



Cáucaso y la autoenunciación. Entrevista a Lautaro Vilo¹.

Ingrid M. Glikmann

(Universidad de Buenos Aires)

I.G. - ¿Qué lugar ocupa la noción de testigo en tu obra?

L.V. - La obra tiene un planteo que tiene que ver con develar una imposibilidad de contar, y contar "a través". Durante el recorrido de la pieza, hay una autoenunciación, puesto que la voz que entrevista es la misma voz que responde. Como si un personaje se construyera así: "vos sos fulano, ¿cómo te llamás?", "fulano de tal", "¿de dónde sos?", "de Rusia", "ahá, ¿querés jugar a eso?, bueno, vamos a jugar a eso". Hay un mecanismo de suma importancia para el autor teatral que es la gradualidad de la información. Si uno la dice toda, es problema. Esta gradualidad de la información es la que mantiene la pregunta. Entonces, en principio, hay algo de esto: guiños en relación a la continuación de ese supuesto personaje que soy yo, ahí, actuando; que tendría un supuesto origen, que la voz que lo entrevista se lo toma con sorna, ¿no? A pesar de que eso no termine de ser totalmente manifiesto, de algún modo forma parte de lo que se puede llamar el código interno de la pieza. Luego hay una situación que es escénica, que tiene una suerte de conflicto que produce cadena dialéctica, pero que tampoco está obedientemente puesto en relación con lo que sería una evolución de la acción en términos aristotélicos. Esto se dilata, sigue y sigue. ¿Por qué la situación no se modifica? Porque la situación es escénica. No busca ser narrativa, sintética, gradual, arborescente. Es una situación de plano, donde está armada una conflictividad que se sostiene durante mucho tiempo. Alguien pregunta obsesivamente sobre algo y estúpidamente sobre algo; alguien responde desde un lugar un poco menos idiota y, a la vez, herido por el supuesto paso por esa situación. Pasa algo en el teatro, que es cuando un personaje se autoenuncia, uno cree ¿no? "yo soy éste". Eso es un aparato, en donde yo he girado gran parte del trabajo, sobre todo para articular las zonas del relato que tienen que ver más con el paradigma periodístico, sobre lo que se cuenta que pasó. Algo que tiene que ver con eso del sintagma

¹ Véase "De la sismología a la utopía: Cáucaso de Lautaro Vilo" de Ingrid Glikmann en *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 2, N. 4, diciembre 2006, www.telondefondo.org



inmediato, sobre cómo se construye esta situación, y, por otro lado, con el paradigma narrativo: ¿qué sucedió?, ¿qué se evoca?

Y entonces es meramente una función, ese personaje interpelado que es una suerte de conjunto de todos los rehenes. De hecho, no tiene mucha existencia más allá de ser rehén, no es un personaje en el sentido de una construcción de “vida”; no es un personaje realista tridimensional; es una función *otra* de diálogo, que está en oposición con ésta. Luego, el actor que lo hace lo encarna y busca desde dónde responde a eso.

I.G. - ¿Es tal vez una representación de la imposibilidad de representar?

L.V. - Sí, la imposibilidad de representar esa escena. Por varias cosas, meramente formales. Por un lado, hay un musical, somos dos, esto forma parte de la propuesta de por qué generar una trilogía. Si fuera solo monotemática sería muy fácil. La trilogía, aparte de ser temática, tiene que ser formal para mí. Hay un gran punto de contacto entre el espectáculo anterior² y éste, si bien son distintos.

Fue asumir ese capricho y esa voluntad. Y luego, respecto de aquello que se narra, las imposibilidades empezaron a aparecer rápidamente. Una tiene que ver con la posibilidad de hacer una obra en donde el personaje que narra fuera una de esas mujeres-bomba, que contara, usar como narradora a una de ellas. Y hay un problema. Estas mujeres son NN de la guerra, no tienen identidad, no hay relatos, no hay construcción ficcional sobre ellas, no hay construcción literaria sobre ellas. Las hay de los marines que fueron al frente, las hay de las víctimas de los atentados, de los tipos que hacen el atentado; son el mal, no tienen una construcción literaria.

