



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

De la sismología a la utopía: *Cáucaso* de Lautaro Vilo

Autor:

Glikmann, Ingrid

Revista

Telondefondo

2006, 2(4)



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



De la sismología a la utopía: *Cáucaso* de Lautaro Vilo

Ingrid Glikmann

(Universidad de Buenos Aires)

¿Cómo representar lo irrepresentable? ¿Cómo representar el trauma? ¿Cómo representar una realidad histórica fundida con una realidad teatral? *Cáucaso* (2006) de Lautaro Vilo, segunda obra de la trilogía *Internacionales*, luego de *Un acto de comunión*, pone en crisis la noción de *representación* en el teatro¹.

En 2002, un comando de 50 chechenos armados tomó el teatro de Dubrovka, en Moscú. Mantuvieron a más de 700 personas secuestradas exigiendo al gobierno ruso el fin de la guerra en Chechenia. Esta toma militar es el hecho real sobre el cual se construye un discurso "sísmico" en sentido barthesiano, de distanciamiento, reflexión y puesta en crisis del concepto de representación y de la posibilidad de representar el trauma.²

El conflicto étnico-político en la región del Cáucaso se remonta al siglo XIX, cuando los chechenos y los ingusetios se opusieron a la dominación rusa. Los rusos, concentrados también en la guerra de Crimen, sólo consiguieron controlar la región de Cáucaso después de una larga guerra de ocupación de más de treinta y dos años. Luego de la Segunda Guerra Mundial, durante el gobierno de Stalin, se produjeron deportaciones masivas de chechenos e ingusetios a Siberia y Kazajstán, acusados de colaborar con Hitler durante la guerra.

En 1991, a dos años de la caída del muro de Berlín, la Unión Soviética cayó tras un golpe de estado. El derrumbe del comunismo dio origen a rupturas independientes y a la CEI (Comunidad de Estados Independientes). Dzojar Dudaev, un general soviético destinado en Estonia, fue elegido presidente de Chechenia. La República Federal de Chechenia–Ingusetia se autodeclaró independiente y, aunque sólo fue reconocida como tal por los talibanes, fue olvidada por los rusos hasta el año 1994. Pero la gestión de Dudaev fracasó. Chechenia perdió parte de su productividad y el gobierno fue incapaz de pagar las pensiones. En diciembre de 1994, el presidente de la Federación Rusa, Boris Yeltsin, decidió enviar al ejército rojo para

¹ Véase de Ingrid Glikmann, "Cáucaso y la autoenunciación. Entrevista a Lautaro Vilo", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 2, n° 4, diciembre 2006, www.telondefondo.org

² Roland Barthes, "Brecht y el discurso: contribución al estudio de la discursividad" en *El susurro del lenguaje*, Bs. As., Paidós, 1987.



estabilizar la región, frenar el separatismo y actualizar el entramado de oleoductos que atraviesan el lugar.

La primera guerra Chechen comenzó en diciembre de 1994. El ejército ruso encontró una dura resistencia de guerrillas. Sin embargo, se realizaron comicios y Aslan Masjádov resultó electo democráticamente. Masjádov y el general ruso Alexander Lebed firmaron los acuerdos de paz de Jasaviurt, en los que se establecía la retirada del ejército y una moratoria para la situación política de la región por cinco años. Chechenia obtuvo autonomía pero el clan de Shamil Basaev terminó tomando el control de Chechenia.

La segunda guerra Chechen se inició en 1999. Vladimir Putin, nuevo presidente de Rusia, después de tres atentados y 233 muertos, envió un ejército de cien mil soldados rusos a Grozni, la capital de Chechenia, que quedó bajo su dominio. Al final de la guerra para los rusos, ochenta mil civiles chechenos habían muerto y trescientos mil civiles refugiados vivían en condiciones inhumanas en países limítrofes.

Luego de la caída de Grozni la guerra para los independentistas chechenos continúa. El 25 de octubre de 2002 secuestraron a más de 700 personas en el teatro Dubrovka, en Moscú. Dos días después, más de cien rehenes murieron por causa de armas químicas.

