



issn: 2176-5960

Προμηθεύς

journal of philosophy

n. 39 May / August 2022



REVISITANDO LA INFANCIA EN *FIVE EASY PIECES* DE MILO RAU

Cristina Cubells Pérez¹

Doctoranda en el Departamento de Humanidades
Universidad Carlos III de Madrid (España)

RESUMEN: El presente artículo propone visitar la infancia a través del análisis de la obra teatral *Five Easy Pieces* del director suizo Milo Rau. A partir del trabajo conceptual y escénico presente en la actuación de los niños y las niñas, la obra nos sitúa ante un interrogante fundamental: qué podemos representar desde la infancia más allá de las fórmulas convencionales basadas en la inocencia, la pureza o la memoria y qué pueden contar los niños y las niñas cuando son sujetos activos de la representación. Rau propone abrir otros diálogos previamente no concebidos desde la representación con niños y niñas en el teatro contemporáneo.

PALABRAS-CLAVE: Infancia, teatro, contemporáneo, representación, Milo Rau, *Five Easy Pieces*.

ABSTRACT: This article proposes revisiting childhood through the analysis of the play *Five Easy Pieces* by the Swiss director Milo Rau. Based on the children's conceptual and scenic work present in the performance, the play places a fundamental question: what can we represent from childhood beyond conventional formulas based on innocence, purity or memory and what could children explain as an active subject of representation. Rau proposes to opening new dialogues from their representation not considered before in contemporary theatre.

KEYWORDS: Childhood, theatre, contemporary, representation, Milo Rau, *Five Easy Pieces*.

¹ El proyecto que ha generado estos resultados ha contado con el apoyo de una beca de la Fundación Bancaria 'la Caixa' (ID 100010434), cuyo código es LCF/BQ/DR19/11740036.
www.cristinacubells.com

1. **Introducción: el teatro de Milo Rau**

En el libro *Realismo Capitalista*, Mark Fisher emplea la expresión ‘realismo’ para dar cuenta de cómo la lógica del capitalismo del siglo XXI se fundamenta en la imposibilidad de pensar formas alternativas a éste a diferencia de décadas anteriores. Es decir, que concibe como ‘natural’ cierto orden artificial de las cosas limitando la capacidad de imaginar nuevos escenarios culturales y políticos que estén fuera de sus lógicas. La ideología neoliberal se fundamenta, por lo tanto, en la negación de otras formas posibles de vida fuera del sistema a través de su naturalización (FISHER, 2016, p.22). El acto político, para el autor, se definiría por la capacidad de ‘desnaturalizar’ y ‘repolitizar’ la experiencia contemporánea limitada. Es decir, evidenciar aquello que se ha configurado como tácito, estratégico e ideológico y, por lo tanto, privado de capacidad política o despolitizado. Nada se da ‘porque sí’. Un planteamiento que tiene claras resonancias con el precepto sociológico de Bourdieu (1998) sobre la construcción de ‘lo real’, en tanto que no existen acciones naturales o culturales, sino acciones que al normalizarse se nos presentan como naturales.

El teatro de Milo Rau se centra en la construcción de ‘ficciones’ entendidas como formas de repolitización de los escenarios hegemónicos, muy en consonancia con el gesto político que propone Fisher y el planteamiento de Bourdieu. Desde la *International Institute for Political Murder* de la que es director artístico, el teatro se piensa como un escenario de lo posible, como la evidencia de que es posible concebir alternativas al orden establecido y, en consecuencia, expandir el horizonte de lo pensable. En este sentido, el teatro se convierte en un lugar para apostar. Un lugar en el que se construye una situación decisiva que tiene consecuencias en el espacio público y que, por lo tanto, problematiza con lo que ha sido normalizado.

