



MONTAJE Y PERFORMANCE EN *FIVE EASY PIECES* (2016) DE MILO RAU: MEMORIA, IDENTIDAD Y FICCIÓN

*MONTAGE AND PERFORMANCE IN MILO RAU'S FIVE EASY PIECES (2016): MEMORY, IDENTITY AND FICTION*

**Juanjo Monsell**

Universitat de València

([Juan.Monsell@uv.es](mailto:Juan.Monsell@uv.es))

<http://orcid.org/0000-0001-7397-113X>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.52.09

ISSN 2444-3948

**Resumen:** Este artículo pretende analizar los elementos que el dramaturgo suizo Milo Rau toma de la tradición artística para crear su obra *Five Easy Pieces* (2016), en la que confronta al público con un pasado conflictivo: la historia colonial belga. Tras un breve repaso a la historia del teatro, puede observarse que la obra de Rau se basa en el principio del montaje, está fuertemente influenciada por la *performance* como disciplina artística y se apoya en medios teatrales contemporáneos como el *reenactment*, la intermedialidad, el uso de documentos históricos y la priorización de la fisicidad para conseguir suscitar una reacción emocional e intelectual en el público.

**Palabras clave:** performance; montaje; Rau; reenactment; intermedialidad; trauma; archivo; cuerpo

**Abstract:** This paper aims to analyze the elements that the Swiss playwright Milo Rau takes from the artistic tradition in his play *Five Easy Pieces* (2016) to confront the audience with a conflictual past: the

Belgian colonial history. After a short review of the history of theater, it can be observed that Rau's play is based on the principle of montage, is strongly influenced by performance as an artistic discipline and relies on contemporary theatrical means such as reenactment, intermediality, the use of historical documents and the prioritization of physicality to elicit an emotional and intellectual reaction in the public.

**Keywords:** Performance; Montage; Rau; Reenactment; Intermediality; Trauma; Archive; Body

**Sumario:** 1. Performance y teatro. 2. Montaje y teatro. 3. La obra de Milo Rau y el International Institute of Political Murder. 4. Montaje y performance en *Five Easy Pieces* (2016). 5. Acontecimientos históricos. 6. Reenactment. 7. Intermedialidad. 8. Archivo. 9. Cuerpo. 10. Conclusión. 11. Bibliografía. 12. Notas.

Copyright: © 2024. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

JUANJO MONSELL. Es investigador en formación en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universitat de València y beneficiario de una de las subvenciones de contratación de personal investigador de carácter predoctoral ofertadas por la Generalitat Valenciana. Ha cursado el Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas (alemán y francés) en la Universitat de València con estancias en la Leipzig Universität (Alemania) y en la Wien Universität (Austria) y el Máster Universitario en Investigación en Lenguas y Literaturas. También ha realizado cursos del Grado en Estudios Hispánicos. Ha traducido diversas obras literarias y escrito obras dramáticas. Ha realizado investigaciones en torno al teatro posdramático alemán y a los mecanismos utilizados por este para la representación de los diferentes tipos de violencia. Actualmente, está elaborando su tesis doctoral en torno al análisis semiótico de la representación de la violencia de masas en el teatro europeo contemporáneo, concretamente en las obras del dramaturgo suizo Milo Rau.

## 1. PERFORMANCE Y TEATRO

La teatróloga Erika Fischer-Lichte señala en su obra *Ästhetik des Performativen* (2004) que el arte occidental actual fue influido a partir de 1950 por la experimentación, en todas sus esferas, de lo que ha sido denominado como *performative turn*. Este cambio de paradigma implica, en un nivel general, el abandono de la primacía del objeto artístico como entidad finita, autónoma y significativa y la focalización en otros aspectos inherentes a la práctica artística como el proceso de producción o la recepción de la obra. Es decir, la obra de arte abandona su condición de artefacto atemporal y se transforma en un proceso inacabado insertado en el presente, esto es, en un evento que se presenta como transitorio, casual e indeterminado (Crohn Schmitt, 1990, pág. 231). De este modo, la construcción y la audiencia pasan a ocupar una posición determinante en el proceso artístico. Como consecuencia, este se ve permeado por una sensación de escenificación en todas las disciplinas artísticas, que, a su vez, ven disueltas las fronteras entre ellas (Fischer-Lichte, 2008, pág. 196). La *performance*, por lo tanto, en su carácter de medio transdisciplinar, destruye la representación en un sentido tradicional y afirma la condición de presencialidad de la obra artística (Shepherd, 2016, pág. 147).

En lo concerniente al ámbito teatral, el inicio de este proceso debe situarse en el estreno de la obra de Peter Handke *Publikumsbeschimpfung*<sup>1</sup> el 8 de junio de 1966 en el Theater am Turm de Fráncfort (Vanderath, 1970, pág. 317). La influencia de la *performance* comporta una recuperación de la ritualidad primigenia del teatro (Schechner, 1994) y, por ende, de las normas inherentes a esta en lo relativo a la fisicidad —tanto corporal como objetual—, el espacio, el tiempo y la palabra. Esta condición ritual del teatro,<sup>2</sup> al privilegiar la escenificación en detrimento de la literatura dramática, obliga a redefinir dos tipos de relaciones sustentadoras de la práctica teatral tradicional y fundamentales para la estética semiótica y la hermenéutica: por un lado, la relación intersubjetiva entre sujeto y objeto —espectador y actor—; por el otro, la relación entre materialidad y semioticidad —significante y significado— (Fischer-Lichte, 2008, págs. 17-18). En la condición de la obra artística como evento, y dada su propiedad de inacabamiento, el espectador se convierte en un sujeto activo no solo en el proceso de recepción de la obra, sino también en el de producción y, por lo tanto, adquiere la capacidad de modificar la relación entre escenario y audiencia para constituir la realidad del

teatro. Las acciones y reacciones del espectador quedan insertadas dentro del propio evento, al mismo nivel que aquellas de los actores. Estas no remiten a realidades extramateriales, sino que son autorreferenciales y autosignificantes (de Marinis, 1982, págs. 62-63). Significan lo que realizan, sin necesidad de remitir a significados preexistentes y, además, desempeñan un rol determinante en la constitución de la realidad. Como consecuencia, la semioticidad característica del teatro se quiebra y es sustituida por la materialidad pura. Los significantes constituyentes de los catorce signos teatrales —ya se trate de la palabra, el movimiento, la música, la iluminación o el decorado, entre otros—, al quedar disociados de los significados que se les atribuyen usualmente en el plano de la ficción del teatro dramático, comienzan a relacionarse entre sí simultánea y paratácticamente (Fischer-Lichte, 2008, págs. 20-23). Es decir, los significantes devienen unidades incompletas conectadas entre sí dialécticamente dentro de un mismo nivel jerárquico. Estos cambios de relaciones provocan que el proceso estético de este tipo de teatro se produzca dentro de un bucle de retroalimentación autopoiética en constante cambio, de tal modo que, cada *performance* supone un evento único e irrepetible (ibid, pág. 50). En cada repetición se producen nuevos significados que solamente se constituyen como tal en el acto de percepción.