Actualmente, la región del Cáucaso continúa siendo importante para Rusia por su ubicación geográfica, ya que constituye la salida del petróleo ruso a los mares Caspio y Negro. Además, se trata de un puente natural que vincula las regiones petroleras del golfo Pérsico, Rusia y Europa. La región del Mar Caspio, donde Asia central converge con el Cáucaso, tiene unas reservas de petróleo estimadas en alrededor de 200 mil millones de barriles. Desde el punto de vista de los recursos energéticos, es la tercera región en importancia en el mundo después del golfo Pérsico y Rusia. En Rusia también se encuentran las reservas de gas más grandes del mundo, más de cuarenta mil millones de M3 y siete mil millones en las repúblicas independientes de la región.

No es causal el hecho de que Estados Unidos realice fuertes inversiones económicas en esas regiones y disponga también de destacamentos militares en la zona. El Cáucaso también se encuentra muy cerca de Irak, Irán y Afganistán, regiones con grandes recursos energéticos. Además, la Unión Europea tiene interés en la estabilización política de la zona por los oleoductos existentes y futuros, ya que éstos serían una de las soluciones al gran tráfico de petroleros y la inseguridad que provocan cerca de las costas europeas. Así, el Cáucaso resulta una región clave para desarrollar la infraestructura necesaria.



Éste es el hecho-base sobre el cual Lautaro Vilo construye su obra. El testimonio de Ferenk, un músico que forma parte de la orquesta del teatro, intenta narrar la experiencia del trauma vivido aquella noche. A lo largo de un supuesto interrogatorio trata de describir lo que sucedió durante la función: intenta así convertir el relato de una experiencia traumática en una obra de arte.

Espacios, no-lugares, tiempos

El espectador entra en una sala íntegramente negra. En el centro de la sala está dispuesta una larga alfombra blanca compuesta por hojas A4 pegadas. Sobre esa alfombra, enfrentados al público, se hallan un pupitre marrón de madera, en donde se sienta Ferenk, el protagonista, y más atrás, en la misma línea vertical, el músico. Una luz al estilo Caravaggio³ señala a Ferenk cuando habla. Lo mismo sucede cuando toca el músico. La *mise en scène* sugiere el escenario de una banda de jazz, con una iluminación discreta.

El pupitre sobre el cual se sienta el protagonista dispone de un micrófono y además posee una característica particular: el tablero del pupitre se despliega y se convierte en un mapa que, a su vez, reproduce un escenario cuyas partes se encuentran minuciosamente descriptas y nombradas en ruso.

Tanto el vestuario de Ferenk como el del músico son atemporales. Podrían corresponder a la Rusia de los 50' o podrían ser actuales.

El espectáculo se divide en dos partes, separadas por un entreacto. En la primera parte, Ferenk es interrogado por una voz en off que le pide precisiones sobre su experiencia durante el atentado Chechen al teatro de Dubrovka. En el entreacto, se enciende la luz y la voz en off relata lo que el público hace habitualmente durante un entreacto. En la segunda parte, continúa el interrogatorio a Ferenk y se lleva a cabo la performance solista del músico.

La sacudida sísmica

Si bien hay una puesta en escena del relato de una experiencia traumática, no se representa el proceso de la experiencia del trauma. Por eso, podemos decir que hay una puesta en escena de la imposibilidad de representar la experiencia del trauma a través de un drama realista.

³ José Parramon, "El tenebrismo" en *El gran libro de la pintura al óleo*, Barcelona, Paramon, 1982.



La única manera de poner en evidencia esa imposibilidad es mediante un discurso ficcional no mimético, que atente contra el discurso teatral realista del realismo crítico (Lukács) a favor de un realismo militante (Brecht). A la manera del teatro épico brechtiano, en *Cáucaso* los hechos son narrados y no corporizados como en la forma del realismo dramático del teatro. Este procedimiento transforma al espectador en un observador, pero despierta su intelecto en vez de comprometerlo en la acción desaprovechando su actividad intelectual.