2. **‘Realismo’ desde la ficción: más allá del teatro documental**

El concepto de ‘realismo’ que Rau circunscribe al teatro está referido a la ‘realidad’ de la representación. Esto no significa que aquello que se represente sea ‘real’, en el sentido de concebir el teatro como altavoz y denuncia a través de las historias o situaciones verídicas de los actores tal y como sucedería en un teatro documental. El concepto de realismo se refiere a que la representación ‘en sí’ es real, es decir, que genera una realidad dentro de un marco artificial provocando condiciones de posibilidad en la realidad común y compartida. Las situaciones generadas en el espacio

teatral son susceptibles a confrontar y modificar la realidad del espacio público e incluso desbordarlo. Rau no hace teatro documental, sino que emplea los elementos documentados para comprenderlos desde otro lugar.

En sus obras propone encuentros y situaciones que resultarían imposibles en el espacio público. La presencia de los actores, en su mayoría no profesionales, tiene sentido en tanto son ellos los que actúan dado que su actuación activa tensiones políticas, históricas e ideológicas en un contexto particular: por ejemplo, en su obra *The Moscow Trials* (2014) en la que cuenta el arresto y acusación de las Pussy Riot a través de la escenificación de los juicios reales del gobierno ruso, contó con abogados y administradores reales del caso que recreaban sus propios papeles en escena. Otro ejemplo lo tenemos en *The 120 day of Sodom* (2017), una readaptación de la polémica obra de Pasolini donde las víctimas de las torturas son representadas por actores con discapacidad intelectual o en *Five Easy Pieces* (2016), obra que será central de este análisis, donde un grupo de niños y niñas dan voz a los testimonios que rodearon el caso del asesino y pedófilo belga Marc Dutroux.

Podemos sintetizar el trabajo de Rau en dos propósitos fundamentales: por un lado, como catalizador de una experiencia que ha sido limitada o cancelada en un contexto sociopolítico concreto. Por ejemplo, en su obra *The Congo Tribunal* (2017) construye un tribunal ficticio de 3 días en el que, por primera vez, se producen encuentros entre los trabajadores, empresarios, dirigentes locales y sus partidos nacionalistas. Este evento permitió que se abrieran procesos políticos y denuncias de los trabajadores sobre las condiciones de precarización, explotación y falta de responsabilidades políticas. Este marco ‘ficticio’ no solo sirvió para dar voz a los trabajadores, tergiversando la relación habitual entre el que escucha y el que toma la voz, sino que también provocó efectos y consecuencias en la política común que hoy, todavía, perduran. ‘Las realidades han sido creadas dentro de un cuadro artificial que no existía antes como institución. No lo soñamos, lo hemos visto y ha sucedido’ (RAU, 2018, p.179).

En segundo lugar, el teatro de Rau persigue la rememoración histórica de un conflicto. Este planteamiento tiene claras resonancias con la idea de actualización histórica de Benjamin (1940). Benjamin plantea que recuperar una experiencia de la historia en el presente no significa averiguar qué sucedió en el pasado sino cuál es la representación que hacemos de esos eventos, cómo y de qué manera hacemos inteligibles los hechos del pasado en la actualidad y qué capacidad tenemos en el

presente para abrir estancias clausuradas en el pasado. El recuerdo, por lo tanto, sería el acto político que puede transformar no sólo el pasado sino el presente (BENJAMIN, 2019, p. 307).

Rau provoca esta actualización desde la representación mediante distintos abordajes: por un lado, a través de la reconstrucción escénica de un evento histórico. En la obra *The Last Days of the Ceausescus* (2009) toma como punto de partida su propia experiencia cuando tenía 12 años y vio en la tele la sentencia a muerte del dictador rumano en 1989. Desde ese recuerdo imborrable, explora y provoca de nuevo la experiencia: la vuelve real, de forma imperativa y neutral, como le fue aparecida en su infancia. De ese modo explora la interferencia entre ‘la verdad histórica’ (la que se produce a través de un análisis técnico, objetivo, de declaraciones de testimonios y de materiales escrupulosamente fijados), la ‘verdad de la experiencia’ desde la infancia y, por lo tanto, de toda una generación y, finalmente, la ‘verdad mediatizada’ a la que uno queda atado emocionalmente y en la posteridad (RAU, 2018, p.176).