I.G. - ¿Son como un espectro?

L.V. - Sí. A su vez es raro porque estas mujeres tienen su vida y de hecho se prestan a eso porque no tienen vida, mataron a sus hijos, a sus maridos, a sus padres. Y aparte son musulmanes. Es como una especie de abismo del pensamiento para un occidental perteneciente a la sociedad cristiana-católica-latina en su mayoría.

² Se refiere a *Un acto de comunión*, estrenado en 2005.



I.G. - Es como un paradigma.

L.V.- Nosotros no somos *white anglosaxon protestants*, somos latinos católicos, sudamericanos. Era muy difícil ponerme en la carne de alguien que tiene una manera de mirar la muerte muy distinta. Cuando hicimos *Un acto de comunión*, yo dije “esto me suena pulsionalmente conocido” y el tema de *Cáucaso* y el terrorismo no me sonaba pulsionalmente conocido. Nosotros no tenemos una experiencia arraigada en eso. Mas allá de los dos atentados de la AMIA y la Embajada de Israel. Y entonces era un problema. Llegué a pensar “¿Y esto, qué?”. Tengo menos personajes, tengo como un problema geopolítico y de hecho me hice como una suerte de materia *Cáucaso 1*, con historia del conflicto. En ese momento pensé. “¿Qué pasa si es una obra brechtiana entre comillas, que contara en términos épicos mil años de la zona?”. Fui variando posibilidades hasta que empezó a delinearse una imposibilidad. Y cómo asir esa imposibilidad. Y cómo trabajar en un borde, constante, que pudiera instalar algo, y a la vez ponerlo en duda todo el tiempo. Y qué pasaba con la observación del espectador en relación a eso.

Yo creo que hay un momento en que el espectáculo genera una segunda mirada. Una segunda mirada que tiene que ver con que finalmente hay algo del límite de lo teatral, de dónde arrancar, de dónde radica la convención, empieza a ser algo esquivo. Finalmente, no es más que escuchar una voz de un tipo que responde. Y a la vez parecía que no, al principio parecía que iba a ser una obra de un personaje, hay como un límite.

I.G. - Sería como una reconstrucción de los límites. ¿Y el espacio juega un poco con eso?

L.V. - Sí, de hecho la idea de que la voz salga de atrás del espectador juega un poco con eso. Yo podía construir una casita y poner una voz que saliera de un parlamentito. Y decir “bueno, esto es ficción y esto sucede en un espacio que queda en un sótano de Kiev, hay una unidad de la KGB que interroga gente”.

I.G. - ¿Qué pasa con la construcción de la mirada, si consideramos a la teatralidad como mirada, el teatro como una construcción de las miradas de los personajes entre sí y de los



personajes con el espectador? En la obra los personajes casi no se miran. Vos estás enfrentado al espectador, pero no mirándolo. ¿Hay como una tensión ahí entre tu mirada y tu ubicación espacial? ¿Qué pasa con el convivio teatral? ¿Qué pasa cuando no hay vínculo entre las miradas?

