y fuera de serie a la hora de sistematizar el proceso de producción de una artista particular dentro de una periodización local. En consecuencia, Scaccheri se posiciona como una *outsider* (Becker, 2009) cuya poética 'dislocada, impertinente e inespecífica' nos permite pensar en el cuerpo como el lugar intermedial por excelencia a la hora de pensar no solo como objeto de estudio de la danza sino las artes, así como sus espacios comunes para ocupar y revisar la memoria.

**PALABRAS CLAVE:** SCACCHERI, CUERPO, ARCHIVO, DANZA, LITERATURA.

1. Cabe aclarar que la siguiente investigación forma parte también del proyecto: "Puntos, líneas e intersecciones: abordajes interdisciplinarios de las literaturas de la Argentina" (Acta N° 131, Facultad de Filosofía y Letras, UCA, Buenos Aires).

## *Iris Scaccheri's Collection: looking for the lost materials*

Body, conservation, its memory: these three topics can help us to think about the *Iris Scaccheri's Collection*, an unpublished compilation of the choreographer, dancer and *poet of dance* from the city of La Plata (Buenos Aires, Argentina). From primary sources (texts, essays and video works, handbills) and secondary sources (testimonies, photos and newspaper clippings) we are looking for the conformation of an archive (Glozman, 2018-2020; Tambutti, 2019; Lepecki, 2013) in our local historiography.

Taking into consideration the diversity of materials and the organization and selection criteria that any narrative implies, we discuss the typical and extraordinary series where our artist can be placed. Therefore, she positions herself as an *outsider* (Becker, 2009). Moreover, her 'dislocated, impertinent and unspecific' poetics allows us to think of the body as the intermedial, as an object of study for dance but also for the arts, as well as its projections to build and revise memory.

**KEYWORDS:** SCACCHERI, BODY, ARCHIVE, DANCE, LITERATURE.

## *COLECCIÓN IRIS SCACCHERI: en busca del archivo perdido*

*"Todas las cosas de la vida que han existido alguna vez tienden a recrearse"*

Marcel Proust

¿Cómo se hace cuerpo? El tiempo y el espacio son las coordenadas inevitables para que exista un cuerpo, para que un cuerpo se haga en un entramado posible. El tiempo del pasado, entre las décadas del 60 y del 80, y el espacio de la ciudad de La Plata construyen el problemático caso en torno a las memorias de la danza que presentaré a continuación. En el presente artículo tomo como puntapié inicial el cuerpo en las danzas de Iris Scaccheri (1939-2014, La Plata, Argentina). Para ello, primero presentaré la articulación entre cuerpo, memoria y archivo. Segundo, expondré un camino, casi a modo de crónica, sobre los materiales que fui hallando y que me permitieron profundizar en su figura más allá de la danza. Luego, pondré en juego la necesidad de pensar el patrimonio artístico como un fenómeno inter y transmedial que, en este caso, apunta a un cuerpo que además de bailar, escribe, enseña, diseña, crea.

Un cuerpo no es solo un cuerpo: es un reservorio de experiencias y marcas, una frontera de batallas entre el estatuto del sujeto y del objeto, un espacio plástico y camaleónico, manantial de todo artista.<sup>2</sup> Un cuerpo más allá de las técnicas, de la hipnosis del carisma o del virtuosismo y de las confluencias estéticas. Un cuerpo no solo en el escenario sino por fuera de él: en los materiales previos a los espectáculos, en las escrituras posteriores o simultáneas a los ensayos, en los programas de

2. Entendemos que el cuerpo, desde una teoría materialista, puede ser un objeto más entre otros cuerpos. Sin embargo, consideramos que todo cuerpo material también pone en juego la dimensión subjetiva que lo conforma: un cuerpo es objeto y sujeto a la vez. Por esta contradicción aparentemente irresoluble, consideramos que todo cuerpo puede leerse en ambos sentidos, ya sea como un objeto en escena cuando un bailarín se disocia de su propia historia, ya sea cuando entrelaza escena y vida, ya sea cuando produce una textualidad en torno al cuerpo, etc.

mano que actúan como paratextos, en los libros publicados, en los videos privados y públicos, en la transmisión a otros artistas y colegas, etc. De todo *este otro cuerpo*, se puede entrever la conformación de un lugar de enunciación que es, a su vez, la materia prima de un incipiente archivo primeramente privado y que ha de volverse público. Partiendo de la idea de que cada cuerpo baila – es decir, escribe – a su manera, concibo las danzas de Iris Scaccheri como una práctica interdisciplinaria que, además de poner en relieve su estilo personalísimo, pone en cuestión las narrativas y cánones habituales en torno al cuerpo, a la memoria y a las artes argentinas.