## 2. MONTAJE Y TEATRO

Desde una perspectiva histórica, la utilización de la audiencia como parte de la creación de la obra artística y la disociación de los significantes y los significados dentro de esta no son, sin embargo, características exclusivas del teatro contemporáneo —cuya máxima expresión es el teatro posdramático—. De hecho, los aspectos desencadenantes de la redefinición de las relaciones entre objeto y sujeto y semioticidad y objetualidad, como la participación de tipo ritual de la audiencia, la ruptura de fronteras entre géneros y entre realidad estética y extraestética, el énfasis en el proceso, el desprecio de la auraticidad del artefacto artístico y el uso de tiempo real, pueden ya encontrarse en las vanguardias históricas (Kattenbelt, 2008, págs. 20-21; Shepherd, 2016, pág. 202). La apropiación de dichos aspectos por parte de la *performance*, aunque de manera radicalizada, no tiene otro fin que el de representar la ausencia de significado y la muerte del sujeto (Féral, 1982, págs. 172-173), ya

prefigurada a comienzos del siglo XX. De este modo, se recupera la noción de fragmentación y su encarnación artística en forma de yuxtaposición de multitud de elementos dispares como respuesta a los principios ilustrados del mundo y del sujeto como entidades coherentes y totales, así como la representación del régimen temporal contemporáneo, marcado por la simultaneidad y la yuxtaposición de lo disperso (Foucault, 2004, pág. 12).

Los aspectos enumerados hasta el momento aparecen subsumidos de manera paradigmática en el principio del montaje. Este principio, desarrollado y teorizado en el seno de las vanguardias ventiseculares y tangencial a todas las disciplinas artísticas, atestigua la descomposición de la obra de arte clásica y es un principio básico del pensamiento y la praxis artística de Milo Rau. Desde una perspectiva teórica general, es un método analítico de visibilización y expresión de la idea de construcción de la obra artística. Esta idea se materializa a través de la fragmentación de la estructura de la obra y de la exposición del conflicto entre sus componentes. La exposición de la heterogeneidad de los componentes implica, a su vez, el desvelamiento de los intersticios abiertos entre ellos. De este modo, los significantes mínimos del texto se separan de sus significados y se presentan como fragmentos, por lo que se destruye cualquier apariencia de coherencia y uniformidad (Sánchez-Biosca, 1996, págs. 56-57). La desarticulación inherente al montaje lleva aparejada la posibilidad de generación de significado, derivada de la oposición dialéctica entre los componentes (Horinek, 1995, pág. 77). Esta generación de significado depende, sin embargo, de los espectadores, que se convierten en parte integrante de la obra artística. Estos, al quedar expuestos a la naturaleza fragmentada del mundo revelada por el montaje, se ven obligados a reaccionar de manera activa (Nemchenko, 2018, pág. 122). El montaje, por lo tanto, a pesar de la negación mimética que lo acompaña, se encuentra más cerca de la realidad extraestética, ya que no solamente replica su estructura múltiple y plural, sino que también posee la capacidad de incluir en la obra hechos y bits de información extraídos directamente de esta (Horinek, 1995, pág. 80). En este sentido, el montaje implica la interacción entre lo real y lo virtual y, por tanto, genera significado y organiza el tiempo y el espacio.

En relación con las técnicas de montaje, deben mencionarse las definiciones proporcionadas por Serguéi Eisenstein y Bertolt Brecht. La primera sistematización teórica de Eisenstein del principio de montaje

se encuentra en su texto de 1923 *Монтаж киноаттракционов* —«Montaje de atracciones»—, donde expone los resultados obtenidos tras el estudio del teatro de Vsévolod Meyerhold y de sus propias aplicaciones de las técnicas del montaje en producciones teatrales. La utilización por parte de Meyerhold de la decoración de tipo industrial —cabe recordar que el término ‘montaje’<sup>4</sup> está extraído del mundo de la industria— y su teoría de la actuación biomecánica llevan el constructivismo al teatro. Sus puestas en escena marcadas por la unión escenográfica de audiencia y escenario —como la de *Мистерия-Буфф* —«Misterio Bufo»— de Vladímir Mayakovski de 1918— o el desmembramiento de la obra en episodios cortos yuxtapuestos mediante recursos de iluminación —como la de *Озеро Люль* —«Lago Lyul»— de Alexei Faiko de 1923— influyen notablemente las producciones eisenstenianas. Ejemplo de ello es la escenificación de *На всякого мудреца довольно простоты* —«Suficiente estupidez en todo sabio»— de Aleksandr Ostrovski de 1923, en la que el espectáculo es construido mediante una serie de números y atracciones independientes (Scheunemann, 13). Eisenstein extrae el concepto de ‘atracción’ del ámbito del circo y del *music-hall* y lo define como la unidad molecular de la efectividad del teatro (Eisenstein, 1974, pág. 78). La atracción es todo elemento del espectáculo que somete al espectador a una acción sensorial que produce *shocks* emocionales. El impacto en la audiencia y la exposición de la separación de cada uno de los elementos respecto a la lógica causal y previsible del espectáculo son, por lo tanto, centrales en la concepción del montaje de atracciones (Sánchez-Biosca, 1996, pág. 95). Al aplicar el principio, la continuidad de la pieza se disuelve y se muestra la tensión entre sus elementos con el fin de despertar la respuesta emocional del espectador (Scheunemann, 1991, pág. 115). De este modo, público y proceso se presentan como elementos centrales de la obra artística.

El *shock* generado por el impacto entre las diversas y bien recortadas situaciones es también la forma básica del teatro épico brechtiano. Bertolt Brecht construye sus obras de acuerdo con el efecto que producen en el público.<sup>5</sup> En su programa de notas a *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* —«Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny»— de 1930 insiste en la función social del espectáculo, presenta por primera vez el concepto de ‘montaje’ y aboga por la separación radical de los elementos constitutivos de las piezas teatrales —esto es, música, texto y escenificación— con el fin de lograr un modo de representación polifónico (Brecht,

2004 [1930], pág. 102). Para Brecht, debe privilegiarse el proceso de desarrollo de la obra y no el final, cada escena debe existir por sí misma y poseer todo su significado en sí misma. De este modo, la estructura de la pieza teatral se convierte en una sucesión de ‘momentos pregnantes’ independientes, tal y como los define Roland Barthes (1977, pág. 36), es decir, instantes en los que el pasado, el presente y el futuro se funden. Hay dos diferencias fundamentales entre la concepción del montaje por parte de Eisenstein y de Brecht: para el director soviético, cada uno de los elementos de la obra se relaciona con la totalidad que los engloba y la respuesta buscada en el espectador es de tipo emocional, mientras que, para el dramaturgo alemán, cada elemento de la obra artística es independiente y no se relaciona con la totalidad y la respuesta que busca despertar en el espectador es de tipo intelectual.