La segunda forma de actualizar el recuerdo colectivo se produce a través de la escenificación de un testimonio ficticio. En sus obras, quien da testimonio nunca es un sujeto neutro. El personaje es colocado en una situación de tensión con su propia historia y con el público presente, que acaba convertido en cómplice. En el teatro de Rau los sujetos siempre son políticos en la medida en que transforman el escenario en un evento decisivo para todos. Es a través de la representación que algo se pone en juego.

En *Hate Radio* (2011), unos actores supervivientes del genocidio en Ruanda son los encargados de escenificar la llamada al asesinato masivo desde el viejo estudio de emisión de Ruanda, emisora cómplice en la génesis del genocidio en 1994. Un evento histórico que es representado por unos actores cuya actuación se vuelve polémica al ser encarnada en sus cuerpos y acciones. Los actores viven la interferencia entre su propia biografía, la comprensión de los eventos desde su posición ‘real’ y la confusión de sus historias con las de los genocidas. Rau cuestiona los límites entre lo real y lo simulado cuando los actores encarnan un papel que moral y políticamente no les pertenece (RAU, 2018, p.160).

De entre estas propuestas *Five Easy Pieces* (2016) es, sin duda, una de las más polémicas al colocar a unos niños en el centro de la escena para dar voz a los testimonios cercanos al caso Dutroux, una figura muy polémica de la sociedad belga por

ser el artífice de una serie de asesinatos y violaciones cometidos a menores en la década de los 90.

3. *Five Easy Pieces* (2016): el caso Dutroux contado por niños

Five Easy Pieces habla de la construcción de una identidad dañada a través de la recreación de un asesino y su entorno desde la perspectiva de aquellos que han sido potencialmente sus víctimas: los niños. Dutroux es una de las figuras más conocidas y polemizadas en Bélgica no solamente por los hechos sino por falta de responsabilidades judiciales que se produjeron alrededor del caso. Su caso se convirtió en un escándalo judicial que provocó, en 1996, un levantamiento del pueblo belga contra las administraciones que lo habían llevado y habían sido respaldadas por el gobierno.

En la obra, Dutroux se concibe como el epicentro de las narrativas que los niños generan alrededor de su historia a modo de episodios. La obra abre interrogantes sobre la construcción de la identidad belga colocando el caso Dutroux como el principal mito colectivo y entrecruzando su historia con diversas polémicas relacionadas con la identidad belga. Para Rau, Dutroux es cuasi una alegoría del declive del colonialismo occidental y de los poderes industriales, porque él nació y creció en las colonias belgas del Congo. En él y a través de él se cuenta una historia de Bélgica (AUGUSTIN, 2016).

Five Easy Pieces se articula mediante cinco pequeñas recreaciones alrededor del caso en forma de monólogo: el primer monólogo, titulado *Father and Son*, inicia con la declaración de independencia del Congo y el asesinato de Patrice Lumumba que es escenificado por uno de los niños, instaurando así el contexto desde donde se desarrolla la acción posterior del caso Dutroux. Este primer capítulo se cruza con la intervención de un niño que representa al padre de Dutroux y recrea la desesperación de un padre cuyo hijo se ha convertido en asesino preguntándose hasta qué punto su educación es responsable de los crímenes cometidos por su hijo. En la segunda pieza, titulada *What is acting*, un niño representa a uno de los policías que llevó el caso y cuenta los detalles de cada una de las investigaciones para posteriormente trasladarnos a la escena del crimen.

La tercera pieza, *Essay on submission* trata sobre el dolor de los padres ante su hija desaparecida a través de la recreación que una de las niñas hace de Sabine, una víctima que fue encerrada y encontrada con vida en casa de Dutroux después de su detención. En la cuarta pieza, *Alone in the night*, un niño y una niña representan a los padres de una de las niñas secuestradas mientras esperan la llamada de la policía. A continuación, el niño inicia un monólogo sobre el dolor irreparable que viven unos

padres hacia su hija desaparecida. Finalmente, la quinta pieza titulada *What are Clouds* es una pieza de cierre que termina con el funeral de las víctimas. Todas las intervenciones que realizan los niños están basadas en documentos originales extraídos de las entrevistas con adultos involucrados en el caso.

