

Entrevista a Ariel Gurevich

“El desafío de hacer algo con un material previo” o sobre *Las noches blancas*. Variación sobre la novela de Fiódor Dostoievski y otras cuestiones

Por María Rosa del Coto

— Sos el responsable de la dramaturgia y la dirección de *Las noches blancas*. Variación sobre la novela de Fiódor Dostoievski. ¿Qué te impulsó a trasponer una obra de ese autor? Y ¿por qué *Noches blancas*?

— La elección de Dostoievski tiene que ver con el origen del proyecto. Nelson Rueda, uno de los actores que después interpretó al solitario, quería trabajar con esa novela. Él había venido a ver mi primera obra y me envió un *inbox* porque le había gustado. Por mi parte, había ido a ver una obra suya donde hacía del padre Mujica que se llamaba *La bestia rubia*, en la que estaba fantástico, y un día me llega un mensaje por *Facebook*, más o menos para diciembre del 2015, que decía que tenía interés en trabajar con esa novela, que lo emocionaba mucho y me puso “es de un muchacho que se las trae”, por Dostoievski. No conocía el material, le dije, “dejámelo leer”; tampoco había trabajado con Nelson. Lo primero que hice fue bajarme la novela y la película de Visconti. Fue automático, al día siguiente tenía leído el texto literario y visto el film. El material me encantó. Creo mucho en los azares para los procesos, de las cosas que llegan y no sabés bien por qué. Entonces así surgió.

La novela tenía algo temático sobre el desamor o ideal amoroso. A la vez, había una distancia suficiente para meterme con ese material. Cuando es otro el que hace el pedido -cosa que puede ocurrir en teatro-, la propuesta tiene que tocar un punto mío, así que después no importa quién o qué lo motivó, la condición es que tenga ganas de emprender el proyecto. En cuanto a las primeras imágenes, no me interesaba la situación de la vía pública, de los encuentros en la calle, ni “teatralizar” a los personajes que están en la novela. O sea, rápidamente tuve una intuición de qué quería trabajar; entonces al día siguiente le dije que sí, que me gustaba, que me imaginaba eso y Nelson me dio total libertad, que es algo que necesito para ponerme a pensar y armar. A veces puede pasar que cuando viene el pedido de un actor para escribir, uno queda esclavo de esa demanda y ahí nada funciona.

Es muy personal la cuestión. Para mí, lo que no puede ocurrir, es que vos te transformes en una especie de modisto del encargo del otro. Algo que empieza así, va a parar a un mal lugar siempre, esto es algo que creo de cualquier relación. Entonces, es a partir de la libertad de todos los que participan que podemos construir. Él me dijo “me encantó esta novela” y hace diez años que la había leído en su primer viaje a Cuba y quería llevarla a escena. Entonces intuí que sobre esa zona emocional de *Noches blancas* que primero impactó en Nelson era donde tenía que indagar. Después me comentó que había iniciado algunos intentos

“Si bien cuando uno escribe establece diálogos con otros materiales, nunca antes había reabajado una obra literaria previa. Así que, ante la propuesta me dije: ‘voy a encarar un proyecto a partir de una novela’. Y me interesaba ese diálogo hasta como desafío, probar esa relación desde un lugar libre.”

antes, pero en ese momento creí que era el primero al que convocaba.

Y otra motivación –ahora me estoy acordando– tenía que ver con trabajar con un texto previo. Era algo que nunca había hecho y entendí la propuesta como una oportunidad. Si bien cuando uno escribe establece diálogos con otros materiales, nunca dije: “voy a encarar un proyecto a partir de una novela”. Y me interesaba ese diálogo hasta como desafío, probar esa relación desde un lugar libre. Hay obras de Woody Allen, de Almodóvar, que me gustan mucho, que establecen un diálogo con un texto previo, que no es estrictamente la versión de ese texto, sino que de alguna manera la nueva obra lo fagocita, lo incluye o lo torsiona, como si se lo devorara para armar algo nuevo. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, por ejemplo.

Me interesaba el desafío de hacer algo con un material previo, o sea, qué podía hacer ahí, porque nunca había escrito a partir de esa premisa.

— ¿Te preocupaba el tema de la fidelidad al texto?

