

## LA BATALLA DE ORGREAVE. ENTRE EL SIMULACRO, EL TEATRO DE MASAS Y EL CINE POLÍTICO

Àngel Ferrero

Universitat Autònoma de Barcelona

**Resumen.-** A partir de la recreación de la batalla de Orgreave que realizó el artista británico Jeremy Deller para el centro de arte londinense Artangel y que filmó el cineasta Mike Figgis, el autor aborda algunas de las problemáticas actuales de la estética política, como la historicidad en las obras artísticas y la representación de conflictos y sus posibles repercusiones en los discursos sociales, tomando como ejemplos las obras cinematográficas de Serguéi M. Eisenstein y Peter Watkins y las obras teatrales de Erwin Piscator y Rimini Protokoll.

**Palabras clave.-** *Representación de conflictos, simulacro, estética política*

**Abstract.-** The article issues some of the questions posed by modern aesthetics like the historicity in the works of art and the depiction of social and political conflicts and its consequences in the social discourse, from the recreation of the Battle of Orgreave staged by british artist Jeremy Deller for the London-based art-center Artangel to the films of Serguei M. Eisenstein and Peter Watkins and the theater of Erwin Piscator and Rimini Protokoll.

**Keywords.-** *Depiction of conflicts, simulation, political aesthetics.*

### Una guerra civil de baja intensidad

Los ochenta fueron años de contraofensiva neoliberal. «La crisis de acumulación de capital que se registró en la década de los 1970 sacudió a todos a través de la combinación del ascenso del desempleo y la aceleración de la inflación», escribe David Harvey (2005: 20). «El descontento se extendió - continúa- y la unión del movimiento obrero y de los movimientos sociales en gran parte del mundo capitalista avanzado parecían apuntar hacia la

emergencia de una alternativa socialista al compromiso social entre el capital y de la fuerza de trabajo que de manera tan satisfactoria había fundado la acumulación capitalista en el periodo posbélico. En gran parte de Europa, los partidos comunistas y socialistas estaban ganando terreno, cuando no tomando el poder, y hasta en Estados Unidos las fuerzas populares se movilizaban exigiendo reformas globales así como intervenciones del Estado. Esto planteaba por doquier una clara amenaza *política* a las elites económicas y a las clases dominantes, tanto en los países del capitalismo avanzado (Italia, Francia, España y Portugal) como en muchos países en vías de desarrollo (Chile, México, y Argentina)»

La victoria electoral de Margaret Thatcher en las elecciones de 1979 en Gran Bretaña supuso el comienzo del desmantelamiento de los estados del bienestar surgidos de la posguerra. En diez años la administración Thatcher llevó al Reino Unido a niveles de malestar social sin precedentes, «el desempleo alcanzó los tres millones y el contraste entre los acomodados que alardeaban de su riqueza -la cultura de los 'muchapasta' (*Loadsamoney*)- y una creciente clase marginal [...] alimentó los disturbios» (Hernon, 2006: 211). Las detenciones injustas de jóvenes negros y la segregación racial en los grandes núcleos urbanos provocaron graves disturbios en los barrios de inmigrantes de las principales ciudades del país, siendo los de Brixton y Toxteth los más conocidos. El impacto en la opinión pública de estos altercados llevaron a la aprobación, en 1985, de la Police and Criminal Evidence Act, una ley que restringió el número de situaciones por las que una persona podía ser detenida por la policía y que hacía de la discriminación racial motivo de expulsión inmediata del cuerpo, pero también a la mejora del equipo y las tácticas de la policía antidisturbios, modeladas a partir de entonces a imagen y semejanza de las utilizadas por la policía de Hong Kong, la Sudáfrica del *apartheid* y otras fuerzas de seguridad coloniales. «La promesa de Margaret Thatcher de 1979 de traer armonía al país se convirtió en una broma», sentencia Ian Hernon (2006: 218). Partidos como el trotskista Socialist Workers' Party (SWP) y organizaciones como la anarquista Class War comenzaron a defender abiertamente la acción directa y diseñaban sus manifestaciones para enfrentarse físicamente con la policía o la extrema derecha.<sup>1</sup> Esta escalada de

<sup>1</sup> Véase la comparación de Tony Cliff entre la francesa SOS Racismo y la británica Anti Nazi League en el capítulo ocho de su *El marxismo ante el milenio*: «El mes de agosto del 1977 el NF organizó una marcha en Lewisham, una localidad al sureste de Londres con una gran población negra. El SWP llevó a 2.000 de sus militantes y movilizó a unos 8.000 obreros y jóvenes locales, principalmente negros, con los cuales rompieron el cordón policial y detuvieron físicamente la marcha fascista. [...] Nuestra política de combatir el fascismo era bidireccional: atacar a las ratas y atacar las alcantarillas donde las ratas se multiplican. [...] Así pues, ¿cómo explicar la diferencia entre los destinos del FN [Front National, francés] y del NF [National Front, británico]? Hay que tener en cuenta el elemento subjetivo. En Gran Bretaña tenemos la ANL. En Francia la principal organización contra los nazis ha sido SOS Racismo. Esta organización es la cola del Partido Socialista. Su dirigente, Harlem Desir, es contrario a la “confrontación” con el FN, ya que eso “jugará a favor de Le Pen”. Se dirige a la opinión pública para desarraigar así el racismo y espera una contribución igual de las organizaciones de izquierdas que las de derechas. Aunque SOS Racismo convoca manifestaciones, éstas no se diseñan para enfrentarse físicamente al FN.» Para una historia de Class War en castellano: Stewart Home, *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas del letrismo a Class War* (Barcelona, Virus, 2002), cap. 17

violencia culminó en Londres en 1990 con unos impresionantes disturbios, que se prolongaron hasta las tres de la madrugada, contra la *poll tax*, un impuesto sobre la vivienda por el cual se pretendía, por explicarlo rápidamente, que un acaudalado aristócrata pagase tanto por su mansión como el campesino por su cabaña, pues el impuesto se cobraba por individuo y no en proporción al nivel de la renta. La revuelta contra la *poll tax* se saldó con más de 400 heridos, el incendio de la embajada surafricana en Trafalgar Square y docenas de tiendas y concesionarios de automóviles asaltados e incendiados. Los manifestantes respondieron a las cargas policiales con piedras, botellas, vallas y hasta señales de tráfico: Robert Huntley, un policía que se vio atrapado con su sargento en un coche patrulla, relataría después cómo «la pata de un andamio atravesó una de las ventanas y luego nos arrojaron una señal de tráfico.» (Hernon, 2006: 241) Otro grupo de manifestantes consiguió rodear las furgonetas de los antidisturbios, abrirlas y llevarse los cascos y escudos de la policía para defenderse de aquellos a quienes se los habían sustraído. Los oficiales de otra de las furgonetas no pudieron hacer otra cosa que encerrarse en su interior y esperar a que amainase la tormenta para ser rescatados por sus compañeros. La popularidad de Thatcher se vino abajo como un castillo de naipes en cuestión de meses. La aparición de rivales en el seno del Partido Conservador, aprovechando el momento de escasa popularidad de su líder, terminó con la victoria de John Major sobre la dama de hierro. Si en 1987 Thatcher había ganado las elecciones por tercera vez consecutiva con mayoría y parecía invencible a ojos de la opinión pública, tres años después abandonaba Downing Street con lágrimas en los ojos.

