

“Esta locura debe parar”. Testimonio y resistencia de la Antígona amazónica de Milo Rau

“This madness must stop”. Testimony and Resistance of Milo Rau’s Amazonian Antigone

Stéphanie Urdician

Université Clermont Auvergne/CELIS

Stephanie.Urdician@uca.fr

ORCID: 0000-0003-1522-6734

Palabras clave: Antígona, activismo artístico, Amazonia, testimonio, reenactment, realismo global.

Keywords: Antigone, artistic activism, Amazonia, testimony, reenactment, global realism.

“Esta locura debe parar”. “Dejemos de ser como Creonte, seamos como Antígona. Porque cuando la ilegalidad se convierte en ley, la resistencia se convierte en un deber”. Estas son las palabras de Kay Sara, actriz y activista indígena que interpreta el papel protagónico de la Antígona amazónica ideada por el prolífico y controvertido director suizo Milo Rau. *Antigone in the Amazon* es la tercera obra de su trilogía sobre los mitos antiguos, después de *Orestes en Mosul* (2019), obra teatral inspirada en *La Orestíada* de Esquilo –que el director trabajó y estrenó en Mosul, ciudad iraquí devastada por la guerra y la ocupación del Estado islámico, con actores iraquíes y europeos– y la película documental *El Nuevo Evangelio* (2020) ubicada en los campos de refugiados explotados en el sur de Italia y protagonizada por el activista camerunés Yvan Sagnet en el papel de Jesús. Esta trilogía confirma una de las tesis medulares de los estudios de recepción según la cual los modelos clásicos y la tragedia griega en particular permiten tratar los conflictos contemporáneos, como para develar el ciclo implacable de la violencia.

El dramaturgo, director, videasta, sociólogo y ensayista suizo, Milo Rau (1977, Berna), crea un teatro político documental basado en el testimonio, el activismo (comprometido con los movimientos altermundistas) y el arte. En otros términos, una dramaturgia de lo real que representa realidades conflictivas: guerras, genocidios (*Hate Radio*, 2011), migraciones, juicios criminales (juicio y ejecución de Ceausescu en *Los últimos días de los Ceausescu* en 2009; juicio ficticio del colectivo feminista ruso Pussy Riot en *Los juicios de Moscú* en 2013), etc. Todas las producciones de esta larga lista (performances, instalaciones, películas, obras de teatro)

están a cargo del International Institute of Political Murder. El entonces director del Teatro Nacional de Gante (NT Gent) de Bélgica y recién nombrado director del Festival de Viena siempre centra sus proyectos teatrales y cinematográficos en conflictos históricos o sociopolíticos. A lo largo de los proyectos artísticos va elaborando una historia de la violencia occidental. Su formación de sociólogo y su experiencia previa de periodista se plasman en los procesos de creación de sus obras: “investiga el terreno implicando a todo el elenco”, en un largo trabajo previo de inmersión, antes de elaborar un armazón escénico, una dramaturgia, una escenografía.

Para crear esta *Antigone in the Amazon*, estrenada el 13 de mayo del 2023 en el teatro NTGent en Bélgica, todo el equipo artístico de Milo Rau trabajó durante varios meses con el Movimiento de Trabajadores Sin Tierra de Brasil (MST) y el dramaturgo brasileño Douglas Estevam, encargado cultural del MST, formado con Augusto Boal, fundador del Teatro del Oprimido. A partir del espectáculo programado en el Festival de Aviñón en julio de 2023, propongo observar el entramado de niveles performáticos constitutivos del dispositivo dramático y escénico propio de las creaciones de Milo Rau: la recreación de un episodio histórico – o *reenactment* de la matanza de 19 militantes del MST por la policía cuando aquellos bloqueaban una carretera en protesta por una reforma agraria, el 17 de abril de 1996 en Eldorado do Carajás (Estado de Pará, Brasil)–, la representación de la *Antígona* de Sófocles en Pará con un elenco europeo-brasileño y la presentación del proceso de creación a través de los testimonios de los actores, así como el making of de la obra.

