

## El teatro político de Azkona & Toloza: la trilogía *Pacífico*

Ana Prieto Nadal  
SELITEN@T (UNED)  
[apriet22@gmail.com](mailto:apriet22@gmail.com)

### Palabras clave:

Teatro político. Documental. Performance. Genocidio. Trilogía *Pacífico*.

### Resumen:

En las tres piezas de teatro documental y performativo que integran la trilogía *Pacífico*, Laida Azkona y Txalo Toloza se proponen documentar exhaustivamente los estragos que el neocapitalismo está produciendo en el Cono Sur, así como dar cuenta de la estrecha relación que se da entre la barbarie sobre los pueblos originarios latinoamericanos, el desarrollo del neocolonialismo y las diversas formas de expresión de la cultura contemporánea.

## The political theater of Azkona & Toloza: *Pacífico* trilogy

### Keywords:

Political Theater. Documentary. Performance. Genocide. *Pacífico* Trilogy.

### Abstract:

In the three plays of documentary and performative theater that make up the *Pacífico* trilogy, Laida Azkona and Txalo Toloza set out to exhaustively document the havoc that neo-capitalism is causing in the Southern Cone, as well as to account for the close relationship that exists between barbarism on the original Latin American peoples, the development of neocolonialism and the various forms of expression of contemporary culture.

---

## INTRODUCCIÓN A LA TRILOGÍA *PACÍFICO*

Laida Azkona y Txalo Toloza, dos artistas de vocación multidisciplinar, han estudiado en la trilogía documental *Pacífico* la estrecha relación que se da entre la barbarie sobre los pueblos originarios latinoamericanos, el desarrollo del neocolonialismo y las diversas formas de expresión de la cultura contemporánea. Su mayor mérito consiste en establecer conexiones directas entre las grandes fortunas multinacionales, los estados sudamericanos, la explotación desmedida de los recursos naturales del territorio y los cuerpos que lo habitan. La trilogía completa pudo verse en París, en el marco del Festival d'Automne 2020, y más recientemente –en febrero de 2021– en el Teatre Lliure de Barcelona.

*Extraños mares arden* (2016), la primera entrega de la trilogía, pone el foco sobre el desierto de Atacama y documenta la relación entre la familia Guggenheim, el desarrollo de la industria minera y el nacimiento del negocio del arte contemporáneo. Por su parte, *Tierras del Sud* (2018) se centra en la pampa patagónica –un desierto a nivel climático, demográfico, industrial y metafórico– y explora la relación entre el Estado Argentino, el pueblo mapuche y la familia de industriales textiles Benetton, dueña de 1.000.000 de hectáreas en el territorio. Por último, *Teatro Amazonas* (2020) se sitúa en la selva amazónica, que ha sido denominada históricamente –y también en declaraciones recientes del presidente brasileño Jair Bolsonaro– desierto verde. La trilogía se ocupa, por tanto, de tres territorios esquilados o desertizados por el expolio sistemático de grandes grupos que operan a escala internacional. La exploración de la historia y de la geografía de estos territorios les permite a Azkona y Toloza hablar de las nuevas formas de colonialismo, así como proponer otras maneras de relacionarse con los pueblos y los paisajes.

En estas tres piezas de teatro documental, más cercanas a las artes vivas en sentido amplio que a lo teatral propiamente dicho, los creadores se propusieron documentar exhaustivamente los estragos que el neocapitalismo está produciendo en el Cono Sur. A partir de la investigación del historiador



Leonardo Gamboa, llevaron a cabo exhaustivos procesos de documentación –año y medio, aproximadamente, para cada una de las obras– e idearon un dispositivo que combinara construcción instalativa, performance y audiovisual. El primer paso en este sentido fue una pieza anterior, *Tierra quemada*, que plasmaba un desencanto profundo en relación con la impotencia o impasibilidad ciudadana frente al neoliberalismo más salvaje, y proponía como solución poética un viaje al trópico de Capricornio, una fuga al desierto cartografiada en escena a partir del propio cuerpo de los intérpretes.

En estos documentos de la barbarie, con una clara deuda con el Teatro Documento de los años sesenta –la toma de conciencia de Peter Weiss y de otros creadores que decidieron no permanecer impasibles ante el fascismo se concretó en un análisis minucioso de los hechos, «un nuevo contacto con la realidad como aproximación a la historia reciente» [Rodríguez, 1995: 118]–, la información requiere una elaboración estética y una distanciamiento respecto de los hechos narrados, a fin de que no sea domesticada o reconducida la capacidad de representación del espectador, y para que sus afectos no sean controlados por el propio dispositivo de representación [Sánchez, 2017: 95].

En la trilogía *Pacífico*, Azkona y Toloza entroncan con prácticas documentales que rehúyen la representación ilusoria asociada a la ficción, aun sin prescindir del artificio necesario para ejercer el realismo desde el arte. Lo que prima es el discurso; de ahí la neutralidad de la dicción de los dos *performers*, que esquivan de este modo el peligro de una recepción sentimental, así como la cosificación de la experiencia o de la subjetividad de las víctimas. Paralelamente, como contenedor del discurso, se desarrolla una performance espectacular, apuntalada sobre la construcción en directo de espacios escenográficos inspirados en los *playground* –evocan el desierto, el sistema de la pampa, la selva amazónica–, un diseño lumínico no teatral y un diseño sonoro cercano a la idea de banda sonora.



