

Notas sobre el teatro como actividad esencial: lo inaudito

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

abraham@ffyl.uncu.edu.ar • orcid.org/0000-0002-6542-3157

Cuando recibimos el año pasado la propuesta del Dossier *Interacciones entre arte y vida en las artes escénicas del siglo XXI*, no pudo parecernos más oportuna. Llevábamos un año de nostálgica abstinencia de teatro y esto tenía que ver con algo drástico que estaba pasando en nuestra vida social. Todas las personas que nos hemos involucrado con el teatro, haciéndolo, mirándolo, investigando, teníamos claro que, al igual que el resto de las artes escénicas, no existe sin una reunión física. Teníamos ese saber, y no de una manera meramente especulativa sino arraigado en experiencias de las que habíamos participado en cuerpo y alma. Pero, ante el impedimento para disponernos a atravesar una nueva experiencia del mismo tipo, eso que ya sabíamos cobró de repente una dimensión *inaudita*.

Pensemos esto retomando unas palabras de quienes coordinaron el dossier de este número 29 de *Boletín GEC*, Laura Fobbio, Germán Brignone y Micaela van Muylem, que enseñan e investigan en la Universidad Nacional de Córdoba. En su artículo introductorio, definen la categoría de interacción, que es la que rige e imprime una dirección a su propuesta, como “interpelaciones e intercambios [...] de acciones que trazan los vínculos entre todos los seres –humanos y no humanos– que componen la escena”. Como explican en ese mismo artículo que abre el dossier y como se advierte recorriendo los diversos trabajos que lo integran, en las artes escénicas esas “interacciones entre arte y vida” son múltiples. Usemos la categoría por un momento para pensar situaciones en que la clase de interacción presencial que es definitoria de las artes escénicas pueda provocar un problema. También son múltiples y además imprevisibles: no puedo prever ni la cantidad ni la cualidad de los posibles embrollos. Una actriz se enferma y alguien tiene que

aprenderse rápidamente su papel o el público se quedará sin función y el grupo de artistas sin el dinero de las entradas. Un actor se olvida de su parte y la compañera tiene que hacer algo para salir del paso sin saber de antemano cuál será el resultado: si logran que no se note en absoluto, estupendo, pero tal vez el público se conmueva especialmente si advierte que, a pesar del fallo, surgió de la interacción algo significativo que no estaba en el plan. Esas y miles de posibilidades que ni siquiera se me ocurren tienen que ver con *lo imprevisto* y están en las raíces de las artes escénicas como modos de interactuar. Pero el problemón en que se vio sumido el mundo de la escena durante la pandemia fue diferente y me atrevo a decir incluso que fue todo lo contrario: no era imprevisible. Lo que se volvió peligroso y se vio dificultado fue justamente el tipo de interacción presencial del cual dependen las artes escénicas para ser lo que son y, ante ese contexto, como sociedad, no nos resultó extraño que esas prácticas se suspendieran casi sin deliberación ni debate en los medios, salvo cuando un grupo de artistas se movilizó para visibilizar su estado de emergencia laboral, tal como había ocurrido antes con muchos otros sectores. (Me restrinjo a contar lo que pasó en la Argentina.) Era necesario tomar decisiones para salvar vidas y eso no es lo que estará en discusión acá, sino que no nos haya escandalizado que las artes de la vida se vieran tan afectadas justamente porque cuidar la vida ya no era prioridad desde hacía tiempo. Tampoco fue asombrosa la manera atolondrada que tuvimos de decir sí a las pantallas cuando dictaban lo que era actividad indispensable en nuestra cultura. Por el contrario, todo fue completamente previsible si tenemos en cuenta que, más allá de las medidas de emergencia, el mundo siguió obedeciendo a causas profundas que nos arrastran desde hace mucho a establecer relaciones sociales cada vez más mediadas y más dependientes de quienes poseen los medios. Pero tampoco va a ser el objetivo principal de estas páginas profundizar en esta crítica. Me voy a dejar llevar, en cambio, por algunas respuestas imprevisibles y algunas cosas inauditas que surgieron en el mundo del teatro durante el confinamiento.