L.V. - No lo sé muy bien. Me parece que hay una idea que a mí me da vueltas cuando escribo. Sobre todo en este tipo de espectáculos, uno está pensando en la obra como textualidad y como dispositivo escénico. Pero no siempre pasa así. Hay obras en las que pienso en la obra como textualidad y no me importa lo que se hace con ella después. Pero en ésta, y a esta altura del partido para mí, hay algo en relación a qué es lo que constituye el teatro. La obra es una cosa, pero el teatro lo constituye el hecho de que vaya la gente y se siente para el mismo lado a mirar algo. Entonces el teatro empieza ahí, para mí. Luego en algunos condicionantes como la sala, la ubicación de la sala... pero yo no creo demasiado en eso. No me preocupa demasiado. Hay personas para quienes es mucho más importante eso como posicionamiento político. Para mí el posicionamiento político es un teatro que se produce para la burguesía ilustrada, como creo que es el nuestro, que creo que habría que aceptarlo ya. Entonces, sí tengo en cuenta eso, que hay algo de la construcción del teatro, del fenómeno que tiene que ver con que hay un montón de gente que se sentó y miró. Y desde que se sentó empezó a construir cosas, uno va a leer, no a distraerse en el sentido de que yo puedo ir a ver una película en el cine e irme. No me demanda un esfuerzo de lectura, a mí el teatro me hace producir. Y luego me parece que el teatro cuando pasa es como decía Müller, no pasa ni en la obra ni en el patio de las butacas; pasa en el medio, en esa cuerda. La verdad que eso que decís de las miradas es un señalamiento nuevo para mí. Para mí, era natural. Hay alguien que me está hablando, que está atrás del espectador y también un poco más arriba y, entonces, cuando trato de buscarlo -porque yo tampoco puedo verlo demasiado por la luz- miro allá, de hecho no veo, y me pareció natural que el otro tipo, como parecía que estaba en convivencia con la voz, por momentos parece como una especie de asistente, de musicalizador de la voz, que es como la idea del teatro, me pareció natural que no se miraran. Y es verdad. La mirada es como un gran elemento. De hecho hay obras en que se mira, se mira, se mira, se mira, toda una secuencia de te miro, me miras, nos miramos, miro para abajo... pero no pensé demasiado en eso. Me llama la atención.



I.G. - Se puede percibir un efecto de contraste muy fuerte, como una negación de la mirada. Por eso mismo, una mirada más intensa, una mirada que no tiene que ver con lo obvio, ¿no?, sino que estoy mirando aunque vos no lo sepas.

L.V. - Sí, también, porque hay algo donde el proscenio pareciera indicar que el actor si mira adelante, mira al espectador o mira al vacío.

I.G. - O podría haber sido el actor a espaldas del espectador. Hay toda una tradición en el teatro de la estructura del espacio teatral en donde el espectador mira de frente al actor.

L.V. - Sí, hay algo de eso, y también hay algo del banquillo, esa cosa de interpelación. En lo judicial lo tienen al lado del juez.

Pero luego, en los otros lugares, donde hay interpelación a alguien, es de suma importancia. Pensaba en los senados, donde el espacio parece confluir a ese lugar y acá hay algo de un proscenio como un lugar de mayor importancia. Después en relación a los otros dos me pareció natural. También hay una especie de acuerdo, en el hecho de que estábamos sentados en esa balsita ¿no? Ante ese suceso es como que el teatro empieza a parecer imposible. A mí me gusta eso de que no haya mirada. Lo voy a tener en cuenta, porque la no-mirada me interesa.

I.G. - ¿Y cómo fueron los procesos de ensayo? ¿Utilizaste un espejo para ver a tu personaje, para ver el personaje atrás?

L.V. - No tuvimos asistente de dirección. Yo trabajo mucho con la palabra. La obra es eminentemente textual. Entonces había que investigar eso, cómo se lee para grabarlo, y luego pegarlo en los mismos tiempos. Grabé toda la obra las dos voces. Luego corté la voz que responde y entonces te queda una tirada del texto. Los monólogos tienen otro tiempo, una duración más indeterminada, cada vez que termina un monólogo empieza un track. Había que ser muy consciente de los tiempos para entrar en el tiempo justo. Tengo el tiempo medido, tengo el



tiempo en la conciencia. Cómo vas grabando la energía para no apresurarte, para no quemar las naves. No utilizamos espejos ni nada, filmamos, corregimos algunas cosas.