El auténtico motor de creación es la necesidad de establecer nexos y conexiones, además de trazar una cartografía del Cono Sur que permita restituir la historia, jamás suficientemente esclarecida, de las múltiples y diversas prácticas de colonización, exterminio y extractivismo en el territorio. Para ello, Azkona y Toloza se acogen a lo que José A. Sánchez [2017: 314] denomina «ética del testigo», que presupone el respeto por vivencias ajenas, así como la empatía necesaria para sentir el sufrimiento del otro. A fin de desmontar la idea de un sujeto oprimido homogéneo y transparente –para decirlo con términos de Spivak [2009: 13]–, el documental escénico se ocupa de las declaraciones individuales de víctimas y activistas obtenidas de primera mano, que son retransmitidas por los *performers* sin sentimiento ni afectación.

Los dos intérpretes pronuncian asimismo, mediante la técnica *verbatim*, palabras dichas por presidentes, historiadores, etc., desde la misma vocación de neutralidad con que asumen el discurso de las víctimas. Más allá de lo testimonial, es preciso un trabajo documental ingente para argumentar y probar las relaciones; para exponer la intrincada red de intereses. Es importante señalar que Azkona y Toloza jamás hablan en abstracto, sino que proporcionan los nombres y aportan las referencias necesarias; de ahí, su explícita declaración de intenciones en los créditos iniciales: «Los nombres de los protagonistas no han sido cambiados». Desde un evidente esfuerzo artístico por comprender y un elevado grado de implicación artística y ética, los creadores se proponen informar y dar cuenta de unas relaciones que jamás antes se han explicado de esta manera. Investigando lo que hay debajo de los grandes hitos de la historia, descubren vínculos o relaciones insospechadas, hechos en cadena y sus repercusiones a nivel mundial.

De acuerdo con las tesis de Walter Benjamin y la necesidad de construir una visión de la historia escrita desde los oprimidos, Azkona y Toloza buscan hacer visibles una serie de experiencias en cuanto representativa de una problemática que se tiende a marginalizar desde



instancias políticas y que socialmente no es bien conocida. Ahora bien, ni el uno ni el otro son historiadores, antropólogos o científicos; por eso mismo, en su toma de contacto con el territorio, no tienen la necesidad de validar una tesis, sino que, tal como ellos mismos han declarado<sup>1</sup> pueden permitirse «surfear» a placer por los temas. Parten de la premisa de que no están ahí como activistas, sino como artistas, aunque el suyo es un teatro político. Y es que, como apunta Óscar Cornago, el conocimiento propio que aporta la obra tiene que ver con el modo formal de realizarla: «El artista no es un experto en historia, ciencias políticas o física atómica, sin embargo, su obra puede hablar de todo esto de este modo impropio, a través de un rodeo, como si de una alegoría del propio conocimiento se tratara» [Cornago, 2015: 130]. Entre las herramientas que los dos artistas utilizan para presentar información y generar debate, están los vídeos –una media de dos o tres por pieza– de lo que han dado en llamar *Capitalismo para Dummies*, una especie de tutoriales capitalistas o píldoras videográficas que acompañan estas investigaciones sobre nuevas formas de capitalismo, cuyos mecanismos explican de manera didáctica y con grandes dosis de ironía. Y es que, como apuntaba Toloza en la mesa redonda del Antic Teatre<sup>2</sup>, todos somos Dummies; o, para decirlo con palabras de Cornago [2015: 130], «El conocimiento a través de las artes, consideradas desde su dimensión práctica, nos recuerda [...] que todos somos aprendices en casi todo».

Cabe destacar la complejidad dramaturgica de estas tres piezas de Azkona y Toloza, por la gran cantidad de relaciones que establecen, así como por su incuestionable fuerza o capacidad poética. Todo este cúmulo de materiales se combina con un tratamiento poético del espacio, la iluminación –más pictórica que teatral– y la música, que sostiene al espectador en la lectura del texto proyectado. Cabe decir, además, que cada

---

<sup>1</sup> El vídeo de la mesa redonda titulada «Capitalismo para Dummies», que se celebró en julio de 2020 en el marco del ciclo Brasil Secuestrado del Antic Teatre de Barcelona, puede consultarse en el siguiente enlace: <https://es-es.facebook.com/AnticTeatreBCN/videos/18-julio-brasil-secuestrado-capitalismo-para-dummies-azkonatoloza/2680958998897098/> [11-12-2020].

<sup>2</sup> Véase la nota anterior.



una de las piezas de la trilogía cuenta con una versión comunitaria en clave culinaria. Así, *Extraños mares arden* desplegó una pieza paralela en formato de barbacoa; *Tierras del Sud*, una olla mapuche, y Teatro Amazonas tiene previsto contar también, cuando las condiciones sanitarias lo permitan –se estrenó en tiempos de COVID-19, en julio de 2020–, con un evento comunitario y gastronómico en torno al zumo del copoazú, característico del Brasil y de la Amazonia. Los formatos gastronómicos –dispositivos que solo cobran sentido cuando son habitados por los visitantes [Albarrán, 2019: 182] y ofrecen un relato compartido alrededor de una mesa– ponen el acento en la estética relacional.