Dispositivos intermediales en la recreación de lo real

El elenco internacional consta de cuatro actores profesionales (dos brasileños y dos flamencos del NTGent) en el escenario: el actor Frederico Araujo que interpreta diferentes papeles de la tragedia sofoclea (*Antígona*, *Polinices*, el centinela), el compositor y multinstrumentista Pablo Casella (narrador y corifeo del coro de campesinos), la actriz belga Sara De Bosschere (*Creonte*, policía) y el actor Arne De Tremerie (*Hemón* y otro policía). A este elenco escénico, se añade el elenco filmado de la performance inicial realizada en Brasil, que consistía en recrear la masacre de Eldorado do Carajás de 1996 con los supervivientes y testigos de la manifestación por el derecho a la tierra, liderados por la actriz y activista tariana y tucana Kay Sara, en el papel protagónico de *Antígona*, portavoz de la protesta en contra de la deforestación de la Amazonia brasileña. La composición del elenco enfatiza la interculturalidad del proyecto que también se concreta en el plurilingüismo del espectáculo en portugués, neerlandés, inglés y tucano. En este sentido la obra respeta al pie de la letra *El Manifiesto de Gante* (Rau 2018), decálogo en el que el director pretende renovar el teatro institucional frente a la comprobación del fracaso del sistema. El sexto artículo aboga por el uso de varios idiomas y el séptimo por la integración de actores no profesionales.

El proyecto inicial era montar esta *Antígona* in situ, en la carretera que fue el escenario de la masacre, para convertir la obra en acto y rescatar la memoria

de las víctimas de la violencia estatal y del olvido institucional¹ así como resistir frente a los peligros actuales de la agroindustria y la deforestación² que está destruyendo la Amazonia y sus habitantes. La creación fue interrumpida por la pandemia del Covid-19 que tuvo consecuencias trágicas en Brasil³. Entonces "por primera vez en más de 500 años, Europa y América vuelven a estar separadas." (Sara, 2020) como lo puntualiza Kay Sara en un discurso filmado insertado en el montaje teatral. Este vídeo es parte del espectáculo, cita visual y discursiva que convoca tanto la realidad como el teatro en su proceso creativo, metadispositivo en miniatura dentro de la obra. Es más, la ausencia escénica de Kay Sara refuerza el impacto de una palabra que no es teatro sino realidad: "porque ya no se trata de arte, ya no se trata de teatro. Nuestra tragedia ocurre aquí y ahora, en el mundo, ante nuestros propios ojos." (Sara, 2020)⁴. La activista tucana, nueva Antígona amazónica, alerta al público del peligro de la deforestación y del genocidio de los pueblos indígenas, entablando un diálogo con la obra sofoclea al retomar el refrán intertextual de la canción que abre el espectáculo: "muchas cosas son monstruosas, pero nada es más monstruoso que la humanidad".

El dispositivo escénico⁵ resulta típico de las creaciones intermediales de Milo Rau donde dialogan escenario y pantalla, lo íntimo y lo político conformando un sistema de ecos y espejos. Alternan o se superponen escenas interpretadas en vivo en el escenario entre los cuatro actores presentes –que representan episodios de la tragedia de Sófocles, cuentan su propia vivencia en el seno de la creación internacional, entre las dos orillas del Atlántico, reconstruyen la tragedia de la masacre de los manifestantes del MST– y escenas filmadas –con el elenco aumentado involucrado en la performance de la masacre y los ensayos de Antígona. El público es "destinataire d'une double narration, à la fois intime et historique, théâtrale et filmique, directe sur la scène et (pré)montée par le régisseur à l'écran. Le récit se construit ainsi à partir de deux médias (la scène et l'écran) et de deux modes (l'épique de l'oralité du témoignage et le dramatique de la fiction)" (Solidaki, 2020, p. 97). En todos estos niveles de la representación, se oponen opresión y resistencia, dos fuerzas antagónicas que fundamentan el conflicto trágico de Antígona.

¹ Sólo dos comanditarios fueron condenados mientras que 140 policías participaron en la "intervención".

² "El problema no es que no sepas que nuestros bosques están ardiendo y que nuestra gente está muriendo. El problema es que ustedes se han acostumbrado a estos hechos. Pero nosotros no." dice Kay Sara (Sara, 2020).