Saliéndome de la costumbre de escribir estos editoriales de modo breve, expeditivo, neutral, limitándome a presentar el contenido del número y, por lo tanto, refrenando mi propia subjetividad y mi pensamiento, voy a extenderme más de lo usual para ensayar algunas notas personales, pero en diálogo con los trabajos que se publican acá e integrando en mis reflexiones algunos núcleos significativos de los artículos, que me han movilizado mucho. Sobre el número en general, cabe decir simplemente que tiene una organicidad poco habitual, ya que el tema “interacciones entre arte y vida en las artes escénicas del siglo XXI” vincula no

solamente los siete trabajos del dossier (que contiene, además del artículo introductorio de la coordinación, valiosas contribuciones de Olga Martí, Marcelo Silva Cantoni, Ricardo Dubatti, Alberto Palasi, Elina Martinelli y un trabajo en coautoría de Jesica Castagnino, Mariano Cervantes y Lucía Munizaga), sino casi todos los textos del número y, si consideramos las interacciones entre arte y vida sin necesidad de que se hable de artes escénicas, todos sin excepción. Además del dossier, se incluyen en este número dos artículos que fueron enviados para la sección Estudios, que es de temática abierta: un trabajo de Ludmila Alcoba Campos sobre el testimonio de presas políticas argentinas que durante la última dictadura sufrieron una clase particular de violencia por ser mujeres, especialmente centrado en *Putas y guerrilleras*, de Lewin y Wornat; y un artículo de Federica De Filippi que, a través del análisis de la obra teatral de Patricia Zangaro que inauguró Teatro x la Identidad, se pregunta por los aportes de ese movimiento teatral en la elaboración de las secuelas identitarias provocadas por el secuestro de bebés en años de terrorismo de Estado. En la sección Entrevistas, por último, el diálogo entre Verónica Manzone y la directora teatral María Godoy establece con la temática del dossier relaciones estrechas, múltiples y ricas.

Para retomar mis notas sobre algunas cosas inauditas que surgieron durante el cierre de los teatros, quiero referirme brevemente a la organización del dossier. En el ámbito de la investigación teatral, una reacción inmediata, muy visible y bastante generalizada en ese tiempo de *teatro impedido*, fue adoptar como objetos de estudio las alternativas que, haciendo diversos usos de los medios digitales, surgieron como intentos de suplir las prácticas escénicas por parte de quienes vieron interrumpida su actividad artística. A la hora de planear el dossier, nuestrxs colegas de la Universidad Nacional de Córdoba parecen haber optado por dejar a un lado o en un segundo plano las preocupaciones vinculadas con ese contexto inmediato de pandemia, a pesar de que planearon su propuesta en pleno 2021, cuando todo estaba todavía en la mira. Creo que ese es uno de sus tantos aciertos. No es que la problemática esté ausente. En el dossier hay algunas referencias directas y también algunos momentos en que esta crisis artística provocada por el peligro del contagio se deja intuir, intencionalmente o no, detrás de ciertas palabras: Fobbio, Brignone y van Muylem, por ejemplo, se refieren a las artes escénicas como aquellas que “se sostienen en la interacción entre cuerpos vivos, en presencia, *compartiendo respiraciones*”. Más allá de estas alusiones que aparecen de tanto en tanto y no dejan de producir significado, lo que ocurrió durante el confinamiento no es el tema del dossier. Sin embargo, si alguien quisiera ponerse a pensar argumentos para fundamentar otro tipo de decisión

sobre estas actividades artísticas ante cualquier eventual impedimento, por una pandemia o por cualquier otra causa, los diversos artículos ofrecen materiales para hacerlo: aunque ese no sea el propósito, hay en ellos por lo menos algún momento en el que puede advertirse un especial interés por explicar de qué manera tal o cual práctica escénica de la que se esté hablando (drama, biodrama, performance, *clown*, etc.) es capaz de intervenir en diversos aspectos problemáticos de la vida social justamente por su carácter de actividad física y presencial. Esto no es nuevo en el ámbito de la investigación teatral. No es noticia que suela asignarse a artes como el teatro una función indispensable en un contexto en que nuestras relaciones con el mundo, nuestro contacto con las causas que movilizan la historia y nuestros vínculos sociales se vuelven cada vez más inasibles, desrealizados, fantasmagóricos y por ende controlables, pero los efectos de la pandemia provocaron que ese problema adquiriera una inminencia inédita y eso quizás podría incidir en los lectores y las lectoras de este número cada vez que se alude a esos u otros rasgos del mundo contemporáneo, por ejemplo en las siguientes palabras de Olga Martí:

Con el mundo de lo esperable aludo al mundo pautado de antemano en todas sus facetas [...]. Un mundo de clichés que viajan a una mayor celeridad que nunca por medio de imágenes y palabras vacías impulsadas por el desarrollo tecnológico y digital [...]. Un mundo en el que todos nos movemos rápido y juntos, pero cuyo movimiento no resulta ni en una vida *buena* ni en una mejor conexión. En definitiva, [...] a la consecuente expropiación de la vida, que ha sido ya ordenada y dispuesta para que se reproduzca, como si de un *casting* se tratase, antes de que nosotros ni siquiera aparezcamos.

Ya sabíamos que el modo de producción del teatro no nació de esa cultura que describe Martí, aunque esta lo haya acogido y lo haya integrado hasta cierto punto, pero con la pandemia nos quedó mucho más claro que, en este mundo que no ama lo inesperado, conservar el teatro no está previsto y de repente el teatro se nos volvió algo inaudito, en el sentido en que usa ese concepto Chiara Zamboni. Trabajando con textos de Simone Weil y con un interés político basado en la convicción de que hay relaciones continuas entre el plano de las palabras y el plano de nuestras obras, Zamboni se pregunta qué es la realidad y responde lo siguiente: “la realidad es la relación entre lo que está presente y lo que no es posible, es decir, el lugar vacío que existe pero que no podemos tocar con las manos” (1996: 24). En esa misma línea, se encuentran sus ideas sobre *lo imprevisto o lo inaudito*: llama así a esa otra cara de la realidad que no está, pero sin la cual nuestro

conocimiento de la realidad queda incompleto, porque “lo real se expresa en la relación” entre lo que es, *en determinado orden*, y lo que en él es inaudito o imprevisto (26-27). Alteré levemente la cita generalizándola, porque Zamboni se refiere específicamente al orden patriarcal y, aunque también puede pensarse en sus relaciones con el patriarcado lo que estoy diciendo, en la medida en que el capitalismo aprovechó y refuncionalizó algo que ya estaba disponible, desarrollar eso requeriría demasiado espacio. Lo que me interesa en todo caso es rescatar una propiedad que Zamboni atribuye a lo inaudito. Saber que algo existe y, sin embargo, no es posible en determinado orden, produce una fuerza especial y, si había dicho Zamboni que la realidad aparece en la relación entre lo presente y lo imprevisto, luego aclara: “En esta relación, la fuerza de lo que no puede ser es mayor que la de lo que está presente. Por ello, en la complejidad de lo real, esa fuerza alumbró de sentido el presente mismo” (24-25).

Nada me parece más apropiado para explicar lo que ocurría con las prácticas alternativas que se inventó la comunidad teatral durante el confinamiento, su sentido más fuerte. Se ensayaron numerosos experimentos técnicos y conceptuales para encontrarle una salida a la situación utilizando el “espacio” virtual y, en muchas de esas obras, se trataba de generar algún tipo de referencia al teatro o de producir cierta sensación de teatralidad para señalar lo que en ese presente no era posible y, sin embargo, existía con la intensidad y la evidencia de lo que estuvo presente hasta ayer. Creo que, más allá del ingenio, los pequeños triunfos, las magias parciales o los aciertos que pudieron haber tenido algunas de esas experiencias (confieso que en general no me atraparon y nos las frecuenté mucho), el sentido más fuerte que surgía de ellas, intencionalmente o no, provenía de saber que las estaba haciendo gente de teatro. No se sabe qué pasará con esa clase de producciones. Tal vez continúen indefinidamente, se transformen y lleguen a tener su nombre propio, una identidad estética, pero mientras se mantuvieron cerradas las salas era difícil evitar la sensación de estar frente a un *teatro suplente* o un *no teatro* antes que ninguna otra cosa, un tipo de práctica cuyo mayor efecto era insistir en que se trataba de una acción de los creadores y las creadoras de la escena en un momento en que esas artes se habían vuelto decididamente inauditas.