### ***EXTRAÑOS MARES ARDEN (2016): SALITRE, GUERRA Y ARTE CONTEMPORÁNEO***

*Extraños mares arden* explora la relación entre el clan Guggenheim, la explotación minera de Atacama, la industria armamentística y el arte contemporáneo. Se trata de una pieza de teatro documental en que los creadores, situados en un dispositivo escénico cercano a la instalación visual y con banda sonora en directo, vinculan la peripecia biográfica de los abuelos de Tolosa con una parte de la historia del desierto de Atacama, en concreto la que comprende el ciclo de producción minera entre los años treinta y los setenta –una historia jamás explicada en Chile–, al tiempo que, con telas, maquetas y una rotunda, efectista iluminación, recrean un desierto en continuo cambio y transformación. Si bien se alterna o contrapone la macrohistoria con la microhistoria familiar de Txalo Tolosa, el cometido de esta performance es dar cuenta de la desertización social y económica de Atacama y documentar exhaustivamente hasta qué punto han sido los millonarios quienes siempre han pagado la cultura y han especulado con ella a su antojo.

Escénicamente, se parte de un espacio vacío, una suerte de lienzo en blanco que funciona como recinto expositivo –solo al principio y de manera efímera, aparecen una réplica de *Red Square* (1915) de Kazimir Malévich y



otra del célebre cráneo de platino y diamantes (*For the Love of God*, 2007) de Damien Hirst– y que los intérpretes acondicionan –incluso pasan la mopa– para llenarlo de estructuras, telas y luces, hasta crear plásticamente el desierto de Atacama, ese desierto filmado y descrito por el cineasta Patricio Guzmán –en su película *Nostalgia de la luz* (2010) – como una puerta hacia el pasado y una tierra impregnada de sal, donde los restos humanos se momifican y los objetos resisten. En realidad, su rol de artistas está tematizado e incluso puesto en entredicho por cuanto su denuncia de las prácticas del clan Guggenheim evidencia que el arte contemporáneo está manchado de sangre, sudor y tierra. Al tiempo que construyen un discurso y vehiculan declaraciones ajenas, los dos *performers* (re)crean un espacio. Azkona y Toloza se remontan muy lejos en el tiempo para hablarnos de las condiciones extremas del desierto más antiguo y árido del planeta, de las guerras por el territorio y de los pueblos indígenas que aún viven allí. Pero su objetivo es centrarse en los dos últimos siglos y por ello el texto, histórico y explicativo –en su mayor parte proyectado en pantalla–, pronto nos llevará hasta 1890 y el financiamiento por parte de empresas británicas del levantamiento que derrocó al presidente José María Balmaceda. Y del capital inglés se pasará al americano, puesto que la investigación se focaliza precisamente en el ascenso meteórico del clan judeo-estadounidense Guggenheim, cuyo rastro permitirá restituir los cuarenta años –sepultados en el olvido– en que la industria salitrera estuvo en posesión de esta familia.

La primera Guerra Mundial benefició los intereses de Wall Street, que se convirtió en el centro financiero del mundo. Cuando estalló la revolución en México, el clan alejó de allí sus inversiones y se adentró en el desierto de Atacama. Pese a que, con el descubrimiento del salitre sintético, la época dorada del salitre chileno empieza a decaer –o precisamente por eso–, los Guggenheim deciden asumir el negocio y a tal efecto adquieren todas las salitreras de la Anglo Chilean Nitrate and Railway Company, así como el estratégico puerto industrial de Tocopilla. Con la llegada del capital estadounidense, el Estado chileno empieza a pedir créditos a la banca, y es



así como nace la deuda externa. Herver Hoover, ministro de hacienda de los EEUU, intercede en favor de las inversiones estadounidenses y en 1930 nace la COSACH, la Compañía de Salitres de Chile, que viene a sanear las deudas de Guggenheim Bros –la primera entrega de los vídeos *Capitalismo para Dummies* nos explica cómo transformar una montaña de tierra en un imperio multinacional: se trata de conseguir financiamiento generando bonos de deuda, a fin de revalorizar una serie de empresas que son paraísos fiscales–. En 1934 se crea el segundo conglomerado salitrero, la Corporación de Ventas de Salitre y Yodo de Chile, COVENSA. En el futuro, el Estado de Chile, convertido en marioneta del capitalismo más salvaje, destinará la totalidad de las ganancias obtenidas con el salitre a pagar la deuda externa contraída con Estados Unidos. En 1968 el partido de Unidad Popular llega al poder y Salvador Allende –que ya como senador había denunciado en 1952 el trato de favor a las inversiones de Guggenheim– asume la presidencia de Chile. En medio del proceso de nacionalización de la minería chilena, el Estado compra la totalidad de SOQUIMICH y el clan se embolsa los últimos ocho millones a costa del salitre chileno. Precisamente Allende, que durante su presidencia nacionaliza el salitre, el cobre y el acero, denuncia a fines de 1972 la falta de control ante las multinacionales, organizaciones globales que no dependen de ningún estado y no están fiscalizadas por ningún parlamento ni institución representativa de lo colectivo. En 1973 el golpe de estado de Augusto Pinochet impone la barbarie –financiada por el gobierno de Nixon mediante fuertes inyecciones de dinero a empresas chilenas– y el desierto se vuelve a encharcar de sangre: Chacabuco, una de las salitreras más emblemáticas, será reabierta como campo de prisioneros políticos; Pisagua, un antiguo puerto salitrero, se verá convertido en una fosa común. En el futuro, informes desclasificados señalarán a Agustín Edwards Eastman –el dueño del conglomerado periodístico El Mercurio S.A.P.– como agente de la CIA y uno de los pilares del entramado golpista. Con los militares en el gobierno, el monopolio salitrero será privatizado nuevamente. Las antiguas



---

minas de salitre serán la base de la industria del litio, a su vez la base de la industria de la telefonía móvil.