Si bien Scaccheri no llevó un registro sistemático de sus procesos creativos, estos materiales dispersos dan cuenta de dos aspectos. Primero, del valor de la escritura en su trayectoria personal y profesional. Segundo, su preocupación por la reflexión de la danza del momento, sus problemáticas y proyecciones. Esta tendencia reflexiva se puede observar en algunos de los curiosos títulos de las conferencias que dio en distintas partes del mundo, como: “El espectador, la danza transformada a través de él”, “La danza clásica y sus proyecciones”, “La danza social”, “El anti-ritmo musical y el ritmo de en la danza”, “Venta o suicidio de la danza hoy” (AAVV, *Curriculum Vitae*, s.f.). En un sentido similar, sucede con su recorrido como docente. Scaccheri no hizo escuela en un sentido estricto; es decir, no forjó una técnica codificada que se transmitió como un método de clase. Por el contrario, trabajó con elementos de diversas disciplinas: desde técnicas formales de la danza clásica, moderna, española y árabe hasta estrategias compositivas del teatro, de la literatura, de la música y la pintura.<sup>3</sup> Por este motivo, impartió seminarios no solo específicos para bailarines sino para artistas de distintos rubros. Por ejemplo, en el Instituto Hispánico de Madrid propuso “Análisis de folclore árabe, como raíz para distintos ritmos folclóricos en diversos orígenes”. En Estocolmo y Londres enseñó “Curso sobre la composición en equipo” y “Curso sobre la iniciación de creatividad en equipo a partir del movimiento”. En Francia, “Sobre el movimiento de un cuerpo a partir del texto”; en Noruega, una clase magistral junto con Osten y Glaser “Sobre las relaciones: Teatro, Cine, Danza en el Espacio Mínimo y Máximo”; en el Teatro Colón, “Conferencia para alumnos secundarios, sobre relación del movimiento a partir de la música” (AAVV, *Curriculum Vitae*, s.f.).

Queda en evidencia que su labor excede su trabajo como bailarina y coreógrafa. Ella produce toda una literatura donde se combinan tanto géneros primarios como secundarios. Entre ellos: anotaciones, guiones y memorias escritas que registran secuencias y ensayos, conferencias orales o escritas (de modo performático y/o ensayístico), la poesía como parte de la escena o como publicaciones autónomas, el teatro como intertexto, los programas de mano como paratextos, etc. En este caso, la variedad de escrituras da cuenta de un bagaje de producción alternativa en la(s) literatura(s) argentina(s) así como un modo de creación interdisciplinario que requiere revisar las formas de inscripción y clasificación de la cultura artística local y en la historiografía de la danza en particular. Pretendo, por un lado, señalar un aspecto que podría parecer una obviedad pero que persiste todavía en nuestro ámbito académico: un archivo de danzas no incluye solo los espectáculos sino todo el proceso de creación previo y posterior, así como su recepción, reproducción, conservación, etc. Asimismo, se podría considerar los modos de conservación de las obras de poesía y de danza más allá del soporte en papel (periódicos, libros, cuadernos, fotos). Por ejemplo, respecto de la videografía se requiere de un abordaje multidisciplinario que contemple archivistas, historiadores, críticos de danza, especialistas en restauración de videos, etc. Por otro lado, un archivo de danzas debiera derribar la idea canónica de que las técnicas

3. Durante 2017 su amiga y alumna, Mariana Pace, me ofreció dos talleres en el garaje de su casa en La Plata para enseñarme y transmitirme algunas técnicas que había trabajado durante sus clases particulares con Iris.

codificadas son el modo por excelencia de hacer, transmitir y conservar el lenguaje dancístico. Sin dudas, el cuerpo de Scaccheri toma formas en otras concepciones, en otros cuerpos, en otros soportes como una artista evidentemente multifacética. Considero que su archivo se basa fundamentalmente en una práctica que cuestiona el repertorio de danzas producidas entre las décadas del 60 y del 80 y que, hasta el momento, habían sido descritas como modernas, vanguardistas (Isse Moyano, 2016, 2013; Ossona, 2003) y románticas (Vignolo, 2010). Su propio quehacer demuestra que su producción puede dividirse en dos instancias: primero, los cuadernos y composiciones coreográficas como praxis meramente creativa; segundo, la “reflexión analítica” (en términos de Tambutti, 2019) recopilada en sus conferencias y en sus tres libros publicados: *Brindis a la danza* (2010), *Idilios I* (2013), *Idilios II* (2014). La misma coreógrafa fue inscribiendo la escena en la escritura, acción que permite incluir una tercera instancia en la que se basa mi tarea: un modo entre tantos de organizar los materiales, de clasificarlos y de difundirlos.