### 3. LA OBRA DE MILO RAU Y EL *INTERNATIONAL INSTITUTE OF POLITICAL MURDER*

Aunque el principio del montaje se ha aplicado generalmente en el ámbito del cine, en el teatro contemporáneo puede observarse una actualización de este principio. Ejemplos de ello son las producciones teatrales del dramaturgo, director de escena, periodista y ensayista suizo Milo Rau. En el año 2007, Rau funda el *International Institute of Political Murder*, un instituto destinado a la producción de obras teatrales, cinematográficas y plásticas sobre acontecimientos históricos de relevancia mediante un ejercicio de documentación exhaustiva. Rau y el *IIPM* trabajan fundamentalmente la historia reciente de países con un pasado determinado por la violencia política y/o el genocidio. Las representaciones teatrales buscan enfrentar al público con una parte de la identidad nacional de sus países que ha sido obliterada para generar una reflexión al respecto. La tesis de partida de Rau afirma que la violencia no desaparece simplemente de la historia de estos países, sino que adopta diferentes formas con las que se manifiesta en la realidad en repetidas ocasiones (Monsell Corts, 2023, pág. 360).

Para representar la violencia en escena, Rau hace uso de recursos tan diversos como la inclusión de documentos históricos de carácter audiovisual —como en *Die letzten Tage der Ceaușescu* (2009/10), donde se representa el juicio y fusilamiento de Nicolae y Elena Ceaușescu en Rumanía—, el uso de manifiestos de autores de masacres y/o genocidios

—como en *Brevik's Statement* (2012)—, la utilización de actores y actrices amateurs —como en *Orestes in Mosul* (2019)— o la puesta en escena de cuerpos que se desvían de la norma —como en *Five Easy Pieces* (2016)—. A pesar de las intenciones explícitas de los trabajos de Rau, muchas instituciones encargadas de presentar sus producciones se han negado a representar las obras por miedo a que lo mostrado en el escenario sea malinterpretado por el público. Un ejemplo de ello puede encontrarse en la cancelación de la representación de *Brevik's Statement* en 2012 en el Deutsches Nationaltheater de Weimar (Knittel, 2019, pág. 171).

En sus producciones, Rau se vale de diferentes recursos y principios presentes en la historia del teatro con el objetivo de revelar 'lo Real' en su relación con la Historia. Esta relación que guardan las piezas teatrales de Rau con respecto a lo Real ya es anticipada en el monográfico sobre la obra del autor suizo y el *International Institute of Political Murder*, coordinado y editado por Rolf Bossart y compuesto de entrevistas y artículos de diferentes dramaturgos, teóricos y actores. Este monográfico lleva precisamente por título *Die Enthüllung des Realen* (2013) —«La revelación de lo Real»— y el prólogo —escrito por el propio Bossart— comienza con una cita extraída del *Séminaire II* de Lacan que dice lo siguiente:

Es gibt da also die beängstigende Erscheinung eines Bildes, das re-sümiert, was wir die Enthüllung des Realen nennen können in dem, was sich an ihm am wenigsten durchdringen lässt, des Realen ohne jede Vermittlung, des letzten Realen, des wesentlichen Objekts, das kein Objekt mehr ist, sondern jenes Etwas, angesichts dessen alle Worte aufhören und sämtliche Kategorien scheitern, das Angst-objekt par excellence.<sup>5</sup>

La profunda ambigüedad de lo Real se debe a su inmediatez y a su autenticidad, derivada de su condición de objeto desvelado sin mediación. Esta característica genera una doble consecuencia: por un lado, provoca un intenso temor en el sujeto que se topa con él, esto es, una actitud de rechazo —cabe recordar que lo Real es definido por Lacan como 'el objeto de la angustia' por excelencia—, y, por el otro lado, posee una inmensa fascinación que deviene una poderosa fuerza de atracción (Bossart, 2013, pág. 10). Es entre estos dos extremos, entre el rechazo y la atracción, entre la repulsión y la seducción, donde se ubican las producciones de Milo Rau, herederas del teatro documental alemán, que



tratan de revelar lo Real, pero no como si de una autenticidad pura se tratase, sino como un constructo social totalmente artificioso. La razón de la angustia ante lo Real es absolutamente histórica, concreta, matérica.<sup>6</sup> El objetivo ulterior de estos procesos de revelación de lo Real no es la provocación fútil, sino el enfrentamiento del público con sus propias angustias, que debe conocerlas para poder purgarlas.

Esta intención de desenmascaramiento de lo Real surge en parte como crítica, en parte como desafío. La historia no es, para Rau, únicamente una narrativa, tal y como algunos historiadores postmodernos han pretendido establecer, sino que está conformada a partir de unidades mínimas completamente incrustadas en la realidad: los hechos. La cuestión subsiguiente es la de la posibilidad, en un sentido materialista —ya prefigurado por Diderot, según Rau—, de la representación de la historia, de la denotación de la realidad en un sentido puro (Rau, 2013, pág. 121). Es decir, la representación a la que alude el autor suizo no puede consistir en una recreación narratológica —ya sea de tipo documental, ya sea de tipo ficcional— de los hechos acaecidos en un determinado episodio histórico, porque la narración se ve limitada por su propia necesidad de ordenación lineal de los acontecimientos, hecho que genera la pérdida de las inconsistencias que forman también parte de cualquier evento de carácter histórico. Estas inconsistencias, en su calidad de verdades conflictivas, son las que deben ser mostradas con detalle. Al presentar esta realidad desnuda, precisamente, en lo que recae la atención no es en el hecho en sí, sino en aquello que se desgaja de él: su poder evocativo (Bossart, 2013, págs. 10-11). No se trata del hecho sin significado ni del significado del hecho sin hecho, sino de aquello que se muestra al separar ambos elementos. El procedimiento artístico que el dramaturgo suizo utiliza para hallar y eliminar la energía espectral que recubre un evento histórico es conocido como *reenactment* y es definido por Rau mediante una metáfora de índole arqueológica: es necesario encontrar el cadáver del evento bajo el magma de la memoria colectiva y de la imaginación política o paranoica (Rau, 2013, pág. 122).

4. MONTAJE Y PERFORMANCE EN *FIVE EASY PIECES* (2016)

Una de las obras que mejor ejemplifica la influencia de la *performance* y del montaje, así como la utilización de la técnica del *reenactment* en relación con la historia violenta reciente de un país es la pieza de 2016 *Five Easy Pieces*. La obra fue creada y producida en colaboración con niños y niñas del *CAMPO arts centre* de Gante. En ella, el director y dramaturgo suizo pone en escena cinco momentos relacionados con una investigación criminal que funciona a modo de metáfora del desarrollo histórico reciente de la sociedad belga. El título es una alusión intertextual a dos obras artísticas previas, una musical y la otra cinematográfica: por una parte, la colección de piezas para piano a cuatro manos del compositor ruso Ígor Stravinsky *Cinq pièces faciles* (1917/1918), pensada como herramienta educativa para sus hijos; por otra, la película estadounidense de 1970 dirigida por Bob Rafelson *Five Easy Pieces*, que representa la historia de la huida de Bobby Dupea de su pasado como prodigio del piano. Esta alusión anticipa dos características de la obra de Milo Rau: desde un punto de vista técnico, la inclusión de elementos musicales —tanto diegéticos como extradiegéticos— y de elementos cinematográficos —en forma de referencias directas a títulos de la historia del cine concretos y de proyecciones sobre el escenario—; desde un punto de vista temático, la exposición por parte de los niños y niñas de sus talentos personales en numerosas partes de la obra.

