



Leer para crear y leer para escribir: provocaciones para un método

— **Carla Pessolano**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Grupo IEP del Instituto de Investigación en Teatro de la Universidad de las Artes
Université de Franche-Comté
carlapessolano@hotmail.com
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

La investigación artística en el campo de la academia no es una novedad. Lo que podrían llegar a ser novedosas son las metodologías que se activan al intervenir sobre las praxis para acceder a aquellos saberes específicos que perviven en su interior. Desde abordajes diversos, al interior de los procesos investigativos, la escena puede convertirse en objeto de producción de conocimiento, enseñanza e investigación. Pero para ello habría que permitirse definir no únicamente qué investigar, sino también cómo hacerlo.

Partiendo de la idea de que creación e investigación se constituyen como ámbitos comunes para la creación de conocimiento no podemos evitar notar la principal complejidad que conlleva su interrelación. La peculiaridad de este tipo de investigación es que requiere articular un pensamiento crítico sobre las prácticas desde la propia creación artística. Esto implica, en muchos casos, la producción de insumos que podrían ayudar a desentrañar la operatoria del pensamiento reflexivo dentro de las propias prácticas y del rol de la mirada crítica acerca del campo en que esas prácticas se inscriben. Se suelen producir, entonces, dos tipos de abordajes investigativos diferentes. Por un lado, una investigación que involucra una reflexión sobre la praxis aunque esta no se dé integradamente y, por el otro, la investigación que versa sobre la producción de conocimiento en torno a un objeto.

A partir de la articulación de estas cuestiones, podría decirse que la investigación en artes hoy se configura como un espacio singular de creación de conocimiento, que no afecta únicamente

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

a la producción de saberes en términos formales, sino que, además, tiene la capacidad de producir un impacto explícito en las prácticas que estudia. Esto conlleva una serie de preguntas que podrían ser puertas de entrada frente a una propia metodología de investigación desde la praxis, como por ejemplo: ¿cómo se puede empezar a pensar acerca de nuestra práctica y su condición de existencia?, ¿dónde podría buscarse el insumo teórico para las prácticas artísticas?, ¿cómo se puede producir un pensamiento en torno a la praxis de creación?, ¿cómo puede hacerse foco en el cómo investigamos más allá del qué?, ¿a qué modelos de escritura aspiramos y para qué modalidad de investigación en artes?, ¿cómo se puede producir un insumo teórico que no se apoye en la mera “aplicación” de teorías de otros campos para pensar el propio?, ¿qué problemas teóricos son capaces de modificar la topografía de las praxis?

Una clave posible para empezar a ensayar algunas respuestas quizá radique en las palabras con las que se nombran las praxis¹ y, ligada a ellas, la idea de lectura. Una lectura abierta a la producción de conocimiento que toma a la escena como objeto, pero también como “excusa” para pensar críticamente los insumos teóricos que de ella emanan. A partir de allí puede encadenarse la búsqueda de palabras y conceptos que definan y distinguan las prácticas con la configuración de un lenguaje que permita esbozar y discutir los problemas específicos de nuestro campo.

Al pensarlo desde la escena podríamos relevar 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 latencia de obra que contiene cualquier material escritural. Couceyro 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” (Couceyro y Gainza, 2016). Luego, el segundo tipo, que sería una modalidad de lectura que releva las huellas que van dejando lxs creadorxs en sus propios tránsitos escénicos. Aquello a lo que alude Eduardo Pavlovsky (2001) cuando afirma que su trabajo como actor, aquello que lo constituía como cuerpo de actuación, tenía *relación directa con sus lecturas* (p. 216).

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 cultural que se forja a partir de la memoria lingüística² de aquello que determina las prácticas de la escena.