I.G. – En cuanto a la música, yo la percibí como otra voz, como otro personaje que intenta narrar lo inenarrable, decir lo indecible. ¿Cómo surgió la necesidad de incorporar la música como voz o elemento en la obra?

L.V. - En realidad, la música también forma parte de este desafío formal de la trilogía, por lo cual yo la tenía que poner. Desde el principio de la obra pensé que la música iba a tener una función. Quise hacer una función de conflicto. En un momento pensé en hacer una música para tortura, y hasta pensé en utilizar una música insoportablemente idiota y repetirla durante un largo tiempo, la misma. La melodía de la lambada, qué sé yo. Horrible y molestísimo. Y a mí lo que más me gusta de la música mientras se habla es que instala esa otra cuerda musical que el cine utiliza muchísimo. La potencia que tiene la música en relación a la transmisión de un mundo emocional. Creo que hay algo de la presencia, un tipo de percepción, que busca el ritmo, lo melodioso, lo musical. Lo musical en el teatro podría ser muchas voces, por ejemplo, varios actores. Queda cubierto por la presencia musical, equipara algo que en la obra te falta: polivocidad. Y por otro lado instala una rítmica constante, te sube a una conciencia rítmica para concentrarse, para estar en otra posibilidad de abertura. Por ese lado, a mí me interesa la presencia constante. La presencia del músico, aparte, tiene que ver con alguien que hace algo como destreza.

A esta altura la presencia de la música, me parece como natural, tiene que tener una música. Y si no la tiene, hay que conseguirla. Ahora con un grupo de actores estoy trabajando en eso, en conseguir algo desde la actuación que termine pareciendo un musical y que, a la vez, sea una actuación. Las buenas obras tienen una musicalidad importante. Cualquier traducción de Shakespeare patina por eso. Hay algo que conmociona porque vibra a una determinada intensidad. Son vibraciones, no hay razón. La música es la más abstracta de las artes y no hay razón. Hay sólo vibración, eso coloca un determinado estado inmediato. También puede ser un contrapunto irónico. La famosa escena de Michael Madsen en *Perros de la calle*, cuando corta la oreja. Creo que lo más importante en esa escena son los gritos del chabón y la música. Si ahí entrara trash metal, ahí no pasa nada. Es negro sobre negro. De pronto está puesto de esa manera y es



tortuosa. Y también en eso, hasta la necesidad del silencio, tenemos un gran entendimiento con Adolfo en ese sentido. Él tiene una economía del sonido. Es un guitarrista que busca el sonido antes que las notas. Las otras artes están mediadas, tienden a estar mediadas. La presencia musical es una cosa muy natural y necesaria. Cuando era chico, mi vieja era concertista, entonces había siempre mucha música en mi casa, es decir, el mundo tiene música, entonces que eso esté.

I.G. - ¿Pensaste en que la música de tu obra, podría tener la función de un coro trágico?

L.V. - No, No. ¿En qué sentido, en el sentido de la tragedia griega?

I.G. - Paradójicamente, porque rompe con el modelo aristotélico. La música como una voz muy significativa en una obra que no tiene una estructura realista. ¿Cómo entra en la composición?

L.V. - No lo había pensado. Me interesa discutir sobre el teatro de la forma, dando vueltas siempre sobre la representación. Me parece que hay movimientos del discurso y eso configura ciertos movimientos de acción. Lo que pasa es que la acción es una acción del diálogo.

I.G. - Del diálogo y a la vez de lo no dicho.