— No, para nada. Me parecía que algo de la lejanía del autor permitía ese tipo de operación. No es lo mismo retomar un texto de Discépolo, o de los ochenta. Y está esa otra discusión de si para ser fiel a un texto hay que traicionarlo. Al principio pensé qué no hacer; no me interesaba ese enfoque que solo actualiza las coordenadas espacio temporales de un “clásico”. Pensé en conservar el título original, y la propuesta sería: escribir una obra propia donde no haya texto de Dostoievski tipo *copy/paste*, pero que estableciera ese diálogo con la novela, y lo que me servía era tomar la matriz de fondo, la estructura profunda del material original.

Me interesaba no quedarme solamente con el nivel de la historia, sino con el *mito*, que ya incluye una estructura de acción. Por ejemplo, tomé el par de opuestos de la noche y la mañana, y más allá de que los personajes en la reescritura cambian, quería mantener la peripecia. Entonces, escribir sobre eso se vuelve muy placentero, porque uno la trama ya la tiene resuelta, no está preocupado por cómo se va a resolver eso que está imaginando. Es escribir arriba de esa red, uno puede hacer piruetas con libertad porque sabe que eso lo transporta.

Y, cuando surgieron esas primeras imágenes, pensaba en algo que para mí era y es fundamental: ¿por qué la escena? Tratándose de un material que no es escénico, el tema de qué le aporta la escena para que eso tenga una existencia teatral es importante. Me interesaba lo oximorónico de *Noches blancas*, ese par de opuestos, el día y la noche, y esa especie de encantamiento que es el ideal amoroso que de pronto cae con una contundencia feroz.

Imaginé a dos hombres en un departamento blanco, y como en *Muerte en Venecia*, el personaje de mayor edad se enamora de la juventud del otro... El solitario es abiertamente gay, aunque con pudores, y el joven le dice que está esperando una mujer, como freno que justifica la irracionalidad de ese ideal. Eso normaliza la situación para que el ideal crezca y se expanda, porque sobre esa no concreción *a priori*, se monta todo el aparato del amor imposible. Me imaginé la situación donde el solitario levantó en una cochera a Juan, lo subió al departamento, y, como en la novela, lo primero que el joven le dice es “no te enamores de mí” y esa prohibición de alguna forma es lo que alimenta y autoriza el enamoramiento.

Esos elementos tan “sacados” de Dostoievski, como la protagonista de la novela, que vive atada a la abuela, me encantan y los mantuve. Esos niveles de borde de los personajes. Después apareció la imagen de la portera que de alguna manera completaba esa especie de triángulo. Como una suerte de terapeuta que baja a tierra al personaje del solitario, tiene esa función, de chequeo de la ensoñación de lo que está ocurriendo. Si uno ve las intervenciones de la portera uno siente que

ella avisó siempre. Visitar la experiencia del ideal amoroso y su fracaso, era lo que más conectada con el público. Había puesto una placa al final que dedicaba la obra a “los amores no correspondidos, a los que nos inventamos, que nos reencuentran con la parte más entrañable de nosotros mismos”, y muchos espectadores lloraban, sacaban fotos. Cuando lees la novela creo que toca esa herida fundacional.

“Es una obra que se arma desde el recuerdo, la escena es la alusión a otra escena que de pronto se presentifica y parece que está sucediendo. Al material le iba bien esa tensión entre la narrativa y el presente teatral.”

Así como la noche blanca está entre la noche y el día, en la escena aparece la presencia y la ausencia como par de opuestos, que también tiene que ver con el ideal del otro, una especie de ausente que está presente.

— ¿Cómo se dio el proceso de transposición?

— Una vez que tuve esta imagen del departamento blanco, de los dos hombres, una vez que apareció la portera también... Tenía que armar una carpeta –porque estrenamos la obra en el *Cultural San Martín*–, para presentar el proyecto. Lo que hice fue escribir una primera escena. Imprimí la novela, marqué frases que me gustaban y también conseguí –me prestó Nelson Rueda– una biografía de Dostoyevski escrita por la esposa. De ahí tomé varias imágenes también. La esposa era la dactilógrafa, a quien Dostoyevski le dictaba, se conocieron así. Siempre me gustan más las biografías escritas por las esposas, como la de Bergman, que las autobiografías, porque tienen algo de conocerles el lado “b” a través de ellas que es fabuloso.