El teórico alemán Walter Benjamin posee una concepción de la lectura que se entrelaza con su pensamiento acerca de la historia. Él afirma que se trata de un movimiento, una trama que reformula al pasado y lo reactualiza en cada nuevo presente. Como lo releva Forster (2009):

1 En la actualidad me encuentro trabajando con diversos “decires” de un grupo de artistas que jerarquizan el espacio de la clase y el ensayo como una instancia de intercambio y de “generación de un lenguaje” (esto puede leerse en términos poéticos, pero también puede ser útil para pensar una especificidad del decir). Mi hipótesis en función de esto es que se arma una discursividad que se instala en dos momentos: primero, en los cuerpos que transitan esas situaciones de intimidad –y fugacidad– que son el ensayo y la clase; y, en segunda instancia, cuando esos decires empiezan a impregnar las reflexiones de los propios creadores. Lo que después llega como un pensamiento específico que, según creo, no se puede producir sin considerar ese espacio previo de lo colectivo, lo compartido.

2 En investigaciones recientes me ocupé de desarrollar las razones por las que considero que la memoria lingüística que irradia la escena teatral de Buenos Aires parece residir en terminologías puntuales que producen lxs creadorxs y que estas terminologías podrían ordenarse en constelaciones de metáforas.

“cada época cita de un modo diferente aquello que ha quedado a sus espaldas” (p. 113) 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 (p. 30).

Volviendo al campo de lo teatral, para lxs artistas 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 contemplativa. 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 textos 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 que es capaz de iluminar “el fondo del lenguaje” (p. 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, la particularidad de ese vínculo entre la lectura y la praxis es que 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.

¿Pero cómo volver teoría una praxis? El pensamiento con tracción a lecturas es, sin lugar a dudas, activador de una interlengua. Espacio discursivo intermedio que habilita un modo de producción de saberes específico y situado, cercano a aquello que Anne Cauquelin (2012) llama “un tejido cerrado de referencias cruzadas que vale como teoría” (p. 115). He aquí un espacio valioso de reflexión en torno a la práctica porque es el que se presenta de modo inevitable (estos creadores no pueden escapar a barnizar esos textos de concepciones que se anclan en lo que conocen mejor, la escena). De hecho, lxs creadorxs 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 y esas configuraciones se van entretejiendo a partir de los rastros que dejan en ellxs, sus lecturas.

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 cultural 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.

Esto deja trazas que activan una sospecha: en ciertos textos que circulan por el campo escénico se encuentran conceptos sustanciales que serán determinantes para afectar las prácticas escénicas de un tiempo y un territorio. Esta transformación se podría dar a través de metodologías diversas que se apoyarán sobre dos modalidades de lecturas. 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.

Bibliografía

- Benjamin, W. (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Cauquelin, A. (2012). *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Couceyro, A. y Gainza, M. (2016, 4 de noviembre). Entrevista de D. Gigena. Diálogos: Analía Couceyro y María Gainza. Desencorsetar el museo. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/dialogos-analia-couceyro-y-maria-gainza-desencorsetar-el-museo-nid1961425/>.
- Forster, R. (2009). *Benjamin. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Pavlovsky, E. (2001). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad*, Buenos Aires: EUDEBA.

Carla Pessolano

Carla Pessolano es artista escénica e investigadora teatral. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA y Doctora en Théâtre et Arts de la Scène por la UFC (Francia). Posdoctora en Ciencias Sociales y Humanas de la UBA. También es Licenciada en Actuación por la UNA y Magister en Théâtres et Cultures du Monde por la UFC. Trabajó como actriz en Argentina y en el exterior. Ha dictado conferencias y presentado su trabajo en diversas universidades. En 2018 ganó una beca de formadores del Fondo Nacional de las Artes. Su investigación contó con una beca doctoral de CONICET y como parte de ella ha realizado una estancia de investigación con el Grupo PEEK de la University of Applied Arts Vienna, en Austria. En 2019 obtuvo una Beca de investigación del Instituto Nacional del Teatro para la elaboración de un Glosario de la Praxis Teatral. Desarrolló su investigación Postdoctoral con Beca de CONICET y actualmente se desempeña como investigadora asistente del CONICET con sede de trabajo en el Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de las Artes.



Como citar este artículo

Pessolano, C. (2023). Leer para crear y leer para escribir: provocaciones para un método. *Sendas*, 6(1), 05-09. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/41186>.