En medio de todo esto se produce una mutación en el clan Guggenheim, que cambia el desierto por la industria del arte contemporáneo. En 1937 se funda la Solomon R. Guggenheim Foundation en Nueva York. Laida Azkona asume el breve discurso del alcalde de Nueva York en la inauguración de la nueva sede del museo en la Quinta Avenida, en 1959, y más adelante se refiere también a la inauguración del museo de Bilbao por Juan Carlos I, en 1987. La mayor parte de obras de la fundación jamás será exhibida –en 2016 solo un 3% de los fondos han visto la luz pública–, sino que permanecerá almacenada en sus bodegas, con el fin de que su precio se revalorice año tras año y se multiplique sin freno en las subastas. De acuerdo con esta concepción del arte como tasación mercantilista, el segundo vídeo de *Capitalismo para Dummies* explica cómo crear nichos de inversión en arte, y el tercero da las claves para convertir a un artista contemporáneo en superventas.

Laida Azkona y Txalo Toloza reproducen las palabras de presidentes, diputados, intelectuales y magnates. Asimismo, en paralelo a la historia del clan Guggenheim y su expolio del capital chileno, trazan pinceladas de la historia familiar de Txalo Toloza. A través de este relato, nos hacen viajar hasta Vergara en 1927, un pueblo del desierto de Atacama, con sus oficinas salitreras y la botica donde atendía Ángela, la que sería la abuela de Toloza. Toloza nos retrotrae asimismo hasta la fecha de nacimiento de su padre, Víctor Hugo, poco antes del final de la Segunda Guerra Mundial, y con el himno americano sonando en el desierto. Se apuntan breves destellos de la infancia del padre, entre yacimientos mineros, pueblos fantasmas y novelas del oeste. También se nos relata cómo, en octubre de 1997, Txalo llama desde un locutorio de Barcelona y se entera de la muerte de su abuela. Se hace patente la intención de aunar lo personal y lo político, y de explicar cómo el capitalismo ha marcado y arruinado la vida de muchas personas. En este sentido, Azkona asume también el



testimonio de una persona que vivió el *crack* de Wall Street en 1929 y el pánico del llamado Jueves Negro, que supondría el fin de los felices años veinte y que en Chile se traduciría en hambre, paro masivo, racionamiento y tifus.

El texto, en gran parte proyectado, tiene que ver con el dato documental. En escena, en clara disociación con lo que se cuenta, una escenografía en construcción evoca la poesía de los cuerpos atravesados por el desierto. En la parte más performática, el escenario parece encendido en virtud de una iluminación en tonos rojizos, incandescentes y mercuriales, mientras la guitarra eléctrica en directo de Juan Cristóbal Saavedra contribuye a aumentar la temperatura emocional del espectáculo. Txalo deposita sobre el escenario el cuerpo enfundado de Azkona y lo va desenrollando, dejando un reguero de tela azul entre las dunas o montañas de salitre hechas con retales que los potentes haces lumínicos irán tiñendo de distintos tonos. En el intermedio musical, surcado por la recitación del poema «Diálogo con Chile» de Raúl Zurita, domina una luz azul –el mar asomando entre las montañas– y nocturna, lunar. Sobre esta transposición escenográfica del paisaje –de los Andes al Océano Pacífico– bailará Azkona al final de la pieza, con movimientos sigilosos y rituales de divinidad protectora –quizás vengativa– bajo la máscara de *Supay*, una figura de la mitología inca que es benéfica y maléfica al mismo tiempo y que, contaminada por el sincretismo, evoca una especie de demonio tutelar de los mineros.

### ***TIERRAS DEL SUD* (2018): CONQUISTA DEL DESIERTO Y RESISTENCIA MAPUCHE**

*Tierras del Sud* denuncia el neocolonialismo en la Patagonia argentina y explora la relación existente entre las grandes fortunas extranjeras y la barbarie que se abate sobre el territorio ancestral mapuche en las provincias de Neuquén, Chubut y Río Negro. Esta pieza pone



---

nuevamente en juego teatro documental –incorpora asimismo la técnica *verbatim*–, instalación *in progress* y performance.

El montaje, que pasa de la tectónica de placas a la cosmovisión telúrica de los mapuches, y que conjura desde el principio el nombre antiguo de América, Abya Yala –denominación oficial del continente ancestral utilizada por muchos pueblos indígenas–, aborda cuestiones como la Conquista del Desierto, la forja de una nación y la consolidación de grandes fortunas internacionales a costa de la expulsión de los pueblos ancestrales, la limpieza étnica y los zoológicos humanos, la creación de una policía fronteriza y la resistencia del pueblo mapuche. Cada una de las partes en que se divide el espectáculo va precedida de una cita de alguna personalidad reconocida: expresidentes de Argentina, empresarios, periodistas, pensadores y activistas; la mayoría de los pasajes responden a la voluntad de explicitar hasta qué punto el discurso del colonizador impregna las declaraciones públicas y se apodera de los medios de comunicación más influyentes.

