

Entrevista a Matías Feldman

Julia Elena Sagaseta y Federico Aguilar(UNA)

Julia Elena Sagaseta: Estrenaste dos obras en el último tiempo y las dos muy logradas. Vamos a hablar en particular de *Pasolini* pero también queríamos hacerte algunas preguntas de *Pruebas* que vimos el domingo. ¿Por qué la idea de hacer una bitácora?

Matías Feldman: Surgió después de la *Prueba 2*. Con la Compañía hicimos un workshop y uno de los participantes se interesó mucho, comentaba y tiraba buenas ideas. Me pareció alguien lúcido y que estábamos en la misma sintonía, así que pensé: “Este pibe puede ser un buen dramaturgista” y se le propuse. Se llama Juan Francisco Dasso, estudió dramaturgia en la EMAD y materias en la UBA. Nos planteamos hacer esto de las bitácoras, que anotara todo y participara también en las reflexiones que nacieran de lo que estuviésemos probando, de lo que la propia *Prueba* nos iría proponiendo. Es que en la dinámica de las *Pruebas* uno va entendiendo en los ensayos qué va a pasar. Este lugar de la bitácora, del diario de trabajo, es fundamental. Pensamos que algún día lo vamos a poder editar, con fotos, con material de archivo, etc. Las *Pruebas* resultan una usina de pensamiento y de práctica también, que es lo que me interesa, confluyen de manera armoniosa la práctica y la teoría. Soy autodidacta en el teatro, mi formación es en la música, de modo que me fui formando teatralmente en la práctica. Por eso para mí nunca la idea viene a imponerse sobre la escena, es la escena la que impone y yo tengo que repensar lo que pensaba antes, de acuerdo a lo que la escena me esté diciendo. Por ejemplo, en la *Prueba 4*, pensé que los cuerpos quietos se iban a empezar a degradar. Pero no fue así sino al revés. Se necesitó una enorme energía de parte de los actores para mantener la escena ralentizada. Pensé que las escenas iban a perder energía y se iban a desorganizar. Pero fue al revés. Se necesitó una inyección de energía actoral que devino en una intensificación de la expresión que se tornó expresionista. El realismo ralentizado se vuelve expresionista. Al ralentizar un acontecimiento nombrable, normal, empiezan a aparecer unas expresiones intermedias que no son nombrables, que son monstruosas. Todo lo que no es nombrable es monstruoso. La normalidad está compuesta por microsegundos de monstruosidad. En las *Pruebas* reflexionamos acerca de cómo funciona la percepción, cómo funcionan los modelos de representación que intentan nombrar la experiencia. Detrás de todas las *Pruebas* está eso que podemos llamar “sentido”, que es esa zona de la experiencia que no puede ser nombrada, que no hay palabra que pueda nombrarla. Por eso nos interesa la percepción, por supuesto. Las *Pruebas* son como un experimento de laboratorio donde el “sentido” empieza a resonar. Estudiamos el proceso perceptivo. El lenguaje intenta poner en palabras toda la experiencia y en su propia imposibilidad surge el chispazo del “sentido”. Toda mi búsqueda pasa por ahí, de diferentes maneras. El teatro es arcaico, va contra la corriente en relación a la tendencia de la ausencia del cuerpo presente. Hay que establecer diálogo con eso. Las *Pruebas* son una buena respuesta. Trabajar con una Compañía no es la tendencia. Estoy en contra de que los actores hagan muchas obras a la vez. Hoy la experiencia parece tratarse de estar en un lugar solo con el objetivo de dar un salto para estar en otro lugar. ¿Pero cuánto profundizamos para que la experiencia sea más interesante? El teatro es arcaico, somos cuerpos presentes. Y los ensayos son la parte fundamental del teatro y de la creación actoral. Creo que por eso, y lo digo desde la ignorancia porque no conozco mucho el tema, lo performático empezó a tener mucha vigencia, porque justamente necesita mucho menos ensayo que el teatro.

JES- Necesita poco o ningún ensayo pero es arte conceptual

MF-No necesita ensayo pero hay algunas cosas que sí se ensayan un poco. La performance se acomoda muy bien a lo que es el mundo hoy.

JES- Lo que ocurre es que se la entiende mal y se la suele hacer con mucha banalidad.

MF-Claro, hay muy poco ensayo

JES- Hay pocos verdaderos performers en teatro. Yo creo que Emilio García Wehbi es un verdadero performer

MF-En relación a eso tiene tanto ensayo como en una obra de teatro.

JES- No de la misma manera. Es un artista conceptual. Hay un trabajo previo enorme. Pero como la performance se ha banalizado se cree que cualquier trabajo vale sin mucha preparación. ¿Y cómo fue el trabajo de *Pasolini*?

MF- Estoy muy feliz por haberme encontrado con Pasolini. Lo conocía de lejos, no había profundizado en él. Me lo propone la curadora del Ciclo Invocaciones, Mercedes Halfon. Me encontré con alguien que ideológicamente está muy cercano a lo que yo pienso del mundo, alguien que vio con enorme lucidez lo que iba a pasar. Recién terminada la segunda guerra mundial él enseguida se da cuenta de la mutación antropológica, se da cuenta que después de tantas millones de muertes lo que viene es el consumismo, es la globalización, los medios de comunicación como factor determinante del pensamiento de la gente, de las democracias occidentales. Me quedé helado con eso. Fue un gran crítico que vio venir eso con mucha lucidez. Criticaba a la Unión Soviética y era comunista. Era un tipo excepcional. Lo quisieron echar de todos lados. Le interesaba escandalizar, decía que era un derecho humano. Entonces me pregunté cómo hago para escandalizar hoy. Y me di cuenta que escandalizar no es posible hoy en día. Por ejemplo, *Saló* ya no escandaliza, es hasta un poco ingenua para hoy. No se puede escandalizar porque todo lo toma el mercado. Me planteaba qué hago, hablo de él, hablo de su obra.