En la obra se combinan las concepciones eisensteiniana y brechtiana del montaje. Por un lado, las unidades que componen la obra a nivel macroestructural —en este caso un prólogo y cinco escenas u piezas— pueden verse de forma independiente, pero están relacionadas con el conjunto global. Por otro lado, la respuesta buscada en el público es tanto emocional como intelectual. La antiilusividad propia del principio del montaje, que rompe el continuo narrativo dramático, espacial y temporal, pretende facilitar un acercamiento a la realidad extraestética desde dentro la obra. En este caso, a dos acontecimientos históricos que se consideran cruciales —pero también traumáticos— para la constitución de la identidad nacional belga: en un primer nivel, el caso criminal conocido como el *affaire Dutroux* y las consecuencias políticas y sociales que desencadenó —el acontecimiento en torno al cual gira la obra—. En un segundo nivel, el proceso colonial que Bélgica llevó a cabo en el Congo entre los siglos XIX y XX —relacionado con el primer acontecimiento

y al que se alude implícitamente a lo largo de la obra—. En este sentido, el montaje teatral, por su capacidad de romper la linealidad temporal e incluir diferentes temporalidades simultáneamente, permite que los dos acontecimientos se superpongan en el presente. El objetivo perseguido es repensar las relaciones entre los propios acontecimientos y los discursos que les dieron forma y que forman parte de la identidad belga. El montaje permite así integrar la realidad en el teatro. En este caso, la recuperación del pasado histórico se produce mediante la recuperación de un principio bien definido a nivel histórico.

La inclusión del pasado en el presente se ve facilitada por la pretensión performativa de la obra, ya que la eventualidad y la singularidad de la performance coinciden con las del propio acontecimiento histórico. Además, esta pretensión pretende crear la impresión de que lo que se representa tiene lugar en el propio presente. Se manifiesta en el juego entre realidad y ficción que recorre toda la obra: las cinco escenas de la obra se presentan como obras didácticas y los actores son niños. Aunque la obra está sustentada en un guion, se genera la ilusión en el público de que se trata de una obra infantil en proceso de construcción. Combinando el principio del montaje con la pretensión performativa, se crea una obra que se inserta en la realidad extra-escénica y que tiene la capacidad de generar una reflexión metateatral y una reflexión sobre la propia realidad, aunque la obra se base en elementos ficticios propios del teatro.

## 5. ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS

El acontecimiento histórico que ocupa un lugar destacado en la obra es el llamado *affaire Dutroux*: un caso criminal de pederastia y asesinato que desencadenó una ola de indignación en la sociedad belga en la década de 1990 y provocó una serie de reformas políticas e institucionales. Este acontecimiento se considera el mito nacional por excelencia en Bélgica, ya que unió a una sociedad cultural y lingüísticamente dividida a través del movimiento de protesta conocido como la *marche blanche* del 20 de octubre de 1996. Sin embargo, en *Five Easy Pieces* de Milo Rau, el personaje de Dutroux nunca aparece en escena, sino que se construye a través de las narraciones de los otros personajes y de los propios niños actores. En este sentido, la obra reproduce el proceso de representación

del personaje de Dutroux, muy influenciado por los medios de comunicación de la época. Dutroux era un enigma en el momento de su detención —y por ello se presenta como ausente en la obra— y nunca se ha aclarado la responsabilidad de todos los implicados en los crímenes.

En *Five Easy Pieces*, este personaje cumple una doble función. Por un lado, se utiliza como alegoría de la decadencia política, social y cultural de Bélgica en la época poscolonial. La obra comienza con el fin del Congo Belga como estado colonial. Su independencia de Bélgica en 1960 marca el inicio de la desaparición de las ilusiones que Bélgica había mantenido durante todo el siglo pasado. Por otra parte, el personaje se presenta como directamente vinculado al universo colonial y actúa, así, como palimpsesto del proceso colonial, visto como el último gran proyecto nacional que superó las diferencias lingüísticas e ideológicas de los belgas. Este proceso también se caracterizó por una construcción discursiva alejada de la realidad, ya que el relato de los acontecimientos históricos fue articulado por los antiguos funcionarios coloniales. Así, la violencia que caracterizaba las relaciones entre metrópoli y colonia quedó relegada al olvido y la pérdida de la colonia fue presentada como un acontecimiento traumático. En este sentido, ambos acontecimientos, el *affaire Dutroux* y el proceso colonial, parecen estar inextricablemente unidos. En primer lugar, por su condición de acontecimientos históricos que se han convertido en mitos nacionales; en segundo lugar, por su condición de traumas nacionales no resueltos; en tercer lugar, por su condición de acontecimientos distorsionados por los discursos oficiales. El trauma nacional generado por la figura de Dutroux funciona como *screen memory*<sup>7</sup>: oculta y revela simultáneamente el trauma reprimido del propio proceso colonial, que también aparece espectralizado en la constitución de la identidad belga. Ambos acontecimientos se recrean y superponen en el presente de la representación teatral para mostrar su pervivencia en la realidad actual de la sociedad belga. El escenario se convierte así en un lugar de memoria en el que se reviven los traumas para facilitar el duelo.

## 6. REENACTMENT

La conexión entre estos dos sucesos históricos traumáticos recorre toda la obra. Hay varios elementos relacionados con el principio del montaje y la pretensión performativa de la pieza que influyen en el significado de estos acontecimientos. El primero es el uso de la técnica del *reenactment* como componente fundamental de *Five Easy Pieces*, una técnica que permite separar los dos niveles de realidad que componen un acontecimiento histórico: por un lado, la realidad fáctica y, por otro, la realidad conformada por el paso del tiempo y la entrada del acontecimiento en el imaginario colectivo y sus interpretaciones, que se relacionan con el ámbito de los medios de comunicación (Rau, 2013, págs. 118-121). La separación entre el nivel de la realidad fáctica y el nivel de la realidad mítica permite resignificar el acontecimiento histórico en el pasado y reincorporarlo al presente para no repetirlo en el futuro. A través de la repetición del acontecimiento en el sentido kierkegaardiano —es decir, a través del acto de «recordar hacia adelante»— el público se ve obligado a experimentar la pervivencia y la temporalidad de los dos acontecimientos traumáticos. Cada repetición del acontecimiento es, pues, el propio acontecimiento y, al mismo tiempo, implica desviaciones y recreaciones del mismo. La génesis de la concepción de la técnica del *reenactment* de Rau se encuentra estrechamente relacionada con dos figuras de la historia y la cultura soviéticas: Nikolai Evreinov y Serguéi Eisenstein. De acuerdo con Rau (2016, pág. 123), Evreinov llevó a cabo un *reenactment* del asalto al Palacio de Invierno tres años después de que el acontecimiento histórico tuviese lugar, aunque este fue realmente un simple *coup d'état* llevado a cabo por diez o veinte soldados durante la noche —y no un acontecimiento épico y trascendental—. Siete años más tarde, Eisenstein realizó un *reenactment* de este *reenactment* en su película documental *Октябрь* —«Octubre: los diez días que transformaron el mundo»—. En la actualidad, algunas de las imágenes de esta película son presentadas como documentos históricos. Este es el objetivo perseguido por Rau: la capacidad de influir en la imaginación cultural a través de técnicas artísticas como el *reenactment*.