Empieza el viaje al sur del sur. Al este de los Andes están las pampas y la Patagonia, y los mapuches de esta zona son llamados *puelche*. Este pueblo originario, que conforma la entidad territorial de Puelmapu, fue expulsado a finales del siglo XIX durante la llamada Conquista del Desierto, la guerra genocida que la República Argentina emprendió contra los pueblos originarios entre 1878 y 1885. En este punto arranca el relato de Toloza y Azkona, que explican cómo la exitosa campaña de Julio Argentino Roca y sus generales promovió un discurso épico nacional. Después llegarán los campos de concentración, sesenta años antes de Auschwitz, y se exhibirá a los indígenas como botín de guerra en zoológicos humanos. Laida Azkona asume la primera persona para describir verbalmente y encarnar corporalmente las posiciones que tuvieron que adoptar diferentes mujeres al ser fotografiadas por sus captores. La intérprete lo describe con el tono neutro de quien quiere ser tan solo un elemento transmisor, a fin de permitir que el espectador cree su propia imagen mental; el documento fotográfico



en blanco y negro, siempre pospuesto a la narración, solo viene a corroborar el carácter real e histórico de los hechos relatados.

Hay una serie de empresas multinacionales que tienen en la Patagonia una base de operaciones enormemente rentables; de hecho, estos grandes capitales –entre otros, los de Ward Lay (PepsiCo), Ted Turner (CNN), Douglas Tompkins (North Face), Joe Lewis y George Soros– controlan el 20% de las tierras de Argentina. Sin embargo, es Benetton Group la empresa que encabeza la explotación en territorio patagónico, desde que, en 1991, bajo el gobierno de Carlos Menem, adquirió las tierras por muy poco dinero; su centro de operaciones se halla en la estancia Leleque, en el Departamento de Cushamen. Edizione, el holding de los Benetton –propietarios, entre otras cosas, del aeropuerto de Roma-Fiumicino y del 100% de las autopistas italianas– controla la compañía nacionalizada en 1982 como Compañía de Tierras del Sud Argentino S.A. (CTSA), que en 2003 crearía la Minera del Sud Argentino para explotar los yacimientos auríferos y argentíferos. Azkona y Toloza, además de investigar la economía de la transnacional y denunciar la usurpación de tierras ancestrales, inciden en el cinismo de una marca que, por iniciativa de Oliviero Toscani, el publicista responsable del estilo de comunicación de la empresa –colores llamativos sobre un fondo blanco y fotografías de gente joven de diferentes razas–, elabora sus anuncios publicitarios a partir de los conceptos de caridad y beneficencia, abrazando la multiculturalidad y vinculando su nombre a diversas causas humanitarias.

En el otro bando, el de los expoliados, están los mapuches –su nombre significa «gente de la tierra»–, el pueblo indígena que con más tenacidad y coraje ha interpelado al capitalismo. El año 2007, Rosa Nahuelquir y Atilio Curiñanco se instalaron en Santa Rosa, uno de los predios de Luciano Benetton, e incluso llegaron a entrevistarse con el magnate italiano en Roma. La Constitución argentina permite la reclamación de tierras por parte de los pueblos originarios, pero Benetton rechaza el derecho ancestral al que apelan los mapuches; es más, financia la



situación belicista y las actuaciones de la policía fronteriza. En 2015 varias familias de la provincia de Chubut realizaron recuperaciones de tierras y declararon en un comunicado público su voluntad de frenar el ecocidio y el etnocidio perpetrados por el poder económico y por el Estado. Sin duda, dos de los momentos más álgidos en la exposición o transposición escénica de la resistencia corresponden a la narración del caso de Santiago Maldonado, un joven de 28 años nacido en Buenos Aires que desapareció el 1 de agosto de 2017 cuando mostraba su apoyo a un grupo de mapuches en una acción de protesta –la Gendarmería Nacional ejerció una violenta represión sobre el Pu Lof y su cuerpo no fue hallado hasta tres meses más tarde–, y a la recreación del caso de Rafael Nahuel, de 22 años, que fue asesinado de un tiro por la espalda por un prefecto del grupo Albatros el 25 de noviembre de 2017 en Villa Mascardi. La muerte de Nahuel, que era mapuche, no obtuvo la repercusión mediática ni el reclamo ciudadano que suscitó la desaparición de Maldonado.

Azkona y Toloza se hacen eco de las palabras de un resistente de Villa La Angostura, que afirma que el problema de fondo es el relato colonizador y el hecho de apostar todo a la desmemoria. Argentina siempre se ha sentido orgullosa de ser hija de europeos –Mauricio Macri, actual presidente de la república, se expresa en estos términos–, y tiende a renegar de sus raíces indígenas; en esta clave es como se explica la negación, desprecio y persecución de los pueblos originarios. El tratamiento mediático del conflicto no se puede desvincular del genocidio iniciado por la Conquista del Desierto de que se habla al principio del espectáculo, porque a raíz de aquella intervención militar se instauró la lógica binaria entre civilización y barbarie que sitúa al indígena del lado de los malhechores. A pesar de todo, los mapuches afirman que los hilos invisibles que los unen a la tierra permanecen intactos. Su lucha, que busca restaurar la relación armónica entre la tierra y los pueblos, tiene que ver con el rechazo frontal y estructural del sistema que importaron los colonizadores.