El objetivo principal de este artículo es aproximarnos a un archivo que hasta el momento se había presentado como perdido. Sus piezas estaban dispersas en ámbitos privados y se presentaban parcialmente a partir de datos, anécdotas y breves videos en *YouTube* o en homenajes públicos. Estos fragmentos de un archivo privado y sin integrar, señalan la tensión entre la intimidad de la coreógrafa “Iris” o “Chiche”, como la llamaban sus familiares, y la gran Scaccheri construida como mito o “monumento” (en términos de Le Goff, 1991). En la reconstrucción de estas piezas perdidas u ocultas, fui observando una serie de obras éditas e inéditas y sus posibles modos de organización; y también, los discursos (periodísticos y testimoniales) que deslizaban omisiones, los silencios y las repeticiones instalándola como una figura romántica, demencial y anacrónica, a veces a la par de los llamados pioneros de la danza moderna argentina (Alcala, 2022). A su vez, reflexionaré sobre el conflicto latente entre el archivo y la memoria. Entiendo que todo cuerpo instala huellas y marcas que operan como un legado capaz de resonar y proyectarse hasta el presente. Parafraseando a Marcel Proust, la memoria no se pierde si existen narradores dispuestos a contar. Así, las experiencias de Iris y del círculo afectivo-profesional que la rodeó, nos muestran la importancia de la memoria narrada en torno a lo que se baila, se enseña y se transmite. Siguiendo al narrador *benjaminiano* que se opone a la temporalidad productiva y comprimida de nuestra era, recuperar el valor de las danzas y de los relatos en torno a ella permitirá revisar el lugar del patrimonio cultural como una herencia posible. Ante una sociedad actual que celebra la inmediatez del presente como un espacio atemporal, propongo revalorizar el tiempo de la memoria anclado en las danzas ya no como actos fugitivos y efímeros del instante de la escena, sino como materialidades que se anclan en los discursos del cuerpo, en un tiempo, en un espacio, en soportes determinados, capaces de transmitirse directa o indirectamente de un cuerpo a otro.

En continuación con Mara Gluzman (2020), todo archivo es polisémico y locativo. Por este motivo, no consideramos los documentos de Scaccheri como fuentes sino como discursos que tejen elementos heterogéneos, intervenidos por distintos actores que construyen la memoria: desde la voz de la propia artista hasta los testimonios de su familia y colegas, las antologías y publicaciones que recopilan las danzas de la época, los recortes periodísticos, los catálogos en las bibliotecas de las universidades, las colecciones en audiotecas, museos y teatros, entre otros. El cuerpo como materia finita tiende inevitablemente a perderse, pero es capaz de expandirse, reproducirse o proyectarse cuando deja huellas en otros. Más allá del cuerpo anatómico que baila en un escenario, por ejemplo, en el Teatro Argentino de La Plata, en un espectáculo de 1969, existe todo lo que rodea ese instante: los espectadores, los testimonios y todos los agentes culturales que conforman una escena antes, durante y después de la ejecución de la misma. Esta periferia construye un archivo abierto: por las marcas que deja en otro cuerpo que observa, produce o aprende, por los símbolos

que inscribe en un imaginario social y cultural, por los relatos que se reproducen en torno a dicho acontecimiento.

## Scaccheri: del repertorio a la colección

“El archivo presupone un archivista, una mano que  
colecciona y clasifica”  
Arlette Farge

Este apartado reside en explorar el carácter de los materiales de Scaccheri, que terminan por retratar su poética y la relación que estableció con su propia obra. Consideramos que los documentos se presentan con cierto perfil doméstico, no solo por la cercanía afectiva de algunos testimonios y anécdotas sobre lo cotidiano sino también porque algunos de los ensayos y escenas de video fueron filmados en su cocina, en su patio y en la intimidad de su casa. El enorme caudal de documentos da cuenta tanto de su modo de creación, como de la concepción de una ‘danza expandida’ hacia diversos soportes, géneros y disciplinas.