JES-Leíste su obra

MF-No toda porque es inmensa pero me pasé dos meses leyendo mucho. Leí sus poemas, sus ensayos, sus obras, vi sus películas. El plan fue: dos meses de comer Pasolini, un mes y medio de escritura, dos meses de ensayos. Leí mucho, me empapé, me sentí muy conectado. Quería ser poseído y no exorcizarme. Me encontré con alguien muy pariente, no así con la conclusión de sus productos. Sus películas no me gustan como están terminadas. A él no le interesaba eso, pero a mí sí me interesa y mucho, soy muy técnico, me interesa que el producto final funcione técnicamente. Y me empezó a conmover mucho más él que su obra, me interesó más su pensamiento que sus productos artísticos. Me interesó él como artista, su pensamiento y su muerte. Estoy obsesionado con los héroes trágicos porque son como una fuerza gravitatoria de todas las culpas del mundo, y él me pareció un héroe trágico.

JES-Su muerte es patética

MF-Sí y eso me conmovió. Al comienzo de la obra está ese cuerpo destruido y él mirando ese cuerpo

Federico Aguilar- Te preguntás por la poesía de esa muerte.

MF-Sí, al final. Es poética pero es tremenda. En ese sentido empecé con esa imagen que me conmovía, después descubrí que esa imagen existía, que había *graffitis* en Italia de él mirando su cuerpo. Y después me interesó su obsesión por la *Divina Comedia*. El escribe un ensayo con su versión de la *Divina Comedia* en la que dice que Virgilio no podía ser otro que Gramsci o Rimbaud. Lo que decidí hacer en la obra fue que él, una vez muerto, hiciera un viaje al infierno, purgatorio y paraíso, pero ese lugar fuera el mismísimo mundo, porque él ya estaba muerto. Fue una tesis que sostuve por un tiempo. Por otro lado seguía escribiendo y tenía ganas de que unas Meninas de una copia del cuadro de Velázquez, sean personajes de la obra. Entonces decidí que una de ellas sea a su vez un Tiresias, un adivino. Esa Menina-Tiresias dice “Él en otra época me está escribiendo pero soy yo la que ahora lo crea”, inaugurando así un mundo de la contradicción y la hibridación. Pasolini estaba muy interesado con Auerbach, autor de “*Mímesis, la representación de la realidad*”. Pasolini pensaba que cuanto más contradictoria, híbrida y acumulativa, más realista. Eso intenté hacer con la obra. Hay muchos personajes de distintas épocas, distintos lenguajes, hay rima, etc. Quería hacer algo muy barroco, muy híbrido. Después intenté encontrar un “sistema” que organizara todos los elementos, y empezó a aparecer una imagen de un señor viejo muriendo en una cama de hospital. No tenía idea de por qué aparecía esa imagen, pero la agregué a la obra. Iba escribiendo y me seguía preguntando por ese viejo. ¿Quién era ese hombre? Y de pronto se resolvió: ese hombre es un Pasolini anciano que está muriendo en 2016 y todo lo que vemos es su cabeza fragmentada, su pensamiento, sus personajes, todo su mundo, previo a morir. El murió en el 75 y está muriendo en el 2016. La contradicción es el criterio, lo dice la Menina. Ella cruza el tiempo para adelante y para atrás. La obra va y

viene, es muy compleja. Todos los personajes están en la cabeza de Pasolini, los tres personajes del principio son el Pasolini que está por morir pero no dejan de ser cada uno lo que es.

FA- ¿Cómo fue el encuentro con esos fantasmas que traía la gente de Pasolini? ¿Vivían, se rebelaban, como fue ese encuentro?

MF- Lo que pasa es que ahora Pasolini no es tan conocido. Sí lo fue en su época, muy conocido. Pero pasados los años es conocido por gente de cierta edad pero para otros no es tan conocido. Lo que intenté hacer, como hago con todas las obras que escribo, es que tenga muchos niveles de lectura, de modo que cierta gente más conocedora de Pasolini pueda tener una experiencia de una manera, gente que no lo conoce tanto pero tiene un bagaje cultural fuerte pueda tener otra experiencia y gente que no tiene nada de eso pueda tener otra forma de conectarse con la obra. Me interesa un espectador modelo bien amplio que pueda relacionarse de una u otra manera con el material. Eso para mí es fundamental y en este sentido la obra no es pasoliniana porque Pasolini pensaba que el teatro que hacía era para una elite intelectual de la burguesía, el cine no, ahí era más popular, pero en el teatro lo hacía para una elite intelectual.

Ante semejante cantidad de texto necesitaba contrarrestar con *imagen* y eso por suerte funcionó, pero a nivel del proceso fue bastante angustiante porque los elementos lumínicos y escenográficos los tuvimos muy hacia el final. Cuando aparecieron me empezó a gustar porque se equilibró el material y se encontró un ritmo. Como tengo formación musical, para mí es fundamental el ritmo. Una obra, cuando encuentra cuál es su ritmo, empieza a hablar por sí misma. Pasolini como obra no tiene un ritmo ágil, tiene un ritmo particularmente lento pero que no se detiene y allí radica parte de su singularidad, en su tamaño y su paso. Es un tema que me obsesiona. Siempre estoy pensando en el ritmo y qué le puede pasar al espectador con el mismo.