La investigación histórica se complementa con un viaje de documentación para recopilar los testigos y las grabaciones que constituyen una parte fundamental de la puesta en escena. En este sentido, para documentarse vivencialmente, después de una larga inmersión bibliográfica, Azkona y Toloza se desplazaron a la Patagonia, donde contactaron con algunos de los mapuches que lideran la resistencia –entre muchos otros, hablaron con Moira Millán, Verónica Hulipan y Daniel Osovnikar– y visitaron la escuela intercultural de la Pampa del Malleo. Los testimonios se van insertando en el espectáculo a través del trabajo de los *performers*, que reproducen literalmente sus palabras, en momentos de teatro *verbatim* que vienen subrayados por el gesto de ponerse los auriculares. Frente al texto proyectado en pantalla, que proporciona los datos históricos, el discurso oral posibilita una imagen mental en el espectador; por ejemplo, cuando Toloza describe el brutal ataque de la policía contra el Lof Lafken Winkul Mapu de Villa Mascardi en Bariloche. La parte visual de la propuesta, dissociada del texto, se vincula sobre todo al paisaje, tanto en lo que se refiere a las estampas de la naturaleza registradas con una cámara fija y proyectadas en pantalla –el viento confiere movimiento a la imagen y nos habla del dinamismo de la realidad– como en relación con el paisaje performado a partir de una serie de objetos que los dos creadores van trasladando, montando y manipulando bajo las eficaces luces diseñadas por Ana Rovira.

### ***TEATRO AMAZONAS: CAUCHO, EXPLOTACIÓN Y MEGALOMANÍA***

En la tercera entrega de la trilogía los creadores se proponen llevar a escena el duro y exuberante paisaje amazónico, así como seguir trabajando en una dramaturgia no antropocéntrica. *Teatro Amazonas*, cuyo título se refiere al teatro monumental de la ciudad de Manaus, centro geográfico de la investigación, incide en la conquista y el expolio de territorios que pertenecían ancestralmente a los pueblos originarios y lleva también a escena la resistencia indígena, cada vez más organizada contra los procesos



de extractivismo descontrolado y deforestación en los distintos territorios amazónicos.

La Amazonia es un territorio que ha sido relatado, desde la llegada de los primeros exploradores, a través de una suma de medias verdades y relatos míticos. Azkona y Toloza inciden en el hecho de que la selva haya sido descrita, una y otra vez, como un lugar lleno de peligros, como un enemigo irreductible, salvaje y bárbaro, que es necesario vencer y controlar. A principios de los años treinta, el empresario Henry Ford decidió construir una ciudad fábrica junto al río Tapajos, en plena selva amazónica, y establecer allí una plantación colonial de 20.000 hectáreas de cultivos –en el capítulo correspondiente de *Capitalismo para Dummies*, se nos cuenta cómo Walt Disney le hizo publicidad con su documental *The Amazon Awakens* (1944)–. A otro delirio megalómano responde la gigantesca industria de celulosa del Proyecto Jari a mediados de los años sesenta. Otro caso célebre fue la película *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog, que ficcionó la historia de Carlos Fermín Fitzcarrald, uno de los primeros barones del caucho y gran amante de la ópera, que a finales del siglo XIX quiso transportar un barco entre los ríos Urubamba y Purus, a través de la angosta franja de tierra que los separaba y con la ayuda de cien indios; a partir de ahí, y noventa años más tarde, el cineasta armó una historia sobre la gran ópera en la selva y sobre un irlandés excéntrico, Brian Sweeney Fitzgerald o Fitzcarraldo, y emuló el reto del barón peruano pero en una pendiente más pronunciada y con un barco mucho más pesado, en una filmación llena de obstáculos insalvables y de trágicas contrariedades. Más recientemente, en 2007, dentro de esta misma lógica de acciones delirantes o megalómanas, el esloveno Martin Strel recorrió a nado el largo total del río Amazonas.

El espectáculo principia con los dos *performers* en escena y unas filmaciones realizadas en 1979 por Juan Downey que, en palabras de Toloza, constituyen las primeras imágenes de la selva amazónica en estado puro, esto es, no mediatizadas por el protocolo y los tópicos del reportaje televisivo. Este será el primero de los espejos donde los creadores se miren



a lo largo de su proceso; el otro será la peripecia de Herzog, su «conquista de lo inútil». El espectáculo se estructura en siete partes, cada una de las cuales lleva el título de una estación del ciclo anual del pueblo tucano. En el calendario indígena, que subraya ciertos fenómenos y ciclos biológicos —el de los peces, la hidrología, el calendario agrícola—, las estaciones deben entenderse como procesos del ecosistema y del clima asociados a las constelaciones astronómicas, principal referencia utilizada por los ancianos indígenas del río Tiquié, con narrativas asociadas a episodios de la creación del mundo.

La primera parte se corresponde por su nombre, Yehe, con la constelación de la garza y el vuelo nocturno de las hormigas, y se remonta al relato histórico de la búsqueda de El Dorado, la travesía de Francisco de Orellana —«descubridor» del río Amazonas—, la fundación de las primeras colonias, el exterminio y la huida de indígenas selva adentro. A finales del siglo XIX tendrá lugar la primera gran fiebre del caucho, y la savia de los árboles será el motor del Brasil de la República. Con la estación Aya y el diluvio de la Jararaca, que enmarca el segundo segmento del espectáculo, los creadores nos llevan hasta la época de esplendor de Manaus, la París de los Trópicos, cuando, con el fin de promover una idea de civilización vinculada al gusto cultural de Europa, en nombre del progreso o de la modernidad y a manera de escaparate social para la floreciente élite comercial y urbana, se levantaron mansiones, dance-halls, acueductos y hasta un teatro de ópera, el Teatro Amazonas (1896), para cuya construcción se empleó mármol de Carrara, lámparas de cristal de Murano, tejas de Alsacia y muebles estilo Luis XV; también hablan del primer caso de biopiratería, a cargo de Henry Wickham. Treinta años más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial, con la segunda fiebre del caucho, se reclutará a los llamados soldados del caucho, miles de brasileños de las zonas más pobres del país, para extraer el llamado oro blanco —materia prima necesaria para la producción de armas y vehículos— en un camino sin regreso. La tercera parte del espectáculo llegará hasta el régimen autoritario y



