

## *La lectura como base sensible para una escena que sabe*

PESSOLANO, Carla / Grupo IEP, IIT, DAD, UNA - CONICET, Argentina –  
carlapessolano@hotmail.com

*4to Congreso Iberoamericano de Teatro - Tipo de trabajo: ponencia*

Palabras claves: lectura – actuación – teatro argentino

### › **Resumen**

“Se escribe lo que se lee y se lee lo que irrumpé” (Cangi, 2020: 22) afirma Nicolás Rosa. Si pensamos la lectura como un “situarse en el mundo” (Link, 2017) toda deriva productiva que surja de la misma podría, a su vez, constituirse como un modo de existencia que se implanta en ese mundo.

En estos últimos tiempos he buscado sistematizar las palabras que usan lxs creadorxs del campo teatral porteño para intentar dar cuenta de cómo sus concepciones de escena y de mundo impactan sobre sus modos de creación. De allí surgió el relevamiento de un tipo de “lenguaje provisorio” (Boris, 2020) que circula en clases y ensayos y constituye las diferentes maneras de referir que circulan por las praxis -en la mayor parte de los casos, sin dejar ningún registro escrito- y se impone en la oralidad de los acuerdos entre creadoras y creadores.

A partir de la indagación sobre estos nodos de saber y las relaciones que van trazando entre lxs creadorxs me he interesado puntualmente por pensar las lecturas que se imponen como una especie de *interlengua* generando una comunidad efímera y mutante. Algunas de las complejidades que la pesquisa enfrenta, en este punto, son las siguientes: ¿Se puede dar cuenta verdaderamente de las lecturas de unx creadorx? Y de hacerlo, ¿podría realmente relevarse el impacto que tienen las mismas sobre la creación? En términos colectivos, ¿en qué podría consistir esa base lectora común?, y ¿cómo podría impactar su relevamiento sobre los fenómenos puntuales que son del dominio de las praxis escénicas?

### › **Introducción**

Este trabajo versa sobre dos miradas acerca de la lectura. Una primera que es la lectura fundadora de mundos al interior de clases y ensayos. Universos legibles, compartidos, que unifican ese tránsito efímero que es el proceso de puesta en cuerpo de una poética escénica. Por otro lado, un tipo de lectura

más exterior, la que releva las huellas que van dejando lxs creadorxs en esos tránsitos escénicos. En la mayoría de los casos sin voluntad de dejar registro, sino simplemente circulando entre un punto y otro del proceso de creación.

A partir de la reconstrucción de los materiales producidos en el decir de la práctica escénica contemporánea, podríamos hipotetizar que la historia del campo teatral se trama a sí misma al modo de una experiencia de lectura compartida. Y proyectando esta idea aún más lejos, quizá sea esta la clave de entrada para pensar en el tejido vinculante pero inasible de una comunidad que se forja a partir de la memoria lingüística de aquello que determina las prácticas de la escena. Desde esta perspectiva, se propone que las praxis se encuentran determinadas por lo que lxs creadorxs dicen de ellas, determinación que no tiene que ver con tomar como unívoca y verdadera su opinión sobre las prácticas sino poder leer entre líneas cómo los modos de referir incluyen concepciones complejas que impactan en el hacer. Este análisis se apoya explícitamente sobre aquellos decires que configuran las concepciones de escena y de mundo de lxs creadorxs y que tienen un ineludible impacto en la materialidad específica de aquello sobre lo cual trabajan.

### › Redes de saber

En investigaciones previas, hemos tomado conceptualizaciones acerca de la praxis de actuación desde una configuración teórica que plantea la idea de resistencia<sup>1</sup> dentro del campo teatral argentino. Desde referentes de nuestro teatro se trabajó sobre conocimientos específicos que no solo aluden a las prácticas, sino que también las constituyen, al modo de una base tectónica que se impone como plataforma del pensamiento teatral de un territorio. En el desarrollo de esas pesquisas previas, nos enfocamos en una red de saberes que se halla implícita dentro del campo teatral y que hemos visto que es capaz de generar categorías y producir pensamiento de espesor aludiendo a la materialidad escénica sin pretender ser un