La interrupción de las artes escénicas durante la pandemia y la repentina hipermediatización de la sociabilidad provocaron que algunas verdades ya conocidas se vivieran con una intensidad capaz de generar ideas imprevisibles. Más que esas prácticas no teatrales a las que acabo de referirme, el caso más contundente que conozco es la solicitada que escribió Javier Daulte pidiendo, con una fuerza

asombrosa que nadie se habría animado a predecir un año antes, que “la praxis presencial del arte”, incluido el teatro por supuesto, se declarara como una de las actividades esenciales, es decir, aquellas cuya continuidad debe ser garantizada por el Estado: “Primero legitimemos esa condición del arte en nuestra sociedad. Que se oficialice esa afirmación. Que ese gesto llame la atención. Que deje a unos cuantos desconcertados. Luego discutiremos su implementación y alcances” (Daulte, 2020). El argumento de mayor generalidad, es que esas prácticas son “uno de los fenómenos indispensables para el funcionamiento de una sociedad”, sobre todo en tiempos en que “la praxis presencial del arte” ya es escasa, no solo a causa de la pandemia: “En la medida en que no somos parte de una red de lazos creados por la praxis artística, se genera una ansiedad que el capitalismo quiere aplacar, infructuosamente, a través del consumismo salvaje” (Daulte, 2020). ¿Por qué sería mejor la sociedad si el arte tuviera mayor intervención en la construcción de las relaciones? Porque el arte promueve procesos de empatía y mecanismos identificatorios que, en nuestra época, no suelen darse en otras actividades, ni siquiera se parecen a los que producen otras prácticas, y esos mecanismos pueden incidir positivamente en nuestros vínculos. Según Daulte, mientras que en otras actividades (no artísticas) suelen generarse repetida y automáticamente identificaciones que ya están pautadas y, por lo tanto, la formación de la propia subjetividad se escapa del control del individuo, el arte estimula un tipo de “catarsis indeterminada [...] que se relaciona con emociones la más de las veces inéditas para cada sujeto en particular y que genera una identificación impensada con el otro”.

Valdría la pena comparar estas ideas de Daulte con diferentes planteos que aparecen en los artículos de este número de manera más detallada de lo que puedo hacer acá, porque a través de esa operación podrían explicarse algunas divergencias entre las voces que resuenan en la teoría teatral contemporánea. Pero voy a tener que limitar al máximo la cantidad de información. El enunciado de Daulte tiene dos partes: 1) un diagnóstico de nuestros males sociales, descriptos como la reproducción automática de identificaciones prefabricadas que el sujeto no maneja y sobre cuyo origen ni siquiera suele preguntarse, lo cual lleva al auto-desconocimiento y a la desconexión con el otro; y 2) lo que ofrece el arte para contrarrestar esa situación, explicado consecuentemente como mecanismos identificatorios indeterminados que pueden llevar a un sujeto a sorprenderse experimentando una identificación inaudita, aunque sea parcial y fugaz. Si consideramos ahora, de manera general, los artículos que se publican en este número, sorprende lo siguiente: la coincidencia con el problema sintetizado en el

punto 1 es abrumadora, pero no pasa lo mismo con la posible solución apuntada en el punto 2. Prácticamente en todos los artículos hay referencias explícitas a ese problema social al que alude Daulte, en términos parecidos o más o menos compatibles. A veces se trata de referencias breves, como sucede en el trabajo de Silva Cantoni cuando analiza los estereotipos sociales que el artista mexicano Guillermo Gómez-Peña incorpora en sus performances para exhibirlos y trabajar sobre ellos, o en el estudio de Ricardo Dubatti sobre las representaciones dramáticas de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino, donde se describe la memoria social como un proceso que “exige desconfianza [...] ante el peligro de su potencial cristalización”. Otras veces el problema adquiere un desarrollo extenso y sostenido, como vimos en Martí y como ocurre también en el artículo de Alberto Palasi, en el que se retoman categorías del neomarxismo y del psicoanálisis para explicar las determinaciones socio-culturales que limitan los procesos creativos y los procesos de recepción de los sujetos. En cambio, llama la atención que, a pesar de la similitud en el diagnóstico, no ocupe un papel equiparable el análisis de ciertos aspectos de las obras que podrían estimular procesos identificatorios más autónomos e imprevistos, o por lo menos que el énfasis no esté puesto en ellos. No quiero decir que el tema esté ausente. Hay referencias breves en el “desmontaje” que proponen Castagnino, Cervantes y Munizaga de su biodrama sobre disidencias sexuales, por poner un ejemplo; y hay una excepción contundente en el estudio de Elina Martinelli sobre la payasería, que se centra justamente en estas cuestiones cuando analiza los procedimientos de animización y subjetivación de los objetos, o cuando describe en detalle el proceso de formación de payasos y payasas como un arduo trabajo autoficcional por el cual encuentran y asumen en sus propios cuerpos y caracteres ciertos aspectos que suelen ser objeto de rechazo social. Transformándolos artísticamente y haciendo de ellos una parte de su personalidad escénica, favorecen en el público reacciones empáticas imprevistas. Pero, en general, y salvo en el caso de Martinelli, cuando se trata de señalar procedimientos de las artes escénicas capaces de intervenir positivamente las problemáticas sociales, eso que Daulte describe como mecanismos de identificación indeterminada no es lo privilegiado, quizás porque no son tan frecuentes en las producciones seleccionadas como objeto, quizás por razones vinculadas con formas de atención de la crítica teatral de nuestros días. Sea como fuere, lo cierto es que los trabajos del dossier ofrecen otras explicaciones y apelan con mayor insistencia al cuestionamiento de las identidades y las identificaciones dadas de antemano, a la transgresión o modificación de los estereotipos y a todo ese arco de procedimientos relacionados con lo que suele llamarse “distancia”, usualmente valorada como una posición que protege al