A lo largo de cinco años trabajé en simultáneo con distintas fuentes (Alcala, 2022). Primero, con el archivo periodístico del Teatro General San Martín, los programas de mano del Teatro Argentino de La Plata y los del Teatro Nacional Cervantes. Segundo, conformamos su videografía a partir del material donado por tres amigos de Scaccheri: Aurelia Chillemi, Mariana Pace y Walter Di Santo. Los últimos dos también ofrecieron material manuscrito, fotos y vestuarios. Asimismo, Sergio Selim (sobrino) y Liliana Lukin (poeta y amiga) colaboraron con datos de fechas y con afiches dispersos, para cotejar la información. Además de entrevistar a los ya mencionados, trabajamos con otros siete testimonios vinculados con su entorno afectivo y laboral. Ellos son: Ricardo Ale (bailarín y amigo), Ingrid Pelicori (actriz y colega), Cristina Banegas (actriz y colega), Claudia Schwartz (editora), Oscar Araiz (coreógrafo y colega), Alicia Terzián (música y colega) y Luisa Futoransky (editora). Inevitablemente estas miradas están teñidas por los recuerdos, las anécdotas, la cercanía y la admiración. Incluso, muchos de ellos permanecieron fieles a los propios relatos de Scaccheri, quien, a su vez, se autopercibió como una bailarina fuera de serie. Ella misma fue generadora de un discurso desde los márgenes de lo canónico, tal como su entorno también lo constató.

De este recorrido surge lo que denomino *Colección Iris Scaccheri*, un compendio de documentos donde consultar los distintos tipos de obras, en varios formatos, versiones y fechas; junto con un inventario cronológico y temático de lo producido. Dichos documentos se pueden dividir en dos niveles: los directos – aquellos producidos por Iris - y los indirectos que son inferidos por los registros de terceros (diarios, teatros, intérpretes). Dentro del material producido por la propia Scaccheri cuento con:

- » 60 archivos en video de diversa procedencia y que contienen espectáculos, ensayos, transmisiones en TV y reportajes;
- » 3 libros publicados entre 2010 y 2014;
- » 1 manuscrito inédito titulado “Conferencia a los Sakharoff”;
- » 1 guion manuscrito de la obra de danza *La vida breve*;
- » 1 audio del espectáculo *Idilios* (2008).<sup>4</sup>

4. Respecto de *Idilios* quisiera aclarar que se presenta en tres versiones. Una, bailada por Aurelia Chillemi con voz en *off* y textos de Scaccheri (2008); cuento con el formato en video de la obra y con audio del texto grabado por Iris. La segunda versión consiste en los poemarios *Idilios I* e *Idilios II* (2013 y 2014), que toman parte de los textos presentados en la primera versión. La tercera es un video en colaboración con Mariana Pace y Walter Di Santo.

Este material está acompañado por los documentos indirectos que son: bitácoras de Cristina Banegas durante los ensayos de *Eva Perón en la hoguera* (1991) y *Salarios del impío* (1993), fotografías de por Susana Thénon, Marcelo Selim, Sara Facio, Walter Ovejero; poemas publicados en la revista *Kiné*; reportajes y notas periodísticas sueltas y agrupadas en la hemeroteca del Archivo del TGS; vestuario de sus obras; testimonios y programas de mano de las fuentes ya descritas anteriormente.

Por la diversidad que presentaron los materiales, mi tarea consistió en 1º/ ordenar los datos y fechas que se contradecían para recuperar la información que estaba incompleta; 2º/ establecer una clasificación donde se diferenciaron sus roles como bailarina, intérprete, escritora, directora o en colaboración de proyectos grupales; 3º/ distinguir los distintos tipos de soportes de la documentación -en papel, video, audio, etc.-, de las obras en sus distintas versiones (por ejemplo, si se conservaban completas o en partes, si correspondían a ensayos, a estrenos o a títulos agrupados bajo la forma de *Recital de danza moderna*); 4º/ reconstruir, cuando fuera posible, el proceso de composición y de recepción de sus danzas a partir de testimonios, videos y críticas; 5º/ establecer una línea del tiempo de todo el material existente para observar el desarrollo de su producción y poder dividirla según las fases de creación que resulten operativas (Alcala, 2022). También, queda sin clasificar hasta el momento otro aspecto fundamental: los libros de su biblioteca. Según su sobrino, Sergio Selim<sup>5</sup> entre sus favoritos estaban: Sábato (*Abbadón y Sobre héroes y tumbas*); Unamuno; Kafka, García Lorca, Rimbaud, Verlaine y Bécquer. También en su mesita de luz tenía libros de tamaño chico con pinturas de Degas, Matisse y Emil Nolde.

La cantidad de material me permitió también establecer distintos criterios para articular y probar series en distintos sentidos. Desde el punto de vista estético, lo dividí en dos grandes grupos. El primero está compuesto por obras en donde recupera la tradición popular, clásica y/o moderna, y reversiona repertorios exclusivamente de danza. Tales son los casos de: *Carmina Burana* (1965), que ya había sido bailada por la alemana Mary Wigman; *Las primaveras de Nijinsky* (1989), en alusión a *La consagración de la primavera* perteneciente a la tradición de los *Ballets Russes*; y *La Traviata* (s.f.), por mencionar algunas. A veces toman forma de homenaje, según ella misma los llama, como sucede con su maestra Dore Hoyer, a quien le dedicó en 1990 una obra donde reversiona *El bolero de Ravel*.