En *Five Easy Pieces*, existe una relación profundamente paradójica entre los cinco *reenactments* que componen la obra. Estos se presentan de manera cronológica, lo que sugiere una correlación causal y temporal entre ellos. La obra comienza con la ceremonia de independencia del

Congo Belga y termina con el entierro de las víctimas de Dutroux. Sin embargo, la propia constitución del *reenactment* implica la singularidad del acontecimiento reconstruido. El acontecimiento se presenta, pues, como entidad aislada del resto, con la posibilidad infinita de repetición inscrita en su núcleo. De este modo, las conexiones entre los acontecimientos representados se presentan como rupturas temporales que se repiten y que, siguiendo a Koselleck y Meier (1975, pág. 392), son inherentes a la dinámica del progreso. La posible conexión narrativa entre los acontecimientos reconstruidos se reduce a fragmentos, lo que abre la posibilidad de introducir relatos sincrónicos que no están ligados a un *telos*. Estos cinco fragmentos forman una constelación en el sentido benjaminiano, en la que se pone de manifiesto la artificialidad de la construcción de la historia como disciplina al señalar simultáneamente continuidades y rupturas. De este modo, la lógica temporal de progresión lineal establecida en el macronivel estructural de la obra se presenta como coexistente con la estructura temporal cíclica y repetitiva característica del *reenactment*. La coincidencia de ambas lógicas hace que cada una de las escenas represente varias temporalidades. La concatenación temporal de los acontecimientos históricos es, pues, inseparable de la superposición entre ellos. Paradójicamente, cada uno de los *reenactments* es único al mismo tiempo que precede y se inscribe en los demás. El proceso colonial no es la causa inmediata del affaire Dutroux, pero ambos coexisten en el espacio del trauma y, por tanto, son actuales.

## 7. INTERMEDIALIDAD

La dinámica que surge del contraste y la conexión entre el tiempo progresivo e irreversible y el tiempo efímero y repetitivo se encuentra también en el fundamento intermedial que constituye los *reenactments* en *Five Easy Pieces*. La intermedialidad debe ser entendida como las correlaciones entre diferentes medios que dan como resultado la redefinición de los medios que se influyen mutuamente y que, a su vez, producen una percepción renovada. En este sentido, la intermedialidad se encuentra estrechamente conectada tanto con el ‘montaje de atracciones’ eisensteiniano como con la voluntad de Brecht de generar en las obras teatrales una ‘separación radical de los elementos’, ya que, en todos estos casos, se aboga por la no unificación de los elementos y por una colisión entre

estos que produzca la experiencia sensorial del *shock* en el público (Kattenbelt, 2008, pág. 25).

En la obra de Rau, los *reenactments* aparecen siempre desdoblados y, al mismo tiempo, duplicados: primero, el acontecimiento histórico es reconstruido por actores adultos cuyas imágenes se proyectan en la pantalla, y luego es recreado por los niños actores, pero en directo. Los dos grupos visten del mismo modo y se parecen físicamente y, al representarse pasajes de tiempo pasados y presentes visual —en la pantalla— y físicamente —en el escenario—, el paso del tiempo es duplicado. Mientras que la actuación en directo remite al propio acontecimiento histórico y a su posibilidad de reexperimentación y resignificación, las escenas filmadas representan la entrada del acontecimiento histórico en la historia. Por ello, cada una de las representaciones del acontecimiento responde a un sistema de temporalidad diferente. La inclusión de proyecciones permite la exploración del ‘movimiento’ de la *performance* digital, que ha trazado y recorrido el terreno temporal para descubrir ideas y efectos temporales que son inaccesibles a través de únicamente la *performance* en vivo, así como la creación de una estética temporal que solamente puede lograrse cuando se combinan lo vivo y lo digital (Dixon, 2005, pág. 13). En *Five Easy Pieces*, la filmación del acontecimiento implica su anclaje en un repositorio de memoria y nostalgia. Sin embargo, su conjunción con los cuerpos de los actores y actrices en vivo provoca una disrupción de la cognición de la linealidad temporal que permite la experimentación de una catarsis ‘extratemporal’<sup>8</sup> (ibid., 19). La proyección de la filmación genera el efecto de conversión de una experiencia pasada en presente, esto es, de combinación de lo inconsciente —la filmación del *affaire Durtoux* en su momento histórico— con lo consciente —la situación contemporánea de la nación belga como sociedad dividida— (Blossom, 1966, págs. 69-72). Este mecanismo de desdoblamiento y duplicación pretende acentuar la multidimensionalidad que caracteriza la percepción de los acontecimientos históricos en el presente, para dar prioridad al original, que en la sociedad contemporánea ha perdido importancia frente a su duplicación mediática. La interrupción y discontinuidad continua y sistemática del flujo temporal añade fuerza tanto a la acción escénica como a la representada en la pantalla. De este modo, se pone de manifiesto la conversión de la cultura en una cultura mediática en la que la performatividad ha perdido su relevancia con respecto a la mediatización (Auslander, 1999). La representación de un mismo acontecimiento

de dos formas distintas consigue no solamente mostrar la distancia que media entre estos y el discurso que se genera en torno a ellos y los dota de significado cultural, sino también apuntar hacia la pervivencia de sus efectos y la posibilidad de repetición de este.

## 8. ARCHIVO

El entrelazamiento y la fricción entre las diferentes lógicas temporales y entre la realidad y la ficción son catalizados por un elemento crucial en el proceso de creación de la obra: el archivo. Este debe ser entendido metafóricamente y, por ende, como un agente histórico en sí mismo capaz de reflejar procesos históricos: desde su origen, el archivo supone una herramienta que registra un pasado y determina un futuro con el fin de construir una identidad nacional sólida (Guasch, 2012, pág. 4; Feathers-tone, 2006, págs. 591-593). Todos los *reenactments* de *Five Easy Pieces* se basan en documentos e imágenes originales, así como en entrevistas con los implicados en el caso. Este material es ficcionalizado en un ejercicio de reproducción de la construcción mediatizada del discurso histórico. El archivo, constituido culturalmente como una entidad anclada en un pasado inmutable, es resignificado. La resignificación del archivo implica la interpretación, repetición y reproducción de los documentos y, por tanto, su reaparición como objetos del futuro que pueden insertarse en la escena. De este modo, el estatus ontológico del archivo, caracterizado por la conservación, choca con el carácter efímero e irrecuperable de la *performance*. Este proceso tiene dos consecuencias: por un lado, se rompe la lógica temporal que determina el pasado como una dimensión temporal inmutable; por otro, se replica el propio acto de construcción discursiva y de ficcionalización de la historia.