A nivel formal, el montaje pretende simular un casting de actores infantiles seleccionados para recrear cada uno de los papeles. Durante el transcurso de la obra tenemos la presencia de un adulto que selecciona a los niños y realiza las grabaciones junto a los demás niños que en ese momento no actúan. Cada una de las intervenciones se produce delante de cámara y son proyectadas en pantalla mostrando en todo momento el mecanismo empleado para ello. La evidencia del mecanismo lleva a la obra a transitar por distintos planos dramáticos. Entre monólogo y monólogo se dan intervenciones de aparente espontaneidad entre los niños, que reflexionan sobre conceptos como la pérdida, la muerte, el dolor, el amor, la enfermedad, la violencia o la identidad. Estas intervenciones preceden los monólogos o aparecen como reflexiones al final de éstos, vehiculando unos con otros.

El despliegue de la obra muestra un juego muy sofisticado de distintos niveles de representación: en primer lugar, a los niños actores que simulan ser niños seleccionados para un casting. En segundo lugar, la grabación y escenificación de los testimonios reales del caso Dutroux por parte de estos niños y, en tercer lugar, la proyección de los testimonios en pantalla. Estos planos cruzados de representación están presentes durante toda la pieza y abren interrogantes sobre límites del propio teatro: ¿son los niños conscientes del contenido de aquello que representan?, ¿qué significa para ellos actuar?, ¿qué significa para el público que observa la escena? Cada una de las piezas de la obra se articula mediante un juego de imitación del niño con respecto al adulto. Este hecho resalta la forma de títere o marioneta del actor en el espectáculo, llegando a sus límites en los casos en los que el niño imita sin comprender las acciones, las palabras o los comportamientos que reproduce. (BLÄSKE, 2017, p.74).

4. ¿Qué podemos contar en el teatro a través los niños?

Sin duda, esta pieza inaugura una mirada distinta sobre qué podemos contar en el teatro desde los niños. Habitualmente, las obras contemporáneas en las que aparecen niños en escena suelen estar marcadas por unos registros dramáticos comunes derivados de la mirada idealizada que el adulto proyecta hacia ellos. Obras como *Inferno* (2009) de Romeo Castellucci, *Una costilla sobre la mesa* (2020) de Angélica Lidll o *Moeder*

(2016) de Peeping Tom son algunos ejemplos donde los niños aparecen como representación de la inocencia, de la pureza, de la vulnerabilidad o de la memoria. Habitualmente sus apariciones son puntuales y sirven para resaltar o confrontar algún aspecto ligado al mundo adulto.

Si bien es cierto que en los últimos años se realizan montajes donde los niños toman la voz y los adultos no están presentes en escena, como es el caso de *Next Day* (2014) de Philippe Quesne, *Airport Kids* (2008) de Rimini Protokoll, *That night follows day* (2013) de Tim Etchells o *Before your Very Eyes* (2015) de Gob Squad; cabría preguntarse hasta qué punto estas obras consiguen desmarcarse de una visión adultocéntrica, pues aquello que cuentan los niños en el escenario no está muy lejos de aquello que el adulto esperaría escuchar por parte de ellos. Estas obras habitualmente se plantean como una crítica más o menos explícita al mundo adulto o como reivindicación de la infancia. Por ejemplo, en relación al futuro que dejamos o como retrato de lo absurdo que representa la vida adulta para el niño. Como afirma Bláske (2017, p.58) la conciencia crítica que se pretende en el espectador se produce a través del aleccionamiento, aunque bajo el registro tierno y simpático propio ‘del mundo de los niños’.

Sin embargo, aquello que hace inédita la obra de Rau y, por lo tanto, consigue desmarcarse de las anteriores es su capacidad de articular un nivel dramático distinto por el rol ambiguo que ocupan los niños en la obra. Los niños no aleccionan, pero tampoco escapan de la mirada del adulto ni lo pretenden, sino más bien al contrario: muestran la sujeción y la manipulación de la que son víctimas y para ello es necesario que la idea de inocencia o vulnerabilidad no solo esté presente en el imaginario del adulto, sino que sea evidente y significativa en la obra. *Five Easy Pieces* juega desde la mirada adulta porque pretende convertir al espectador en cómplice y en *voyeur* de los niños, situándolo en un terreno que progresivamente se vuelve más y más incómodo.