En “La producción del Arte y de la Gloria”, Brecht señala que el drama ha muerto: “ a) Hablamos de disolución del drama. Es absurdo negar esta disolución, más vale considerarla como un hecho y seguir adelante. b) La disolución del drama es la forma exterior bajo la cual aparece el enfrentamiento entre la escena y el drama, entre la poesía y la sociedad. Hoy -o mañana- escribir un drama ya significa: transformar el teatro y su estilo. Y esto llega hasta producir una revolución completa en el arte de escuchar”.⁴ En *Cáucaso*, esta disolución del drama a la manera brechtiana se produce a través de diferentes técnicas que intentan sacudir al espectador, convirtiéndolo en un sujeto activo. Barthes, refiriéndose al teatro de Brecht, ha preferido hablar de “sacudida” antes que de “subversión” ya que, según el autor, esta última es más realista. Se trata, entonces, de crear discontinuidad en los tejidos de las palabras:

Así pues, mejor que una semiología, lo que habría que retener de Brecht es una sismología. ¿Qué es una sacudida, estructuralmente? Un momento difícil de soportar (y por lo tanto antipático respecto a la misma idea de estructura), Brecht no quiere que caigamos bajo la placa de otro recubrimiento, de otra ‘naturaleza’ de lenguaje: no hay héroe positivo (el héroe positivo siempre está envasado), no hay práctica histórica de la sacudida: la sacudida es neta, discreta (en los dos sentidos de la palabra) rápida, repetida, si hace falta, pero nunca está instalada.⁵

En este sentido, en *Cáucaso*, la sacudida se produce a través del plano discursivo de las palabras y de ciertas técnicas en cuanto a la escenografía, el vestuario, la iluminación, el sonido, la manipulación de objetos por parte de los actores.

La escenografía, por ejemplo, se presenta despojada de objetos salvo el pupitre de Ferenk, la alfombra blanca, la silla del músico y el sistema de luces. Bien podría ser este lugar una oficina para interrogatorios de la KGB, o de la ONU, o de cualquier otro organismo internacional. Pero las luces, propias de un espectáculo, y el pupitre atentan contra esta posibilidad “realista”. La iluminación lateral y la iluminación vertical a la manera de Caravaggio, producen una suerte de claroscuro propio de la escuela pictórica del Tenebrismo. Se evidencia

⁴ Bertolt Brecht, “La producción del arte y de la gloria” en *Ensayos y conversaciones*, Montevideo, Arca, 1970, p. 36.

⁵ Roland Barthes, op. cit., p. 261.



la voluntad de producir un efecto perturbador en el espectador, de transportarlo a un no-lugar, a un lugar difuso. Es decir, se produce un distanciamiento con respecto a la posibilidad de un verosímil realista. Esto también sugiere un desfasaje temporal. El espectador se encuentra sumergido en un no-lugar y en un no-tiempo.

El vestuario también remite a esta indiferenciación espacio-temporal. No hay una referencia clara a una época o a un lugar. Podría tratarse de la época actual o podría tratarse del de la Perestroika rusa.

Pluralidades de sentido

Como afirma Pavis sobre los objetos en la escena: “el paso del espacio decorado al espacio-forma supone la presencia ya no de un sistema construido en el que los elementos escénicos se combinan para formar un lugar ‘real’, sino de objetos discontinuos que dejan de tener el status de accesorios para convertirse en elementos significantes en el pleno sentido de la palabra.”⁶ Es así como el objeto-pupitre sobre el cual se sienta Ferenk es el elemento significativo que adquiere diferentes significados a lo largo de la obra. El pupitre, enfrentado al espectador, lo obliga a replantearse su rol pasivo, como el estudiante que se rebela contra la autoridad.

