



Otros mundos posibles: el *limbo* entre la ficción y la política. Entrevista a Andrea Garrote.

Dolores Curia

(Universidad de Buenos Aires)

Entre sus maestros figuran grandes nombres como Ricardo Bartís, Mauricio Kartún y Rubén Szuchmacher. Estudió teatro desde los trece años y a los veintitrés ya estaba dirigiendo una obra en sala Beckett de Barcelona, junto a Rafael Spregelburd. Realizó, hasta la fecha, numerosas giras por Latinoamérica y Europa y participó de una veintena de piezas de notable repercusión. Fue co-fundadora de la compañía *El patrón Vázquez*. También se desarrolló como docente dictando talleres en el Teatro Helénico de México, Teatro Victoria de Montevideo y Teatro Lope de Vega de Sevilla.

Niños del limbo, su última pieza, en la que ofició de autora, directora, actriz y docente, se mantuvo en cartel desde 2009 hasta mediados de 2010 y promete reposición. En ella relata los sinsabores que tienen lugar en un taller literario coordinado por una excéntrica letrada que hará lo imposible por no contaminar ese espacio dedicado al arte con los "incidentes" de la realidad.

En este diálogo, Andrea Garrote aborda temas como el ribete político de las relaciones cotidianas, de las posibilidades de intervención social del arte teatral y del humor como disparador para la reflexión. También, lanza un llamamiento a la creación de nuevos mundos ficcionales que logren ponerle freno al exceso de lugares comunes que los medios masivos de comunicación reproducen.

- Su última obra, *Niños del limbo*, juega un poco con el establecimiento de los límites entre la realidad social y la realidad ficcional, ¿cuál es su tesis en este sentido?

A. G.- *Niños del limbo* trabaja un poco con la idea de cómo lo que uno imagina incide en la realidad. Leer, consumir ficción, escribir poesía no necesariamente te lleva a ser mejor persona y ni siquiera te garantiza poder leer mejor la realidad, ni tener éxito, pero sí, claramente, lo que uno habla y lo que uno piensa incide en la realidad en tanto construcción. Porque la realidad también se construye, en parte, a partir de las ficciones que consumimos. Adhiero un poco a la idea de la realidad colectiva como una gran alucinación conjunta: si uno se permite pensar otros mundos, esos mundos también se pueden realizar. Pero si solo hay ficciones de un único tipo, convenciones sobre la realidad muy cerradas, se producen pensamientos cerrados. Por ejemplo, nosotros pasamos mucho tiempo consumiendo ficciones con el típico esquema y valores norteamericanos que, según la teoría más paranoica serían producidas por el ejército norteamericano en confabulación con Hollywood (risas). Eso nos lleva a reducir la realidad, que en verdad está hecha de miles de versiones, a una forma única. Creo que para los que hacemos ficciones debería ser un compromiso el tratar de producir historias que todavía no hayan sido contadas, más innovadoras.



- ¿Cómo se relaciona con el realismo?

A. G.- Para mí la discusión entre realismo y no realismo es una discusión adolescente que consistiría en revelarse contra esa misma fábula de siempre, entonces, se la vuelve abstracta, se la vuelve simbólica, se la enrarece; uno se pelea con esa forma cuando, en realidad, esa forma es sólo una convención como cualquier otra. El combate contra el realismo es un combate viejo, es una discusión acerca de estéticas y, en un punto, me parece que es menor. A mí lo que me interesa es tomar elementos de lo que sería cierta convención de la realidad, por ejemplo, el comportamiento cotidiano, y hacer una fábula que no se haya contado todavía o poner una nueva visión de mundo sobre ella. Entonces, el abanico se torna más sutil y más amplio. Porque sino, se terminan teniendo sólo dos opciones: un teatro realista-costumbrista que cuenta la historia familiar de siempre o un teatro abstracto-poético que pierde comunicabilidad con el espectador.

-Entonces, en algún punto, no sería un problema específico de las formas...

