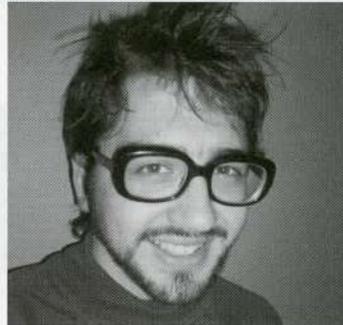


Tres puntos claves en *Fantasmas de parafina*

Eduardo Pavez

chileno, 1983, ingresó a la U. Diego Portales el 2002, donde está por obtener la Licenciatura en Actuación Teatral con la obra de su autoría **Gatos suicidas**. Seleccionado de la X Muestra de Dramaturgia Nacional 2004 con **Ocaso de cenizas** y finalista en el concurso internacional Conjugando las Artes por sus cuentos **Confesionario (1+1=3)** y **(re)construcción por capas: ponga un subtítulo navideño**, además, ha publicado cuentos en tres antologías. El 2005 fue seleccionado para la XI Muestra de Dramaturgia Nacional con **Fantasmas de parafina**. Ha sido ayudante de B. Galemiri en la Escuela de Teatro PUC y de literatura y teatro en la UDP. Actualmente trabaja, junto a Raúl Osorio, como actor y dramaturgista en **La Orestíada**.



Me parece interesante tener el espacio de aclarar lo que el autor busca con una obra teatral. Pasa a menudo que uno, como lector, no recibe la obra escrita sino la que uno desea leer, y por ello cualquier análisis externo nos parece antojadizo o sesgado. Pues bien, éste es el espacio indicado para exponer tres puntos claves a la hora de intentar cualquier análisis a esta obra (y a mi dramaturgia, en general).

1: La verdadera operación dramática

Fantasmas de parafina es otro intento de mi parte por crear lo que (humildemente) he denominado mi teatro de *comedia fome o tragedia híbrida*.

A simple vista, la obra es una tragedia con todas sus letras. Tiene algunos momentos extraños, pero que no interfieren en el concepto de la tragedia como tal. Quizás, incluso, a momentos la veamos más cercana a un melodrama. Sin embargo, esa

mirada no nos explica el final de la obra ni la titánica lucha de dos actores por contar esta historia (pues bien, podrían ser cinco en vez de dos), dejándonos con una venda en los ojos. Una rotulación vaga y simple de lo que es una obra de teatro.

La verdadera operación que se esconde tras la obra es la de intentar tocar al público, usando una expresión muy personal, *entrando por la puerta trasera de la casa*. Busca emocionar con la verdad, contar las vidas de un grupo de personas, provocar piedad, esperanza, desilusión... en fin, todo el *pathos* que se le ha pedido al teatro desde hace dos mil años. *Fantasmas de parafina* busca eso, pero también lucha por salir de su propio código y conseguir una sonrisa con el ridículo, con el absoluto ridículo humano. No pretende ser una comedia, pues su objetivo no es hacer reír; curiosamente, tampoco es hacer llorar. La risa es utilizada, comúnmente, como mecanismo de defensa. Dicha risa es un arma a disposición del público; un cable a

tierra que le permita distanciarse de este espantoso *show* que se le presenta en un escenario y que, si bien todos sabemos que es falso hasta los huesos, lo aceptamos como verdadero hasta cierto punto. No se trata de distanciar al público diciendo *lo que ven es una ilusión* sino, por el contrario, comprometerlo hasta el punto de hacerlo sentir culpable por sentirse diferente a como la obra te pide que te sientas en determinado momento.

A eso me refiero con tocar al público obligándolo a entrar por la puerta trasera, pues si bien puede emocionarse con los personajes, sufrir y compadecerlos, la emoción que les permitirá el instante de reflexión no es la que aparentemente busca la obra. Las grandes reflexiones no salen del drama (que es la emoción), sino de la comedia (que es el intelecto). Es un intento de tocar al público, de llevarlo a una reflexión de manera engañada. Es ponerle a la ridiculez un traje de sublimación emocional.

2: Las condiciones del juego en escena

Creo en el teatro como un medio transmisor de ideas. Creo en el teatro que es capaz de entregar mensajes claros. A su vez, no creo en el dramaturgo ni en los teatristas *portadores de verdad*, en los *iluminados* o las *mejores personas* que el resto. A cambio, creo firmemente que la misión de los artistas teatrales es remecer a la gente con temas que no recuerdan. Temas ante los cuales se han vuelto impermeables. En este caso, el mensaje de la obra es explícito. La crítica social, el desengaño, la pérdida de las ilusiones, la ignorancia del dolor ajeno... todo está ahí. Es material de trabajo. Ahora, lo importante es que resulte envuelto del ambiente extraño que intentaba explicar más atrás. Ese aire de algo que no encaja. La obra está escrita para que el juego escénico de cambiar de personajes y de historias no aleje al público, sino que lo sumerja aún más en un mundo que juega con sus propias reglas. Reglas que jamás serán rotas, pues sería un burdo golpe de efecto –casi una apología a la *deus ex machina*– el romper el sistema del juego para sorprender al espectador a última hora.

De esta manera, se mantienen las condiciones del juego hasta el final, siempre con el aire que algo puede fallar, que alguno de los actores está exagerando detalles o que la historia resulta más destructiva de lo que parecía. No hay forma de salvarse de este drama ya escrito y los actores lo saben. Y el público lo sabe también.