El segundo grupo está conformado por coreografías de autoría exclusivamente original, donde pueden suceder, al menos, dos fenómenos de composición: 1/ utilización de disparadores de otras artes (la literatura, la música, el teatro, la pintura) para producir coreografía. Por ejemplo, en "Canto a la raza negra", hay un fragmento basado en los poemas de Nicolás Guillén; algo similar sucede en *Iris con los poetas*, en *Homenaje a García Lorca* y en *Para Gardel*; 2/ inclusión de fragmentos de textos propios, como ocurre en alguna de las series de *Oye humanidad* o en *Idilios*. Más allá del repertorio coreográfico, en el corpus total se presentan aproximadamente ochenta obras en distintos formatos y de variadas extensiones, junto con sus diversas versiones y presentaciones en público en otras partes del mundo, como Francia, Alemania, Inglaterra, Italia, Brasil, entre otros, donde también ejerce roles como coreógrafa para óperas, obras de teatro, etcétera.

Dentro de estos dos, existe un tercer ciclo de obras que no he abordado hasta el momento pero que resulta sumamente promisorio. Tanto *Despierte la novia* o también llamada *Bodas de sangre y Ramico de claveles* recuperan el repertorio flamenco de la mano de los textos lorquianos y de la reversión de Manuel de Falla. En ambos no solo se rescata el espíritu español entre texto y música, sino que Scaccheri disloca la

5. En nuestra última conversación por WhatsApp el 12 de diciembre de 2022.



estética flamenca para crear su propia versión. Este punto de intersección entre la cultura argentina y la española amerita una revisión para comprender lazos, mixturas, tradiciones y legados.

En cuanto al catálogo de la producción de Scaccheri, me basé en la primera cronología tentativa elaborada en 2010 por Chillemi que está incluida al final de *Brindis a la danza* (2010). Como ya dije, encontré una numerosa cantidad de fuentes primarias: obras y ensayos filmados en video, cuya data no había sido sistematizada ni su conocimiento divulgado hasta el momento. Asimismo, Cristina Banegas (2017) me facilitó un Currículum Vitae de Iris, cuyo origen es desconocido, aunque podría haber sido confeccionado por alguno de sus familiares. Posiblemente haya sido recopilado para el reconocimiento de IS frente a la Legislatura porteña. En este CV las fechas a menudo son imprecisas, pero aporta información acerca de títulos de conferencias, premios, distinciones, etc. en otras partes del mundo.

Debido a que en muchos de los casos las fechas de filmación del video son desconocidas, optamos por indicar las fechas de estreno de la obra grabada. La datación fue deducida a partir de la consulta de programas y recortes periodísticos, los cuales son fuentes secundarias. Durante el trabajo de campo me enfrenté con un caos de información, el que después pudimos asumir como un indicio iluminador para comprender el *modus operandi* de Iris Scaccheri. Tal como nos comentó Aurelia Chillemi (2016), a Iris no le interesan las fechas ni la exactitud de títulos ya que, como se podrá ver, ella vuelve sobre sus propias obras y las resignifica. En ocasiones modifica el título; en otras instancias, baila fragmentos de obras con ciertas variaciones y las reúne en lo que llama "Recitales de danza". En el conjunto de todo este material recolectado, algunos datos aparecían en principio como contradictorios. Afortunadamente, en la mayoría de los casos pude inferir los años de estreno, que son los que se consignan a la izquierda, en el inicio.

Cabe aclarar que, para la presente fecha la *Colección Scaccheri* fue donada a la Biblioteca Nacional, por medio de un convenio entre los involucrados. No obstante, me consta que todavía los videos originales están dispersos de forma privada, algunos en formato VHS. También existen materiales que no forman parte del patrimonio público: vestuarios y documentos originales, algunos por conocer y otros, seguramente desconocidos. A lo largo de todos estos años, me he encontrado con personas que me contactan para hablarme de Iris o facilitarme algún material. Algunos de estos documentos se han hecho públicos a partir de la iniciativa de sus amigos quienes crearon un *Facebook* llamado *Iris Scaccheri*.

Por último, considero que tanto la donación a la Biblioteca como la circulación no oficial por redes sociales, facilitará a que su colección aumente junto con un promisorio trabajo multidisciplinar de restauración y de reencuentro con lo todavía perdido.