En los diez años que mediaron entre ambos acontecimientos Thatcher entabló un encarnizado combate con su némesis, Arthur Scargill, el presidente de la National Union of Mineworkers (NUM), el sindicato británico de la industria minera. Originario de Barnsley, hijo a su vez de un minero afiliado al Partido Comunista de Gran Bretaña (PCGB), Scargill obtuvo la presidencia de la NUM en 1981 con el 70% de los votos con un programa de oposición frontal al cierre de minas. Scargill venía avalado por el éxito de su organización, durante la huelga general de 1972, del piquete de Saltley Gate, una minería de carbón coque en la que 12.000 trabajadores consiguieron detener la producción impidiendo la entrada de los camiones de transporte después de enfrentarse a 1.000 policías. La táctica de Scargill -entonces un joven de 33 años- para superar numéricamente a los policías se basó en el eficaz uso de piquetes móviles (*flying pickets*), esto es, de obreros traídos de otros puntos del país (en ocasiones también de otras ramas de la industria) para detener la actividad de una factoría clave en la cadena de producción y multiplicar los efectos del paro laboral. Cuando Thatcher se dispuso a privatizar las grandes compañías públicas (la mayoría de las cuales nacionalizadas con el gobierno laborista de Clement Attlee) utilizando las crecientes colas del paro como método de presión para mantener las demandas salariales a la baja y desalentar las protestas, Scargill recogió el guante, y en marzo de 1984 comenzó la huelga minera. El plan de Thatcher pasaba por «la acumulación de grandes *stocks* de carbón, alentar la contratación de conductores no sindicados de empresas de transporte, yugular las cajas de resistencia de los mineros y crear grandes unidades móviles de policías (PSUs) para aplastar a los piquetes móviles»

(Hernon, 2006: 220), aunque en el proceso no le tembló el pulso a la hora de echar mano de los servicios secretos, creando una sección del MI-5 exclusivamente destinada a destruir, por todos los medios, al sindicato minero (Milne, 2004: 318, 339). El objetivo de esta estrategia, que pasó dicho sea de paso por la promoción de la energía nuclear a costa del erario público, fue principalmente quebrar la NUM, a la sazón columna vertebral del movimiento sindical británico.

La huelga minera de 1984-85, llamada a convertirse en una de las más crudas que haya vivido el Reino Unido,<sup>2</sup> comenzó con el éxito inicial de los mineros, quienes, repitiendo la táctica de *flying pickets* que había sido decisiva en la huelga del 72, en la primera semana consiguieron que sólo 29 de las 83 minas abiertas al comienzo de la huelga operasen con normalidad. (Hernon, 2006: 224). En respuesta, Thatcher ordenó movilizar a todas las unidades de policía posibles de todo el país, 4.000 agentes en aquel momento, para destinarlas al condado de Nottinghamshire, donde se había concentrado la actividad de los piquetes, que iban afluyendo a la zona. En efecto, como ha escrito Naomi Klein, Thatcher proyectó el enfrentamiento a una escala militar, «como una continuación de la guerra contra Argentina que requería de una solución similarmente brutal. En unas famosas declaraciones, Thatcher dijo: “Tuvimos que luchar contra el enemigo exterior en las Malvinas y ahora tenemos que luchar contra el enemigo interior, que es mucho más difícil de combatir pero que resulta igualmente peligroso para la libertad.” [...] Nigel Lawson, ministro de Economía británico durante la huelga, explicaría más tarde que el gobierno Thatcher consideraba que el sindicato era su enemigo. “Era como si nos armáramos para hacer frente a la amenaza de Hitler a finales de los años treinta”, dijo Lawson una década después.» (Klein, 2007: 187) Se emplearon con generosidad metáforas conceptuales bélicas y analogías militares: Neil Kinnock, a la sazón secretario general del Partido laborista, describió a Scargill como «el equivalente más próximo del movimiento obrero a un general de la Primera Guerra Mundial.» (Milne, 2004: 240) Según cálculos de Scargill, la cruzada contra los mineros tuvo para el contribuyente británico un coste ocho veces superior al de la guerra de las Malvinas.<sup>3</sup> A pesar de todo, la prensa británica, entonces servida por cinco grandes conglomerados que controlaban el 93% de las cabeceras, reprodujo acriticamente los discursos gubernamentales e hizo oídos sordos a la tragedia de miles de familias. La progresiva conversión al así llamado social-liberalismo del Partido laborista y el desgarramiento del PCGB causado por sus debates internos dejaron a la NUM sin aliados políticos. Scargill pensó entonces en repetir Saltley y paralizar la producción de la planta de coque de Orgreave concentrando a todos los piquetes procedentes de Nottingham en esta pequeña población de South Yorkshire. El primer enfrentamiento serio se produjo el 28 de mayo, cuando 1.800 huelguistas se enfrentaron a 1.500 policías y la policía «usó perros y

<sup>2</sup> Para una crónica más extensa de la huelga, véase: Àngel Ferrero, “En el 25 aniversario de la batalla de Orgreave”, *Sin Permiso*, octubre 2009, pp. 189-223. *The Enemy Within: The Secret War Against the Miners* (Verso, 2004) de Seumas Milne es hasta la fecha la mejor investigación sobre la guerra sucia contra los mineros.

<sup>3</sup> Arthur Scargill, NUM Presidential Address 1985, NUM Annual Conference in Sheffield, England.

caballos, cargas con porras y escudos antidisturbios. Los huelguistas utilizaron todo tipo de proyectiles y desplegaron verjas de hierro a través de la carretera para impedir el avance de los caballos de la policía. Treinta y cinco camiones llegaron a la planta para cargar carbón. Los huelguistas se abalanzaron hacia ellos, cubiertos por una cortina de misiles y petardos. La policía cargó contra éstos con porras largas y escudos. El convoy consiguió atravesar el piquete. Cuando los camiones regresaron para cargar por segunda vez, la policía dispersó a los huelguistas por los campos adyacentes. Hubo 64 heridos y 84 detenidos [...] Al día siguiente llegaron 3.000 manifestantes. Un poste telegráfico fue utilizado como rudimentario ariete contra la policía. Se tendieron cables a lo largo de la carretera para obligar a la policía a descender de sus caballos. Una caseta prefabricada fue primero utilizada como barricada y después incendiada. [...] Enfrentamientos constantes en los cuales se incendió una cabaña, se lanzaron piedras a la policía y a los camioneros, se lanzó rodando un poste telegráfico contra las líneas de la policía, y en los que otras tácticas fueron empleadas con escasa fortuna, no consiguieron detener ni a un solo camión de Orgreave. Scargill planeó el mayor piquete de masas para la disputa el 18 de junio. Toda su reputación estaba en juego.» (Hernon, 2006: 227-228)

A las nueve de la mañana del día siguiente 10.000 mineros se enfrentaron a 8.000 agentes de policía, la mayor cifra de agentes jamás reunidos en una misma ciudad en la isla, a excepción de Londres. Stan Orme, a la sazón presidente del Partido laborista, declaró que la escena le recordaba «a Enrique V, con las líneas de los ejércitos a ambos lados de la colina» (Hernon, 2006: 229) y para David Douglass -delegado sindical de la NUM- «en términos estratégicos era como aquella escena de *La carga de la brigada ligera*, con la caballería a este lado, los caballos a su lado, e hileras e hileras de personas con los escudos antidisturbios largos, y los grupos de policías preparados para detener a los alborotadores (*snatch-squads*) detrás de ellos y todo el asunto preparado.» (Deller, 2001: 12) Anthony Clement, que se encontraba al mando de la policía en Orgreave, hizo desplegar las unidades de escudos largos, pero cuando llegaron los primeros camiones para recoger el carbón los mineros se lanzaron contra el cordón policial para atravesarlo y después de varios intentos infructuosos, la policía decidió ordenar una carga a caballo seguida de la de la policía antidisturbios, forzando a los mineros a retroceder hasta el puente de la ciudad. Muchos de los mineros, en su huida, cruzaron las vías del ferrocarril en dirección al pueblo, sin que nadie resultara miraculosamente herido. Otros, más cerca de los suburbios, consiguieron abrir un garaje, sacar tres vehículos e incendiarlos para formar una barricada. Clement decidió ordenar la entrada de la policía a caballo en Orgreave, la cual, fuera de control, arremetió contra mineros y habitantes por igual. Al finalizar el día hubo 93 arrestos, setenta y dos policías heridos y un número indeterminado de mineros heridos.