Es curioso pensar en por qué los actores se someten a vivir una y otra vez un drama del cual ya saben tanto el final como las cosas que son

imposibles ocurran en ese mundo ficticio. ¿Para qué luchar dentro de una obra? Porque alguien debe habitar la historia. ¿Por qué dos y no cinco actores? Porque con cinco este cuestionamiento sería innecesario. Con cinco actores se pierde la inestabilidad. El juego resulta más elaborado. Con dos personas, en cambio, la situación se vuelve precaria. Todo es un gigantesco ejercicio de memoria y cambio escénico. Un aparato enorme que debe ser sostenido por dos personas que intentan contarnos una historia.

Esta manera de narrar utilizando varios personajes no es nueva en lo absoluto. No he sido su inventor. Sin embargo, me pareció un método válido para sostener esta especie de tragedia, pues originalmente eran cinco personajes y sentía (inevitablemente) que todo era muy equilibrado. Todo se volvía predecible. Al torcerle la mano al sistema narrativo, el compromiso por parte del actor crece y la atención del público (tanto en el sistema utilizado como en la historia) aumenta. Permite, entonces, esta distancia para realizar el humor fome que permitirá la introspección. Conecta a los espectadores con un drama, una ficción y un disparate al mismo tiempo.

3: La comedia fome (o la tragedia híbrida)

¿Qué es *comedia fome*, entonces? Es, simplemente, cuando la obra produce risa, ya sea por una incoherencia, por una exageración, por un rasgo divertido del personaje o lo que sea, mientras ocurre una tragedia terrible. Entonces, la risa surge como el ícono de la culpa. Mi esperanza es que en la cabeza de las

personas surjan pensamientos como: es horrendo lo que está pasando, pero me da risa. Es patético, es emotivo, pero me río... y no sé muy bien de qué. Son actores, al fin y al cabo, y es una obra, pero algo me pasa. Una especie de culpabilidad por reirme del dolor ajeno.

Hay un juego emocional que compromete tanto lo más doloroso como lo más ridículo. Cuando la gente note su incomodidad en la risa (o logre darse cuenta que la está usando como un escudo), la misión de la obra ha sido completada. Eso es lo que busca esta *tragedia híbrida*: lograr que la gente vea en perspectiva, sin necesidad de indicarle el camino.

Muchos dramaturgos en la actualidad (sobre todo los franceses) hablan que cada cual debe formarse su opinión respecto a lo que ven. Es decir, que el dramaturgo les presenta los hechos sin decir que algo es bueno o malo, sino contarles el cuento. Esperan que la gente, al ver los hechos, decida su punto de vista. Yo no estoy de acuerdo con esa visión. Me parece que actores, directores y dramaturgos hacen su trabajo porque tienen algo que decir. Puede que no sea algo brillante ni novedoso (no tiene por qué serlo, en todo caso), pero es algo que los moviliza lo suficiente como para juntarse durante meses a ensayar una obra. Creo que dejar el juicio en manos de los espectadores, solo con una exposición, es insuficiente.

No hablo de crear panfletos, aunque es una vía absolutamente válida. Algunos temas necesitan ser tratados con diferente urgencia y los teatros panfletarios pueden servir para esa función. Aunque en lo personal, me parece que el medio teatral es tan pequeño que mucho impacto social

Foto: Rodrigo Lisboa.



Fantasma de parafina. Director: Arturo Rossel. Autor: Eduardo Pavez. En la foto: La Chica Punk, Amarilis Rojas, Carmen Luz Maturana, Arturo Rossel, Eduardo Pavez, el Hijo Punk e Ignacio Mancilla.

no tendrá una obra de este tipo.

Me parece que el medio más interesante es el de crear un ambiente agradable para el público y, cuando ya esté dentro, sacarlo de su propia visión *sin salir de la obra*, es decir, alejarlos *dentro del cuento mismo*, para lograr que vean la problemática con altura de miras.

Siendo muy sinceros, ya no sirve que el actor se encuentre actuando muy afectado y de pronto mire al público y nos recuerde que esto es una obra de teatro. La realidad en escena es tan frágil. Es irrisorio lo simple que resulta salir del mundo que los actores pretenden crear en escena. Basta que la gente suba su mirada veinte grados y ya podrá apreciar los focos, las luces que no se han usado, los telones y todos los artilugios de la *magia* teatral que no

puede ser ocultada.

Propongo confiar más en la realización de la obra. Quizás si invertimos las reglas y volvemos al origen (es decir, si nos mantenemos siempre en el juego), logremos alcanzar esa zona de emotividad, introspección y culpa en los espectadores, que es (finalmente) lo que podrá liberar de prejuicios y simplezas ese espacio de reflexión que tanto hace falta. Un espacio de pensamiento didáctico que los medios de comunicación masiva no están cumpliendo (claro, hay cierto tipo de cine que sí lo hace, pero su acceso es difícil, pues no hay dónde conseguirlo; además, tiende a ser aburrido y eterno para el público no acostumbrado) y que nosotros, como personas de teatro, necesitamos crear. Necesitamos instaurar un área de pensamiento que no se base

en la complejidad teatral sino en su simpleza. No hagamos más teatro para teatristas sino para la gente que esté interesada en ver. En escuchar. En abrir los ojos un poco más. No le demos mensajes sobre cómo hacer las cosas sino guiémosla para que vea de otra manera. No le demos obras inentendibles. No montemos obras en las que sea necesario conocer veinte autores literarios e innumerables pintores para comprenderlas. Creemos montajes que confíen en la magia inicial del teatro: la ficción. La creación de un mundo. Inventemos universos con sus propias reglas y hagamos de la culpa y la incomodidad un lugar de exploración.

Un lugar para darnos cuenta de todo lo que dejamos pasar en la vida cotidiana. ■