La obra la estrenamos en agosto del 2016, cerca de la primavera, luego de tres meses de ensayos. No hubo mucho tiempo, porque en el medio tuve que hacer un viaje a Uruguay y otro a Canadá con una beca. Fui escribiendo la obra –no escribo a partir de los ensayos–, pero llegué con la escena uno escrita y la fuimos probando con los actores, y Silvana Tomé, el personaje de Leónida, la portera, apareció después. Empecé a ensayar con ellos y escribiendo en paralelo, o sea íbamos ensayando lo que estaba escrito, sumando lo nuevo cada vez.

Además, la escena te da la posibilidad de reescribir, de terminar de editar en los ensayos. No se transformaron tanto los textos, pero sí empezamos a probar procedimientos. Por ejemplo, el primer juego que hicimos con los actores –lo utilizo en las clases de teatro– fue armar los espacios narrativamente. Por ejemplo, “escribir una lista de *me acuerdo*”. La condición es que empiecen con “me acuerdo”, elijan uno, lo desarrollen y se lo cuenten a un compañero. “Me acuerdo cuando me llevaban a tomar helado”, por ejemplo. Luego, ambos pasan al espacio escénico, y el compañero tiene que contar en tercera persona y en tiempo presente, el recuerdo de la otra persona, que está en escena, escuchando. Entonces digo: “María Rosa tiene 9 años, está en Tandil con su abuela...”. El relato se empieza a poner en acción y tiene algo del vértice entre lo narrativo y el presente escénico que deriva y muta. Se arman escenas involuntarias que son lindísimas.

Entonces hicimos ese ejercicio que crea espacios narrativos. Por ejemplo, si digo “María Rosa tiene 9 años, está en el patio de su tío, el hermano está allá, prendiendo una cañita, es año nuevo, están por dar las doce”, hay una especie de escenografía en la palabra. Con los intérpretes investigamos para armar ese juego, porque la dramaturgia incluía ese mecanismo. Tenían que imaginar una serie de cosas que no estaban, una ventana de un departamento que no existe. Me

interesa ese espacio polivalente –las luces de Leandra Rodríguez fueron clave–, de pronto el departamento es la cochera o la calle, según lo que esté ocurriendo.

Un día, en los ensayos, Silvana dijo: “a mi personaje no me lo imagino de acá”. Para construir empezó a probar distintos acentos del interior, y en un momento apareció una española, y fue por ahí. Nunca me la imaginé española. Lo que Silvana proponía tenía algo que trabajaba sobre la matriz del encargado español, el portero gallego, de una respiración más cómica. De nuevo el azar en los procesos creativos. Además, cantaba canciones de Rocío Dúrcal, empezó a aparecer un sistema. En el proceso de la puesta en escena es importante el encuentro con esos cuerpos. Nunca llego con una idea de que este personaje es así o asá. Con Nelson conversamos mucho en la elección del elenco porque en teatro son convivencias a largo plazo y uno quiere llevarse bien, que el otro tenga ganas, armar equipo.

Paralelamente al texto, fui construyendo un repertorio. Si lees el texto dramático no dice “acá entra esta canción”, pero iba generando ese *soundtrack*. El relato mantiene cierta progresión de la novela, la estructura de cuatro noches y una mañana, pero está fragmentado, las escenas parecen retazos puntuados por canciones y coreografías. Diego Vila hizo la banda sonora de la obra y me decía que las canciones cumplían un papel de aria. Como si hubiera un subtexto que en la escena latía sin ser nombrado, que en las canciones irrumpía y se hacía explícito.

Un texto que me resonaba durante el proceso de escritura era “Qué tal, Lopez” en *Historias de cronopios y de famas* de Cortázar. Se habla del saludo y del amor como museos, como galerías de figuras. Alguien cree que las inventa y está calzando en un molde. Son formas codificadas por la cultura. Uno se lanza por toboganes, en este caso, la matriz de la no correspondencia. Las canciones o la película que ven de Visconti tienen la misma función. Finalmente nos enamoramos como los géneros de la cultura nos enseñaron que es el amor, el solitario en la obra se enamora como en la novela de Dostoievski. Entonces, ¿esta idea del amor romántico de dónde viene? Está trabajada por la cultura en estos géneros y me gustaba que eso estuviera.