individuo de ser arrastrado por identificaciones prefabricadas y le devuelve algo de control sobre su subjetividad. En ese sentido, estas perspectivas pueden funcionar complementariamente y entablar un diálogo productivo, pero también rico en contrastes, con posiciones como la de Daulte, que no se refiere a ese tipo de mecanismos distanciadores tal vez porque, tratándose de procedimientos más bien deconstructivos en relación con esa fuerza que tiende a manipular la subjetividad de un individuo arrastrándola a la homogeneización, no los considera del todo suficientes para la función que él atribuye al teatro: la de construir otra clase de lazos sociales. En todo caso, ambos procedimientos pueden combinarse o alternarse de diversas maneras en una obra tal como la percibe quien la estudia y, aunque producen efectos diferentes, suelen ser explicados con distintos argumentos y valoraciones, como se aprecia en varios trabajos de este número, en tanto contribuciones de las artes escénicas a la formación de subjetividades menos alienadas.

Dijimos que Daulte defiende específicamente la necesidad de “la praxis presencial del arte” y, sin embargo, tal como puede apreciarse en mi exposición anterior, alterna, por momentos sin mucha lógica aparente, entre la praxis presencial del arte, el teatro en particular y el arte en general. De hecho, cuando habla de la producción de esos mecanismos identificatorios capaces de colaborar en la construcción de relaciones sociales más sanas, parece referirse en un primer momento al arte, incluyendo en esa descripción a la literatura y al cine, a los que viene de nombrar, pero luego parece contradecirse: “En la praxis presencial del arte es donde los mecanismos identificatorios, tanto intelectuales como emocionales, se ponen en juego. Y en consecuencia solo es allí donde nuestra singularidad encuentra sus espejos, coincidentes o deformantes”. Esto, que por cierto desafía nuestra interpretación, se debe a que, por influencia de ciertas ideas que circulaban en ese momento, Daulte parece haberse visto incitado no solo a hablar de la necesidad social del teatro, sino también a refutar la opinión de que podía prescindirse del teatro porque otras artes cumplían funciones equivalentes en la intimidad del hogar. Para hacer esto de manera implacable, construyó la tesis de que “la praxis presencial del arte” es condición de existencia de “la praxis artística” sin más, como se observa en el siguiente pasaje:

Hoy se cree erróneamente (y se pregona de manera incansable) que podemos consumir arte en nuestras casas, a través de internet, o de los libros que tengamos la suerte de tener en nuestras bibliotecas. Pero eso no tiene nada que ver con la praxis artística [...] El arte, fuera de su praxis social, no tiene ningún sentido, porque su manifestación tiene que ver esencialmente con el

encuentro de sujetos disímiles que serán atravesados por esa cosa en común que llamamos manifestación artística. Esta nos enlaza con el otro y nos hace parte de un todo complejo e inspirador. Por supuesto que puedo gozar de un libro en la soledad de mi casa, pero ese goce es posible hoy porque ayer hubo ese lazo social generado por la praxis presencial del arte que me permitió forjar mi identidad, mi sensibilidad y mis gustos, y que creó las condiciones para que ahora goce de ese libro durante una tarde solitaria. Sería lo que en términos sencillos llamamos compartir la experiencia (Daulte, 2020).