Desde la proyección de la inocencia y la vulnerabilidad hacia los niños, Rau interroga al público sobre la capacidad de manipulación, sobre el abuso y sobre la crueldad: el niño toma la voz en el escenario, pero lo hace para dar voz a un testimonio a través de un juego escrupuloso de imitaciones. *Five Easy Pieces*, a diferencia de las anteriores, es una pieza que muestra situaciones que no quisiéramos ver representadas por parte de los niños. De ese modo, sus actuaciones limitan con aquello que los adultos consideramos posible, adecuado o pertinente para ellos. Es decir, que problematiza con el sistema de ideologías, creencias y valores que construimos en relación a la infancia.

5. Una ficción documentada: el rol ambiguo de los niños en escena.

Una de las corrientes teatrales empleada habitualmente en el teatro de las últimas décadas se reconoce como *dramaturgias del yo*. En palabras de Checa (2010), esta denominación se explica a través del empleo abundante del discurso en primera persona; dicho de manera generalmente neutra, impasible y alejada de los registros habituales de la declamación exagerada o de la naturalista. En estas dramaturgias, el actor se dirige a menudo frontalmente a los espectadores y asume como propio el discurso escrito por el dramaturgo. Es decir, se borran las fronteras entre persona y personaje, o entre dramaturgo y actor (CHECA, 2010, p.140)

En *Five Easy Pieces* se produciría algo así como un teatro documental o testimonial ficticio. Unas *dramaturgias del yo* escenificadas. Los niños recrean un testimonio imitando la actuación, el lenguaje y el gesto del adulto de la manera más exacta posible: en primera persona, buscando la neutralidad y sin declamaciones exageradas. Sin embargo, la división entre el niño y el testimonio adulto que representa permanece intacta. Es imposible escapar de la evidencia de que son niños recreando a adultos no solo por la presencia del niño sino por la escenificación explícita de su relato a través de la cámara.

Mientras el testimonio visto en pantalla busca la máxima veracidad de sus palabras resaltando la gestualidad de los niños, en escena vemos que todo se trata de una grabación. Los planos interpretativos resultan ambiguos porque los niveles de actuación están constantemente cruzados.

Sin duda, otra de las cuestiones que suscita la obra es la crueldad, la incomprendibilidad o el impacto al que están expuestos los niños. Rau cuenta que al inicio de los ensayos el equipo compartió con ellos extractos de la película *Escenas de un matrimonio* de Ingmar Bergman y los pusieron a imitar algunas de las escenas. Por ejemplo, el momento de la separación de Johan y Marianne en la mesa de la cocina. Esta escena exigía no solo una gran precisión de movimientos sino también una adecuación emocional al contexto. Comenta Rau que la frase *esto es tan irreal* de Marianne fue dicha por los niños de tal manera que creyeron su emocionalidad, aunque el significado de la palabra *irreal* tuvo que explicarlo más tarde (AUGUSTIN, 2016, p.8).

Uno de los elementos con los que más juega la obra son los niveles perceptivos e interpretativos de las palabras, las acciones y los gestos de los niños. La comprensión emocional de muchas de las escenas de *Five Easy Pieces* se produce, para ellos, desde una perspectiva lúdica más que intelectual básicamente por una falta de experiencia empática real en relación a aquello representado. Sin embargo, para el público adulto, la experiencia que conlleva escuchar o ver a un niño realizando una acción de adulto adquiere un significado completamente nuevo: ¿qué produce ver a unos niños imitar una situación que requiere de una experiencia y de una dimensión dramática que es ajena a ellos?, ¿de qué modo los niños pueden comprender qué es lo que se está contando?, ¿qué significa para ellos la pérdida, la violencia, la crueldad? y ¿de qué manera empatiza el público con la obra?

Ver a los niños imitar desprovistos de las emociones reales nos plantea dudas acerca de cómo se construyen estas emociones y sobre los mecanismos éticos y morales que operan detrás de ellas.