L.V. – Claro, la obra es conversación. Me parece que hay algo en relación a lo aristotélico, en cómo el realismo tomó a Aristóteles. *Edipo rey* y *Un enemigo del pueblo* responderían al modelo aristotélico, a Sófocles. Sin embargo, una obra y otra tienen movimientos absolutamente distintos. No hay ese pico de gradualidad en ninguna tragedia griega. Lo que pasa en escena pasa en cinco minutos. Esto no tiene que ver con mi obra ¿no?, pero siempre pasa algo raro en relación a Aristóteles. Eso que el clasicismo lo toma como pretexto estético. Finalmente, es una apreciación de un tipo que va al teatro y después los franceses se mandaron bastantes cagadas y después los americanos lo hicieron peor, en ese constante “*how to make it*” que tienen. Genera muchos problemas al pensar una obra porque el espectador está atravesado por esa experiencia en donde los relatos se corresponden con una cierta forma, cierto tempo de expectación. Entonces hay un



problema con esa primacía de modelo narrativo. Hubo algo que se acomodó en los siglos XIX-XX que quedó así.

El otro día leí un libro de Kundera que está bueno, él decía “bueno, la novela tomó su decisión en la historia.” Stern escribe *Tristan Shandy*, que trabaja sobre el modelo de la digresión continua. La forma puesta se articula a través de hacer digresión, es una tras otra, tras otra, tras otra. Ese podría haber sido un modelo posible y sin embargo no pasó. Hay algo que se plantó y contra eso es muy complicado conocer o discutir otra cosa. Sobre todo en un momento de un cierto hartazgo, en un momento en que, como decía Müller, “la cultura occidental es un montón de ruinas”, un montón de pedazos, no hay un impulso hacia el futuro. La historia del arte como disciplina se piensa como naturalismo y no ya en la historia progresiva. Y sin embargo hay algo que marca la experiencia de la narración. Yo creo que hay algo de eso que me llama la atención, como jugar con esa estructura de la narración en sí, más allá del soporte. Y cuando aparte se han hecho tantos experimentos formales ya, de agotamiento de las idas y vueltas de la forma. Y ante eso una de las cosas de la forma que me interesaba era generar espectáculos que tengan una cuerda difícil de asir entre “bueno, ésta es una narración organizada” o “¿este tipo está actuando o qué?”

I.G. - ¿Y te gusta llegar al límite de sentirte actor o no actor en una representación? ¿Qué significa ese momento presente que nunca llega a ser igual? ¿El límite de “creo lo que estoy haciendo”?

L.V. - Es que sos actor en todo momento. Ese límite se instala desde la recepción. Depende de lo que creés. Hay días que te creés todo y días que no. También tiene que ver con el tipo de signos que se emiten.

I.G. - Sí, ahí quería ir. Ése es el tema.

L.V. - A mí me gusta a rabiar Bresson. Yo nunca vi en esas películas que pareciera que están actuando.

Por lo pronto estás sentado ahí en una obra delante de un montón de gente. Luego el límite. Yo disfruto de otro tipo de actores. No quiere decir que no me gusta el histrionismo. Pero en este tipo



de espectáculo, que trabajan sobre esto, hay algo del tono de la actuación que no se tiene que notar. La composición del personaje es una cosa...

I. G. - El artificio del actor

L.V. - Claro, en este caso no instalaría esa cosa de decir “¿Qué hace este chabón sentado acá?” Hay gente que dice que no es teatro. Valoración, para mí, profundamente halagadora. Porque el sistema teatral argentino tiene una preeminencia histórica de un sistema de producción, de un sistema de representación, del realismo. Es una matriz muy importante. No hay que dejar de pensar en el realismo como sistema dominante de producciones argentinas. Es como una herencia que se carga. Finalmente lo que uno hace es un trabajo de emitir determinados signos con la mayor naturalidad posible. *Verdadero y Falso*, uno de los mejores libros que leí. Hay como un triángulo de las bermudas con la actuación. Se trabaja sobre palabras como “realidad”, “credibilidad”. Realidad en el teatro es como ridículo. Es como negar la esencia del mismo soporte. Hay una cosa que dice Schumacher, “la prioridad del actor radica en saber primero qué expresa, expresarlo, y que llegue”, que llegue igual. Lo que parece complejo es que muchas veces se confunde el entrenamiento con la poética. No son cosas que forzosamente tienen que ir de la mano. A veces sí, pero no siempre.