Cuando ensayamos el final de la primera escena, en la que vuelve el personaje de Juan y canta “E penso a te”, Nelson me decía: “¿cuándo entra la canción yo qué hago?”. Porque para el actor tiene que ser una imagen muy concreta. Entonces, sin saber bien qué responder, le dije: “Imaginate que te quedaste solo, suena en la radio, te hace acordar a él y de pronto lo ves”. Y me acuerdo que al decir eso, también yo entendí ese mecanismo y dije “ah, juguemos a esto”.

— **¿Con qué otras experiencias teatrales previas y coetáneas pensás que tu propuesta traspositiva se vincula?**

— Me interesaba trabajar la música en la escena, que es algo que venía investigando y quería que creciera. Cuando me llegó el proyecto, recordé un espectáculo que vi en el Festival de Avignon en 2015, donde viajé con una beca. Era *Antonio y Cleopatra*, de Tiago Rodrigues –un director portugués–, había dos *performers*, vestidos con jeans y remera, en un espacio con un banco, un sinfín, un móvil y un tocadiscos, y hacían Antonio y Cleopatra. No estaba el texto de Shakespeare ni un código ingenuo en el que ellos *representaban* a Antonio y Cleopatra; sin embargo, en el transcurso se volvían eso, pero no por ponerse ropa. Por el propio lugar de enunciación, terminaban encarnando esas figuras. Era bien interesante; de hecho, en un momento ponían un disco y sonaba la música de Antonio y Cleopatra, la película interpretada por Elizabeth Taylor y Richard Burton. Creo que esa experiencia me influyó mucho sobre cómo desarmar una obra previa para construir un código nuevo. La actuación tiene algo de médium, de reencarnar, como si a través de la actuación, asumieran esas figuras. Hay también atrás un debate sobre la

representación. En algunos países como Alemania, por ejemplo, donde el teatro está más cerca de las artes visuales, se tiene la idea de que cualquier cosa representacional es una especie de dinosaurio, “algo que no se hace más”, un código que atrasa. El intérprete, como la categoría misma de personaje, se pone en cuestión y es muchas veces un lugar de pasaje de discurso.

“Un texto que me resonaba durante el proceso de escritura era ‘Qué tal, Lopez’ en *Historias de cronopios y de famas* de Cortázar. Se habla del saludo y del amor como museos, como galerías de figuras. Alguien cree que las inventa y está calzando en un molde. Son formas codificadas por la cultura.”

— **Los actores ¿“pertenecían”, por decirlo, muy rápidamente, al teatro experimental, al teatro “off”/ alternativo, a diversos espacios?**

— Nelson Rueda, Esteban Masturini y Silvana Tomé trabajaron en los tres circuitos: comercial, oficial, con más énfasis en el alternativo. Silvana y Esteban tienen además bastante recorrido por obras de teatro musical, y Nelson más experiencia en salas oficiales. Los tres han trabajado en obras del llamado “comercial”. Nelson además tiene una sala de teatro independiente, El Ópalo, y como en el caso de *Las noches blancas*, también fue el promotor de otros proyectos alternativos en los que participó. A Esteban le encantan las propuestas de exploración. Silvana, que venía del musical, estaba acostumbrada a que las cosas vienen más formateadas, del tipo “darle vida a una marca”, “levantás la panera en tres tiempos”, coreografía, pim, pam, pum. Sobre todo en obras comerciales o en las que se importa cierto formato de puesta en escena. Para ella fue transitar un proceso de ensayos distinto, en el que pudo volcar todo su talento, aunque al principio sintiera que estaba haciendo una obra “de texto”.

Al final, hay algo de lo independiente en lo que nos reconocemos como grupo, además de reunirnos en esa forma de producción —que es en definitiva lo que determina el circuito—, y que es, sobre todo, la posibilidad de buscar un lenguaje propio en ese material que no está respondiendo más que al deseo de lo que querés que se vea ahí. Entonces tenés ese espacio de búsqueda, de prueba, de descartar, en el que en principio no hay una decisión de un productor que te diga “esto sí, esto otro, no”, o regido por condicionamientos externos al objeto que uno está armando.