A. G.- No me parece que pase por pensar en estéticas. Por ejemplo, se puede trabajar dentro una ficción naturalista con personajes con comportamientos posibles dentro de la humanidad pero usándolos para configurar un mundo diferente, por ejemplo, el anarquismo, un mundo sin poder hegemónico, por decir algo. Hacer eso es un trabajo enorme. Hay que pensar muchísimo porque no es algo fácil de imaginar para nosotros. Que yo sepa, casi no hay ficciones sobre mundos con una sexualidad totalmente libre, por ejemplo, o donde el dinero no sea propiedad de alguien. Hay ficciones que no están pensadas o, por lo menos, no escritas, justamente, por la dificultad que conllevan. Pero sí está lleno de obras que hablan de mundos conocidos por todos, por ejemplo, la típica obra de madre e hija o las temáticas familiares cotidianas, en general. Los espacios sociales más amplios son difíciles de pensar. ¿Por qué siempre los mismos lugares?, ¿Por qué no hay una comedia sobre los legisladores, por



ejemplo? ¡Yo quiero hacer una comedia en la Legislatura porteña! (risas). No sé si logro hacerlo, no me parece nada fácil, pero mi objetivo es tratar de crear obras que configuren mundos, que generen preguntas pero que también sean disfrutables para el público.

-¿Cómo es, en general, el proceso productivo de sus obras?

A. G.- Cada obra tiene un proceso distinto. Hay obras mías que están hechas más a partir de una imagen y el trabajo con los actores y, luego, volcadas a la escritura. Otras obras parten de la escritura *de gabinete* y, luego, son llevadas a escena. *Niños del limbo* tuvo una primera escritura de gabinete, luego, la monté y con el trabajo mismo de los actores se fueron dando cambios. El guión se va modificando para poder llevar a cabo uno de los desafíos de la comedia que es alcanzar el ritmo indicado para que cause gracia. Para mí como autora y directora, el espacio de la creación siempre está abierto para que los actores aporten y eso tiene resultados muy positivos. Claro que el perfil de los personajes y el mundo donde transcurre todo está pensado en mi cabeza pero la terminación de esa obra y la dinámica sufre las modificaciones naturales de pasarlo por el cuerpo de los actores.

-Usted trabajó y trabaja mucho en Europa, ¿cuáles son las diferencias más significativas que encuentra con respecto al modo de producir aquí y allá?

A. G.- Me parece importante señalar que estos modos de producción que nosotros tenemos en el teatro independiente (el poder ir rotando en los roles y tareas) es algo que pasa solo en Buenos Aires, no en otras partes del mundo. En Europa, la estructura es muy piramidal; a ellos les llama mucho la atención esta forma. Porque allá el autor es como Dios; el director es el sacerdote que comprende lo que Dios quiere decir y lo transmite, porque tiene las leyes del teatro. Después están los actores que son los reproductores, los medios. En cambio, acá eso está súper mezclado y ése es un valor



mucho más importante de lo que nosotros creemos. Los actores argentinos ponen mucho de su creatividad; les está permitido aportar a la escena, se les da lugar en la composición del personaje. Y de eso se benefician todos.

-¿Cómo logró para articular los roles de autora, directora y actriz, simultáneamente, en *Niños...*?

A. G.- Yo tuve mucha experiencia para la simultaneidad de roles en El patrón Vázquez con Rafael (Sprengelburd) porque él realiza las tres funciones en *La estupidez*, *La paranoia*, y *Todo*. Con *Los niños...* tuve la suerte de conseguir una actriz que venía a mis talleres, a la que le interesaba participar del proceso de montaje de la obra, y ella me reemplazó en mí papel, cuando yo me fui de gira. Durante los ensayos, mientras yo dirigía, ella hacía mi personaje. Yo me fui alimentando de lo que ella hacía. Nos intercambiábamos. Me terminé de incorporar como actriz durante las últimas semanas de ensayo, cuando ya estaba la obra prácticamente resuelta, pero yo ya estaba embebida en todo lo que había sido el proceso de creación de los meses anteriores.

- En un contexto en el que los medios masivos nos acostumbraron a asociar el humor con el entretenimiento, la distracción y, hasta, la evasión, ¿en qué sentido lo articula como un espacio para pensar la realidad?

A. G.- En principio, para mí es bastante difícil cuando las personas no tienen humor. Pienso que, en general, esas personas tienen ideas muy rígidas y que hay cosas que no se pueden plantear, cosas que no pueden pensar. Creo que el humor es fundamental, tanto en la vida como en el teatro. Lo veo como un elemento y no como un condicionante de género. He visto obras en las que se narran cosas tristes con humor y uno ya no sabe si reír o llorar. Eso me parece genial. El humor nos permite pensar con mayor amplitud. Sin embargo, eso es más difícil cuando se transforma en género. En la comedia de los medios masivos se vuelve más dificultoso, porque todo



se vuelve industrial, genérico. Pero el teatro y la literatura todavía son lugares donde los límites no están tan definidos, son muy buenas invitaciones al pensamiento. Es más, el pensamiento académico deja afuera el humor. *Niños...* ataca eso. Yo creo que uno puede saber mucho, puede desglosar de manera fantástica un texto pero eso es solo un fragmento ínfimo de inteligencia. Uno puede tener todo ese conocimiento y, sin embargo, no ser muy inteligente emocionalmente.