6. Los límites de la representación: ¿qué significa actuar para los niños?

Otro de los interrogantes que plantea la obra se refiere a los límites de la representación. Los niños, a través de su actuación, muestran inevitablemente las costuras del montaje: somos conscientes todo el tiempo de que se trata de un ensayo, no solo por la concepción de la obra como casting sino por la actuación de los niños. Evidenciar que todo se trata de un ensayo, donde lo simulado es siempre visible, es parte de la apuesta de la pieza. De ese modo, aquello que comienza como un juego de roles nos conduce a preguntas fundamentales sobre la escenificación de la violencia, de la pérdida o del dolor.

Mientras que en pantalla se realzan los aspectos dramáticos de la actuación a través de los primeros planos (muestra ‘la realidad’ contenida en el testimonio), la ficción del testimonio es evidenciada en tanto es el niño quien da voz a un testimonio cuya historia no le pertenece. El niño no puede contener ‘la realidad’ de una historia adulta por una evidencia de cuerpos, experiencias y acciones imposibles de que sean correspondidas por él. Por ejemplo, al hablar sobre el dolor de la pérdida de un hijo fallecido o sobre la responsabilidad de la educación de un hijo como padre. Esta imposibilidad de correspondencia es la que hace la obra tan inquietante y es la que la convierte en un ejercicio sobre la propia teatralidad: ‘representar la violencia, la pérdida o el dolor se vuelve, en manos de los niños, un ejercicio teatral que podría querer

mostrarnos de qué manera hemos construido el contenido moral de la violencia, de la pérdida o del dolor’ (AUGUSTIN, 2016, p.10).

Sin duda, todo aquello que damos por sentado en un actor adulto se presenta como moral o técnicamente imposible para los niños a través de la pieza. Una de las escenas donde más explícita se hace esta cuestión es en la pieza *Alone in the night*, donde un niño y una niña recrean a los padres de una de las niñas desaparecidas. Al final del relato, él trata de llorar para dar más ‘realismo’ a la escena y sin embargo no lo consigue. El director del casting suspende la grabación y le pide que *piense en algo triste* que le haga llorar, pero sigue sin conseguirlo. Finalmente recurre a un elemento externo que le fuerza a llorar: un *tear stick*, o lápiz de lágrima. Esta acción hace explícita la distancia del niño con aquello que dice representar. Realiza la acción de llorar sin el dispositivo dramático que lo contiene, sin que dicha acción sea una consecuencia de aquello por lo que esperaríamos que llorara: la pérdida de una hija o, por lo menos, por una consecuencia trágica.

7. Cuando el juego se convierte en manipulación

Five Easy Pieces interroga sobre los mecanismos que operan detrás de las emociones y sobre lo que significa hacer teatro: ¿qué implica ser *otra persona* en el escenario?, ¿qué significa imitar, empatizar o decir en el teatro?, ¿qué nos explica la actuación de los niños sobre el poder de subjetivación, sobre la imitación o sobre el juego?

Walter Benjamin, en un texto sobre la historia cultural del juguete, recoge un interesante análisis sobre el juego en la infancia y el rol que ocupa el juguete en su experiencia de juego, así como la presencia que tiene el mundo adulto en la vida de los niños a través de la configuración más o menos personificada del juguete. El autor afirma que los errores de los adultos en relación al juego tienen que ver con su necesidad de ‘dejar huella’ en los niños. En su texto describe cómo los juguetes muestran los errores de concepto de los adultos, convencidos durante años de que los niños eran hombres y mujeres a escala reducida. Benjamin dice que las modificaciones más interesantes de los juguetes se producen a partir de lo que hacen los propios niños al jugar y no del juguete en sí mismo. Por lo tanto, el error del adulto estaba en caracterizar al juguete presuponiendo unas determinadas necesidades infantiles que debían ser cubiertas: como si el niño jugara porque reconoce algo del adulto en el juego (BENJAMIN, 2016, p.17).

El autor critica la idea de ‘caracterización’ de los juguetes y los juguetes ‘hechos a medida’ porque provocan limitaciones en las experiencias de juego posibles de los niños.