El acoso judicial a la NUM agotó las cajas de resistencia, lo que empujó a muchos mineros a votar en contra del mantenimiento de la huelga y al sindicato a reducir el radio de acción de los piquetes, buscando forzar una negociación con el gobierno. La violencia policial se recrudeció. Cerca de Silverwood, por ejemplo, «un convoy de cuidadores de perros fue emboscado, dos furgonetas

volcadas, y un policía quedó inconsciente de un golpe. Su perro se trastornó, atacando a los piquetes y a la policía por igual.» (Hernon, 2006: 232) Para finales de noviembre «se habían efectuado 8.460 detenciones, 7.100 personas habían sido acusadas, y 2.740 habían sido condenadas en los 3.483 juicios que se celebraron.» (Hernon, 2006: 233) En costes económicos la huelga había aumentado el gasto público en 2'75 mil millones de libras, de los cuales, 240 fueron destinados a pagar los cuarenta millones de horas extras de policías de 42 cuerpos diferentes; los policías heridos alcanzaron los 1.392, de los cuales el 10% precisó tratamiento hospitalario y 85 fueron diagnosticados como heridos graves. Al final de la huelga se habían producido 8.810 detenciones y 4.318 condenas. (Hernon, 2006: 234-235) Bajo toda la presión del estado, al que se enfrentaba sola -y a causa de los despidos, cada vez con menos militantes-, la NUM hubo de poner fin a la huelga. «Thatcher se valió de sus victorias sobre los argentinos y sobre los mineros para imprimir un gran salto adelante a la aplicación de su programa económico radical. Entre 1984 y 1988, el gobierno privatizó, entre otras empresas, British Telecom, British Gas, British Airways, la British Airport Authority y British Steel, y vendió su participación en British Petroleum.» (Klein, 2007: 188)

El artista británico Jeremy Deller ha llamado no sin razón a este período “La segunda parte de la guerra civil inglesa” (*The English Civil War. Part II*). Hay que tomarse este título con la máxima seriedad, pues el aumento de la represión policial en aquellos estados en que se ha implantado con mayor radicalidad la receta de choque neoliberal -entre ellos, por descontado, el Reino Unido- puede calificarse, en expresión de Mike Davis, de «guerra civil de baja intensidad» (Davis, 2008).

### **¿Puede tener la revolución algún otro momento que no sea el presente?**

La función política de la estética se ha convertido hoy más que nunca en un asunto de inexcusable debate. La revolución, según el título de un conocido documental de Kim Bartley y Donnacha O'Briain sobre la Venezuela bolivariana, no será televisada. Pero puede que sí que pueda ser representada (de hecho: *re-presentada*) para preservar su impulso y transmitirlo a las generaciones futuras. Jeremy Deller, que había visto las imágenes de las cargas a caballo en televisión siendo adolescente, tomó en el 2001 la batalla de Orgreave como base para un trabajo para el centro de arte londinense Artangel, que Mike Figgis documentó para la cadena de televisión británica Channel 4. *La batalla de Orgreave* es una obra sin duda atípica, pues desborda los espacios institucionalmente sancionados para la expresión artística, a saber: el cubo blanco de la galería, la pantalla de la sala cinematográfica y la caja abierta al público del teatro. Se trata, desde luego, de la búsqueda de una nueva forma de expresión con la que mostrar un contenido al que las tradicionales formas de expresión artística no puede dar ya cabida. Brecht ya había afirmado no sin ánimo provocador que el petróleo se rebelaba contra los cinco actos. Lo que quería afirmar con ello es que la realidad social del siglo XX precisaba de una nueva dramática que la reflejase adecuadamente. Siguiendo al filósofo marxista Fritz Sternberg, quien observó perspicazmente que una fotografía de

la factoría Ford o Krupp nada nos revela sobre las relaciones de explotación de los obreros que allí trabajan, Brecht escribió que «quienes muestran solamente el aspecto experiencial de la realidad no muestran la realidad. Ésta ya no es, sencillamente, experimentada como una totalidad. Quienes se limitan a mostrar las oscuras asociaciones, los anónimos sentimientos que produce la realidad, no muestran la realidad misma.» (Brecht, 2000: 165) «La pura ficción -por ejemplo, la *Metamorfosis* de Ovidio- desconoce toda historicidad, se arriesga a cada instante a caer en el mito», escribe a este propósito Georges Didi-Hubermann, «Pero la pura narración documental -por ejemplo, la de un reportaje de *Life*- desconoce así mismo su historicidad inmanente puesto que la hace recaer enteramente sobre las cosas en detrimento de las relaciones, sobre los hechos en detrimento de las estructuras.» (2008: 73)

*La batalla de Orgreave* se inscribe ante todo en la milenaria tradición del teatro político de masas. Aunque la recreación histórica hunde profundas sus raíces hasta la Antigüedad clásica -los romanos escenificaron naumaquias y batallas terrestres en el Coliseo como forma de espectáculo público-, en el mundo anglosajón esta forma dramática ha experimentado una cierta plebeyanización.<sup>4</sup> En las recreaciones (*reenactment*), grupos de *amateurs* interpretan episodios históricos, generalmente grandes batallas militares -aunque también episodios de la vida social, como el desempeño de determinados trabajos, juicios o fiestas populares- con la máxima fidelidad posible en el lugar o cerca del lugar en el que ocurrieron originalmente. En ocasiones los cineastas y también los productores de televisión recurren a estos grupos de aficionados para engrosar las filas de extras en sus producciones. Hay, desde luego, fundadísimas sospechas sociopsicológicas sobre por qué determinadas personas no escatiman tiempo y esfuerzos, más allá de su finalidad didáctica, en recrear episodios históricos, casi siempre escenarios bélicos. Algunos comentaristas coinciden en encontrar una tendencia en todos estos grupos a organizarse en recreaciones de unidades de elite -consecuencia de ello es una representación alejada de la realidad histórica, en la que las batallas las han decidido siempre los soldados rasos-, resultado probable de una inclinación hacia la meritocracia y la jerarquización.