³ "¿Y qué ha estado haciendo el presidente Bolsonaro? Lo que siempre hace: dar la mano a sus partidarios y burlarse de los muertos. Desde que surgió el virus, ha dado instrucciones a su equipo para que ignore a los indígenas. Es un llamado a matarnos. Bolsonaro quiere completar el genocidio de los pueblos indígenas que ya lleva más de 500 años." (Sara, 2020).

⁴ "Si no actuamos ahora, en diez años el ecosistema amazónico se colapsará. El corazón de este planeta dejará de latir. Eso es lo que dicen nuestros científicos, y eso es lo que dicen también sus científicos, y quizá sea lo único en lo que están de acuerdo. Desapareceremos si no actuamos." (Sara 2020)

⁵ Véase el trailer del espectáculo <https://festival-avignon.com/fr/audiovisuel/teaser-d-antigone-in-the-amazon-de-milo-rau-343880> ; <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Antigone-in-the-Amazon/>

El desencadenante de la tragedia se representa en el “prólogo” titulado “la masacre”. El vídeo presenta el colectivo de manifestantes liderado por Oziel Alves Pereira, una de las víctimas de la masacre. El actor brasileño Frederico Araujo que protagoniza el papel de Polinices/Oziel aparece en primer plano en la pantalla⁶ como encarnación y testigo escénico del mismo personaje. En este proceso de *reenactment*, intervienen en la recreación de la masacre las víctimas supervivientes que luego conforman el coro. La recreación o reconstrucción histórica es una herramienta habitual y asumida del director suizo (Rau, 2021, p. 13). El concepto y la práctica del *reenactment* abarca una gran variedad de experiencias performáticas contemporáneas de reapropiación, reconstitución y activación de archivos del pasado (Bénichou, 2016), que dialogan con los cuerpos de los actores de la performance en vivo. La intermedialidad es uno de los recursos privilegiados en las dramaturgias de lo real que practican el *reenactment* de la historia (Bénichou, 2016). En esta reconstrucción del episodio trágico, opera una doble especularidad: la pantalla proyecta no solo el vídeo grabado sino también el equipo de rodaje, exhibiendo la dimensión espectacular de la re-creación y re-presentación. La escena alcanza su punto álgido conforme va invadiendo la pantalla, el escenario y la sala el complejo e invasivo decorado sonoro: desde los lemas entonados por los manifestantes en el vídeo, al compás de la música en vivo (percusiones) que van crescendo, hasta los disparos de los policías y gritos/llantos de los manifestantes y heridos. Mientras tanto el elenco en el escenario repite el enfrentamiento que acaba, en la pantalla, en una escena de ejecución de Oziel-Polinices y otros manifestantes asesinados de un disparo a quemarropa. La última imagen⁷ que cierra el episodio de la masacre es un retrato contrapicado del policía en la pantalla frente al cuerpo tumbado en el escenario, de espaldas al público –pero de cara a su verdugo– como para rematar el desequilibrio de las fuerzas, responsable de las injusticias sociales, motor de la reconstitución y del teatro político de Milo Rau.

Un recurso idéntico se puede observar en la escena que repite el gesto paradigmático de Antígona que cubre el cuerpo insepulto de su hermano: los gestos de la Antígona en primer plano en la pantalla, se corresponden con los de la Antígona que arroja tierra por el escenario⁸. Los gritos de la una se superponen a los de la otra, acompañados por la canción invasiva del coro. En estas “escenas aumentadas” (Plassard, 2013, p. 44), las imágenes proyectadas refuerzan la presencia de los cuerpos escénicos en su relación con el espacio y tiempo de la representación así como el fenómeno de absorción del público (Féral, Perrot, 2013), envuelto en la tragedia mediante la intermedialidad.

⁶ Fotos del espectáculo disponibles en <https://festival-avignon.com/fr/edition-2023/programmation/antigone-in-the-amazon-332025#section-images> ©Christophe Raynaud de Lage.

⁷ *Ibid.* Véase la segunda foto de la serie.

⁸ *Ibid.* Véase la quinta foto de la serie.