I.G. - Durante la experiencia de la obra tuve la sensación de escuchar música electrónica.

L.V. - Hay un pedal para guitarra que se llama octavador, vos tirás una nota y tira una nota más arriba. Una banda que es como *Rage against the machine*. Pensaba en hacer una suerte de diálogo, durante el proceso de la obra. La idea del “hombre orquesta”.

En relación a los previstos de concierto, hay como un trámite. El pianista emite desde un instrumento y desde el instrumento genera el ambiente. Pensaba en un espectáculo: *Kraftwerk*, dos “hombres-orquesta” tocando en los laterales de un escenario y el espectador mira a un centro. Yo inclusive había pensado en autómatas. Pero para hacer eso necesitás dinero y espacio. Dos cosas que nosotros no tenemos. Por eso resuelvo mucho en la escritura lo que va a ser escénico. Es una idea para un espectáculo, en algún momento será.



Con el octavador la idea era actuar la conversación apretando el octavador y que alguna de las voces saliera octavada.

Hay algo que les admiro a los yanquis y a los ingleses. Tiene que ver con esas cosas performativas con show. Por ejemplo, *Spoonman*. Pelotudez genial con altísimo nivel estético. Ese tipo de shows inmediatos, esa cosa performática. Bobby Mcferein, hace voces. Hay algo de entertainer, llama la atención. Para mí eso es actuar. Ejecuta un acto y, a la vez, sólo está ahí. Yo creo que de eso hay algo para aprender. Escénicamente, de los cuerpos de los bailarines. No necesito una historia previa para levantar el brazo. El brazo se levanta con una precisión. Tiene que ver con el tema de la cultura vieja. Hay tanto hecho, tantas posibilidades en relación al tipo de obra, que me dan ganas de escribir y me aburro muy rápido sabiendo que estoy haciendo una obra que ya conozco. Me cuesta horrores escribir una obra que contenga un espacio, con unos personajes. Siempre hay algo en donde la situación de ejecución de la obra instala otra cosa.

I.G. - Cáucaso parece una obra difícil de aprehender. Se encuentra en el límite de lo performático.

L.V. - Yo a veces pienso en relación a mi propia condición de espectador. Uno empieza en esto porque es espectador. A mí me pasa que no voy mucho al teatro. En una época iba en un sentido de casi militancia. Ahora empecé a aceptar una relación más honesta conmigo mismo, en qué me interesa y qué no. Ahora descubro que hay algo en relación a la temática que me interesa. *Los Mansos*, sobre *El idiota*, de Dostoiewski, es un espectáculo que me gustó mucho. Muchas veces es muy nutritivo buscar en otra parte. La gran capacidad del teatro es que se puede cruzar con todo y los mejores son los que cruzan con algo. Pasa con Beckett, con Brecht, con Ibsen en su momento. Ibsen reinventa todo. También forma parte de la herencia realista, una herencia terrible. Ahora estamos trabajando con una muestra de *Espectros*. Cuesta creer la forma de esa obra representada, leer la obra en su inmanencia. Dialogar con Müller de nuevo, dialogar con los muertos. El muerto es eterno, merece respeto. La idea de la atemporalidad. Dialogar con eso. ¿Qué hay? Hay un aparte en que se recuerda algo. Las puestas de Pinter, el proceso constructivo de la obra. Esta obra no tiene una estructura, una arquitectura, tiene otra cosa para descubrir. ¿Qué es?



Sí me pasa que leo mucho teatro. Está el oficio ahí. La dramaturgia es una actividad literaria más allá de la escena. Hay una frase de Schumacher: “uno tiene que partir de la presunción de que el autor es más inteligente que uno”. Me parece esclarecedora a partir de una puesta que no es propia. No se piensa que está ocultando una cosa. Para eso hay que dialogar con el muerto. Y estudiarlo.