-¿Qué es hoy estar en el limbo?

A. G.- Es una metáfora que está bueno que tenga todos los sentidos posibles. Cuando uno dice que alguien *está en el limbo* puede estar refiriéndose a una especie de negado que no se involucra con nada de lo que pasa. Una de las definiciones que más me interesa es la que dice que los niños del limbo son éstos que no tienen culpa, porque no han llegado a pecar por propia decisión, ni tampoco han sido librados del pecado original, porque han muerto sin ser bautizados. Una persona sin pecado. Hubo un hecho, además, que a mí me hizo pensar mucho en la idea de *limbo*: cuando la Iglesia Católica abolió el limbo. Me pareció una locura. Fue como si Hollywood también dijera "Ahora, Superman, no existe más". ¿Cómo un concepto o un lugar imaginario puede ser abolido por la propia institución que lo creó? Entonces se me ocurrió la idea de un lugar al cual se le declara que no existe más, como le pasó a este taller literario por su cerrazón con respecto a lo que pasaba afuera.

- Parecería estar marcando una relación conflictiva entre el mundo de los intelectuales y la posibilidad de relacionarse con la realidad social...

A. G.- El protagonista es un intelectual pero no representa a *los intelectuales*, alguien podrá sentirse identificado por momentos por algunas facetas que demuestra ese personaje en una situación X. Pero yo no estoy generalizando *los intelectuales son esto*. Yo no creo que nadie *sea algo*, en ese sentido. No creo en el adjetivo como algo



rígido, me parece absolutamente condenatorio. Todo es circunstancial. Los que hacemos ficción encerraditos en un cuarto vemos cómo los roles, lugares e interrelaciones entre las persona generan comportamientos y que, si vos cambias de rol, sos distinto. Lo que sí es cierto es que el pensamiento de la política, de cómo vivimos entre nosotros, es un pensamiento bastante suspendido. En general, se piensa la política solo a través de la representación partidaria cuando el concepto es más amplio y tiene que ver con los lazos que vamos construyendo entre nosotros: la familia, la comunidad, con cómo quiero vivir con el resto de mi comunidad. Hay personas amorosas e inteligentes políticamente que no realizan acciones enormes sino que, simplemente, ponen un bar, por ejemplo, y generan lazos comunitarios, solidaridad, amor en ese contexto.



- Entonces, la función política del teatro tendría más que ver con la producción de esos lazos...

A. G.- Exacto. El teatro es absolutamente político porque es un arte colectivo y ahí aparece la cuestión de cómo producir y administrar el uso de los recursos y el cómo se da la relación entre las personas. Porque hay quienes solo se preocupan por la estética. Hay quienes tienen, por ejemplo, un subsidio y se lo gastan todo en la escenografía, no les importa el trabajo humano de la gente que está ahí. Y, después, esos directores reciben elogios como: "¡Qué maravilla lo que te montaste!". Yo siempre digo que si yo hubiese nacido en Europa no haría teatro porque, realmente, ahí no pasa nada. Todo está tan profesionalizado que la creación queda muy coartada. Además, para ellos, sin dinero es impensable hacerlo. Acá tenemos ese empuje de la autogestión, del ir para adelante contra viento y marea y con pasión.

- ¿Cuáles son sus proyectos para el futuro inmediato?

A. G.- Ahora empezamos los ensayos de *Todo* una obra de Rafael Spregelburd con la compañía El patrón Vázquez, una compañía que tenemos con Rafael desde el 94. Esta es una obra que estrenamos en Berlín en un festival que se hizo sobre ideología. Se le encargaron a distintas compañías y autores, obras sobre ideología. Esta es una obra que consiste en tres fábulas que pueden resumirse con tres preguntas: ¿Por qué todo Estado deviene en burocracia?, ¿por qué todo arte deviene en negocio?, ¿por qué toda religión deviene en superstición? Hace un año, la hicimos por encargo, la estrenamos en Berlín y terminamos haciendo una temporada allá. Y, ahora, tenemos la oportunidad de estrenarla acá hacia fines de julio. También, este año, Colihue va a editar el texto de *Niños del limbo* junto con otras obras mías.

dolorescuria@gmail.com

Palabras clave: Garrote- *Niños del limbo*- realismo- ficción

Keywords: Garrote- *Niños del limbo*- realism- fiction