Modalidades de recepción de la tragedia de Antígona

En cuanto a recepción y adaptación de los clásicos, es interesante señalar el dictamen que el propio director teoriza en su *Manifiesto de Gante*. El cuarto artículo de este decálogo enuncia la regla siguiente: "la adaptación literal de los clásicos en escena está prohibida. Si se utiliza un texto – ya sea de un libro, una película o una obra de teatro –, no podrá superar el 20% de la duración de la representación." (Rau, 2018). La intención del director adepto de la adaptación de los clásicos, en su dramaturgia de lo real, no pretende entonces ninguna "adaptación literal" de un texto previamente escrito para poder "abrir el teatro a la realidad":

quiero que creemos, que adaptemos, quiero sacar el repertorio del teatro, quiero volver a comenzar el teatro, con nuestro público, con nuestra gente, con nuestra realidad. (Rau-Caruana Húder, 2022)

Ahora bien, la obra adopta una forma heredera de la tragedia griega mediante la presencia de la música en vivo desde el inicio hasta el final con partes cantadas que alternan con otras dialogadas, un prólogo hablado e intervenciones del coro (estásimos) que pautan la obra. Además esta Antígona reinterpreta varios episodios de su antepasada griega. La fábula de la tragedia de Sófocles pauta la creación de Milo Rau que va difundiendo momentos clave del hipotexto, en el orden en que aparecen en el enredo clásico: la escena del centinela que avisa a Creonte de la transgresión de su prohibición; el gesto de Antígona, cuyo simbolismo – aumentado por la dimensión ecológica de la obra – se plasma en el decorado con un escenario cubierto de tierra; el diálogo entre Antígona – en el escenario – e Ismene – en la pantalla –; el edicto de Creonte –interpretado por la actriz Sara De Boscherere frente al pueblo conformado por el coro filmado de manifestantes y de espaldas al público de la obra teatral⁹; el agón de Antígona y Creonte y el que opone a Creonte y Hemón –que más peso o presencia tiene al adoptar el recurso antes mencionado de la doble representación escénica y filmada como para recalcar la oposición entre dos generaciones.

La voz del músico en escena, a la vez corifeo y narrador, entreteje los dos cronotopos: a la vez que resume el argumento de la tragedia de Sófocles, convoca el contexto brasileño contemporáneo desde una perspectiva íntima – esto es contando su historia personal marcada por la dictadura – y colectiva – desde la historia del MST¹⁰ desde su creación en 1985 y de las comunidades (*assentamentos*), pasando por la tragedia contemporánea de la masacre del 17 de abril de 1996, originada por el reparto inicuo de las tierras, denunciado en el refrán de la canción inicial "muchas tierras sin gente/mucha gente sin tierra", hasta la violencia y segregación en contra de los afrodescendientes y la comunidad LGBTQI+ en Brasil. En suma, la obra pretende abarcar una "historia de la violencia en Brasil: invasión,

⁹ *Ibid.* Véase la tercera foto de la serie.

¹⁰ El MST es uno de los movimientos sociales más importantes de Latinoamérica con 1 millón y medio de miembros. En Brasil, "depuis 1985, 1904 personnes ont été assassinées en milieu rural, au cours de 1438 conflits" (Bleil, 2018). Amnesty Internacional registró 200 asesinatos impunes en el estado de Pará entre 1986 y 1996 en contra de militantes del MST (Girard, 2001).

colonización, esclavitud, dictadura”, leitmotiv que pauta las intervenciones del coro. Ahora bien, la tragedia de la masacre del 96 estalla en una democracia que no acaba con las injusticias (“justicia de clases”). Ya no se trata de cuestionar las nociones de libertad y opresión en un contexto de dictadura sino en un gobierno legítimo que criminaliza los movimientos sociales y favorece la opresión ejercida por la agroindustria y los latifundistas que utilizan la violencia policíaca para acallar la lucha a favor de la reforma agraria¹¹. El entretejido dramático radica en la repetición de la escena de la matanza que vertebró la composición híbrida y el gesto de Antígona-Kay Sara para darle sepultura a su hermano. El puente establecido entre mitología griega y cosmovisión autóctona se manifiesta desde la prótasis que combina la voz de los ancianos del coro sofocleo y la realidad brasileña de los pueblos “hijos de la selva”. De este modo, la recepción de la Antígona antigua plantea un argumento ecológico propio del teatro documental de Milo Rau al referirse a la explotación y la deforestación intensiva.