<sup>1</sup> En distintos trabajos (Pessolano, 2021, 2024a, 2024b) nos hemos ocupado de estudiar la procedencia de las conceptualizaciones emanadas de la práctica y esos estudios nos han permitido relevar una serie de regularidades discursivas que se despliegan a lo largo del tiempo y que se organizan en torno al cuerpo de actuación entendido como un territorio de resistencia frente a las configuraciones homohegemónicas (Zarader, 2009) dentro del campo teatral nacional. De este modo, la resistencia sería un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala, dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, en tanto práctica y reflexión acerca de esa práctica en un tipo de trabajo escénico que concibe un cuerpo de actuación como espacio generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de las pautas de un director. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido -por fuera de la hegemonía de la interpretación psicologista, tal como la reconoce el método stanislavskiano-strasbergiano- en la valoración de un tipo de "actuación propia" que evita caer en la domesticación de formatos de actuación extranjeros, prefijados, exteriores o metódicos.

reflejo directo de la misma. Concretamente, nos interesamos por poner en evidencia ese subsuelo del quehacer teatral que porta un sistema de pensamiento complejo que recupera y exalta la experiencia del hacer.

Una peculiaridad que se observó fue que esos pensamientos emanados de las prácticas y manifiestos en discursos implantados en esas mismas prácticas contienen de manera recurrente el formato escritural de la metáfora. Así fue que delineamos el armado de un glosario de ‘palabras clave’ (Williams, 2003). Palabras que son constitutivas de los saberes de la escena en nuestro campo teatral y que reconocen a las metáforas como herramientas del pensamiento de los creadores. En algunos casos, se trataba de metáforas en sentido estricto y, en otros casos, de léxicos con sentido figurado a partir de los cuales las y los creadores generaban un impacto sobre los cuerpos de actuación para la creación escénica, en el marco del ensayo y de la clase.

Cabe aclarar que tomamos esos dos constructos específicos dentro de los procesos de creación porque las consideramos las zonas más fértiles en lo que refiere a la producción de decires distintivos. Con la complejidad, además, de tratarse de léxicos, en muchos casos, perecederos, es decir, que subsisten únicamente el tiempo que perdura el proceso de creación o el curso en el que se gestan. En mi investigación actual una sospecha sobrevuela aquel relevamiento de datos terminológicos: esos léxicos -que, como dijimos, en algunos casos presentan coincidencias en su uso- tienen un componente azaroso, recortado e inconsciente pero también tienen una base lectora común. Al poner esos textos en diálogo con sus propias praxis de creación, abren la posibilidad de elaborar reflexiones complejas acerca de dichas praxis. No obstante, aun sobre ese sustrato compartido, las poéticas resultantes suelen ser singulares y disímiles entre sí.

### › Lecturas materiales

Como dijimos al inicio de este escrito, pensamos específicamente en dos miradas diferentes acerca de la lectura. Aquella inicial, que es la lectura fundadora de mundos al interior de clases y ensayos que podría sintetizarse en lo que Analía Couceyro, reconoce como la idea de latencia de obra que contiene cualquier material escritural cuando ella afirma: “leo cualquier material de literatura, de ensayo, leo con un lápiz en la mano y subrayo. Pienso que de ahí me van a salir muchas obras de teatro” (Gigena, 2016). Luego, el segundo tipo, que sería una modalidad de lectura que releva las huellas que van dejando las creadoras y los creadores en esos tránsitos escénicos. Aquello a lo que alude Eduardo Pavlovsky cuando

afirma que su trabajo como actor, aquello que lo constitúa como cuerpo de actuación, tenía *relación directa con sus lecturas*<sup>2</sup> (Pavlovsky, 2001: 216).

Al recuperar y reactivar la experiencia de lectura lxs creadores generan ciertos mecanismos, ciertos apartados, ciertas palabras, ciertas ideas que parecen describir cuestiones muy interiores de sus prácticas. No obstante, aquello a lo que se alude suele manifestarse en materialidades y concepciones -escénicas- completamente diferentes. Así es que si, siguiendo a Daniel Link, el ejercicio de la lectura implica un “situarse en el mundo” (Link, 2017) toda deriva productiva que surja de la misma, evidentemente, se constituye como un modo de existencia que se implanta en ese mundo.