Lo que se llama “independiente” también es bastante heterogéneo: no hay una manera única. En algunos casos se parte de un texto previo o un tema a investigar, algunos son procesos que surgen de la poética de un grupo o de la figura de un director. Claro que depende de cada tipo de material o proyecto. A mí lo que me gusta es la autonomía de las dos cosas, que haya textos dramáticos que puedan leerse como literatura, y experiencias escénicas potentes que no tienen por qué anclarse o derivar de un texto, aunque construyan uno. Cualquier experiencia que solo tridimensione un texto, por así decirlo, es bastante débil. Entonces no importa si se construyó antes, durante o después de los ensayos. Conmueve o no lo que está sucediendo ahí. Incluso cuando coinciden quien dirige y escribe, hay que escindir los dos roles. El texto es un elemento más de la puesta en escena, cuya potencia depende de un montón de otras materias y lenguajes.

— **¿Encontrás relaciones, vasos comunicantes, entre la puesta en escena de un texto dramático y la práctica de la transposición?**

— Es que, para mí, toda puesta en escena es un acto de trasposición, incluso cuando parte de un texto dramático. Es la palabra en un cuerpo o en varios, ese pasaje ya es una transposición. Y dirigir es potenciar todos los otros lenguajes que intervienen en la puesta en escena. Entonces, pienso en los recursos con los que cuento y cómo van a jugar los aportes de las otras áreas artísticas. Por ejemplo, la iluminación es un lenguaje específico que no manejo; lo mismo ocurre con la escenografía. Así, uno llama a quien habrá de hacerse cargo de la iluminación, de la escenografía, del vestuario, del sonido, personas que son otros artistas. Claro que todo confluye en un todo que es esa obra, que si tenemos suerte va a ser mejor que la suma de las partes. De ahí que, por un lado, exista la libertad, pero quien dirige no puede desconocer ese objeto en construcción y cómo funciona, cómo trabajan esos lenguajes. En el teatro las experiencias felices, creo que tienen que ver con que cada uno sepa el lugar que le toca, todos dando lo mejor.

La puesta de escena nada tiene que ver con las operaciones de escritura, y dirigir es también conducir lo que lo ha de rodear, la gestión de ese objeto y todas las variables humanas afectivas, un montón de cosas. Con el paso del tiempo me fui dando cada vez más cuenta de que la sala es fundamental para un espectáculo. Por ejemplo, hicimos una segunda temporada de *Las noches blancas* en otra sala y era otra obra. Había algo que pasaba en la sala original que se había perdido. Porque hay algo de la sala como espacio físico que termina dialogando con todos los elementos de la puesta, y también con la relación que se arma con el espectador, en términos de cercanía, de acceso a la escena. El espacio pasa a ser un elemento totalizante donde juegan todos los signos. Y hasta la actuación uno la va calibrando en función de ese espacio; después, si uno lleva la puesta a otra sala, se produce como una implantación; hay una magia que se pierde. Lo que debe tratar de lograrse es que ese objeto esté de alguna manera cerrado para que cuando migre, algo de esas coordenadas se reestablezcan en otro espacio. En la situación de gira, uno entiende que está de gira y el espectador también lo entiende, lo que se privilegia es que esté sucediendo.

— **¿Qué dramaturgos pensás que con sus obras y puestas constituyen un aporte en relación con la definición de los perfiles que actualmente asumen las producciones del campo?**

— Esto no solo tiene que ver con variables estéticas, sino, además, con los sistemas de legitimación dentro del campo. Si tengo que pensar el campo y algunos nodos como sistemas de fuerzas, diría que la Ciudad de Buenos Aires, además de contar con una sobreactividad independiente -que se ve bastante afectada por la pandemia y que no podemos predecir hasta qué grado podrá reponerse-tiene de particular el que cuenta con la figura del dramaturgo/director, algo que en otros países no se da.