Pero Ferenk no es un estudiante, es portador de un testimonio que obliga al espectador a reflexionar sobre la memoria. Agamben señala que “en un campo, una de las razones que pueden impulsar a un deportado a sobrevivir es convertirse en testigo.”⁷ Pero ¿qué es un *testigo*? Si tal como afirma la voz en off “todo en el mundo está siendo grabado”, ¿cómo comprender qué significa realmente ser *testigo* de una situación política, de un trauma individual y social, de una situación límite? ¿Qué significa ser *testigo* en el arte y en el mundo estetizado? Ferenk es un *testigo*. ¿Para qué? y ¿para quién?

Según Agamben, la palabra *testigo* tiene, entre otras, dos referencias que provienen del latín: “La primera (*testis*) de la que deriva nuestro término ‘testigo’ significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda (*superstes*) hace referencia al que ha vivido una determinada

⁶ Patrice Pavis, “El objeto en el análisis de los espectáculos” en *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 137.

⁷ Giorgio Agamben, “El testigo” en *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pretextos, 2000, p.13.



realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está pues en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él.”⁸

Ferenk debe cumplir con dos funciones. Por un lado, de testigo en el sentido de *testis*, tercero en una guerra y tercero en la dialéctica ficción-realidad del espectador, es decir, como instancia mediadora o médium entre la puesta y el espectador. Ferenk opera como límite difuso entre la ficción y la no-ficción. Se sitúa en un no-lugar que es el lugar de la ostranenie brechtiana. La representación ya no es posible. Ferenk es testigo de lo irrepresentable, el trauma. Por otro lado, Ferenk es un *superstes*, es alguien que ha pasado hasta el final por el acontecimiento y puede prestar un testimonio sobre él. Al mismo tiempo, su testimonio implica cierta responsabilidad por los que no han sobrevivido para contarlo. Agamben se refiere, también, a esta tarea de testimoniar lo intestimoniable: “quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista.”⁹

Esta zona imprevista y difusa que roza con lo inenarrable es la que intenta poner en escena *Cáucaso*. Mostrar ya no desde los cimientos de una verdad de los hechos, sino desde la creación de un mundo imaginario. Según Ricoeur, a partir de las ruinas de la predicación literal, la imaginación ofrece la posibilidad de la emergencia de un nuevo significado a través de la metáfora. La metáfora sería un modo de construir “la pertinencia en la impertinencia” -en palabras de Ricoeur- y la imaginación, una reestructuración de los campos semánticos, en tanto “no vemos imágenes sino en la medida en que primero las entendemos.”¹⁰

Los objetos de la puesta pueden ilustrarnos sobre este hecho. El objeto-pupitre, por ejemplo, sufre un proceso metafórico-metonímico o un “cambio dinámico”, en términos de Pavis¹¹: el mapa del escenario de Dubrovka que se despliega del anverso del tablero del pupitre bien podría ser un mapa estratégico de guerra o el plano de un GULAG.

Palabras, palabras, palabras

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Paul Ricœur, “La imaginación en el discurso” en *Hermenéutica y acción*, Buenos Aires, Docencia, 1999, p.101.

¹¹ “El objeto constituye por su funcionamiento estético, una representación en forma de cuadro, una imagen; con la restricción evidente que implica el carácter esencialmente móvil de la imagen teatral, dado que el objeto puede encontrar múltiples ubicaciones y por consiguiente un funcionamiento estético diferente según los momentos de la representación.” Patrice Pavis, op. cit., p. 137.



En *Cáucaso* las palabras se dicen y se desdicen. Se quiebra el hilo de la continuidad para dar lugar a un discurso discontinuo y excesivo. Reina la repetición y la negación de la representación de una verdad–testimonio. Barthes afirma que la crítica del *continuum* es una constante en Brecht:

Toda la seudológica del discurso –las ilaciones, las transiciones, el recubrimiento de la elocución, en resumen, la continuidad de la palabra –detenta una especie de fuerza, engendra una ilusión de seguridad: el discurso encadenado es indestructible, triunfante. El primer ataque consiste entonces en romper su continuidad (...) develar no es tanto retirar el velo como romperlo; normalmente, del velo solo se comenta la imagen de lo escondido o disimulado; pero también es importante otro sentido de la imagen: el recubrimiento, lo sostenido, lo continuo, atacar el discurso embustero es abrir el tejido, convertir el velo en pliegues separados.¹²