Emplear actores de recreación, que normalmente representan batallas romanas, vikingas o medievales, fue para Deller un modo de reintegrar la batalla de Orgreave -y con ella, la política sindical- en la historia: «Quise involucrar -escribe Deller- a miembros de estas sociedades principalmente por dos razones: antes que nada, porque están bien entrenados para recrear combates y obedecer órdenes. Y más importante aún, porque quería que la recreación de la batalla de Orgreave se convirtiese en parte del linaje de las

<sup>4</sup> Con este neologismo propuesto por Fredric Jameson nos referimos a «la aparición de grupos que hasta el momento habían sido mantenidos en la subalternidad legal e intelectual; pero también a la nivelación resultado de la abolición de la cultura de élite -en parte por el modo en que una burguesía en vías de su propia autodestrucción se aferra a la herencia de las clases superiores que la precedieron, encontrándose en el proceso de perder un estilo de vida que jamás le perteneció-; y en parte porque los medios de comunicación de masas han acelerado ese mismo proceso y no lo han reemplazado con otra cosa que con su propia comercialización.» Fredric Jameson [1998]. *Brecht and method* (Londres, Verso, 2000), p. 119

batallas decisivas de la historia inglesa. También estaba interesado en el término 'living History' [historia viva] que se utiliza frecuentemente cuando se habla de la recreación, y pensé que sería interesante para los actores de recreación trabajar junto a veteranos de la confrontación original, que son la encarnación del término.» (Deller, 2001: 7) En efecto, muchos de los mineros que habían participado en la batalla campal real intervinieron en la recreación junto a actores aficionados, y en algún caso hasta se intercambiaron los papeles: los mineros hicieron de policías y los policías de mineros.

Por todo ello pueda considerarse *La batalla de Orgreave* razonable heredera de la escenificación, en 1920, del asalto al Palacio de Invierno de Nikolai Evreinov, Aleksander Kugel y Nikolai Petrov en Petrogrado con motivo del tercer aniversario de la revolución bolchevique, en la que intervinieron diez mil participantes y una audiencia que superaba en diez ese número y que, en el clímax del asalto al palacio, se unió a la acción.<sup>5</sup> Susan Buck-Morss (2004: 166) ha recogido el carácter catárquico de esta representación:

«aunque fuera una actuación y no algo real, y aunque los fusiles no estuvieran cargados, los soldados y los marinos se estaban representando a sí mismos. Sacados de los estudios dramáticos del Ejército Rojo, estaban simultáneamente metidos en batallas auténticas de la Guerra Civil, que se debatían encarnizadamente en las cercanías de Petrogrado, una ciudad sitiada que sufría de la escasez de comida y de bienes materiales. Así pues, lo más sorprendente es que participaran con tal entusiasmo en este simulacro de batalla.

»La recreación de la Revolución en el preciso escenario donde tuvieron lugar los acontecimientos originales trajo directamente el pasado al presente. Cuando la audiencia como masa fue atraída miméticamente a la representación en una repetición vivida del “acto” de revolución, la espontaneidad de esta euforia callejera amenazó con provocar una pérdida del control que hizo que, con toda lógica, las autoridades se pusieran nerviosas. Este teatro de masas organizó no solamente la revolución, sino la puesta en escena de la misma, con todas las relaciones ambiguas respecto del poder que semejante teatro implica. Al recrear el derrocamiento revolucionario que es el momento legitimante del poder presente, una masa de ciudadanos perturba el desarrollo de la secuencia de la historia y expone la lógica contradictoria de la soberanía democrática. ¿Son las masas la fuente de la soberanía política o su instrumento? ¿Funciona la soberanía revolucionaria en connivencia con el historicismo al relegar a la revolución al “érase una vez” del pasado? ¿Es este un intento por asegurar que, una vez el acontecimiento revolucionario ha ocurrido, se acaba en más de un sentido temporal? ¿Puede la revolución tener

---

<sup>5</sup> Más de noventa años después de la escenificación del asalto al Palacio de invierno del zar, China parece haber encontrado una fuente de ingresos en el así llamado “turismo rojo”, y señaladamente en la recreación de la defensa de Ya'nan por las fuerzas comunistas durante la guerra civil. Fuertemente patrocinado por empresas estatales y privadas, por 15 yuan los espectadores pueden en este parque temático hacerse fotografiar con el uniforme de soldado rojo. Tania Branigan, “Communist heritage is good business as China prepares for 60<sup>th</sup> anniversary”, *The Guardian*, 27 de septiembre de 2009.

algún otro momento que no sea el presente?»

Buck-Morss comete sorprendentemente -sorprendentemente, porque es una de las mejores especialistas contemporáneas en Walter Benjamin- un error bastante habitual: confundir la representación con lo representado. Aun siendo, como ha escrito Jameson (2000: 36), los límites entre la estética y la política tan difusos, y sus relaciones tan complejas, resulta evidente que aquí no hay demasiado lugar para los interrogantes de Buck-Morss, y acaso hasta pueda defenderse la recreación desde un punto de vista completamente opuesto. Es verdad que el arte, como escribe Valeriano Bozal, «se limita a ser un pobre testimonio de lo que en el campo de batalla acontece. Sin embargo, ese “pobre testimonio” tiene la virtud de transmitir a todos nosotros, a todos los que contemplamos, valores que de otra manera pasarían desapercibidos, de los que se podría dudar, valores que quizá en el campo de batalla no fueron convenientemente apreciados.» (2005: 44) El problema no es en ningún caso la recreación en sí, cuya función, o incluso instrumentalización ideológica, puede variar su signo político dependiendo de su orientación dramática (incluyendo el aparato escénico y la tecnología empleada) y contexto representativo<sup>6</sup>, como sucede en la novela de Jorge Semprún *Veinte años y un día*, en la que los braceros de una finca son obligados a representar «una especie de auto sacramental» en el que se rememora la muerte de uno de los terratenientes que dejó el camino expedito a la colectivización, para prolongar y extender así de generación en generación la conciencia de culpabilidad entre los trabajadores:

«El 18 de julio de 1936, como contaba Domingo Dominguín, en una finca de la provincia de Toledo los campesinos, al enterarse del alzamiento militar, habían asesinado a uno de los dueños. Al más joven de los hermanos. El único liberal de la familia, por otra parte, según decían en el pueblo. Pero es que la muerte no siempre elige a sus prometidos. No los elige a sabiendas en cualquier caso. Son sus prometidos y nada más.

»Aquella muerte, sin embargo, aun siendo la causa de todo, era lo de menos. Hubo tantas aquellos días. Lo interesante era lo que vino luego. Cada año, en efecto, desde el final de la guerra civil, la familia -la viuda, los hermanos del difunto- organizaba una conmemoración el mismo día 18 de julio. No sólo una misa o algo por el estilo, sino una verdadera ceremonia expiatoria, teatral. Los campesinos de la finca volvían a repetir aquel asesinato: a fingir que lo repetían claro. Volvían a llegar en tropel, armados de escopetas, para matar otra vez, ritual, simbólicamente, al dueño de la finca. A alguien que hacía su papel. Una especie de auto sacramental, así era la ceremonia.

»Los campesinos volvían a sumergirse -es decir, se veían obligados a sumergirse- en el recuerdo de aquella muerte, de aquel asesinato, para expiarlo una vez más. Algunos, los más viejos, tal vez habían participado en la

<sup>6</sup> «pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnado, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria.» Walter Benjamin, *El autor como productor*, en *Tentativas sobre Brecht* (Madrid, Taurus, 1999), p. 125.

muerte de antaño, al menos pasivamente. O habían asistido a ella. O tenían de ella noticia directa, memoria personal. Otros, los más, que eran los jóvenes, no. Pero se veían zambullidos cada año en aquella memoria colectiva, culpabilizados por ésta. No habían sido los asesinos de 1936, pero la ceremonia los hacía en cierto modo cómplices de aquella muerte, obligándoles a asumirla, a hacerla de nuevo presente, activa.