nacionalista del Estado Novo. Laida Azkona reproduce un fragmento del «Discurso do Rio Amazonas» (1940) del presidente Getúlio Vargas, que se pronunció a favor de una explotación racional y el deseo patriótico de ayudar al desarrollo. En 1950 se creó la Copa del Mundo y se construyó el Estadio de Maracanã en Río de Janeiro, el primer templo global del fútbol, que, como el Teatro Amazonas en su momento, venía a colmar las ansias de grandeza de la burguesía postcolonial. En 2014, bajo un gobierno muy distinto, el de Luiz Inácio Lula da Silva, se repetiría la jugada y se inauguraría el Arena da Amazônia en Manaus.

La cuarta parte o estación corresponde a Yai, el diluvio del jaguar. La peripecia evangelista de Sophie Müller y su New Tribes Mission –que adapta narraciones bíblicas y las asocia a los mitos cosmológicos locales, además de resignificar determinadas prácticas ancestrales– coexiste con las cacerías humanas que responden a los intereses de los Estados Unidos y, como contrapunto, con el testimonio de la activista indígena Raquel Tupí, de Santarém. A todo ello, se le suman unas imágenes de la película *Fitzcarraldo* y fragmentos en *off* de *Conquista de lo inútil*, diario de rodaje y registro de una audacia visionaria donde el director alemán declaraba que un sueño febril –pura fantasía selvática– cobró forma real en plena jungla: «El barco que, gracias al vapor y por su propia fuerza, remonta serpenteando una pendiente empinada en la jungla, y por encima de una naturaleza que aniquila suena la voz de Caruso» [Herzog, 2010: 5]. Toloza y Azkona aportan, además, su punto de vista particular, con la descripción de su viaje en barco, junto a otros setecientos pasajeros hacinados en hamacas, que el chileno verbaliza como si revisara por última vez una carta «desde el corazón del Amazonas» y acompaña con la filmación del pasaje en el río Solimões en 2019.

Entre la estación Yoko-Atero, el diluvio de las pléyades, y Wai kahsa poero, los creadores nos hablan de las dictaduras y los años de plomo de la Operación Cóndor, cuando Manaus se convirtió en una zona franca y se creó la Carretera Transamazónica, que obligó a los habitantes originarios



a abandonar las malocas –casas comunitarias ancestrales– y a adentrarse en lo más profundo de la selva. Nos dan a conocer, asimismo, la resistencia de los sindicalistas caucheros y del Partido de los Trabajadores, acciones como la de «empatar» para evitar la deforestación en los años ochenta y las RESEX, primeras demarcaciones de tierra para el desarrollo de las comunidades, un triunfo del movimiento amazonista –con repercusión en los medios internacionales– frente al boom de la agroindustria brasileña con clientes asiáticos y europeos.

La séptima y última parte, cierre del ciclo, se titula Yamia, estación que concurre con la Constelación de la Garza y se caracteriza por una lluvia cargada con veneno de hormigas voladoras. Se intensifica en esta parte el relato de la represión del movimiento indigenista y la lucha por la recuperación de las tierras. En un salto a una época más reciente, se ponen en primer término los incendios del Amazonas y los titulares recurrentes de los periódicos con la fotografía de Ueslei Marcelino (2019), que, bajo lemas tan sensacionalistas como «Arde el pulmón de la tierra», ofrece las llamas como espectáculo global. Tras la proyección de los nombres de todos los activistas asesinados, se alude a la llegada a la presidencia de Jair Bolsonaro, que impuso el Brasil de Biblia, Bala, Buey –evangelismo, liberalización de las armas de fuego y ruralismo o promoción del agronegocio como base de la economía y del progreso brasileño–, poderoso frente parlamentario que constituye una auténtica amenaza para los pueblos originarios.

En el tramo final del espectáculo y en el contexto de una construcción escenográfica en que se impone la idea del delirio amazónico al borde del derrumbe, se ilumina la silueta recortada de un jaguar, guardián de la Amazonia y símbolo de su poder. Abriendo un espacio mental que avala la imaginación creadora en todo su esplendor, Laida Azkona describe un amanecer de musgo rojo eléctrico, con el teatro reventado por una selva que le crece desde dentro y que sentencia el triunfo de la naturaleza. La descripción apronta un sucederse de siglos en segundos: lámparas



derrumbadas sobre las butacas, tablas ahuecadas en el escenario, un resquebrajamiento de los cimientos. Sin duda, esta eclosión poética está inspirada en la rebelión de la naturaleza en Fordlandia, donde las raíces sepultadas bajo el cemento resurgieron y lo invadieron todo: las ruedas, los motores, el casino, la escuela. En la propuesta de Azkona y Toloza, también el Teatro Amazonas se viste con las ropas de la jungla, exuberante y salvaje, impenetrable.