Tanto en el primer acto como en el segundo una voz en off le pregunta al interrogado: “-¿Para qué me grabó?” A lo que Ferenk responde con otra pregunta: “-¿Hay algo en el mundo que no está siendo grabado?” Pero, ¿quién es el locutor de esa voz en off que pasa del estatuto de observador al de observado o de grabador al de grabado? ¿Quién es el fantasma que asedia al sobreviviente? Un sobreviviente cuya identidad es incierta. ¿Qué queda cuando el nombre se le es quitado a uno? En la obra, el nombre de Ferenk nunca es reconocido por la voz en off, que, en cambio lo sustituye por Frank, Frederic, Ferdinand y otros. La elección de estos nombres no es inocente, sino que implica una clara referencia histórica.

En la obra se juega con el sentido de las verdades del arte. La voz en off pregunta: “-¿Se disfrazó así para dar su testimonio? ¿Uno de los sucesos más significativos de la historia del arte mundial?” Aquí se pone en evidencia la transformación de la experiencia traumática en una obra de arte, ya que es la única manera de mostrar el trauma. El arte es la única manera de contar la verdad. Pero sólo puede hacerlo a través de los pliegues, lo discontinuo, el montaje, el lenguaje sísmico, nunca a través del drama catártico-realista en sentido aristotélico.

“-Ya lo dijo todo. ¿Se siente mejor?” -le dice la voz en off a Ferenk. Éste contesta: “-No, no me siento mejor”. El personaje se encuentra aprisionado en esta incapacidad de continuar con su función de testigo. No hay posibilidad de dar cuenta de una verdad y tampoco de una catarsis de las emociones. El horror lo supera: “hay un horror tan profundo -señala Zizek- que

¹² Roland Barthes, op. cit., p. 263.



ya no puede ser 'sublimado' en la dignidad trágica, ya que, por esta razón, solo es posible acercarse por medio de una tenebrosa imitación/duplicación paródica de la parodia misma."¹³

"-Ya lo dijo todo. ¿Se siente mejor?" parece una parodia a la posibilidad de la catarsis en el discurso teatral. Al mismo tiempo, se pone en evidencia la imposibilidad de fundar una verdad sobre el testimonio. El testimonio ya ha perdido su esencia, su nobleza, su verdad. Como afirma Žizek, "en el proceso de mediación dialéctica, toda posición 'noble' y 'elevada' se convierte en su opuesto."¹⁴

Parece no haber salida. Sólo una imposibilidad y, paradójicamente, en esta imposibilidad radica una posibilidad. Esta posibilidad se halla en la epicidad de la forma dramática brechtiana. El locutor de la voz en off actúa como un tercero que media en la dialéctica espectador-actor. La imposibilidad de Ferenk de continuar su testimonio se evidencia gracias a la intervención de la voz en off que ridiculiza el discurso de Ferenk. Se produce el distanciamiento. Se evidencia la imposibilidad del testigo de llevar a cabo esta tarea.

Se trata de disolver el drama. Se trata de sacudir al espectador a través de diferentes prácticas. Las características de la iluminación, la transformación de los objetos, la irrupción del mini recital de los personajes nos demuestran que no se trata de una representación en el sentido del drama realista.

El personaje ideal

La música opera como un importante elemento distanciador en la puesta. En el primer acto parece ser una mera banda de sonido, pero luego adopta otro carácter.