En el campo teatral de Buenos Aires, no se trata simplemente de identificar qué referencias filosóficas o literarias los creadores escénicos incorporan, sino de reconocer cómo esas lecturas impactan en la materialidad de lo que producen. Aunque no aparezcan citadas de manera explícita, resultan evidentes como trasfondo que orienta modos de actuar, de pensar la escena y de configurar sus universos escénicos. Así, Ricardo Bartís retoma a Spinoza para conceptualizar un cuerpo de actuación que ocupa el centro de la escena, apoyándose en nociones que le permiten describir lo visceral y lo corpóreo (Bartís, 2022). Pompeyo Audivert recupera a Deleuze en la elaboración de sus “maquinarias teatrales”, pensadas desde la idea del teatro como sistema de devenires (Audivert, 2019: 137). El mismo Deleuze reaparece en Eduardo Pavlovsky, quien lo vincula con una praxis escénica subjetiva y micropolítica, ligada a la defensa de lo propio y a la búsqueda de un modo singular de habitar la escena.

También en los términos que polinizan sus discursos de espesor y en los modos en que describen sus propias praxis se reconocen las marcas de aquellas lecturas originarias. En este sentido, cuando Pavlovsky (1976: 35) recurre a la metáfora del “coágulo” tomada de Julio Cortázar, no se limita a un recurso figurado para nombrar un fenómeno actoral: traza un camino de pensamiento y abre una clave conceptual para articular ideología y creación. En esta misma línea, Bartís (2018: 9), al reflexionar sobre la exploración actoral en el ensayo, sitúa la práctica en un régimen de continuidad y multiplicación: “Con el tema del flujo aparecía también la idea del corte. Pero es más claro entender el flujo de la actuación: la situación de continuidad, las asociaciones, la multiplicación permanente, temática o expresiva.” Esto parece alinearse con las reflexiones que despliega (para el campo de la pintura) Francis Bacon -referente recurrente de los creadores de resistencia-: “Una forma representativa te dice inmediatamente a través de la inteligencia en qué consiste la forma, mientras que la no representativa actúa directamente sobre la sensación y luego se fluye, lentamente, al hecho. El porqué, desde luego, no

<sup>2</sup> La cita completa de Pavlovsky señala: “El actor no es sólo intuición. Hay una serie de saberes que están en las enseñanzas específicas del teatro, pero hay otros saberes que provienen de las lecturas de otros campos”. (2001, 140)

lo sabemos" (en Sylvester, 2009: 51). Algo análogo ocurre en la escena: lo que se produce no se organiza a partir de un pensamiento previo, sino que surge en la articulación de continuidad, variación y emergencia de lo inesperado. Todas estas variables se coordinan en torno a la centralidad de un cuerpo de actuación que condensa la imaginación técnica y sostiene una praxis material y subjetiva desde la cual se despliega la escena.

En un plano temático y atmosférico, las obras de estos creadores de resistencia condensan una textura particular que puede rastrearse en universos literarios como los de González Castillo, Arlt u Osvaldo Lamborghini. Sus lecturas no solo aportan referencias, sino que traen consigo atmósferas y formas de percepción que tiñen de manera profunda las poéticas de los creadores, configurando modos de hacer y pensar la escena propios y singulares. Estas son, evidentemente, las zonas en que se funda la interlengua que sin explicitarlo nos permite saber que los autores refieren a concepciones similares de las praxis.

A partir de este breve paneo, se abren diversas preguntas sobre los modos de funcionamiento de las lecturas como base de una interlengua escénica. ¿Qué sucede al interior de esas lecturas? ¿Se puede dar cuenta verdaderamente de las lecturas de un creador o una creadora, y de hacerlo, es posible relevar el impacto que estas tienen sobre la creación? Más aún, ¿cuál sería el sentido de identificar esas corrientes textuales, filosóficas y teóricas que tiñen un tiempo dentro de un campo teatral tan heterogéneo? Y, en términos colectivos, ¿en qué podría consistir esa base lectora común que articula las prácticas escénicas, y cómo podría su relevamiento afectar la comprensión de los fenómenos puntuales que se manifiestan en las praxis? Finalmente, surge la cuestión metodológica: ¿cómo se podría caracterizar y relevar esa base lectora compartida sin reducirla a un simple inventario de influencias?