»Un bautismo de sangre, en cierto modo.

»Así, al perpetuar aquel recuerdo, los campesinos perpetuaban su condición no sólo de vencidos sino también de asesinos. O de hijos, parientes, descendientes de asesinos. Perpetuaban la insufrible razón de su derrota al conmemorar la injusticia de aquella muerte que justificaba alevosamente su derrota, su reducción a la condición de vencidos. En suma, aquella ceremonia expiatoria -a la que solían asistir algunas de las autoridades de la provincia, civiles y eclesiásticas- ayudaba a sacralizar el orden social que los campesinos, temerariamente sin duda -temorosamente también, como puede suponerse-, habían creído destruir en 1936 asesinando al dueño de la finca.» (Semprún, 2003: 15-16)

Sea como fuere, como recuerda Didi-Huberman (2008: 310), «[h]acen falta imágenes para hacer historia, sobre todo en la época de la fotografía y del cine. Pero también hace falta imaginación para *volver a ver las imágenes* y, por lo tanto, para *volver a pensar la historia*.» Esa poética la aportaron en su momento el teatro épico de Brecht y el montaje de atracciones de Eisenstein, cuyo lirismo tiene «el fin de introducir la protesta, la contradicción, el enfrentamiento, el conflicto. Entre otras cosas, su obligación es insertar la historia presente, el deseo revolucionario en la memoria misma.» (Didi-Huberman, 2008: 218) La recreación de Evreinov, Kugel y Petrov sirvió no por casualidad de base para la que realizaría diez años después Serguéi M. Eisenstein para *Octubre* (1927), que contó con el asesoramiento de N.I. Podvóiski -que en 1917 había ocupado el cargo de jefe de personal revolucionario- y de Antonov Ovsenko -que lideró las tropas bolcheviques en el asalto y fue posteriormente represaliado por Stalin-, que se interpretaron a sí mismos para la película. Leningrado se convirtió en un enorme plató y el Palacio de Invierno, las calles y la población fueron puestos a disposición de Eisenstein y de Vsevolod Pudovkin, que rodaba simultáneamente *El fin de San Petersburgo* (1927). Para el asalto reunieron a cientos de marineros, soldados y obreros, e incluso Eisenstein hizo bombardear el palacio desde el crucero *Aurora*, que mandó remolcar desde el puerto de Kronstadt hasta el río Neva, donde estaba amarrado en 1917. Como ocurrió con *La batalla de Orgreave*, algún bolchevique hubo de avenirse a interpretar *malgré lui* a un menchevique o un ruso blanco. «Siempre digo que las masas sólo pueden utilizarse así en nuestro país porque no hay muchos sitios donde puedas sacar a la calle a dos o tres mil obreros armados con impunidad -comentó Eisenstein-. Todo el mundo quería hacer de bolchevique y nadie quería hacer de menchevique. Entonces recurrimos a un proceso muy sencillo: dimos a los actores el texto de un discurso incendiario y ellos lo pronunciaron con fervor. Después añadimos los títulos que decían todo lo contrario.» El rodaje no estuvo exento de

problemas aún mayores, según relata Grigori Alexándrov, ayudante del director:

«Cuando filmamos el asalto al Palacio de Invierno, instalamos el cuartel general de nuestro equipo debajo de los grandes caballos de bronce, encima del arco que da a la plaza viniendo del centro de la ciudad, y exactamente enfrente del Palacio. Desde allí Eisenstein gritaba las órdenes con un megáfono a la gran multitud que invadía el Palacio. En total había más de cinco mil personas, armadas con fusiles y munición de fogueo, y casi todas venían de las fábricas de Leningrado. Muchas habían estado en la Revolución de Octubre de 1917, y habían participado de verdad en el asalto al Palacio de Invierno diez años antes. Su misión consistía en volver a repetir lo que habían hecho entonces. De modo que, a la hora acordada, dimos la orden desde debajo de los caballos de bronce y tres mil personas se pusieron en acción en cada punta de la plaza. El resto salió corriendo desde debajo de nosotros, de debajo del arco, y fue directo hacia el Palacio.

»Como el verdadero asalto de 1917 había sido por la noche, sin luz, rodamos de noche. Pero en aquella época era muy difícil iluminar un gran espacio, a pesar de que decidimos filmar la secuencia en junio, en las llamadas “noches blancas”. Sin embargo, la película de la que disponíamos en 1927 no tenía suficiente “velocidad”, y casi todo el tiempo tuvimos que girar la manivela de la cámara más despacio de lo habitual para aumentar el tiempo de exposición, lo que a su vez tuvo el efecto de acelerar de un modo poco natural el ritmo de los movimientos de la multitud. Ése fue un problema que pudimos prever y tener en cuenta, pero también surgieron otros obstáculos totalmente inesperados. Por ejemplo, algunos de los que participaban en la secuencia habían estado en distintos frentes de la Guerra Civil y decidieron llevar cartuchos de verdad al rodaje y emplearlos para añadir realismo a la escena. Por lo tanto, cuando acabamos tuvimos dificultades para dar cuenta de las ventanas del Palacio rotas así como de algunas de las excepcionales estatuas de delante del edificio, que también habían sido destruidas. Habíamos planeado hacer estallar granadas falsas para contribuir al realismo, pero en comparación con las balas de verdad eran la inocencia personificada. De hecho, hay un viejo chiste en la industria cinematográfica soviética que dice que hubo más bajas en el asalto de Eisenstein al Palacio de Invierno en junio de 1927 que en el ataque de los bolcheviques en octubre de 1917.» (Bergan, 2001: 157-158)

Por lo demás, cualquier repaso a la recreación histórico-política sería incompleto sin una mención a la *La sal de la tierra* (Herbert J. Biberman, 1953), un notable largometraje realizado, como resume Román Gubern (2005: 198), «en pleno macartismo, que reconstruyó con el apoyo del sindicato International Union of Mine, Mill and Smelter Workers los conflictos laborales que tuvieron lugar en la Delaware Zinc Co., de Silver City (Nuevo México), cuando los obreros mexicanos reclamaron iguales condiciones que sus colegas yanquis» y que también fue interpretada por los protagonistas del conflicto original, si bien mezclados con actores profesionales y con una estructura dramática convencional. Por su posición decididamente favorable a los mineros (de nuevo unos mineros) que en 1950 habían sido expulsados de la CIO por su supuesta obediencia comunista, *La sal de la tierra* y sus responsables fueron incluidos en

la lista negra de Hollywood, en la que figuraba el propio Biberman desde 1947, cuando fue uno de los primeros llamados a declarar ante el Comité de Actividades Antiamericanas, donde fue declarado culpable y condenado a prisión. Aunque el film fue boicoteado tanto en su producción (su protagonista, Rosaura Revueltas, fue deportada a México) como su exhibición (sólo se proyectó en doce salas en todo Estados Unidos), *La sal de la tierra* está hoy reconocida como una de las películas más importantes del cine estadounidense de posguerra y como tal conservada en la Librería del Congreso y el MOMA de Nueva York.