Esa doble figura, si bien tiene antecedentes, empezó a instalarse en los noventa. Se consideraba que el autor al dirigir limitaba las posibilidades estéticas de la obra, estaba bueno que eso pasara a otras manos. En los noventa, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Alejandro Tantanián, Luis Cano, empezaron a dirigir sus propios espectáculos, y hasta Mauricio Kartun, que era alguien que tradicionalmente no dirigía sus obras, las empezó a dirigir. Entonces, hay algo que para mí estructura el **campo**, que tiene que ver con esa renovación en los noventa para el teatro independiente y que sigue operando con fuerza. Spregelburd, Tantanián, el propio Kartun, todos los cuales son además maestros de dramaturgia, y también ocupan roles docentes. Sobre todo

Kartun, que fundó y dirigió un montón de años el Taller de Dramaturgia en la EMAD (*Escuela metropolitana de arte dramático*), que es donde estudié. Tantanián daba clases allí.

Por otro lado, también se mantiene presente la figura del autor que no dirige. Ese es el caso, por ejemplo, de Mariano Saba o de Santiago Loza. Eso también existe. Además, se encuentran los directores y directoras que no escriben, y creadores que desestiman la dramaturgia antes del hecho escénico. Si vas con un texto previo, estás matando al teatro, sos como un padre autoritario que impone la letra. Entienden que se trata de una herencia de la cultura patriarcal, vigente a lo largo de los siglos, y que hay que desterrar porque va en contra de la potencia del teatro, que es el cuerpo del actor, algo que yo también creo. Quien hizo punta en eso fue Ricardo Bartís, que sigue siendo un referente para pensar el teatro, y que defiende la potencia de la actuación como una poética en sí misma que construye la singularidad de lo escénico. Lo que es cierto es que Bartís también arma sus dramaturgias. Por ejemplo, se opuso a escribir sus textos, entonces Jorge Dubatti editó algunas de sus obras y esto porque Bartís se las dictó. Para mí, no dejan de ser dramaturgia.

De esa figura de Bartís derivan un montón de planteos contemporáneos de lo escénico que tienen que ver con pensar el cuerpo como mapas de energías que no le deben nada a un texto previo, sino que se trata de una potencia propia. Hoy lo que caracteriza al campo teatral es la existencia de muchos sistemas, procesos de creación grupal, de director/a, con estéticas más o menos realistas, espectáculos que coquetean con algo biodramático, documental, de autoficción. Hay actores, actrices que también escriben y dirigen. Romina Paula, por ejemplo, escribe teatro, narrativa y estrenó su primera película, dirigida por ella.

Otro elemento que actualmente está muy presente y que ya nombré es la idea de poética. Esta noción se relaciona con los sistemas de legitimación; así, el campo les dice “vos tenés una poética propia”. Otro elemento presente es la idea de compañía. Hay muchos grupos que arman compañías de trabajo que pueden tener un director o directora. Un ejemplo es el de *Buenos Aires Escénica*, de Matías Feldman. Hay personas que participan de la compañía de forma estable, algunos no intervienen en todos los proyectos, y pueden también invitar a alguien que no pertenece a la compañía.

Otro ejemplo es el de *Piel de lava*, que es un grupo integrado solo por mujeres, muy horizontal en su forma de trabajo. También, hay mucha presencia de la cuestión feminista y trans; la dramaturgia y dirección hecha por mujeres, personas trans interpretando no solo personajes trans sino personajes cis. Hay algo contemporáneo que está atravesando esas preguntas. Y que se traduce en las temáticas de los concursos, las agendas, en sobre qué se supone que deberían tratar algunos materiales. Parece que existe una agenda sobre qué es lo contemporáneo. Además, los circuitos no definen ya estéticas; hay espectáculos del *off* que se reestrenan en salas comerciales o artistas del circuito alternativo que son convocados por el teatro oficial.

Hay mucha actividad teatral en el interior y cada vez mayor preocupación por visibilizar y que todo sea más federal. Ahora directamente se lanzan concursos para las provincias o apoyo a proyectos federales o de dramaturgias hecha por mujeres. Son debates de época.

Otro elemento que hay que tener en cuenta es el contexto post-pandemia que traerá consecuencias en la forma de producción, en la posibilidad de ver espectáculos, en el consumo. Actualmente, se están haciendo muchas obras que directamente se construyen para ser filmadas y que van a plataformas tipo *Teatrix*, una especie de *Netflix* de espectáculos escénicos. Esas plataformas están funcionando cada vez más. Como *Netflix*, salen a hacer producciones propias. Son plataformas pensadas como distribución de contenido que se vuelven productoras de contenido.