Walter Benjamin posee una concepción de la lectura que se entrelaza profundamente con su concepción de historia. Se trata de un movimiento, una trama que reformula al pasado y lo reactualiza en cada nuevo presente. Como lo describe Forster "cada época cita de un modo diferente aquello que ha quedado a sus espaldas" y, según Benjamin esto encuentra su equivalencia en la experiencia del lector. Respecto de esta concepción benjaminiana de la lectura dirá Ricardo Forster:

Para Benjamin cada lector al interpretar el texto reinicia la historia que se guarda en ese texto. Cada gesto de lectura es una suerte de glosa, de apertura, de hermenéutica constante que no hace cualquier cosa con la página leída, sino que le pregunta al texto a partir de las nuevas determinaciones, de las nuevas necesidades y de las nuevas experiencias que se han desplegado entre el libro y el lector y que surgen allí donde la letra cae en el horizonte, siempre renovado, de las peripecias interpretativas con las que cada época y cada lector recrea infinitamente lo recibido. En esa relación con la lectura [...] también se juega la relación con la memoria y con la historia (Forster, 2009: 30)

Volviendo al campo de lo teatral, en esos intelectuales cuya materia de trabajo es la escena (los espacios, los cuerpos, las palabras, y todo aquello que tome centralidad en la concepción que a cada quien le

corresponda) se da una activación y pervivencia de un procedimiento que podríamos pensar más cercano a la traducción que a la mera lectura. Parece tratarse de una mirada de la escena que sabe lo que quiere decir y se encuentra buscando las palabras para hacerlo. A su vez, estas voces recuperadas de texto previos nutren un tipo singular de creación de conocimiento, especie de interlengua, como llama Benjamin a la tarea de traducción que escapa a la lengua fuente y también a la lengua de destino pero es capaz de iluminar “el fondo del lenguaje” (Forster, 2009: 128).

Desde aquí, la circulación por el territorio sensible de las imágenes parece aspirar a resituar la producción de saberes del teatro en la zona de las praxis, poniendo en valor la producción de insumos teóricos que serían la base tectónica del acontecer escénico. Ese procedimiento de lectura es fundante de sus modos de pensar y hacer escena. Por otra parte, ese vínculo entre la lectura y la praxis no describe una idea, sino que tracciona un pensamiento. Así es que este modo de acercamiento a la lectura se encuentra por fuera de la aplicación de una teoría. Muy por el contrario, esta especie de trasmutación se conforma como un método de incorporación del proceso de descripción de un saber manifiesto de modo directo en condiciones de producción, en una producción de saber específico de otro campo y en una materialidad que, de pronto, se vuelve puramente escénica.

### › Hacer teoría desde el nombrar

Nos interesa esta interlengua, pensamiento con tracción a lecturas porque es, definitivamente habilitante de un modo de producción de saberes específico y situado. Si les preguntamos a los creadores de resistencia si ellos consideran que hacen teoría muy probablemente responderán que no pero no hay lugar a dudas, que en este sistema de lectura como glossa no dejan de producir aquello que Anne Cauquelin llama “un tejido cerrado de referencias cruzadas que vale como teoría” (2012: 115). He aquí un espacio valioso de reflexión en torno a la práctica. Porque aparece de modo inevitable: estos creadores no pueden dejar de impregnar esos textos con concepciones que se anclan en lo que conocen mejor, la escena. De hecho, estas creadoras y creadores intelectuales son capaces de producir complejas categorías que emanan de las praxis de actuación a la vez que producen un análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí.

Recupero nuevamente en este punto la mirada acerca de la historia que configura Benjamin cuando la ve asimilable a la experiencia del lector. Este autor sugiere que cada lector al interpretar el texto reinicia la historia que se guarda en ese texto. Entonces pienso: si en esa relación con la lectura se juega de modo similar la relación con la memoria y con la historia, podría deducirse que el relevamiento de aquel tejido inaprensible de esta comunidad artística permite acceder a lecturas inéditas acerca del campo en que

fueron concebidas pero además genera un tejido sensible que las interconecta, nutriendo el campo del que forman parte. Se disipa entonces por completo un anhelo de método (científico, teórico, investigativo) pero se reivindica la inevitable materialidad escénica que se repiensa en cada intercambio lector.