Esta apropiación del archivo no solo tiene lugar en la construcción de la obra, sino que también puede observarse en la propia representación. En el prólogo de la obra se muestran dos fotografías: una muestra al líder anticolonialista congoleño asesinado Patrice Lumumba; la otra muestra a Marc Dutroux (Rau, 2017, págs. 22-27). Ambos son reconocidos por los niños actores que, en un acto de 'posmemoria'<sup>9</sup>, cuentan una historia aprendida sobre ambas figuras. A través de este gesto, los acontecimientos que ambas fotografías representan metonímicamente se introducen en la escena y son percibidos como tales por los niños



actores. El pasado es recuperado gracias a la representación y proyección que media entre la fotografía —objeto constituido como evidencia de la historia— y el niño —sujeto responsable de la enunciación del discurso—. Esta relación entre archivo e interpretación se justifica por el propio proceso de memoria poscolonial en los dos espacios implicados. La destrucción sistemática de todos los documentos que servían como prueba de las torturas físicas y los actos de barbarie cometidos en el territorio africano bajo el gobierno de Leopoldo II marca la transición del régimen de explotación y violencia del llamado Estado Libre del Congo al Congo Belga administrado por Bélgica. Tras la independencia del Congo Belga, el relato memorialístico fue protagonizado por los propios perpetradores: la culpa de los crímenes cometidos fue sustituida por un discurso de victimización (Gillet, 2008, pág. 103). El borrado de la violencia cometida en el Congo se sustentó en dos actos de negación: en primer lugar, la destrucción del archivo y, en segundo lugar, el silencio. En este sentido, el relato memorialístico se construyó sobre un vacío de evidencia fáctica. Por otra parte, en lo que respecta a las políticas poscoloniales en los territorios colonizados, el acto de borrado fue aún más violento: a la independencia, el asesinato de Lumumba y a la toma de poder de Mobutu Sese Seko le siguieron 28 años de dictadura militar destinada a eliminar cualquier rastro de vínculo con la historia occidental mediante las medidas conocidas como *recours à l'authenticité* (Ndaywel è Nziem, 1998). Estos acontecimientos dieron lugar a un proceso único en la construcción de la identidad nacional. El proceso colonial, basado en el concepto jurídico de *terra nullius*, se llevó a cabo eliminando la prehistoria del territorio colonizado —en este caso, una historia transmitida oralmente y basada en la tradición, el mito y la fábula—. Paradójicamente, el proceso decolonial repite este gesto, pero a la inversa: obliga a volver a la tradición y a distanciarse de cualquier discurso de la historia y la identidad controlado por la metrópoli.

## 9. CUERPO

El elemento que mejor representa la cuestión de la identidad y la relación entre los hechos y la construcción discursiva es el cuerpo. En *Five Easy Pieces* se establece un paralelismo y una superposición entre el cuerpo del niño y el cuerpo del colonizado. Esto se consigue a través del efecto

de extrañamiento generado por la incoherencia entre el cuerpo fenomenológico —el cuerpo del niño— y el cuerpo semiótico —las figuras retratadas—. Este efecto permite, tal y como indica Silvija Jestrovic (2002, pág. 48), mostrar las conexiones transteatrales entre la obra de teatro y la historia. Tanto en el caso del cuerpo del colonizado como en el caso del cuerpo del niño tiene lugar un proceso similar al que Frantz Fanon (1967, págs. 109-111) define como ‘epidermización’: se niega su especificidad y capacidad humana y comienza a experimentar su «ser a través de otros» —el colonizador y el adulto, respectivamente—. Este proceso da como resultado la negación de la subjetividad tanto del colonizado como del niño, que experimenta la fractura de su cuerpo con respecto a su humanidad y es transferido a una nueva posición agencial: la del objeto (Browne, 2009, pág. 134).

*Five Easy Pieces* remite, por lo tanto, a los participantes en el *affaire Dutroux* en el momento en que este tuvo lugar, pero, al mismo tiempo, hace referencia al período colonial durante el que se consolidó la nación belga durante la primera mitad del siglo XX. El ejercicio teatral de obligar a un grupo de niños a interpretar personajes adultos reproduce uno de los elementos reguladores de las sociedades coloniales, el mimetismo, es decir, la repetición con diferencias fundamentales que anulan la presencia (Bhabha, 1984, pág. 126). Este ejercicio muestra la constructividad del concepto de infancia en las sociedades occidentales y la carga política que conlleva. Al mismo tiempo, al ser representado un acontecimiento histórico que gira en torno a abusos sexuales con respecto a niños, se alude también a la importancia del cuerpo y el sexo en la construcción discursiva del colonizado dentro del universo colonial: el colonizado era presentado como un ser hipersexualizado, promiscuo e incapaz de contener sus impulsos, como foco de contagio de enfermedades venéreas y como amenaza sexual constante para las mujeres europeas residentes en la colonia a pesar del alto grado de feminización e infantilización al que es expuesto (Stoler, 2010, pág. 24; Heller y McElhinny, 2017, pág. 110).

El vínculo entre el universo colonial y la infancia no es nuevo y puede justificarse por razones de tipo representacional, por razones de tipo histórico y por razones de tipo político-biológico. Las de tipo representacional incluyen el papel de las metáforas paterno-familiares en la propaganda y el imaginario colonial de los siglos XIX y XX; las razones de carácter histórico se refieren a la importancia concedida al niño europeo en el espacio colonial; las razones político-biológicas están vinculadas

al peligro que la figura del mestizo suponía para la identidad nacional. Sin embargo, si nos fijamos en la problemática entre los hechos y la interpretación que se discute en la obra, se puede identificar una razón factual-ficcional. Según la lógica de la cultura occidental, ambos tipos de cuerpo representan lo primitivo. Es decir, lo prehistórico y lo preliterado. Como consecuencia, entre las construcciones discursivas de ambos se producen transferencias. Ambos son vistos como sujetos que ocupan un espacio intermedio entre realidad y ficción. En el caso de los sujetos colonizados, su construcción identitaria se basa en el mito. En la cultura occidental, se considera a los niños como sujetos incapaces de distinguir entre realidad y ficción hasta cierta edad y, por lo tanto, con una gran capacidad imaginativa. Estos puntos en común no anulan los tintes negativos de la construcción discursiva del colonizado ni los positivos de la del niño: mientras que, en el caso del colonizado, la ficción se vincula con su condición de ser radicalmente irracional, en el caso del niño, la ficción está conectada con la inocencia, que debe ser fomentada y protegida (Ariès, 1962, pág. 127). En este sentido, ambas cuestiones se conectan con el problema de la ficcionalización de la historia.