I.G. - Pensar que en cada obra hay un poco de asesinato. Asesinar una parte tuya o un espacio tuyo. Lo pensaba en el sentido de parir un hijo. Lo traés al mundo y deja de ser tuyo.

L.V. - Hay una necesidad vital de hacer obras. Es un aspecto de realización personal que corona un trabajo de un tiempo. El trabajo sobre uno mismo, sobre el propio ser. Uno se reafirma a sí mismo. A veces tengo la sensación de necesitar actuar más. Tengo miedo de olvidarme, de no poder hacerlo, de no poder afrontarlo como acto. Y cada tanto releo el mismo libro de actuación. En una época era como una suerte de exorcismo. Para cada obra tenía que leer el mismo libro. Nada. Total inseguridad. Tampoco es tan traumático. Yo pasé un año sin actuar y me sentía mal. Hay algo que se espanta. Cuando hacés canto o danza pasa también. Está bueno que circule hacia fuera, que se vehiculice.

Por momentos también pienso que tal vez no me dedique al teatro y haga otra cosa. El cine, o música, o escribir.

I.G. - ¿Cómo te sentiste en *La pornografía* (2004) de Gonzalo Martínez?

L.V. - *La porno* fue una obra que a mí me dio mucha satisfacción. El teatro porteño es algo que yo leí en los libros. Y, entonces, los primeros festivales del Rojas, la gestión de Szchumacher en el Rojas, la seguía de lejos. Tanto el Rojas como el Callejón eran LOS espacios. La primera vez que actué en el Callejón me sentí bastante conmovido. Uno no es de acá. Fue una obra de un grupo de amigos a partir de Gombrowicz, que tiene un universo increíblemente útil para el teatro. Y fue el primer trabajo más profesional. Yo aprendí mucho en *La Madonita*. Esos dos trabajos fueron de



mucho despegue. Justo los dos fueron muy placenteros. Trabajar con Mauricio (Kartún) es increíble. Mauricio es como mi maestro fundamental.

I.G. - En *La pornografía* me llamó la atención el silencio de tu personaje.

L.V. - Ahora vamos a estrenar la segunda. Es una puesta de *Los demonios* de Dostoiewski, con Gonzalo. Salvo Darío Levin, es el grupo de *La pornografía*.

I.G. - ¿Sentís la necesidad de constituir un lazo especial, espiritual, con la gente con la cual actúas?

L.V. - El lazo se arma prácticamente solo. Últimamente es costoso armar un grupo. Hubo un momento en que era natural. Hoy no es natural. Quizás porque determinadas puestas del pasado se volvieron endogénicas. Habría que perder el miedo. A mí nunca me interesó demasiado la propuesta grotowskiana. No me interesa que para hacer teatro haya que vivir fuera del mundo. Sino, hay ghetto.

I.G. - Parece que la comunicación pasa por otro lado. No tanto por la presencia excesiva del otro.

L.V. - Que la figura del líder exceda lo artístico... no me parece interesante. El teatro tiene una gran posibilidad de dialogar con otras disciplinas, sin perder la especificidad de lo teatral, hay que defenderla. El actor tiene que saber hacer algo que el espectador no puede hacer. El pianista sabe tocar el piano. Sino ¿qué vas a representar? Hay un blogspot www.caucaso.blogspot.com con un texto de Leonard Cohen, fragmento epígrafe de la obra. Habla de un lugar de acercamiento artístico interesante.

indydk@hotmail.com



Cáucaso and self- enunciation. Interiew to Lautaro Vilo³.

Vilo Brecht realismo testimonio *Cáucaso*
Vilo Brecht realism testimony *Cáucaso*

³ Véase "De la sismología a la utopía: *Cáucaso* de Lautaro Vilo" de Ingrid Glikamn en *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 2, N. 4, diciembre 2006, www.telondefondo.org