El *Teatro Aparte* y el codiciado botín de las audiencias

César Cuadra[1]

I

Llamar la atención, a estas alturas de la década, sobre el trabajo que ha venido realizando el Teatro Aparte, la verdad es que no reviste ningún descubrimiento. Como tampoco lo es el destacar que durante casi tres décadas ha remozado la escena teatral chilena con casi una veintena de exitosos montajes. Lo que sí es necesario poner en relieve es algo que sin mayor pretensión nos abre a hablar de un trabajo individual y colectivo excepcional, un trabajo tremendamente bien afiatado y de algo que, al decir de Gustavo Meza, habla de una compañía que «tiene mucho oficio».

Ciertamente, los años han ido demostrando que no se trataba únicamente de un grupo de creadores y actores con sello propio, sino de una compañía que de a poco fue instalándose en el paisaje teatral chileno con gran originalidad y progresiva aceptación. Una agrupación que el propio tiempo ha mantenido entre nosotros como algo más que una gran compañía de teatro: se trataba lisa y llanamente de un *fenómeno teatral*.

Y no se trata de poner en relieve su trabajo por el solo hecho de gozar una y otra vez de un éxito arrollador o por su capacidad de convocar a un público diverso y transversal, un público que

[1] Poeta, ensayista y crítico. cesar.cuadra@atn.cl

llamativamente parece irse acrecentando con las nuevas generaciones. Hay en esto, sin duda, un misterio que nos invita a revisar, al menos en un aspecto que parece incomodar a una parte importante del mundo de la cultura, eso que convoca lo que podríamos llamar el codiciado botín de las audiencias.

II

Para nadie es un misterio advertir que vivimos bajo lo que se conoce como era de la *captura de la atención*. Todo se gobierna por ella: desde lo tecnológico a lo social y desde lo económico a lo cultural, todo nos convoca a experimentar como una fuerza magnética ese signo de los tiempos. Es precisamente su influencia la que nos exige abordar con nuevas herramientas ese extraño y siempre esquivo tema de las *audiencias*.

Sin duda, para entrar en esto, necesitamos estar lo más alejado posible de sesgos y prejuicios, pues claramente estos no nos dejan ver todas las dimensiones en juego. Una de estas se relaciona con nuestras categorías para pensar a las audiencias. Ciertamente, no hay conceptos aislados, sino cadenas conceptuales. Por ejemplo, la oposición entre el éxito de taquilla y el éxito de la crítica es sintomático: si una obra tiene éxito de público es catalogada de *comercial (sea genial, interesante, o derechamente un bodrio)*, si solo tiene éxito de la crítica es calificada de *artística* (aquí siempre está el resquicio de la incomprensión, ninguneo u otro calificativo que la justifique). Cuando, en cambio, se dan ambas situaciones, éxito de la crítica y éxito comercial, entonces empiezan los problemas… Es interesante, decimos, porque esta dicotomía solo tiene sentido si se lee en clave modernista, es decir, con las categorías propias de la llamada *cultura ilustrada*: esa que mide las manifestaciones artísticas desde las alturas pretecnológicas y solo valora las audiencias selectivas o de expertos.

En la otra punta se nos instala sin pudor lo que podríamos llamar el *espectáculo*: es lo que opera al margen de esa red conceptual ilustrada y que se conoce desde hace ya tiempo como *cultura pop* o

cultura de masas y solo considera valiosas las audiencias masivas. Aquí ya estamos en un terreno donde es necesario tomar nota: la ampliación del hábitat cultural ilustrado al pop fue el que vino a modificar toda nuestra cadena conceptual del valor de una obra, pero no elimina la dicotomía entre *cultura* y *espectáculo*. La complejidad de este nuevo escenario puede señalarse con el término utilizado por Fredric Jameson: *posmodernidad*. Todos, por tanto, deberemos bailar al ritmo de esa contradicción cultural que se nos presenta hoy, como aquellas luchas mortales entre esas lejanas monstruosidades griegas de *Escila* y *Caribdis,* que al chocar entre ellas hacían naufragar a los navegantes que querían salir del mundo conocido.