Las variaciones más notables refuerzan el protagonismo de Tiresias y de Euríclides para dar cuenta de la urgencia que acecha al planeta, la humanidad y los pueblos originarios en primera instancia. En esta Antígona, la profecía no se manifiesta a través de una escena agonal como en la tragedia sofoclea sino en un monólogo del filósofo poeta y ecologista indígena Ailton Krenak. El espectáculo se aleja del argumento antiguo suspendiendo la representación de *Antígona* y actualizando la “emoción histórica” (Rau, 2021) que vincula pasado y presente en torno a la cuestión medioambiental. Krenak, un Tiresias del siglo XXI, aparece en primer plano de la pantalla y avisa –al elenco convertido en público de esta palabra solemne– sobre los peligros que pesan sobre la humanidad ciega e involucrada en un proceso de autodestrucción de su medio ambiente. Al final de su alegato, el poeta de Minas Gerais propugna una acción individual y colectiva inmediata, un llamado a actuar: “Escucha, mira lo que puedes salvar. Salva lo que amas, ¡deprisa!”¹².

Asimismo la aparición de Euríclides¹³ en el desenlace participa de la recepción intercultural de la tragedia sofoclea. El personaje secundario en el hipotexto adquiere una presencia central en la ceremonia que cierra el episodio de la muerte de Hemón. Al recibir el cuerpo inerte de su hijo, la madre soberana orquesta una celebración, a modo de velorio sincrético que reúne el pueblo tebano formado por los campesinos y vecinos de Eldorado do Carajás, sellando la catástrofe trá-

¹¹ En una entrevista, el director comenta la controversia en las redes sociales en Brasil, en la que lo acusaban de *fake news*, negando la masacre que estaba reconstituyendo y que sí había ocurrido: “Parlamentarios, generales del ejército y agroindustriales pidieron que se prohibiese la obra en Brasil, ¡pero en ese momento no había obra todavía!”. El “no” de Antígona a la explotación de la Amazonía en el festival de teatro de Avignon. (2023, julio 15). Disponible en <https://www.rfi.fr/es/m%C3%A1s-noticias/20230715-el-no-de-ant%C3%ADgona-a-la-explotaci%C3%B3n-de-la-amazon%C3%A1a-en-el-festival-de-teatro-de-avi%C3%B1%C3%B3n>

¹² Véase el video disponible en <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Antigone-in-the-Amazon/> ©Festival d’Avignon 2023.

¹³ Véase la novena foto de la serie, op. cit. <https://festival-avignon.com/fr/edition-2023/programmation/antigone-in-the-amazon-332025#section-images>

gica. El homenaje a los muertos, víctimas de la violencia ciega e injusta de los Creontes pasados y presentes, configura uno de los ejes de la resistencia, único bálsamo de los traumas: "Só a resistência pode nos curar" cantan los manifestantes. Mediante el gesto de Antígona, el teatro metamorfosea la muerte en energía vital porque "cada grano de tierra en un cuerpo es luz" según el coro campesino.

Metatextualidad y metateatralidad

La dimensión metateatral de la creación de Milo Rau expone las modalidades de la representación artística, los artificios del teatro así como las condiciones técnicas del rodaje de la performance y los ensayos. Uno de los recursos implementados consiste en un comentario metatextual sobre el hipotexto griego. En estas partes de la representación que va adquiriendo cierta dimensión didáctica, es el músico narrador quien asume la exégesis del género de la tragedia, subrayando el protagonismo primigenio del coro antes de la aparición de los personajes actores, la unidad de tiempo o el papel del oráculo.