## 10. CONCLUSIÓN

*Five Easy Pieces* muestra la inseparabilidad entre la historia, los procesos de memoria, las construcciones de identidad y las lógicas temporales a través del uso de todos estos elementos en conexión con el montaje teatral y la *performance*. Todos los recursos y técnicas utilizados en la composición de la obra se encuentran conectados con el montaje y la *performance* y, por lo tanto, son influidos por estos. La apariencia de ser una obra en construcción, la apelación al público, la importancia de la fisicidad, el privilegio de la escenificación y la sustitución de la semioticidad por la materialidad propios de la *performance*, así como la ruptura de fronteras entre géneros y entre realidad estética y extraestética, el desprecio de la auraticidad del artefacto artístico, el uso de tiempo real, la fragmentación de la estructura de la obra, el contraste entre los componentes, la mezcla de lo real y lo virtual, la generación de *shocks* emocionales en la audiencia y el modo de representación polifónico propios del montaje pueden ser apreciados en la utilización del *reenactment*, en las relaciones intermediales trazadas entre los diferentes medios

intervinientes en la obra, en la utilización de documentos históricos reales y en la exploración del cuerpo infantil dentro de *Five Easy Pieces*. En escena, los acontecimientos históricos representados —el *affaire Dutroux* y el periodo colonial belga y la subsecuente pérdida de las colonias— son caracterizados como traumáticos en un sentido cultural o colectivo. *Five Easy Pieces* propone un modo de recordar en el que intervienen la inversión, la proyección y la creación imaginativas y que los presenta en conjunción: sin existir una relación causal entre ellos, sí que aparecen determinados por la historia sociocultural belga del siglo XX y XXI: ‘lo Real’, tal y como es entendido por Rau, en este contexto son las vinculaciones existentes entre ambos acontecimientos y su influencia en la constitución de la identidad belga. Al ser referidos sobre el escenario, los dos son presentados como coexistentes en un presente heterogéneo. En este presente, forman un sistema de referencias que se entrecruzan y superponen y se muestran como episodios que han sido sometidos a un proceso de mediatización y, por tanto, ficcionalizados. De este modo, el público puede comprometerse con los acontecimientos históricos violentos que han sido borrados o deformados por diferentes discursos y experimentar su permanencia en el presente, así como observar las conexiones entre ellos.

## 11. BIBLIOGRAFÍA

- ARIÈS, PHILIPPE (1962). *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. Alfred Knopf.
- AUSLANDER, PHILIP (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge.
- BARTHES, ROLAND (1974). Diderot, Brecht, Eisenstein. *Screen* 15(2), 33-39. <https://doi.org/10.1093/screen/15.2.33>
- BHABHA, HOMI (1984). Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis* 28, 125-133. <https://doi.org/10.2307/778467>
- BLOSSOM, ROBERTS (1966). On Filmstage, *Tulane Drama Review* 11(1), 68-73. <https://doi.org/10.2307/1125266>
- BOSSART, ROLF (2013). Die Enthüllung des Realen. Vorwort. En Rolf Bossart, *Die Enthüllung des Realen: Milo Rau und das International Institute of Political Murder* (págs. 6-14). Theater der Zeit.

- BRECHT, BERTOLT (2004). Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [1930]. En Michael Schwaiger, *Bertolt Brecht und Erwin Piscator: Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre* (pág. 102). Christian Brandstätter.
- BROWNE, SIMONE (2009). Digital Epidermalization: Race, Identity and Biometrics. *Critical Sociology* 36(1), 131-150. <https://doi.org/10.1177/0896920509347144>
- DE MARINIS, MARCO (1985). 'A Faithful Betrayal of Performance': Notes on the Use of Video in Theatre, *New Theatre Quarterly* 4(1), 383-389. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00001809>
- DIXON, STEVE (2005). Theatre, Technology, and Time, *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 1(1), 11-30. <https://doi.org/10.1386/padm.1.1.11/1>
- EISENSTEIN, SERGEI (1974). Montage of Attractions: For *Enough Stupidity in Every Wiseman*, *The Drama Review: TDR* 18(1), 77-85. <https://doi.org/10.2307/1144865>
- FANON, FRANTZ (1967). *Black Skin, White Masks*. Grove Press.
- FEATHERSTONE, MIKE (2006). Archive, *Theory, Culture e Society* 23(2-3), 591-596. <https://doi.org/10.1177/0263276406023002106>
- FÉRAL, JOSETTE y TERESE LYONS (1982). Performance and Theatricality: The Subject Demystified, *Modern Drama* 25(1), 170-181. <https://doi.org/10.1353/mdr.1982.0036>
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2008): *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge.
- FOUCAULT, MICHEL (2004). «Des espaces autres», *Empan* 54(2), 12-19. <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012>
- GILLET, FLORENCE (2008). Congo rêvé? Congo détruit... Les anciens coloniaux belges aux prises avec une société en repentir. Enquête sur la face émergée d'une mémoire, *CHTP-BEG* 19, 79-133. [https://www.journalbelgianhistory.be/en/system/files/article\\_pdf/003\\_Gillet.pdf](https://www.journalbelgianhistory.be/en/system/files/article_pdf/003_Gillet.pdf)
- GUASCH, ANNA MARÍA (2012). El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas, *Revista 180* 29, 2-5. [https://doi.org/10.32995/rev180.Num-29.\(2012\).art-93](https://doi.org/10.32995/rev180.Num-29.(2012).art-93)
- HELLER, MONICA y BONNIE McELHINNY (2017). *Language, Capitalism, Colonialism: Toward a Critical History*. University of Toronto Press.

- HIRSCH, MARIANNE (2008). The Generation of Postmemory, *Poetics Today* 29(1), 103-128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- HOŤINEK, ZDENĚK (1995). The Possibilities of Theatrical Montage (Successive and Simultaneous), *Theatre Survey* 36(1), 77-86. <https://doi.org/10.1017/S0040557400006505>
- JESTROVIC, SILVIJA (2002). Theatricality as Estrangement of Art and Life in the Russian Avant-Garde, *SubStance*, 31(2/3), 42-56. <https://doi.org/10.1353/sub.2002.0031>.
- KATTENBELT, CHIEL (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships, *Culture, Language and Representation* 6, 19-29. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/30>
- KNITTEL, SUSANNE (2019). Memory and Repetition. Reenactment as an Affirmative Critical Practice, *New German Critique* 46(2), 171-195. <https://doi.org/10.1215/0094033X-7546234>
- KOSELLECK, REINHART y CHRISTIAN MEIER (1975). Fortschritt. En Otto Brunner, Werner Conze y Reinhart Koselleck, *In Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* (págs. 351-423). Klett-Cotta.
- LACAN, JACQUES (1978). *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*. Seuil.
- MONSELL CORTS, JUANJO (2023). Der Weg zum politischen Theater von Milo Rau. En Teresa Cañadas García, Carmen Gómez García y Linda Maeding, *Revolution! Deutschsprachige Kulturen im Umbruch 1918-1968* (págs. 355-364). Erich Schmidt.
- NDAYWEL É NZIEM, ISIDORE (1998). De l'authenticité à la libération: se prénommer en République démocratique du Congo, *Revue Politique Africaine* 72, 98-109. <https://doi.org/10.3406/polaf.1998.6175>
- NEMCHENKO, LILIA (2018). Montage as the Meaning-Generative Principle of Avant-Garde: From Montage in Cinema to Montage in Theatre (Soviet and Post-Soviet Theatre and Cinema). En Elena Stepanova y Tatiana Kruglova, *Convention 2017 «Modernization and Multiple Modernities» (ISPS Convention 2017)* (págs. 114—131). KnE Social Sciences.
- RAU, MILO (2013). The Realm of the Real. En Rolf Bossart, *Die Enthüllung des Realen: Milo Rau und das International Institute of Political Murder* (págs. 118-121). Theater der Zeit.