A modo de conclusión, podemos afirmar que la investigación permitió identificar en los textos que circulan por el campo escénico la presencia de conceptos sustanciales, capaces de incidir de manera decisiva en las prácticas escénicas de un tiempo y un territorio. Estos hallazgos revelan un procedimiento hasta ahora poco visibilizado: la materialidad de la escena se sostiene en el fondo mismo del lenguaje que la nombra. Desde esta perspectiva, la circulación por el territorio sensible de las imágenes no se reduce a un ejercicio contemplativo, sino que busca reposicionar la producción de saberes teatrales en el terreno vivo de la praxis.

Siguiendo a Pavlovsky, “*el actor no es sólo intuición*”: hay un conjunto de saberes que forman parte de las enseñanzas específicas del teatro, pero también otros que provienen de lecturas de campos diversos. Estos últimos, al ingresar en la práctica, no funcionan como marcos teóricos que se aplican de manera externa, sino como corrientes que atraviesan y reorganizan las formas de hacer, pensar y habitar la escena. En este sentido, cada lectura deviene un insumo que incide en el trabajo del cuerpo de actuación: modifica disposiciones, altera modos de atención, inaugura nuevas formas de relación con el espacio, con el tiempo y con los otros cuerpos presentes. No se trata de una influencia superficial, sino de una transformación que sedimenta en la propia materialidad escénica. Así, las lecturas configuran modos de hacer específicos que se inscriben en los gestos, en la administración de la energía, en la escucha y en la composición de ese presente escénico efímero. Esta dimensión enlaza directamente con el teatro de resistencia, entendido como una práctica en la que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica, sino también un relato escénico autónomo. En el marco del teatro contemporáneo de Buenos Aires, este tipo de práctica se sostiene en una reflexión constante sobre la praxis, y concibe al cuerpo de actuación como un espacio generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de pautas externas al ensayo. Se trata de un cuerpo que escribe y reescribe en el espacio, en la permanente prueba del ensayo, y que se erige como núcleo de un modo singular de hacer y pensar la escena.

## Bibliografía

Audívert, P. (2019). *El piedrazo en el espejo*. Buenos Aires, Libretto.

Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires, Atuel.

Bartís, R. (2022). “Teatro visceral”. En Gallina, A., Tantanian, A. y Puppo, O. (eds.), *Diccionario utópico de los teatros*. Córdoba, DocumentA/Escénicas.

Benjamin, W. (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal.

Boris, S. (2020). “Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro”. Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires.

Cangi, A. (2020). “Tecnologías de la crítica: Encrucijadas y modos de las formas de juzgar”. Revista CeLeHis, (39), 1–26. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. En línea: <https://fhmdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/download/4299/4324>

Cauquelin, A. (2012). *Las teorías del arte*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Forster, R. (2009). *Benjamin: Una introducción*. Buenos Aires, Quadrata.

Gigena, D. (4 de diciembre de 2016). “Diálogos: Analía Couceyro y María Gainza. Desencorsetar el museo”. La Nación. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/dialogos-analia-couceyro-y-maria-gainza-desencorsetar-el-museo-nid1961425/>

Link, D. (28 de junio de 2017). “Entre Sábat y Startrek”. Revista Anfibio. En línea: <https://www.revistaanfibio.com/entre-sabato-y-startrek/>

Pavlovsky, E. (2001). *La ética del cuerpo*. Buenos Aires, Atuel.

Pessolano, C. (2021). “Saber escénicos y actuación: las bases de los discursos sobre la praxis en el teatro argentino”. Revista Acotaciones, (45).

Pessolano, C. (2024a). *Actuación, pensamiento y resistencia. Una mirada sobre la práctica teatral contemporánea*. Buenos Aires, Biblos.

Pessolano, C. (2024b). “Resistencia(s) en el teatro argentino: Pensamiento, cuerpos de actuación y otros modos de existencia”. En Grupo IEP (ed.), *PSA. Producción de sentido actoral* (pp. 317–330). La Plata, Editorial Malisia.

Soto, I. (24 de agosto de 2012). “Emilio García Wehbi: ‘Cualquier gesto pedagógico es un acto de dominación’”. Revista Ñ.

Sylvester, David (2009). *La brutalidad de los hechos: entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa.

Ure, A. (2003). Sacate la careta. Buenos Aires, Norma.

Williams, R. (2003). Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires, Nueva Visión.

Zarader, J.P (2009). “Identité et résistance: fondements et enjeux philosophiques”. En línea:  
<http://www.readcube.com/articles/10.1590/S1517-106X2009000100002?locale=e>