## El presente y su reivindicación

Scaccheri apareció de forma más notoria, aunque esporádica y breve, durante los últimos cinco años en varios eventos del mundo de la danza a modo de conmemoración. Por ejemplo, fue homenajeada en el *V Festival de Danza Contemporánea* de la ciudad de Buenos Aires en 2008, y en 2017 en Homenaje a Iris Scaccheri organizado por Alejandro Cervera en el Centro Cultural Rojas. Entre 2012 y 2013, Marina Sarmiento compuso *EIR*; una pieza que trabaja con la ausencia de la bailarina a partir de su figura icónica y el cruce de lenguajes visuales. No se trata de un *reenactment* sino de una evocación mediante la extrañeza construida por el lenguaje de la propia Sarmiento, más allá de la referencia a Scaccheri. En 2020 el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires también le otorgó un espacio conmemorativo en ocasión del festival

“Foco Buenos Aires Danza Contemporánea”. Reitero que se trata de eventos a modo de celebración y que no funcionan como trabajos con encuadre científico o epistémico. Finalmente, en 2020 dirigí el documental poético Iris Scaccheri. *Una bailarina de papel* donde se trabaja el problema de referencialidad en torno a los archivos originales, sus versiones y recreaciones. El mismo será reestrenado este año en el Centro Cultural Sabato. Resulta útil mencionar que, en muchos casos, se acercan a estos eventos públicos, distintos familiares, amigos y alumnos de Scaccheri generando contra-discursos y la necesidad de honrar su nombre, con otras palabras y formas. Esta observación me remite al carácter hipnótico que atribuyeron los medios de la época a sus danzas, tal como afirmaba Clarín en 1988: “El público de Iris Scaccheri tiene una militancia tan fanática como la barra brava de Boca Juniors” (*ARCHIVO, 2016*). Sin embargo, esta afirmación nuevamente la ubicaría en un lugar romántico en vez de pensar que su legado requiere ser inscripto en nuevos órdenes y visiones. Inevitablemente las miradas de los testimonios que fui recolectando permanecen fieles a los propios relatos de Scaccheri, quien, a su vez, se autopercibió como una bailarina fuera de serie.

Si hay alrededor de Scaccheri una intención de monumentalizar su nombre, la operación sería revisar los documentos para desordenar la(s) historia(s). La transmisión de sus danzas va más allá de lo estafalario y virtuoso que pudo haber sido su cuerpo. Por el contrario, Scaccheri demuestra que las huellas de la danza pueden estar en una mirada o en una palabra ya que, no formó bailarines en el sentido tradicional. Si bien ella aprendió en escuelas clásicas y modernas, se estableció como una artista independiente que no produjo una escuela en el sentido ortodoxo de la danza, pero que construyó un lenguaje propio y personal (así como sus vías para que otros lo encuentren). Según me comentó Araíz “Iris había heredado una especie de salvajismo proveniente de sus estudios del estilo flamenco. Aunque también supongo que era natural en ella. Esa cualidad fascinó a Dore” (2017, s.p.). Nuevamente, destaco su intención de crear danzas en un sentido amplio, entendiendo al cuerpo desde poéticas que incluyen estéticas libres y divergentes.

A raíz de lo dicho anteriormente, considero que los discursos críticos en torno a la *Colección Scaccheri* han de proponer también una mirada multifocal. Por ejemplo, a futuro debieran considerar las tensiones y los prejuicios que aparecen entre los testimonios de su círculo, del público que la recuerda, del archivo hemerográfico y del canon académico. No se trata tan solo de exponer un orden lineal de fechas y de documentos, sino de dar cuenta de las estrategias y mecanismos de creación de una artista, acorde con la cosmovisión expresada en el recorrido de las producciones. La lógica del material habla de su modo de creación prolífico y apoteótico, juntamente con una concepción vital de danza. Queda por ver cómo será retomada su figura en futuras investigaciones y materiales de cátedras de formación, una vez que la colección pueda tomar mayor visibilidad. De todas estas vías de acceso a su estudio, considero que el cuerpo es el lugar por excelencia para repensar las narrativas de danza (Pérez Royo, 2013).

Según los medios de la época, Scaccheri se posicionó como una coreógrafa mordaz y desafiante. En la mayoría de los recortes periodísticos se la presenta según una imagen romántica y demencial. Respecto de la imagen más íntima, Scaccheri es retratada por sus afectos como una persona generosa y libre, repleta de humor y de extravagancia. Sus alumno/as la recuerdan como una maestra capaz de devolverles la autenticidad y también por su enorme exigencia para encontrar lo verdadero. Aparte, en ocasiones resultaba inaccesible, no solo por una presunta timidez, sino por una enorme necesidad de soledad. Chillemi, Pelicori, Schwartz y Banegas se ocuparon de reunir sus textos escritos y de darles forma pública con su consentimiento. No obstante, a Scaccheri no le interesaban las formas, las fechas ni las precisiones, sino bailar y ser comprendida por su arte (Selim, Sergio, 2020). Creemos que su reclusión se relaciona, en parte, con



su concepción de danza, ligada con la transgresión y con la ruptura, que la posicionaron como una artista *outsider* (Becker, Howard, 2009). Con este perfil de Scaccheri el lector podrá advertir que sin dudas se erigió como una artista fuera de serie, de la que todavía queda mucho más por recordar.