Así como sostiene que la lectura solitaria de una novela constituye una experiencia estética solamente si ese lector ya ha participado del arte como praxis social y presencial, la aparente contradicción sobre los mecanismos identificatorios tiende a entenderse ahora en el marco de una relación de dependencia entre artes: experimentamos esos mecanismos leyendo una novela o viendo una película en soledad porque ya los aprendimos a través de alguna práctica presencial y social, y ninguna es tan rica como el teatro. El rigor es notorio y la estrategia discursiva, asombrosa. Para advertirlo, hace falta inferir algo que nunca se dice y que es fundamental para que todo adquiera sentido: el concepto de praxis presencial del arte parece incluir los cuentos que nos contaron de niños, la lectura grupal en voz alta e incluso las primeras películas que vimos en familia, aparte de los juglares de antaño, las artes escénicas de hoy y sobre todo el teatro, que es la única de esas artes que Daulte nombra en particular y a la cual remiten todas sus descripciones. Habría sido imposible ser tan contundente hablando solo del teatro, que era en realidad *su* preocupación: no se puede demostrar que el teatro sea estrictamente imprescindible para que exista el arte de la ficción en la vida de un individuo; pero sí es posible probarlo si se lo agrupa con otras prácticas ideando esa categoría de “praxis presencial del arte”, dentro de la cual le asigna un lugar central al teatro. En efecto, al parecer, la tesis es verdadera: todavía estoy tratando de imaginar de qué manera alguien podría haber aprendido a manejar esos mecanismos identificatorios en absoluta soledad, sin contemplar los gestos de una abuelita cuentacuentos, por ejemplo, y todo lo que se me ocurre es demasiado rebuscado o de ciencia ficción. Mientras tanto, la manera en que Daulte construye los argumentos sugiere en el lector mucho más de lo que dice y lo estimula a interpretar de manera amplificatoria o derivativa. Probemos con una amplificación teórica y una derivación de ciencia ficción.

La amplificación teórica: ¿Por qué el teatro genera mecanismos identificatorios que no se dan en ningún otro lugar y “solo es allí donde nuestra singularidad encuentra sus espejos, coincidentes o deformantes”? Eso se explica,

fundamentalmente, porque en el teatro me encuentro frente a personas vivas que actúan y eso genera un mundo de posibles vaivenes emocionales provocados, alternativamente o a la vez, como reacción ante sus personajes, sus desempeños profesionales y la presencia misma de esas personas, que en definitiva están compartiendo conmigo un momento especial del día. Pero no ocurre solamente eso, sino que también estoy junto a otros espectadores con los cuales puedo coincidir afectivamente en mis reacciones o de los cuales puedo diferenciarme, incluso sorprendido y molesto si alguien se ríe en un momento en que yo creo que hay que estar bien serio. Se podría pensar que lo segundo es compartido con el cine, pero no: en el cine no suele haber tanta diversidad de reacciones en el público porque falta lo primero y, por lo tanto, los mecanismos identificatorios suelen ser más dirigidos. Quizás por eso dice Daulte que en el teatro funcionamos con “nuestra singularidad” y seguramente es por eso que, como vimos antes, hay mayores posibilidades de que se den identificaciones impensadas.