Paradójicamente, la función de la música y el canto de los personajes parece remitir a lo que Schiller en "Uso del coro en la tragedia" adjudica a la función del coro en la tragedia moderna: "...el coro era en la tragedia antigua un órgano natural, una suerte de emanación poética de la realidad. En la tragedia moderna cambia de aspecto, y se convierte en órgano artístico que da relieve a la poesía. El poeta moderno no halla el coro en la naturaleza, sino que le es necesario crearlo y traerlo a la escena."¹⁵

Se podría, entonces, considerar la función de la música en la obra como aquella de un coro trágico. Además, según Schiller, "...el coro no es un individuo, sino una idea general, una abstracción representada materialmente por una masa importante, cuya presencia y cuyas

¹³ Slavoj Žizek, "De lo tragique a lo moque-comique" en *Lo frágil absoluto*, Buenos Aires, Pretextos, 2002, p.61.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Friederich Schiller, "Del uso del coro en la tragedia" en *Sobre el arte dramático*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1909, p. 174.



agrupaciones se imponen a los sentidos (...) el coro por consiguiente, depura al poema trágico, separando la reflexión de la acción con lo cual le comunica vigor poético”¹⁶

Puede parecer una paradoja. Estamos hablando de una disolución del drama con una negación de la catarsis aristotélica, con la incorporación de un elemento trágico por excelencia como lo es el coro. Sin embargo, la condición fundante de la estética brechtiana es la aparente contradicción de los elementos. Aquí la música no busca la catarsis, sino que opera a modo de contrapunto. Irrumpe en la acción, adquiere autonomía, pone al descubierto el artificio, otra vez, sacude al espectador. Esto también se evidencia en un momento donde la voz en off le pregunta “al músico”: “-¿No puede tocar algo más afinado? ¿Sabe tocar bossa nova?”

El efecto distanciador se ha logrado. Ahora estamos enfrentados a la imposibilidad de Ferenk de dar su testimonio. Nos encontramos con un personaje aprisionado en una imposibilidad cíclica de continuar. ¿Qué sucede entonces con el discurso? En *Cáucaso* se produce una dialéctica vacía, de réplicas mecánicas. En distintos momentos de la obra, la voz en off le indica a Ferenk: “-Nosotros preguntamos. -Usted responde”/ “-Siéntase cómodo. -No se sienta cómodo” /

“-Conteste mecánicamente. -No conteste mecánicamente.”

¿Qué hacer con este sistema de réplicas? Aquí se pone en evidencia el exceso del discurso brechtiano que intenta otra vez sacudir al espectador a través del recurso de la repetición. Refiriéndose a *Mahagonny*, de Brecht, Link afirma:

interesa sobre todo el sistema de réplicas: hay que seguir pero no se puede seguir. Hay que volver atrás pero no se puede volver atrás. El diálogo no agrega información y parece funcionar en un puro vacío. Hay solo otro autor en el que ese vacío se plantea con tanto dramatismo y tanta claridad. Por supuesto se trata de Beckett, por supuesto, se trata de Esperando a Godot (...) ¿Qué es lo que decide Brecht? ¿Hay que continuar o no hay que continuar?¹⁷

Se ha disuelto el drama. “Escribir un drama –dijo Brecht- ya significa: transformar el teatro y su estilo. Y esto llega hasta producir una revolución completa en el arte de escuchar.”¹⁸

¿Se puede continuar? ¿Continuar con qué? Si la imaginación, según Ricoeur, se impone como una manera de configurar nuevos mundos posibles, esta capacidad nos lleva a la

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Daniel Link, “¿Hay que continuar?” en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma, 2003, p.179.

¹⁸ Bertolt Brecht, op. cit., p. 49.



necesidad de concebir un horizonte de Utopía. Se trata entonces de continuar con la utopía. Se trata entonces de continuar con el arte.

indydk@hotmail.com

From seismology to utopia: Lautaro Vilo's *Cáucaso*

Abstract

Lautaro Vilo's *Cáucaso* (2006), focuses on the military take-over of the Dubrovka theatre in Moscow in 2002, in order to pose the impossibility of representing traumatic experience. Relying on an aesthetic that is more Brechtian than realist-illusionist, the performance reflects diverse functions of theatrical metadiscourse, imagination and theatrical production, and questions the possibility of bearing witness to an historical event.

Palabras clave: Vilo Brecht realismo testimonio *Cáucaso*

Key words: Vilo Brecht realism testimony *Cáucaso*