— **Y en otros países, ¿cuál es el panorama?**

— Es difícil saberlo. Apenas conozco una parte del teatro de mi ciudad, mucho menos del país, muchos menos del mundo. En la experiencia de compartir encuentros en otros países con otros directores, me entero de otros sistemas de producción. En Estados Unidos no existe un circuito independiente como está instalado acá. Y hay más teatro en las universidades. Otros países como Alemania tienen sistemas públicos de repertorio, con financiamiento oficial. Entonces, un día hacen Brecht, otro día hacen un autor contemporáneo. Se considera que la representación es algo superado; de ahí que las búsquedas están más relacionadas con las artes visuales o de teatro documental. Me pasó de cruzarme con gente de afuera que, cuando les dije que *Noches blancas* la hicimos durante dos años, no lo podían entender. Tampoco que un mismo intérprete participe de varios espectáculos independientes al mismo tiempo, que hacen función una vez por semana. Ellos estrenan un espectáculo y dura cuatro semanas; son temporadas cortas.

A nivel dramaturgia, por ejemplo, el *Goethe-Institut* tiene un programa de traducción increíble de dramaturgia escrita en alemán al español, de Alemania, Suiza, Austria, suben todo a la web; vos lo pedís y te mandan los pdfs. Es una dramaturgia a la que puedo acceder, lo mismo con otras dramaturgias del mundo que se editan en español. En Londres, por ejemplo, tienen el *Royal Court* que cuenta con programas de incentivo a la producción dramática. Se invita personas de distintos lugares del mundo a desarrollar proyectos que tienen que dialogar con algo de lo histórico social del país de origen y el proceso es acompañado por mentores. También acá se hacen festivales de espectáculos o semi montados que funcionan como plataforma de difusión de nueva dramaturgia de Latinoamérica y Europa, con intérpretes, directores y directoras de Argentina.

— **¿En qué estás trabajando actualmente?**

— En teatro terminé una obra que en algún momento me gustaría hacer, pero no me lo imagino inmediatamente. Después hay una actriz que me llamó para algo que le gustaría encarar, un espectáculo unipersonal que me entusiasma. Hay algo de la exploración del documental que me interesa indagar, en realidad me interesó siempre. Hago guion audiovisual, con algunos proyectos en marcha y otros detenidos por la pandemia. Y con ganas de retomar las funciones de espectáculos que no pudieron continuar. Estoy adaptando también para la escena relatos sobre nuevas masculinidades, escritos por autores jóvenes, que ganaron un concurso del *Complejo Teatral de Buenos Aires* y la Embajada de Suecia. Y después me gustaría encarar algo nuevo de teatro.

— **¿Cómo vivís la hibridación entre los géneros?**

— A mí me encanta, desde mi primera obra. Pablo Ramos, una vez me dijo algo genial, no es una definición académica, de Bajtin: “el género al final es como los vinos, es una mentira, una etiqueta que le ponen a algo”.

“...para mí, toda puesta en escena es un acto de trasposición, incluso cuando parte de un texto dramático. Es la palabra en un cuerpo o en varios, ese pasaje ya es una trasposición.”

La música me insiste en los proyectos, de diferente manera, pero es algo que siempre está. El primer contacto fue de chico cuando empecé a estudiar órgano porque no quería hacer deporte, veía a Mariano Mores en lo de Mirtha Legrand y mi primera vocación era ser Mariano Mores, que era la única imagen que tenía de un pianista. Toqué mucho el piano, y fui a ver muchas obras de mi maestro, Diego Vila, que hace música y obras de teatro musical. Así descubrí el teatro.

“Otro elemento que hay que tener en cuenta es el contexto post-pandemia que traerá consecuencias en la forma de producción, en la posibilidad de ver espectáculos, en el consumo. Actualmente, se están haciendo muchas obras que directamente se construyen para ser filmadas y que van a plataformas tipo *Teatrix*, una especie de *Netflix* de espectáculos escénicos.”