La problemática que expone Buck-Morss a propósito de la recreación del asalto del Palacio de Invierno del zar -y que es extensible al resto de casos aquí mencionados- no se encuentra demasiado lejos del debate en la década de los cincuenta sobre la función del teatro brechtiano en la Alemania oriental: si su teatro, se decía, había sido concebido como una forma de crítica social a la sociedad existente, ésta, si mantenida, no podía más que corromper los cimientos del edificio de la RDA. Pero como escribió Müller en 1979, Brecht nunca fue un león desdentado que pudiese ser empleado como sillar de una ideología, sino que la piedra trabaja siempre dentro de la pared. Como afirma Jeremy Deller en el metraje tomado por Figgis de *La batalla de Orgreave*, no se trata de curar o reabrir viejas heridas -haría falta algo mucho más que un proyecto artístico para eso- sino de confrontar al público y a los participantes con un capítulo de la reciente historia británica conscientemente olvidado. Por otra parte, como se ha adelantado, nada impide ver el argumento de Buck-Morss desde el ángulo opuesto, pues poniendo a los obreros a interpretar unos acontecimientos que vivieron antes y reproducir los gestos<sup>7</sup> y sucesos, más que alienarlos, puede ser ilustrativo.

Resulta conveniente aquí recuperar el concepto de 'piezas de aprendizaje' (*Lehrstücke*)<sup>8</sup> de Brecht y señaladamente el caso de *Die Maßnahme* (La medida). Esta difamada, por malinterpretada, pieza de Brecht, no es, como ha escrito César de Vicente, «un texto para ser escenificado ante un público indistinto, sino para ser representado sin público o ante un conjunto de personas que trabajan en la construcción del socialismo y que, además, participan en la obra misma, lo que hace complicado señalarla como una obra de "propaganda", como se ha llegado a decir. *La medida* no tiene como función aprender una tesis [...], sino "estudiar un comportamiento drástico determinado"

---

<sup>7</sup> En el sentido brechtiano del término: «Bajo gesto [*Gestus*] hay que comprender un conjunto de gestos, mímica y expresiones que una o varias personas dirigen a otra persona o varias. Un hombre que vende pescado muestra, entre otros, el gesto de la venta. Un hombre que escribe su testamento, una mujer que atrae a un hombre, un hombre que paga a diez hombres: en todos está contenido el gesto social. Un hombre que llama a su dios sólo será nuestra definición un gesto cuando su acción tenga lugar en relación a otros o en un contexto en el que surjan relaciones entre hombres. (El rey en *Hamlet*, rezando.)» Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (Barcelona, Alba, 2004), p. 281

<sup>8</sup> Traduzco *Lehrstücke* como 'piezas de aprendizaje' siguiendo la recomendación de César de Vicente para evitar el error de tomarlas, como se hace normalmente, como asunción dogmática de una lección o de una tesis, cuando en realidad son formas de entrenamiento en la dialéctica y en el pensamiento marxista.

(como señala el propio Brecht). No proponer sino estudiar. [Brecht] impidió que fuera representada de manera oficial dado que no suscitaba en el "público" "mas que afectaciones morales generalmente de tipo mediocre", malas interpretaciones, lo señalaba un problema en el juego del aprendizaje, o como señala en "Notas a las piezas de aprendizaje", porque sólo podía aprender el intérprete del Joven Camarada (es decir, un argumento formal del mecanismo interno de la obra). [...] *La medida* no es una obra sobre la muerte de individuo concreto sino, como es obvio analizando todas las piezas del ciclo de las *Lehrstücke* y antes con *Hombre por hombre*, sobre la destrucción, la desaparición, del individuo. Es un *Gestus* lo que se destruye, una función social, no una persona. [...] éste es el principio de aprendizaje: conocer qué debe desaparecer en lo colectivo (por eso los Cuatro Agitadores representan en diferentes momentos al Joven Camarada, pero el Joven Camarada no es "encarnado" por nadie) y por qué (en este caso, a pesar de haberse entregado apasionadamente a la revolución).» (Enríquez del Árbol, 2007: 115-128) Como se percató ya Benjamin, la «pieza didáctica está destinada en cualquier caso tanto a los actores como a los espectadores. [Con el tiempo] [c]ada espectador podrá también llegar a actuar» (Benjamin, 1999: 38). Toda recreación es, pues, válida desde una perspectiva emancipatoria en la medida en que implica a la gente en el proceso de creación y les obliga a participar asumiendo un papel activo -el de coproductores de la obra-, borrando los límites tradicionales entre un productor (activo) y un consumidor (pasivo), del que tan sólo se espera su aprobación o rechazo: «en una experiencia colectiva verdaderamente revolucionaria lo que nace no es una multitud anónima y despersonalizada o "masa", sino, más bien, un nuevo nivel del ser [...] en el cual la individualidad no se borra, sino que es completada por el colectivo.» (Jameson, 2000: 10)

### **Del teatro documental a la estética de la presencia**

Esta voluntad de superar el marco tradicional de recepción de la obra dramática también la encontramos en el teatro de Rimini Protokoll, el cual ha recibido, entre otros, el calificativo de "documental", un término que Erwin Piscator ya había utilizado casi ochenta años atrás para definir un «arte dramático que se destila de la realidad histórica o contemporánea, una obra de arte que cumple con las exigencias del drama y que posee en su contenido un alto grado de actualidad y una vitalidad política raras veces alcanzada previamente en una literatura dramática.» (Piscator, 2000: 393) Acaso la etiqueta sea casual, pero Rimini Protokoll retoma el testigo del teatro documental de Piscator en la liquidación progresiva del escenario teatral y el uso de actores no profesionales. «La arquitectura del teatro está en la más íntima relación con la forma de la dramaturgia correspondiente; o sea, ambas se determinan mutuamente», escribió Piscator (2000: 190). Así, el teatro real - que aún sobrevive en las salas más antiguas- refleja con su distribución en patio de butacas, gradas, palcos y galerías las capas sociales de una sociedad preindustrial altamente jerarquizada, mientras que el escenario de fondo, la "caja abierta" que comparten todos los teatros modernos, respondería al decir de algunos teóricos a la voluntad naturalista del arte en la época burguesa: por esta sección cuadrangular podía el espectador, convertido por una o dos horas

en *voyeur*, asomarse para mirar cómodamente *tranches de vie* sin verse interpelado y sin poder interpelar él a su vez al espectáculo. Las teorías de la “cuarta pared” y del “como si” reforzaban esta ilusión contractual: el espectador suspende su incredulidad temporalmente (o al menos admite que se encuentra ante una construcción imaginativa de la que puede disfrutar) y a cambio los actores le ofrecen entretenimiento y emociones durante ese espacio de tiempo determinado. Esta manera de entender la escena difícilmente puede satisfacer a las dramaturgias que tratan de romper con la tradición e introducir al espectador en el teatro como fuerza viva y no como ficción, y que tratan no de representar un espectáculo para que el espectador se olvide del mundo, sino de presentar el mundo para que el espectador intervenga en él.