La derivación de ciencia ficción: ¿Se podría trasladar la tesis que Daulte enuncia en el terreno de la vida individual al ámbito de la cultura, afirmando que la praxis presencial del arte es indispensable para que exista el arte en una sociedad? Creo que sí y hacerlo nos llevará a recuperar algunas ideas en las que hemos insistido bastante. La pregunta se podría formular incluso de otra manera: ¿bajo qué condiciones culturales se extinguiría por completo el arte en general? Retomando las ideas de Daulte, la praxis artística moriría si ya no fuera posible producir algo imprevisto. Es impensable que eso pase mientras siga existiendo la vida social presencial y, recordando a Zamboni, podríamos decir incluso que no pasará del todo mientras las relaciones presenciales existan por lo menos como algo inaudito, eso que, sin estar presente en determinado orden, existe y tiene fuerza por lo menos en tanto idea o recuerdo. Hasta que no haya desaparecido del todo esa forma de vida, seguirá habiendo praxis presencial del arte en las mismas condiciones de existencia, porque está hecha de la misma materia, y seguirá luchando por ensanchar el espacio de lo inaudito en la realidad. La praxis presencial del arte y las relaciones sociales en presencia solo podrían morir al mismo tiempo y un segundo después se acabaría la producción artística por completo. Podrá quedar tal vez, en un mundo inhumano, la reproducción eterna de las mismas imágenes ya fabricadas. Entonces, sí, podría decirse, como resultado de este experimento especulativo, que el arte depende de la existencia del arte presencial por las mismas razones que depende de la vida social que conocemos.

La última reflexión: En lo expuesto hay algo que falta. La pervivencia del teatro depende de algo más, de una actividad humana que se encarga específicamente de

la continuidad de las otras, generación tras generación, y por eso las irriga a todas. En todas las artes existen procesos educativos, pero por ser el teatro una práctica que se hace colectivamente, los dramaturgos, las directoras, las actrices y los actores suelen hacer más referencias que otros artistas a sus procesos de formación. Muchas obras teatrales surgen de prácticas que son a la vez artístico-pedagógicas. También hay emotivas reflexiones sobre esta realidad en varios trabajos de este número y, aunque no necesitan ni decirlo, está clarísimo que se refieren a la educación presencial, la verdadera. Como pasa con el teatro, deberíamos no poder llamarla con el mismo nombre cuando se vuelve virtual.

En relación con lo que hemos pensado en estas notas, creo que sería muy oportuno preguntarse si algunas de las contribuciones que el teatro suele hacer a nuestros vínculos sociales no provendrán, quizás con mayor frecuencia de lo que pensamos, de algún tipo de imbricación entre lo artístico y lo pedagógico, como una suerte de huella en las obras de procesos grupales que se caracterizaron especialmente por formas educativas de relacionamiento. Algo de esto puede leerse en el artículo de Castagnino, Cervantes y Munizaga cuando describen el proceso de producción de un biodrama para el que convocaron a dar testimonio de sus propias vidas a varias personas de identidad sexo-genérica disidente: llama la atención que todas las medidas de cuidado que tomaron para que ellos se sintieran protegidos se describan como decisiones pedagógicas. Teniendo en cuenta que, en nuestra cultura, quienes se dedican al arte se ven empujados a la competencia, a la diferenciación permanente y al individualismo, esa intervención en el arte de impulsos pedagógicos puede ser una de las causas del surgimiento de vínculos y sentimientos inauditos. En la entrevista que cierra este número, la directora teatral María Godoy lo dice mucho mejor que yo en su diálogo con Verónica Manzone, un texto de poesía oral improvisada en el que la pulsión artística y la pulsión docente se muestran inseparables. Manzone le puso un título perfecto: “Dirigir: un acto de amor”.

Ahora sí, paso a lo previsto en este tipo de textos académicos. Un gran agradecimiento a Laura Fobbio, Germán Brignone y Micaela van Muylem por coordinar con tanto profesionalismo, inteligencia y talento el dossier, y a quienes evaluaron los artículos haciendo su trabajo contra reloj, en algunos casos. Un reconocimiento muy especial a los autores y las autoras de estos artículos tan valiosos, productos de largos procesos de investigación a veces, todos muy lúcidos y, en ocasiones, verdaderos textos literarios además de rigurosos trabajos de investigación. Por último, mis felicitaciones a quienes sospecho investigadores e investigadoras jóvenes, por publicar aquí tal vez su primer artículo pasando exigentes evaluaciones.

Referencias

Daulte, Javier (2020). "Javier Daulte pidió que el Estado declare 'esencial la praxis presencial del arte' y que vuelva el teatro". *Ámbito*, 21 oct. Disponible en: <https://www.ambito.com/espectaculos/teatro/javier-daulte-pidio-que-el-estado-declare-esencial-la-praxis-presencial-del-arte-y-que-vuelva-el-n5142028>

Zamboni, Chiara (1996). "Lo inaudito". Diótima. *Traer al mundo el mundo. Objeto y objetividad a la luz de la diferencia sexual*. Barcelona: Icaria.