La apertura musical de la obra convoca la glosa filosófica y traductológica en torno al concepto de *deinós* griego presente en el famoso primer estásimo del coro de ancianos de Tebas, conocido como "elogio o destino del hombre" (*Antígona*, v. 332-333). "Muitos são os monstros, mas nada é mais monstruoso que o homem" (Rau) canta el músico corifeo anclando la obra en su legado griego cuyas traducciones revelan la polisemia del *deinós* aplicado al ser humano: "Coro: ¡Cuánto hay que admirar en el mundo! Pero nada tan maravilloso como el hombre" (*Antígona*, trad. A. Garbin, 1889, p. 49). María Inés Saravia traduce este término por "pasmoso" (Saravia, 2012) como para puntualizar que el *deinós* significa a la vez maravilloso y terrible, "unheimlich" en términos heideggerianos. Esta palabra enigmática ("l'énigme du deinon", Derrida, 1984) abre la obra con un canto metalingüístico, heredero de una tradición clásica¹⁴ secular y compuesto de una retahíla de adjetivos que prolonga y repite esta glosa en varias intervenciones del coro brasileño: "extraño, deslumbrante, monstruoso, magnífico, horrible, pavoroso, exquisito" (Rau). La traducción brasileña de este verso bebe en las fuentes de la tradición alemana de la traducción sofoclea, de Hölderlin a Brecht, que añade una perspectiva humanista y marxista: "Ungeheuer ist viel. Doch nichts/ Ungeheuerer, als del Mensch" (Hölderlin, 1804, p. 25). El adjetivo "monstruoso" ("Ungeheuer" utilizado por los dos autores alemanes) revela el compromiso con tintes brechtianos de esta Antígona amazónica que reactiva las concepciones dialécticas épicas: "L'homme, dont la grandeur est monstreuse quand il soumet la nature, devient un monstre énorme quand il soumet ses frères humains." (Brecht citado en Steiner, *Les Antigones*, p. 191). El legado brechtiano no sólo se plasma en el lenguaje verbal sino también gestual para garantizar el distanciamiento. Asimismo los cuatro actores cambian de papeles conforme van cambiando de vestuario a la vista del público –

¹⁴ Véase el excelente artículo de Etienne Barilier, "L'homme est-il merveilleux ou terrible?" (2010) que recopila la historia de las traducciones del primer estásimo de la *Antígona* de Sófocles y las múltiples acepciones del término "deinos".

gracias a un perchero en el escenario– para interpretar a los diferentes personajes de la fábula de Sófocles y del episodio trágico perpetrado en el estado de Pará.

Ahora bien, en el dispositivo escénico de esta dramaturgia de lo real, la técnica metateatral que domina es la serie de monólogos autorreferenciales de los actores testigos que comparten su experiencia individual y colectiva durante la génesis de la obra. Aquí pasamos del nivel de la representación al de la presentación propia de la performance. Por turnos, los actores relatan los meses –que acaban siendo años por la pandemia– de colaboración y creación entre el MST y el NTGent así como la constitución del elenco europeo y brasileño. Esta sucesión de testimonios¹⁵ constituye una suerte de cuaderno de bitácora de la creación que recopila las etapas sucesivas de la colaboración: desde los talleres teatrales en Brasil, pasando por las confesiones más íntimas de los individuos involucrados en este encuentro de dos mundos, dos culturas distantes, hasta el rodaje de la película documental –basada en la performance de reconstitución de la matanza– que se integra a su vez en la obra teatral, demultiplicando los espacios de representación como caja de resonancia del mismo motivo. El dispositivo acaba profundizando en uno de los componentes clave del teatro y del arte, a saber la relación entre ficción y realidad que determina la actuación del elenco en esta frontera permeable.

El desenlace de la tragedia griega de *Antígona* presenta a un “desdichado y desventurado” Creonte en el máximo abandono después de las muertes de Antígona, Hemón y Eurídice, provocadas por su ceguera y desacierto. Si esta imagen final de un Creonte venido a menos aparece –redoblada en el escenario y la pantalla–, la tragedia contemporánea que Milo Rau propone escenificar repite otra vez la “monstruosidad” de la masacre del 17 de abril¹⁶ de 1996 y, otra vez, el coro de campesinos sobrevivientes entona su canto trágico a modo de epílogo. “Creonte sabe que está equivocado. Él sabe que lo que está haciendo está mal. Que está mal en todos los sentidos y, sin embargo, lo hace” comenta Kay Sara. Por eso “esta locura debe parar”, “dejemos de ser Creonte” ciegos frente a la multiplicación de los síntomas irrefutables de la destrucción para volver a encontrar la fuerza de insurrección de Antígona. Para resistir frente a la ley de los tiranos, la Antígona amazónica ya no está sola –a diferencia de su antepasada– sino acompañada por la voz colectiva de los campesinos sin tierra, de los pueblos autóctonos. Esta tragedia que ocurre en Brasil es asunto nuestro porque la urgencia ambiental que Kay Sara y Ailton Krenak vaticinan, en sus arengas respectivas, es la de la humanidad entera. La Antígona amazónica cierra su discurso abogando por la resistencia colectiva: “Resistiremos juntos; seremos humanos. Cada uno a su manera y en su lugar, unidos por nuestras diferencias y nuestro amor por la vida que nos une a todos”. Esa es la utopía colectiva, verdadero motor de la creación del director suizo. Esa es la vocación del teatro como lo teoriza en su *Manifiesto de Gante*: “Ya