Los modos coloniales se reproducen en bucle hasta el día de hoy y, en una vorágine de violencia sin fin, abarcan episodios como el rapto y la tortura de jóvenes cubeo en las plantaciones de caucho, el asesinato de líderes sindicalistas como Chico Mendes, las talas ilegales, los desalojos, los incendios, el sistema offshore que se oculta tras el mercado de los bonos de carbono y los crímenes cometidos contra defensores indígenas de la Amazonia como Zezico Guajajara y Ari Uru-eu-wau-wau. En este sentido, los testimonios *verbatim* que reproducen los creadores se hallan mayormente del lado de las víctimas y de los activistas: un kumu o chamán tucano; un abogado de la Comisión Pastoral de la Tierra (CPT) de Santarém, que denuncia la criminal usurpación de tierras; los antropólogos tucanos Joao Paulo Lima Barreto y Cristino Sarmiento Rezede, que hablan de la guerra cultural y simbólica en torno al Amazonas e inciden en la necesidad de que la descolonización no sea solo un discurso. Toloza y Azkona acuden también a un artículo de Norman Lewis, aparecido el 23 de febrero de 1969 en *Sunday Times*, que se hacía eco del desaparecido «informe Figueiredo», donde se informaba de décadas de barbarie ejercida sobre los pueblos originarios: «Las tribus habían sido virtualmente exterminadas, no pese a los esfuerzos del Servicio de Protección del Indio, sino con su connivencia, y a menudo con su ferviente cooperación» [Lewis, 2010: 156]. Los *performers* solo se permiten descansar brevemente de la denuncia cuando, en un efímero, leve remanso autobiográfico, documentan su viaje a Santarém. En su parlamento final, la humildad se impone a la megalomanía. De acuerdo con el paradigma según el cual el Amazonas siempre pone a los delirantes



en su sitio, Azkona y Toloza desisten de su idea utópica de ser exploradores y denuncian hasta qué punto el imaginario simbólico del Amazonas ha sido filtrado por el colonialismo cultural y una cierta mirada apropiacionista. Por eso mismo, nos exhortan a escuchar el discurso que surge del propio territorio.

### **A MODO DE CONCLUSIÓN**

Azkona y Toloza conciben su trabajo como un proceso de aprendizaje que acaban convirtiendo en relato. Su método para las tres rigurosas y genuinas cartografías del colonialismo y del capitalismo que componen la trilogía *Pacífico* tiene como fundamento una profusa documentación que sienta las bases conceptuales y narrativas. La primera pieza, *Extraños mares arden*, no cuenta con documentos videográficos, si bien una gran parte del texto aparece proyectada; por otra parte, los dos *performers* refieren algunas historias personales mientras preparan la escenografía. En la segunda entrega, *Tierras del Sud*, hay más equilibrio entre texto proyectado y oralidad –mayoritariamente mediante la técnica *verbatim*–. Esta práctica se mantiene en la tercera parte, *Teatro Amazonas*, que suple la belleza visual de la primera y la avasalladora denuncia de la segunda con el hallazgo final del teatro habitado o invadido por la selva.

Entre los objetivos ambicionados y alcanzados por el dueto creador destaca el cuestionamiento –desde el discurso y la forma– de los modos hegemónicos de mirar y pensar la alteridad, esto es, de las formas de representación generadas por la mirada colonial sobre los pueblos originarios, su cultura y los territorios que habitan. Para ello es preciso cuestionar el relato oficial, dejar al descubierto todas las mentiras que lo construyen y salir al encuentro de la memoria de los desposeídos, en un ejercicio de responsabilidad ética orientado a hacer visible el dolor y la injusticia mediante la elaboración de un dispositivo simbólico [Sánchez, 2017: 278].



El discurso ético e ideológico de los creadores y *performers* –y a través de ellos, de multitud de activistas– se acompaña del artificio de una escenografía en construcción permanente, en el marco de un dispositivo que se completa con diversas acciones performativas, una banda sonora original y un diseño de luces no teatral. Se genera, en definitiva, una apuesta documental cercana al movimiento, a la videoocreación y a la poesía visual y sonora. El recurso a las artes vivas permite visitar, recomponer, reescribir, repensar y descolonizar el relato histórico dominante, así como desenmascarar las prácticas de despojo, barbarie que subyacen, naturalizadas o invisibilizadas, bajo la visión de los vencedores.

Laida Azkona y Txalo Toloza son dos artistas comprometidos que, con la finalidad de explicar aquello que los medios de comunicación escamotean o manipulan, realizan un teatro documental que integra y combina performance, producción audiovisual y activismo. Sus propuestas, que demandan una gran implicación personal y ética, no se limitan a rescatar y exponer datos documentales, sino que buscan y ofrecen otras visiones, nuevos relatos y formas de contar. Su investigación mira hacia el pasado para entender las prácticas actuales y contar una historia que no ha sido contada. Por más que, en un determinado momento de *Teatro Amazonas*, los creadores afirmen identificarse con las declaraciones de Herzog que se refieren a «la conciencia de haber hecho algo totalmente inútil, o, más exactamente, de haber penetrado en la profundidad de su reino misterioso» [Herzog, 2010: 363], el permanente vivir en estado de búsqueda de estos dos artistas, lejos de ser inútil, contribuye al despertar de la conciencia política.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN, Juan, *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas*, Madrid, Cátedra, 2019.
- CORNAGO, Óscar, *Ensayos de teoría escénica*, Madrid, Abada Editores, 2015.



- HERZOG, Werner, *Conquista de lo inútil*, Barcelona, Blackie Books, 2010.
- LEWIS, Norman, *El Expreso de Rangún, Genocidio y otros relatos*, Barcelona, Revista Altaïr, 2010.
- RODRÍGUEZ, Rafael, «Fundamento y memoria del teatro documento», en *ADE: boletín de la Asociación de Directores de Escena*, 1995, núm. 41-42, 117-119.
- SÁNCHEZ, José A., *Cuerpos ajenos*, Segovia, La Uña Rota, 2017.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