Rimini Protokoll concibe sus producciones en colaboración con actores *amateur* que se interpretan a sí mismos. Haug, Wetzel y Kaegi prefieren llamar a estos actores, que encuentran en el trascurso de su investigación, “especialistas”. La voluntad por alumbrar temas y colectivos invisibilizados por los medios de comunicación atraviesa su obra: en *Kreuzworträtsel Boxenstopp* (2000) fueron las amas de casa jubiladas, en *Sabonation* (2004) los empleados de la aerolínea belga Sabena despedidos por un expediente de regulación, en *Call-Cutta* (2005) los teleoperadores indios, que guiaban al espectador -si es que podemos seguir llamándolo así- por el barrio de Kreuzberg en Berlín a través de un teléfono móvil, acortando aún más la distancia entre la escena y la audiencia.<sup>9</sup> En *Cargo Sofia-X* (2006) -donde la “X” hace referencia a la ciudad en que se representa la obra-, los espectadores, cuarenta y cinco por función, suben al contenedor de un camión estacionado a las puertas del edificio acondicionado en el que se ha instalado tres filas de butacas y uno de los laterales ha sido sustituido por una cristalera que permite ver el exterior sin ser visto desde fuera. Dos auténticos camioneros búlgaros se presentan como empleados de Somat, suben a la cabina (que el espectador controla a través de una videocámara instalada a tal efecto) y explican las características técnicas del camión en el que se encuentra. Mientras el camión se pone en marcha desciende una pantalla en la que se proyecta un breve reportaje sobre la compañía de transportes: desde cómo se convirtió en una empresa privada tras la caída del Muro a cómo vigilan por satélite en todo momento su flota. Durante dos horas *Cargo Sofia-X* recrea el viaje de uno de esos transportes de mercancías desde Bulgaria hasta el país en donde se representa la obra, un trayecto que por lo general dura unos cuatro días (los domingos está prohibido el tráfico a los vehículos pesados en toda la Unión Europea), durante los cuales los camioneros tienen que enfrentarse a atascos, colas en las gasolineras y retenciones aduaneras. El camión-teatro se detiene sucesivamente en la zona

<sup>9</sup> Para la trayectoria de Rimini Protokoll: Miriam Dreyse, Florian Malzacher, *Experten des Alltags – Das Theater con Rimini Protokoll* (Berlín, Alexander, 2007). La emergencia de la “estética de la presencia” -como la ha denominado el teórico teatral Frank Raddatz-, así como del arte público, *site specific*, etc., y su carácter vinculante, que obedece, por descontado, a una respuesta a la demanda de “realidad” tras más de una década de “hermenéutica de la sospecha” (Boris Groys) y dominio de las hinchadas teorías del “simulacro” (Jean Baudrillard), corre el riesgo, sin embargo, de menoscabar la dimensión poética de las artes, algo de lo que ya había advertido Heinrich Heine en su poema *La tendencia* (1842): *halte deine Dichtung / Nur so allgemein als möglich (mantén tu poesía / lo más general que puedas)*.

de carga del puerto, de distribución mercancías y estaciones de servicio exclusivas para camioneros, lugares que los ciudadanos rara vez visitan. Allí los trabajadores de cada lugar se dirigen directamente al “patio de butacas” y describen sus condiciones laborales e instruyen al público sobre su función en el sistema productivo que lleva el producto desde su origen hasta nuestras tiendas.

El aparato escénico no es gratuito. *Cargo Sofia-X* nos ilustra sobre cómo el capitalismo está alcanzando su última frontera geográfica, el mercado mundial, y con ella, cómo la división del trabajo alcanza una escala internacional y deja de afectar exclusivamente al conjunto de una nación para afectar a varias naciones en conjunto, de tal suerte que los individuos desconocen el origen remoto y la naturaleza de los centros de poder político y económico que determinan sus vidas, y en no pocos casos incluso la existencia de esos mismos centros de poder. *Cargo Sofia-X* nos habla asimismo de cómo el destino de los camioneros se ha asimilado a la de los productos con los que trabajan: su vida está en movimiento perpetuo, pero nada en ella hay del mito de la frontera, sino un paisaje homogeneizado y reterritorializado, una línea de la que cada punto es un espacio de paso, un no-lugar (carreteras, gasolineras, aparcamientos) entre el punto de recogida y el de entrega. Los camioneros ni siquiera pueden permitirse hacer turismo en las ciudades que visitan, pues generalmente tienen prohibida la circulación de este tipo de vehículos en zona urbana. Acaso lo más interesante de *Cargo Sofía-Barcelona* sea en definitiva el que tenga como tema un tema tan poco tratado las actuales producciones culturales como el trabajo, y que lo haga, además, dándole voz a los propios trabajadores. El dispositivo escénico (la videocámara, la proyección de películas y documentos) ya se encarga apropiadamente de “distanciar”: todo lo que sabemos finalmente de la vida personal de los conductores se reduce a las cuatro fotografías que muestran a cámara (en el caso de que sean ciertas). Imposible identificarse con ellos. El personaje, como quería Piscator, equivale aquí a su función social (sin menoscabo de su singularidad) y el tema adquiere todo su protagonismo.

Veamos ahora un par de ejemplos contrarios a los anteriormente expuestos.

En el 2005 la artista serbia Marina Abramovic recreó para el museo Guggenheim de Nueva York siete performances, impulsada, según declaró a la prensa, por la necesidad de preservar la memoria de estas acciones que la habían influido como artista. La primera performance reproducida por Abramovic, el 9 de noviembre, fue *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman, seguida por *Seedbed* (1972) de Vito Acconci, *Action Pants: Genital Panic* (1969) de Valie Export, *The Conditioning* (1973) de Gina Pane, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) de Joseph Beuys y finalmente *Lips of Thomas* (1975) y *Entering the Other Side* (2005) de la propia Abramovic. Además de apropiarse, quiéralo o no la artista, de las acciones de otros, Abramovic no obtuvo el mismo efecto que las acciones originales pues, obvio es decirlo, las circunstancias en que se idearon y tuvieron lugar aquéllas fueron muy diferentes, producto de condiciones históricas alejadas de las existentes cuando Marina Abramovic decidió reproducirlas en el espacio legitimador

tradicional del museo. *Action Pants* de Valie Export, por ejemplo, se realizó en una sala de cine, tomando a los espectadores por sorpresa. La recreación de Abramovic, en cambio, hizo que el público peregrinase al museo buscando el rastro aurático del original, perdiéndose el efecto en favor del éxito, «esa coincidencia breve», como lo definió en una ocasión Heiner Müller.

Dos años después el miembro de los YBA -cuya formación como escuela debemos al magnate de la publicidad Charles Saatchi- Mark Wallinger ganó el premio Turner por *State Britain* (2007), en la que reprodujo fielmente y con detalle en la Tate Modern de Londres el campamento por la paz que Brian Haw había instalado, con la ayuda de donaciones voluntarias, en Parliament Square en 2001, en protesta por las políticas angloamericanas hacia Irak que terminaron con la invasión ilegal del país en el 2004. El campamento de Haw fue confiscado en el 2005 por la policía bajo la Serious Organised Crime and Police Act, que establece que las protestas deben tener lugar en el radio de un kilómetro del Parlamento, obligándole a reinstalarse unos metros más allá. Wallinger, por su parte, empleó a quince ayudantes durante seis meses e invirtió 90.000 libras en la recreación de aquél, e incluso llegó a pintar una línea negra en el suelo en la galería, atravesándola, afirmando con cierto donaire que la mitad de su exposición violaba la ley. La copia se premia, el original se amonesta. El león dentro de una jaula se convierte en una atracción circense.