¹⁵ Véase el testimonio del actor que relata la visita a un pueblo indígena: video (extractos) 1’07-1’49 <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Antigone-in-the-Amazon/>

¹⁶ Este día ha sido declarado por las organizaciones campesinas internacionales como el día internacional de las luchas campesinas.

no podemos limitarnos a representar el mundo. Hay que cambiarlo" (Rau, 2018). En esta obra, Antígona vuelve a transmitir su "gesto simbólico" capaz de inventar un futuro solidario, desde la voz de los oprimidos. El director se apropia de la tragedia de Antígona para cuestionar los procesos teatrales y transformar también el teatro. En esta renovación, el espectador es un eslabón fundamental como lo pormenoriza Milo Rau, haciendo alarde de su filiación brechtiana:

Grâce à ces "micro-écologies", le consommateur ou simple citoyen, quand il sort du théâtre, doit avoir des outils en main, simples et pratiques, pour participer à cette autre façon de faire et de vivre. (Rau, 2023)

Milo Rau "sitúa al espectador en una posición en la que debe arbitrar entre sus propias emociones y la comprensión de la realidad" (Caruana Húder, 2022). El impacto de la obra en la mente y el cuerpo del público frente a la combinación de estrategias de distanciamiento, efecto catártico (Wind, 2016) y concientización determina su función de receptor activo que debe armar materiales heterogéneos, géneros y medios variados en una creación performática documental, intermedial y metateatral que aspira a un "nuevo teatro de la revolución" (Birgfeld, 2021).

Referencias bibliográficas

- Baaziz, M. (2023). Entretien avec Milo Rau, Disponible en <https://festival-avignon.com/fr/entretien-avec-milo-rau-339477>
- Barilier, E. (2010). L'homme est-il merveilleux ou terrible ? *Open Edition Journal. Etudes de lettres*, 1-2, 61-80. Disponible en <https://doi.org/10.4000/edl.379>
- Bénichou, A. (2016). Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial. *Inter-médialités*, 28-29. <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/1041075ar/>
- Birgfeld, J. (2021). *Le théâtre de la révolution de Milo Rau*. In M. Rau, *Vers un réalisme global* (pp. 148-172). Paris : L'Arche.
- Bleil, S. (2018). Une violence invisible ? La recrudescence des assassinats dans le Brésil rural, *Brésil(s)*, 1. Disponible en <https://doi.org/10.4000/bresils.3071>
- Brecht, B. (1976). *Die Antigone des Sophokles. Materialien zur « Antigone »*. Francfort am Main.
- Caruana Húder, P. (2022, abril 5). "Entrevista. Milo Rau, director teatral: La belleza de la vida solo puede contemplarse frente a la posibilidad de su desaparición". Disponible en https://www.eldiario.es/cultura/teatro/milo-rau-director-teatral-belleza-vida-contemplarse-frente-posibilidad-desaparicion_1_8891525.html
- Castellucci, R. (2013). La quinta pared/Le cinquième mur. In N. Delhalle & A. Dethise, *Le théâtre et ses publics. La création partagée* (pp. 17-28). Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- Féral, J. & Perrot E. (2013). *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Garbín A. G. (1889). *La Antígona de Sófocles* (pp. 25-124). Madrid,; Biblioteca andaluza, tomo VI, vol. 16.
- Girard P. (2001). Mouvement des Sans-Terre au Brésil. *Chimères. Revue des schizoanalyses*, 41, 119-125. Disponible en https://www.persee.fr/doc/chime_09866035_2001_num_41_1_2332
- Hölderlin, *Antigonä des Sophokles*. F. Wilmans. Frankfurt am Main, 1804. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1509945v/f25.item.r=holderlin%20antigona>
- Larrue, J.-M. (2008). "Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive." *Intermédialités*, 12: 13-29. Disponible en <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039229ar/>
- Plassard, D. (2013). L'écran contre la scène (tout contre). In J. Féral & E. Perrot, *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques* (pp. 43-60). Rennes : Presses universitaires de Rennes. Disponible en <https://books.openedition.org/pur/79545#ftn1>