III

Pero vayamos de a poco y retrocedamos solo algunas décadas. El cambio radical llevado a cabo en la cultura occidental se produjo a partir de lo que conocimos como *vanguardias históricas*, durante la primera mitad del siglo XX. Estas irrumpen con todas sus fuerzas contra lo que hasta entonces llamábamos *tradición*. Las vanguardias irrumpieron así, en nombre de la liberación (del arte, del deseo, etc.), con un programa que consistió, básicamente, en destruirlo todo, algo que se articuló con lo que se conoce como «lógica del gran rechazo» y que podríamos sintetizar como una gran *ruptura*: ¡ruptura de la representación, de los géneros, del arte, de la tradición (no solo ilustrada), del lenguaje, ruptura de todo… incluyendo la ruptura con el gran público! Al decir de Guy Debord, se pasó de «un arte de la destrucción a la destrucción del arte». Desde entonces, para que una obra pudiera ser considerada artística debía ser necesariamente rupturista. Ahora bien, lo singular de este paso, señaló Octavio Paz, es que el valor revolucionario de esa ruptura vanguardista en contra de la tradición se perderá rápidamente, ya que a poco andar la ruptura no destruyó únicamente al público, puesto que la ruptura de lo artístico se convirtió rápidamente en el canon artístico dominante y de ese modo la ruptura de la tradición se convirtió en lo mismo que rechazaba: en la *tradición de la ruptura*, es decir, en la nueva tradición. Nótese el destino de la última gran revolución artística en Occidente, al decir de Paz. Traicionándose a sí misma las

vanguardias se institucionalizan y con ello toda la cadena conceptual de la ruptura modernista y sus efectos en la cultura.

Este breve rodeo nos orienta para entender la necesidad (liberación) y a la vez el fracaso (ausencia de plausibilidad) de la ruptura vanguardista. Ciegas y sordas al encuentro con las audiencias, las artes modernistas se encerraron en sus propias reglas de validación y aceptación, rechazando toda heteronomía. Su resultado, tal como se podía predecir, fue, en el mejor de los casos, una herencia academicista ajena a las prácticas rituales de la tradición cultural. Reconociendo, pues, la emergencia de su necesidad (y revolucionario aporte), las vanguardias heredaron un vacío gigantesco al mundo de la cultura. Por otro lado, al abandonar y ser abandonadas por las audiencias cayeron inevitablemente en la irrelevancia cultural (esa que nos habla de la fundación del ser por el lenguaje) generando, además, un círculo nada virtuoso con ese mundo de transformaciones sociales, tecnológicas y culturales que se instaló a partir de la segunda mitad del siglo XX. Esto explica por qué hoy por hoy las categorías filosóficas y estéticas heredadas por la academia modernista ya no nos sirven para evaluar adecuadamente las condiciones actuales de la relación entre las obras artísticas y las audiencias.

IV

Si, como se dijo, la aventura vanguardista destruyó no solo las audiencias, sino su valor, serán, sin embargo, las condiciones culturales de la llamada posmodernidad (como época cultural, no como estilo meramente) las que se encarguen de recuperar ambas dimensiones: la de la existencia de una audiencia y la de su valor intrínseco para toda obra. Naturalmente, esta restauración ya no será en clave tradicional ni vanguardista: tendrá que reunirlas, pero superándolas en un nuevo juego. De hecho, al hacerlo, lo primero que se develó fue el falso dilema modernista entre lo artístico y lo comercial, pues hoy por hoy todo el mundo sabe que cualquier trabajo artístico (por bueno o malo que sea) está sometido a las reglas del comercio (una obra siempre será una mercancía y estará sujeta a las

reglas comerciales), lo que no significa que esa obra deba renunciar necesariamente a contener valor artístico. Esa oposición excluyente y reductora solo se explicaba en el estrecho mundo de la modernidad ilustrada, de ahí que, muy pronto, al emerger el nuevo hábitat cultural, dicha oposición devino academicista, elitista, esteticista, pedante y, sobre todo, extemporánea.

Elitismo esteticista, decimos, en el sentido que se le dio en su momento a los lectores o espectadores especialmente adiestrados en las técnicas modernistas (el experto o el especialista), o sea, alejados del publico común. Se aprecia entonces que la entrada a escena del gran público permite advertir no solo un cambio profundo en la obra, sino, sobre todo, un cambio de estatus: a partir de entonces el público adquiere un nuevo significado y sentido en las obras de la nueva escena cultural posmoderna. Si hubiese que definir esta nueva condición de la audiencia ciertamente ya no podría concebirse desde el desprecio y la arrogancia vanguardista (ese que hizo del público general un *alienado* al que el artista debía *desalienar*) sino desde la democratización de la cultura: es lo que Jameson denominó *populismo estético*, concepto propio de la cultura pop o de masas.

Este llamado *populismo estético* —corriente considerada como *antiestética* por los que meramente operan dentro del paradigma ilustrado— es el que vuelve a conectar con el público y con el mundo del público. En cierto modo le da la espalda al encierro modernista del [mundo] del autor y se la juega por la comunicación. Su éxito se explica en parte por no renunciar a esa premisa.