Los juguetes creados con una finalidad concreta de juego impedirían al niño construir formas alternativas donde el imaginario adulto no esté presente. En este sentido, *Five Easy Pieces*, procede como un juguete extremadamente caracterizado por el adulto. Los niños *juegan* a través de unas pautas muy definidas y determinadas por el adulto. En algunos fragmentos de la obra imitan escenas que han sido previamente filmadas con actores adultos y lo hacen con la mayor precisión posible. Como si de pequeñas marionetas se tratasen hacen exactamente lo mismo que los adultos realizan en el vídeo: imitan las formas de andar, los gestos, los movimientos, las miradas, las acciones, etc.

Cuando el niño juega de forma espontánea a imitar al adulto suelen aparecer formas caricaturescas o exageradas de acciones que responden a una lectura sesgada del niño en relación al adulto. Es decir, que actúa ‘como si fuera un adulto’ empleando sus propios registros corporales y emocionales. *Five Easy Pieces* exige al niño imitar algo que física y emocionalmente está fuera de su experiencia. Por ejemplo, mediante gestualidades y acciones concretas, como el abrazo de unos padres cuya hija ha desaparecido; o emociones, como la espera de unos padres ante la llamada de la policía. En cierto sentido juega a imitar un adulto que no le es propio.

Este control marcadamente intencional de la obra hace que aquello que se concibe como juego para los niños sea leído como sujeción, control o manipulación por parte del adulto.

La imitación a través del juego se convierte en un ejercicio de instrucción que también abre interrogantes: ¿qué es exactamente lo que imitan los niños cuando imitan al adulto?, ¿imitar la violencia, la pérdida o el duelo significa experimentarla para ellos?, ¿cómo deviene la manipulación a través de este juego de imitaciones? Y, finalmente, ¿qué sucede cuando un niño no consigue imitar algo?

El ejemplo de la pieza *Alone in the night* puede interpretarse como un ejercicio de manipulación por parte del adulto. Asumido el distanciamiento emocional que la escena representa para el niño, y al no conseguir reproducir ‘la realidad’ del testimonio tal y como sucedió, éste es ‘forzado’ a llorar mediante la intervención de un objeto. Seynaeve, el único actor adulto que aparece en la obra y que interpreta al director del casting comenta: ‘el objeto que ayuda a llorar sería el objeto físico de la manipulación a

través del cual el niño puede realizar la acción esperada. De la misma manera que Dutroux cuenta una mentira a Sabina, la niña secuestrada, para que esta acceda a realizar aquello que él persigue fingiendo ser un rescatador que tenía que protegerla de una red criminal. En ambos escenarios, el de la realidad y el del teatro, se produce una manipulación que lleva a los niños a actuar conforme el adulto desea' (AUGUSTIN, 2016, p.18). El juego para el niño se convierte en un sistema de manipulación por parte del adulto y también una experimentación de esta manipulación por parte de la audiencia.

8. Público: voyeur, cómplice, rehén

Five Easy Pieces despliega situaciones que no esperaríamos ver y escuchar en los niños. Pero también muestra lo que el adulto no espera o no desea que el niño vea, experimente o sienta. Es a partir de todas estas experiencias cruzadas que el público transita por distintos roles durante la función: es *voyeur*, es cómplice y también es rehén de la propia historia. En el escenario todo se vuelve visible y todo se exhibe, como si de una escuela de teatro se tratara.

En este sentido, es interesante destacar la idea principal sobre el teatro de Rau en relación a la capacidad de construir 'realidades' en espacios de ficción, para interrogar sobre el poder de la ficción como aparato de exhibición y denuncia, pero también de protección. La obra nos permite experimentar situaciones incómodas en tanto nos prestamos a ser públicos de la historia: observamos sin impedir que suceda porque también nos arrojamos en las convenciones de la ficción.

El teatro aprovecha sus propios códigos morales para trasladarnos a situaciones cuya crudeza necesita ser justificada desde la idea de ficción. Por ejemplo, una de las escenas más polémicas corresponde a la tercera pieza *Essay on submission* donde una niña del casting recrea a Sabine, una de las víctimas de Dutroux. La niña lee una carta donde enumera todas las cosas que quisiera decirles a sus padres y también las situaciones que vive durante el encierro. Para poder representar a Sabine, de la manera más exacta posible, el director del casting le pide a la niña que se quite la camiseta, tal y como habían acordado. Ella se niega inicialmente. Él insiste y, finalmente, acepta.