Aparte, cuando se habla del teatro como experiencia de cruce de lenguajes o que lo contemporáneo implica cruzar lenguajes, el teatro por definición es cruce de lenguajes. Me cuesta encasillarme en algo. Cuando estaba en el secundario y leíamos mitología, me gustaba Hermes, que iba y venía, y estaba un poquito en cada mundo y estaba todo bien. Después hay todo este fenómeno que se llama hibridación, relacionado a lo audiovisual, por esto de la mediatización de lo escénico. Ahí sí no sé cómo relacionarme, porque soy muy crítico de algunas cosas que veo ahora.

Más allá del debate de si es teatro o no, cuando aparece algo nuevo está muy presente el dispositivo, entonces cuesta encontrar ahí un lenguaje. Veo las obras que se hacen por Zoom en las que lo que está en primer plano es mucho menos la construcción de un lenguaje que las ventanitas de Zoom. Y la verdad que hay de todo, obras que se graban, pero el formato de transmisión es en vivo, como un falso vivo. Entonces vos te metés porque empieza a una hora en que se habilita el link y cuando estás esperando hay ruido de sala, de murmullos. Construyen ese efecto de que la función va a comenzar, como si sonoramente se recreara el hall, los papeles de caramelo. Vi otras obras grabadas sin público que hasta hay risas o aplausos agregados cuando entra en escena una figura popular, reacciones codificadas como si estuviéramos en la sala. También existen contenidos que quedan subidos y otros que se producen y transmiten en vivo, con lo que conservarían cierta condición efímera de lo escénico.

— **Para terminar, en relación con los públicos, ¿cómo es el tema? ¿Hay muchos jóvenes, es algo relativo, o es más la gente mayor la que asiste al teatro?**

— El *Cervantes*, por ejemplo, tiene también un trabajo de formación de públicos, a través de un área con actividades pedagógicas. El *Centro Cultural Recoleta* se relaciona con el segmento joven de forma activa en todas sus actividades y programación, a través del *Festival Clave*, la *Bienal de Arte Joven*, etc.

Creo que esta preocupación por los públicos y las audiencias está cada vez más presente en las instituciones. Ahora se están generando muchos contenidos en línea y la pregunta es quién, finalmente, los ve. Incluso en lo que es gratis está como saturado de propuestas. Alguien que es muy capó trabajando en estudios sobre públicos es Javier Ibacache, en Chile. Es muy interesante

escucharlo, recuerdo que, en el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires en 2018, planteaba que las instituciones se empezaron a dedicar a la gestión de públicos y a preguntarse por ese fenómeno. Decían que el público dejó de pensarse como personas que necesitan desplazarse físicamente, que el público de artes escénicas no está formado necesariamente por personas que van a una hora al lugar donde empieza una función. Con la pandemia estas cuestiones y si esto es lo que define al rito teatral, se volvieron preguntas obligadas.

— **Bueno, muchas gracias, fue muy ilustrativa la entrevista.**

Ariel Gurevich

Buenos Aires, 1985. Es dramaturgo, director y guionista. Egresado de Ciencias de la Comunicación (UBA) y Dramaturgia (EMAD). Su primera obra como dramaturgo y director, *Seré tu madre tranquila*, obtuvo el premio Óperas Primas VIII del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas y participó de festivales nacionales e internacionales: X FIBA, Teatro x la Identidad 2015, Novísima Dramaturgia Argentina, Teatro Solís de Montevideo. Escribió y dirigió *Las descamisadas*, una gesta (ElKafka, 2016), que obtuvo el Primer Premio de Dramaturgia del Fondo Nacional de las Artes 2015, y *Las Noches Blancas*, en el Cultural San Martín (Festival Argentino de Artes Escénicas y Teatro Auditorium de Mar del Plata). Escribió con Santiago Loza la serie *Doce Casas*, historia de mujeres devotas (TV Pública) y junto a Pablo Ramos la segunda temporada de *Animal que cuenta* (Canal Encuentro). Recibió becas para estudiar Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid y a través de la Bienal de Arte Joven participó de *Le Séminaire* del Festival d'Avignon 2015 y el Encuentro de Profesionales de la Escena del Festival TransAmériques en Montreal, 2016.