Tanto por la extensión del material como por su diversidad advertí que en torno a Scaccheri había más mitos que certezas, y que sistematizar su labor recuperaría otros relatos y nociones, necesarios para pensar nuestra historiografía, así como su legado. El lugar que ocupó Scaccheri respecto de estos espacios es sumamente polémico. Su desenfreno estuvo ligado con una concepción de un arte inespecífico (Garramuño, Florencia, 2015), entendido como la disolución del propio. Así, el cuestionamiento de la propiedad vuelve plurívocas las obras, gracias a la incorporación de lo inter-, multi- y transdisciplinar. Si bien su arte estuvo plegado a lo personal, su capacidad de trascendencia hacia otros lenguajes, formatos y culturas volvió su danza en una 'poética de la impertinencia'. Hay en Scaccheri un cuestionamiento constante sobre la propiedad de la danza -de quién es, quiénes la juzgan, quiénes la constituyen- y un desafío consecuente sobre su quehacer, que apuntala lo impersonal a través de arquetipos y de símbolos culturales (Alcala, 2022). Con la revisión de la historiografía de la danza (Cadús, 2019) y la recolección de su archivo, es esperable que el presente reivindique cada vez más nuevas facetas de Scaccheri.

### Conclusión: el cuerpo desde la intermedialidad

La historiografía que va de la década del 60 al 80 requiere a futuro una enorme profundización, especialmente en la ciudad de La Plata; aunque gran parte de la visibilidad de Scaccheri haya sucedido entre Capital Federal y Europa. En estas décadas tanto el teatro, como la poesía y la danza, expresan momentos de crisis, de recambio generacional, de proliferación de técnicas y de estéticas. Más allá de las tipologías, resulta promisorio revisar tanto a los artistas como a sus periodizaciones desde una óptica intermedial que los agrupe y reordene en otro sentido. En el caso de Scaccheri, la palabra y la danza operan en sentidos distintos, pero ambas vías reflejan cómo el cuerpo busca modos de inscripción y de trascendencia en distintos soportes.

A su vez, resulta pertinente observar cómo la memoria está compuesta por diversas dimensiones; entre ellas, la tensión entre lo individual y lo colectivo, entre el olvido y la monumentalización de ciertas figuras, etc. Toda memoria supone la reunificación de fragmentos perdidos. El archivo, sin dudas, se constituye como otro cuerpo que permite alojar la memoria de las danzas, más allá de su acción escénica. El archivo permite señalar y volver a un cuerpo. Coincido con Foster cuando advierte la paradoja existente entre el trabajo de selección y la inevitable reorganización del pasado contigo: "El archivo posibilita la memoria, pero está siempre atentando contra las memorias ya construidas, contra las historias ya contadas, puesto que en sus estantes y vitrinas puede siempre habitar escondido un documento o un objeto que desdiga o corrija esas historias" (*ctd* en Garramuño, Florencia, 2015, p. 64). En este caso, los documentos hallados permitieron ajustar y desajustar la cronología existente en torno a obras exclusivamente de la danza-espectáculo. Incluir otro tipo de materiales, como audios, ensayos, manuscritos, vestuarios y testimonios, exigió mover diversos campos de tensión disciplinar. La memoria corporal, sin dudas, conforma un lenguaje que oscila entre lo material y lo inmaterial. Es decir, entre las proyecciones del cuerpo que baila (o escribe) a otros soportes (otro cuerpo, un escrito, un video) y otros espacios simbólicos el imaginario colectivo, el residuo psíquico, la opinión pública, etc.

A futuro, un estudio en torno a colección requiere la visión de Foucault (*ctd* en Lepecki, 2013) para quien archivar es transformar los enunciados. Se trata de un trabajo de confrontación en la pluralidad de visiones y materiales. Un archivo no es recipiente

olvidado, ni una caja con números acumulados, ni un edificio lleno de polvo sino la posibilidad de redefinir las danzas y sus modos de transmisión, incluyendo su lugar en la literatura e historia argentinas.