Esta es posiblemente una de las escenas más tensas y polémicas de la obra porque, si bien la obra misma se concibe como un ensayo, el espectador no puede evitar experimentar los distintos roles por los que transita la obra: es Dutroux y también es los padres de la niña desaparecida. La ficción 'protege' pero en cierto sentido obliga a

vivenciarlo. Y es justamente esta capacidad poliédrica de la pieza para con el espectador lo que consigue provocar un trabajo catártico sobre el duelo.

9. Conclusiones

Milo Rau emplea el espacio de ficción del teatro para mostrar alternativas a la realidad o expandir la experiencia de comprensión de aquello que conocemos. Su trabajo suele partir de casos como este como pretexto para crear un retrato emocional de nuestro tiempo y reflexionar sobre el teatro y el arte en general.

El caso de Dutroux es esencial en la obra no por el caso en sí sino por aquello que desprende a nivel político y social en relación a la construcción de la identidad belga y a nivel estético a partir del trabajo con los niños. La obra, dice Rau, sigue una clara dialéctica de que ‘todo es actuado y a la vez verdadero’. Es un teatro clásico que emplea todos los medios: la cámara, la emoción, el cuerpo, el espacio, el lenguaje, la imaginación, la música, la mirada. Si estamos recreando el caso de Dutroux lo hacemos con la esperanza de que sirva para contar algo ‘que lo trascienda’. Es decir, que haga sentir los efectos o las consecuencias de una cosa en un lugar, contexto o medio distinto de aquel en el que fueron originalmente producidos (AUGUSTIN, 2016, p.19).

En la introducción del análisis, partimos del planteamiento de Fisher sobre cómo el capitalismo actual se constituía desde la negación de otras lógicas fuera del sistema. Es decir, que aquello que reproduce el sistema es la imposibilidad de repolitizar y desnaturalizar una experiencia que ha sido normalizada. El gesto teatral de Rau es el manifiesto y la apuesta por una ‘estética de la resistencia’ hacia lo normalizado. Esto implica ir más allá de los viejos dogmas elitistas sobre el arte como elemento de liberación o emancipación intelectual y concebir una forma política de teatro que genere escenarios de posibilidad: es decir, que al mostrar otros procedimientos abra heridas que han sido previamente canceladas. Lo intelectual, como plantea Rancière, no es suficiente sino acontece un cambio perceptivo de lo sensible. Y es en la combinación entre lo intelectual y lo sensible, lo político y lo estético donde el teatro se transforma en un acto decisivo.

REFERENCIAS

- AUGUSTIN, Y. *Interview with Milo Rau* en *Five Easy Pieces*. Press Kit (pp. 7-11). Berlín: IIPM y Campo, 2016.
- BENJAMIN, W. *Tesis sobre el concepto de historia* (1940) en *Iluminaciones* (pp. 307-318). Madrid: Taurus, 2019.
- BENJAMIN, W. *Juguetes*. Madrid: Casimiro libros, 2016.
- BLÄSKE, S. *Milo Rau. Five Easy Pieces*. Alemania: Verbrecher Verlag, 2017.
- BOURDIEU, P. *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus, 1998.
- CHECA, J. *Otredad y dramaturgias del yo*. Entre la política y la obscenidad en Montserrat Iglesias (ed.) *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine* (cap. 7, pp. 139-156). Madrid: Biblioteca nueva, 2010.
- FISHER, M. *Realismo Capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos aires: Caja Negra Editora, 2016.
- JEFTANOVIC, A. *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- RAU, M. *Gloabal Realisme, Réalisme Global*. Alemania: NTGent y International Institute of Political Murder, 2018.
- RAU, M. *Vers un Réalisme Global*. Trad. Sophie Andrée Fusek. Paris: L'Arche Éditeur, 2021.
- RANCIÈRE, J. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.