- Rau, M. (2018). Le Manifeste de Gand. *ARTCENA, Le Bulletin*, 9. Disponible en <https://www.artcena.fr/magazine/enjeux/le-manifeste-de-gand>
- Rau, M. (2021). *Vers un réalisme global*, traducido del alemán *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus* por Sylvie Andrée Fusek. Montreuil, L'Arche éditeur.
- s.a. (2020). Kay Sara y la resistencia de los pueblos indígenas, Disponible en <https://caritascolombiana.org/kay-sara-y-la-resistencia-de-los-pueblos-indigenas/>
- Sara, K. (2020). This madness has to stop. Disponible en <https://www.ntgent.be/en/news/aan-deze-waanzin-moet-een-einde-komen>.
- Sófocles (2012). *Antígona* (Traducción, notas y estudio preliminar de M.-I. Saravia). La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Solidaki, I. (2020). Le témoignage intime et politique mis en scène dans la trilogie sur l'Europe de Milo Rau. *A contrario*, 30/1, 93-110. Disponible en <https://shs.cairn.info/revue-a-contrario-2020-1?lang=fr>
- Steiner, G. (1986), *Les Antigones* (Traducción francesa de Philippe Blanchard). Paris : Gallimard.
- Wind, P. (2016/2017), L'art du reenactment chez Milo Rau. *Intermédialités*, 28-29, 65-76. Disponible en <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/1041080ar/>

Resumen

“Esta locura debe parar”. “Dejemos de ser Creonte, seamos Antígona. Porque cuando la anarquía se convierte en ley, la resistencia se convierte en deber”. Estas son las palabras de Kay Sara, actriz y activista indígena elegida por el director suizo Milo Rau para interpretar a su Antígona amazónica. En su nueva creación multilingüe (inglés, portugués, tucano, flamenco y francés) *Antigone in the Amazon* (2020-2023), Milo Rau toma como punto de partida la masacre de campesinos sin tierra de Eldorado do Carajás, el 17 de abril de 1996, para denunciar la injusticia y la represión que perduran desde hace siglos. Al asociarse con el Movimiento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), el director y videasta construye una nueva Antígona que lucha por otro mundo posible mediante colectivos alternativos. A través de videos en tres pantallas, la escenografía acoge el canto trágico del coro, formado por miembros del MST y activistas indígenas supervivientes de la masacre, en diálogo con los actores y músicos brasileños y flamencos en escena. Este trabajo propone descifrar las modalidades de transposición de la Antígona de Sófocles en el estado brasileño de Pará, en los confines de la Amazonia, donde la agroindustria brasileña saquea y destruye tanto la selva como los pueblos. Esta nueva Antígona de la resistencia reactiva el enfrentamiento entre la ley divina tradicional y el Estado moderno racional de la tragedia griega en un choque entre orden liberal global y cosmología holística indígena.

Abstract

“This madness must stop.” “Let’s stop being Creon, let’s be Antigone. Because when anarchy becomes law, resistance becomes duty”. These are the words of Kay Sara, indigenous actress and activist chosen by Swiss director Milo Rau to play his Amazonian Antigone. In his new multilingual creation (English, Portuguese, Tucanese, Flemish and French), *Antigone in the Amazon* (2020-2023), Milo Rau takes as his point of departure the massacre of of landless peasants in Eldorado do Carajás, on 17 April 1996, to denounce injustice and repression that have persisted for centuries. At partnering with the Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), the director and videomaker builds a new Antigone who fights for another possible world through alternative collectives. Through videos on three screens, the scenography integrates the singing of tragic chorus, formed by members of the MST and indigenous activists who survived the massacre in dialogue with the Brazilian and Flemish actors and musicians on stage. This work proposes to unscramble the modalities of transposition of Sophocles’ Antigone in the Brazilian state of Pará, in the confines of the Amazon, where Brazilian agribusiness plunders and destroys both the forest and the people. This new Antigone of the resistance reactivates the confrontation between the traditional divine law and the rational modern state in Greek tragedy in a clash between global liberal order and indigenous holistic cosmology.