## Bibliografía

- » ALCALA, V. (2022). Cruzar para crear: la configuración de la subjetividad entre poesía y danza. El caso Thénon/Scaccheri [en línea]. Tesis Doctoral. Pontificia Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Letras. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/15374>
- » AAVV, *Currículum Vitae* (cortesía de BANEGAS, Cristina, donado en 2017), s.f.
- » ARAIZ, Oscar (2017, 8 de diciembre). *Entrevista por Victoria Alcala* [vía mail]. Buenos Aires, Argentina.
- » ARCHIVO. *DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI*. (2016). [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- » BECKER, H. (2009). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- » BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, D.F., México, Editorial Itaca.
- » BANEGAS, Cristina (2017, 6 de abril). *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires, Argentina.
- » CADÚS, E. (2019). “Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia”, en: *Intersticios*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Recuperado de: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/index>
- » FOSTER, S. (2013). *La danza en el marco del arte moderno/ contemporáneo*. Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte.
- » GARRAMUÑO, F. (2015) *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » GLOZMAN, M. (2018). “Sobre la construcción de series en el trabajo de archivo. A propósito del «discurso hispanista» en el primer peronismo”, en *Heterotopías. El archivo en la cultura contemporánea: políticas de la inscripción*, Vol. 1, N° 2, Universidad de Córdoba.
- » GLOZMAN, M. (2020) “La forma del archivo”. En: [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=391858192013961](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=391858192013961). Consultado el 17/11/2022.
- » ISSE MOYANO, M. (2006). “Iris Scaccheri”, en: *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Buenos Aires, Artes del sur.
- » ISSE MOYANO, M. (2013). *La danza en el marco del arte moderno/ contemporáneo*. Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte.
- » LE GOFF, J. (1991). “Documento/monumento”, en: *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- » LEPECKI, A. (2013) “El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas” en *Lecturas sobre danza y coreografía*. Isabel de NAVERÁN y Amparo ÉCIJA (eds.). Eds. Artea, Madrid, España.
- » OSSONA, P. (2003). *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas*. Buenos Aires: Talaza.

- » PÉREZ ROYO, V. (2010). “Replantear la historia de la danza desde el cuerpo” en Isabel De Naverán Urrutia (Ed.) *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: Mercat de les Flors. Consultado el 15 de junio de 2016 en: [http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/subcontextos/104/Victoria\\_Perez\\_Replantear.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/subcontextos/104/Victoria_Perez_Replantear.pdf)
- » SCACCHERI, I. (2000). *Conferencia a los Sakharoff*, Palais de Glace, Buenos Aires, [ALCALA, Victoria; BIONDI, Silvina, (mimeo), 10 de julio de 2017, Buenos Aires, Argentina]. En: ALCALA, V. (2022). “APÉNDICE”, *Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad entre poesía y danza: el caso Thénon/Scaccheri* (tesis doctoral). Universidad Católica Argentina. Bs. As., Argentina.
- » SCACCHERI, I. (2005). *Idilios*, [video inédito]. En: ALCALA, V. (2022). *Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad entre poesía y danza: el caso Thénon/Scaccheri* (tesis doctoral). Universidad Católica Argentina, Bs. As., Argentina.
- » SCACCHERI, I. (2010). *Brindis a la danza*, Buenos Aires, Leviatán, 2010.
- » TAMBUTTI, S. (2019). “Escena y página” en *Investigaciones en Danza y Movimiento*, Vol. 1, Nº 1, diciembre 2019. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Departamento de Artes del Movimiento, UNA.
- » VIGNOLO, Ma. A. (2010). “Iris Scaccheri y la condición de lo aurático en la danza”, en: *Actas del II Congreso Internacional Artes en Cruce: bicentenarios latinoamericanos y globalización*. Buenos Aires, pp. 1-12.
- » VIGNOLO, Ma. A. (2012). “Iris Scaccheri y el color”, en: *Jornada Nacional del Color en las Artes 2012: cuaderno de resúmenes* (GIGLIO, Ma. Paula edit.). Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- » VIGNOLO, Ma. A. (2013). “Reflexiones sobre el vínculo danza – poesía en la obra de Iris Scaccheri”, en: *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral / Carlos Fos*; (BROWNELL, Pamela coord.; DIZ, Ma. Luiza [et.al.] edit.), Buenos Aires, AINCRIT Ediciones.
- » VIGNOLO, Ma. A. (2014). “Potencia poética/ Danza y traducción. La emergencia del «solo» de danza”, en: MUSCHIETTI, Delfina (comp.), *Traducir poesía: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (CARESANI, Rodrigo [et.al.] dir.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paradiso.
- » VIGNOLO, Ma. A. (2018). “Iris Scaccheri, ícono de la libertad en tiempos sombríos” (mimeo), en: *XI Jornadas de Investigación en Danza*, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.