El esteticismo modernista le ha hecho mucho daño a la actividad cultural, no solo al teatro, también a la música, a la literatura y a la poesía, por nombrar algunas manifestaciones, y no solo eso: dañó a la *comunidad*, la que entonces quedó huérfana de relatos. Si el autor de la tradición le entrega al público lo que este ya sabe o espera (Lyotard a esto lo llama *pornografía*), el autor de las vanguardias destruye dicho flujo y con él toda posibilidad de acceso a un nuevo saber. De aquí que la vanguardia, al expulsar al público como dimensión fundamental de la obra, queda encerrada y convertida en mera expresión de autosatisfacción narcisista del

autor (lo que Lyotard llama solipsismo u *onanismo*). Dos destinos funestos.

V

Recuperar las audiencias, por tanto, no solo resultó un imperativo ético y estético, sino también práctico. El público se alejó de los escenarios, no por razones filosóficas o ideológicas: lo hizo simplemente porque no se sentía interpelado y menos aún, *gratificado*. Y lo curioso es que al parecer nadie había tomado nota de eso que Jacques Lacan por allá en los años cincuenta del siglo pasado advertía a quien lo quisiera oír: «Los tiempos ya no estaban para el Edipo», es decir, para la tragedia. A esto nos referimos cuando decíamos arriba que nuestros autores modernistas seguían prisioneros de la tradición platónica, aunque fuera de signo inverso, porque su ruptura no fue más que la otra cara de la misma moneda: expresión de una mala comprensión de la economía emocional, filosófica y comunicacional del lenguaje.

VI

Aquí se llega a un punto que nos comunica directamente con el trabajo que ha venido realizando el Teatro Aparte durante todo este tiempo al interior de nuestro espacio cultural. Porque, lejos de renunciar a la expectativa artística, sus obras se lanzan al desafío descomunal de conectar con las audiencias (en plural, porque públicos hay muchos, no solo el de la crítica). Y lo hace no para satisfacer pulsiones que le confirmen al público su propio mundo sino para elaborar en él nuevas conexiones cognitivas y sensoriales. Reúne, pues, ambas dimensiones, la de la cultura ilustrada y la del espectáculo. Esto es lo que el público reconoce, dota de valor y, sobre todo, experimenta como *gratificación catártica*.

Esta gratificación, como se ve, no queda atada a la comedia u otro género. Atraviesa de una punta a la otra la consistencia de cada una de las obras del Teatro Aparte. Por eso no se puede hablar

únicamente de gratificación allí donde se teje la consistencia lúdica de la obra, también existe donde se conjugan y trenzan las fuerzas trágicas. Y aquí se anuda indisolublemente esa dimensión ética fundamental a toda verdadera obra: esa que *trabaja* contra las causas del sufrimiento humano (se sabe que el dolor es inevitable, pero el sufrimiento no lo es).

G r a t i f i c a r, decimos. Y en este sentido tampoco se puede eludir ese otro elemento que opera con propiedad en las obras del Teatro Aparte y en la vivencia del lenguaje de nuestra época: la de su condición de simulacro y de juego. Posiblemente estas constituyan, junto a la gratificación, el condicionamiento esencial de la apuesta teatral de esta compañía.

G r a t i f i c a r, sin embargo, tiene también otro anclaje: uno que libera a la obra de cualquier concepción restringida del juego: lo que hace que una obra nos gratifique es que, cualquiera sea su sentido, su juego debe tener *g r a c i a* (en todos los sentidos de la palabra). Sin duda aquí ya llegamos a otro núcleo que construye una audiencia liberada del yugo academicista. Como se ve, esto ya no es simplemente humorístico. Es más serio, pues se hunde en el misterio del lenguaje y es aquí donde la idea de público toma capital importancia: no hay verdadero juego si no se produce la comunicación [necesaria, pero no únicamente] lúdica. Porque, como nos enseñó Nicanor Parra, el padre de la mayor revolución literaria de la segunda mitad del siglo pasado, *el saber y la risa se confunden*.

Quizá una aproximación a este misterio se encuentra en las propias palabras de Rodrigo Bastidas cuando aclara que él busca básicamente hacer un «humor reflexivo». Esto, sin duda, le permite entrar y salir de los corsés de los géneros cómico-trágico-tragicómico. Pero también le permite intervenir el campo de lo establecido removiendo con la fuerza de la risa el orden de lo establecido y el *statu quo*. No parece extraño, entonces, que Jaime Vadell relacione a Rodrigo Bastidas con Aristófanes, ese gran comediante que sacudía con risas la escena griega dominada por el platonismo. De hecho, tampoco parece inapropiado señalar que el Teatro Aparte, al igual que el teatro aristofánico, no solo conquista las audiencias, sino que

le devuelve el aire fresco a una cultura que se niega a ser sometida por las normas de la herencia trágica.