- RAU, MILO (2016). New Realism and the Contemporary World. The Re-enactments and Tribunals of the International Institute of Political Murder, *Documenta* 34(2), pp. 121-137. <https://doi.org/10.21825/doc.v34i2.16389>
- RAU, MILO (2017). *Die 120 Tage von Sodom; Five Easy Pieces*. Verbrecher.
- ROTHBERG, MICHAEL (2008). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in an Age of Decolonization*. Stanford University Press.
- SAGASETA, JULIA ELENA (2006). Artaud y el teatro performático, *Los Rabdomantes* 5(5), 87-95. [https://racimo.usal.edu.ar/212/1/Artaud - Sagaseta.pdf](https://racimo.usal.edu.ar/212/1/Artaud_-_Sagaseta.pdf)
- SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE (1996). *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- SCHECHNER, RICHARD (1994). Ritual and Performance. En Ingo Williams, *Companion Encyclopedia Anthropology* (págs. 613-647). Routledge.
- SCHEUNEMANN, DIETRICH (1991). Montage in Theatre and Film. Observations on Eisenstein and Brecht, *Avant Garde* 5/6, 109-135. [https://doi.org/10.1163/9789004449305\\_009](https://doi.org/10.1163/9789004449305_009)
- SCHMIDT, NATALIE CROHN (1990). Theorizing about Performance: Why Now?, *New Theatre Quarterly* 6(23), 231-234. <https://doi.org/10.1017/S0266464X0000453X>
- SHEPHERD, SIMON (2016). *The Cambridge Introduction to Performance Theory*. Cambridge University Press.
- STOLER, ANN LAURA (2010). *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the Intimate in Colonial Rule*. University of California Press.
- VANDERATH, JOHANNES (1970). Peter Handkes *Publikumobeschimpfung: Ende des aristotelischen Theaters?*, *The German Quarterly* 43(2), 317-326. <https://doi.org/10.2307/402829>

## 12. NOTAS

- <sup>1</sup> Las diferentes representaciones de la obra trajeron consigo diferentes reacciones del público, que generaron un hipertexto con respecto al texto original. Es decir, estas adquirieron una relevancia determinante para el desarrollo del hecho teatral, por lo que deben ser consideradas parte constituyente de la propia escenificación. La audiencia no entendió la escenificación como una obra artística, sino como un evento.

- <sup>2</sup> Esta deriva del teatro a partir de los años 60 del siglo XX viene prefigurada por la concepción teatral de Antonin Artaud. Las propuestas artaudianas, en la década de 1930, produjeron una ruptura con respecto a la concepción canónica del teatro. Para Artaud, el teatro era la escena con su propia especificidad y el lenguaje escénico estaba orientado, en primer lugar, hacia los sentidos. Por ello, en su *théâtre de la cruauté*, propone que el espectador se encuentre en el centro y el espectáculo, a su alrededor (Sagasetta, 2006, págs. 90-91).
- <sup>3</sup> De hecho, 8 de las 19 notas de la famosa tabla comparativa entre el teatro épico brechtiano y el teatro dramático están destinadas al espectador.
- <sup>4</sup> Brecht deja de utilizar este término con la sistematización del *Verfremdung*.
- <sup>5</sup> El texto original francés, contenido en *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, 1954-55 (1978, pág. 196), es el siguiente: “Il y a donc apparition angoissante d’une image qui résume ce que nous pouvons appeler la révélation du réel dans ce qu’il a de moins pénétrable, du réel sans aucune médiation possible, du dernier réel, de l’objet essentiel qui n’est plus un objet, mais ce quelque chose devant quoi tous les mots s’arrêtent et toutes les catégories échouent, l’objet d’angoisse par excellence” (Lacan, 1978). La traducción al español sería la siguiente (traducción del autor): “Hay, entonces, una aparición angustiosa de una imagen que resume aquello que podemos llamar la revelación de lo real en aquello que tiene de menos penetrable, de lo real sin ninguna mediación posible, de lo real último, del objeto esencial que ya no es un objeto, sino un algo ante el que todas las palabras se detienen y todas las categorías fracasan, el objeto de la angustia por excelencia”.
- <sup>6</sup> Según Bossart (2013, pág. 11), el ejercicio realizado por Rau “überführt mythische Angst in reale Angst”. Es decir, la angustia fundada en el mito es convertida en una angustia que tiene base en acontecimientos de carácter histórico.



- <sup>7</sup> El término de *screen memory* funciona aquí de acuerdo con la lectura realizada por Michael Rothberg (2008) del concepto *Deckerinnerung*, acuñado por Sigmund Freud. Rothberg expande el concepto desde el plano intrasubjetivo planteado por Freud –como un recuerdo que oscurece otros recuerdos al bloquearlos o sustituirlos– hasta el plano cultural y social. Para él, no se trata únicamente de una sustitución, sino de un desplazamiento temporal en el que la memoria olvidada es objeto de recuerdo. Este desplazamiento debe ser entendido como recolocación, desvinculación y revinculación de la memoria. En consecuencia, la relación entre los recuerdos se entiende mejor como multidireccional: la memoria resurge en lugares geográficos, períodos históricos y objetos materiales aparentemente no relacionados entre sí.
- <sup>8</sup> De acuerdo con Dixon (2005, pág. 18), lo ‘extratemporal’ hace referencia a la experiencia del ‘no-tiempo’. Se encuentra relacionado con las nociones de tiempo primitivas y prehistóricas que, en muchos casos, remiten a un orden mítico que se encuentra fuera del tiempo. En este sentido, la inclusión de lo ‘extratemporal’ en *Five Easy Pieces* es la que produce un extrañamiento con respecto a lo representado que, en última instancia, permite generar una reflexión ‘desde fuera del tiempo’.
- <sup>9</sup> De acuerdo con Marianne Hirsch (2008, págs. 106-107), el término ‘posmemoria’ describe la relación que guarda la generación posterior a la que fue testigo de un trauma cultural o colectivo con las experiencias de los que vinieron antes. Estas experiencias son “recordadas” únicamente por medio de las historias, imágenes y comportamientos entre los que crecieron, pero estos les fueron transmitidos de manera tan profunda y afectiva que parecen constituir recuerdos por derecho propio. En este sentido, la conexión de la posmemoria con el pasado no está mediada por el recuerdo, sino por la inversión, la proyección y la creación imaginativas.