### **De las barricadas de Popincourt a las de Orgreave**

Un año antes de que Deller recrease la batalla de Orgreave, Peter Watkins acometió un proyecto con el que presenta varios puntos de contacto, y a la vez, con la dramática brechtiana en su traducción cinematográfica. *La Commune (Paris, 1871)* fue producida por el canal de televisión franco-alemán ARTE, 13Production y el Museo d'Orsay y se rodó en 13 días en una fábrica abandonada de Montreuil, a las afueras de París, que antes había alojado los estudios de Georges Méliès. Allí se reprodujo para su filmación Popincourt -el *XI<sup>e</sup> arrondissement* de París- esquemáticamente, dos años antes de que Lars von Trier desnudase por completo el escenario de *Dogville* (2003). *La Commune* de Peter Watkins, verdadera película-río (235 minutos)<sup>10</sup>, tiene un planteamiento estético que encontrábamos ya en *Culloden* (1964), del propio Watkins. Si allí se retrataba con la inmediatez y la crudeza de los reportajes

<sup>10</sup> La duración de la película sería uno de los motivos para que ARTE marginase finalmente *La Commune*. Watkins reflexionó así sobre este asunto: «La tendencia más en boga -impuesta sin miramientos por parte de los responsables de televisión, sobre todo los supervisores del montaje- es la reducir y fragmentar cada vez más el formato y el espacio de que disponen los cineastas y el público. En la actualidad, a los cineastas que realizan programas dramáticos o documentales para televisión se les suele permitir un máximo de cincuenta y dos minutos... para dejar que los anuncios rellenen el resto de la hora completa»; preguntado por las limitaciones de tiempo, un productor declaró: «Es perfectamente posible hacer la Guerra de los Cien Años en cinco, diez, veinte o cuarenta y siete minutos...; el valor de la información no está relacionado con la duración, sino con la expectación previa del público [...] Algunos cineastas dicen que ése es su trabajo y quieren seguir así. Están en su derecho y lo respetamos. Esas películas son las que nosotros no compramos y las que no transmitimos.» Peter Watkins, *Historia de una resistencia* (Gijón, E.M.A.M., 2004), pp. 85-86

televisivos que llegaban de Vietnam la última batalla del levantamiento jacobita de 1745, aquí Watkins introduce a dos anacrónicos equipos de televisión para cubrir los sucesos de 1871: uno, TV Communale, desde la perspectiva de los obreros insurrectos, el otro, TV Nationale Versailles, desde la del gobierno oficial de Adolphe Thiers. No se trata de ninguna *boutade*: Watkins, cineasta formado en buena medida en la dramaturgia brechtiana, sabe que, por lo general, un drama histórico habla más del presente en que se hizo que del pasado en que se ambienta, así que introduce conscientemente este elemento, digamos “distanciador”, para hablar del papel que juegan los medios de comunicación de masas en los procesos políticos en el siglo XXI. La alargada sombra de Brecht se deja notar de hecho desde buen comienzo: la película se abre con un prólogo entre bastidores en el que los actores se presentan a sí mismos y a los personajes que interpretarán. Se distingue a los personajes basados en protagonistas históricos de la Comuna -como la feminista rusa y corresponsal de Marx Élisabeth Dmitrieff, el general revolucionario polaco Jarosław Dabrowski o el encuadernador internacionalista Eugène Varlin - de los que son una ficción para sintetizar los puntos de vista de las clases populares de la época, caso del periodista ficticio de *Le Père Duchesne*, interpretados en su mayoría por actores no profesionales. Como la Comuna de París, según Watkins, «ha estado marginada completamente del sistema educativo francés, a pesar -o quizás porque- se trata de un hecho clave en la historia de la clase trabajadora europea, y cuando nos encontramos por primera vez, la mayoría del reparto admitió que sabía muy poco o nada sobre el tema. Fue muy importante que la gente se llegara a implicar directamente en nuestra investigación sobre el París de la Comuna, de manera que ganaran experiencia a la hora de analizar aquellos aspectos del sistema francés actual que están fallando en su responsabilidad de proporcionar a los ciudadanos un proceso verdaderamente democrático y participativo.» (Watkins, 2004: 80)

Watkins dividió a sus actores según su clase social o simpatías políticas. Así, entre el reparto «había una gran cantidad de gente de Picardie y otras regiones de Francia, con sus particulares dialectos y acentos (ya que muchos inmigrantes de provincias jugaron un papel activo en la Comuna). A través de la prensa conservadora de Versailles, y periódicos como *Le Figaro*, también reclutamos para el proyecto a gente de la zona de París de la que nos interesaba, especialmente, su conservadurismo político (con el objeto de hacer los papeles de quienes se oponían a la Comuna. [...] Más adelante, la labor de investigación se plasmó en la formación, por parte de los actores, de grupos (por ejemplo, quienes interpretaban al sindicato *des femmes*; la burguesía enfrentada a la Comuna; los soldados de la Guardia Nacional; los oficiales y las tropas de las fuerzas versallistas; los miembros electos de la Comuna, etc.) para hablar del bagaje de la gente a la que encarnaban, así como para reflexionar sobre los vínculos entre los sucesos de la Comuna y la sociedad actual.» (Watkins, 2004: 79-81) Con ello Watkins se alejó de las pautas de representación basadas en la polarización estética y social establecidas por Vsevolod Meyerhold -que Eisenstein llamaría más tarde *typage*- que mostraban a unos burgueses grotescos -comedores, bebedores y fumadores compulsivos

tocados con chistera- frente a obreros apolíneos y heroicos.<sup>11</sup> Watkins estableció además un régimen de trabajo democrático y permitió a los actores que desarrollaran sus propios personajes, contribuyendo directamente a fijar la manera en que iban a contar su propia historia:

«El cineasta y la comunidad -escribe Watkins- han de cooperar como compañeros, no mediante la relación del 'experto' que enseña a los 'profanos' a trabajar. Es necesario que el realizador esté dispuesto a llevar a cabo una película COLECTIVA, y no ACERCA DE unas personas, sino CON ellas. Ésa es la diferencia fundamental. El realizador tiene que dedicar su tiempo al grupo y a los individuos que vayan a tener una importancia destacada en el filme, pero también debe compartir las decisiones con la comunidad y con esos individuos en lo que respecta a las ideas fundamentales de la película y a los métodos empleados para plasmarlas. (Es frecuente que los cineastas tomen por su cuenta este tipo de decisiones básicas para después imponérselas a los demás). Es imprescindible que el grupo se asegure de que el realizador acepta este método de colaboración.» (Watkins, 2004: 7)<sup>12</sup>

La poética de Watkins, y también la de Deller, de organizar al equipo técnico y artístico como colectivo recupera en cierto modo el presupuesto piscatoriano y brechtiano de abolir toda división del trabajo en la creación artística, en un momento histórico en el que, como escribe Jameson, «la misma desaparición de la idea de partido parece devolvernos al origen de los problemas de unificación y organización (si bien es cierto que ahora existen técnicas capitalistas y orientadas al mundo empresarial más concretas para la creación de instituciones u organizaciones colectivas, algunas de las cuales también han pasado a los movimientos de izquierda supervivientes)» (Jameson, 2000: 113). Watkins jamás ha negado su influencia brechtiana (2004: 107, 162-63), por lo que su intención no es, huelga decirlo, la de crear una película al uso, en la que el espectador se identifique con un protagonista individual en un entorno de ficción recreado con fidelidad, que facilite, en su conjunto, así su inmersión en el espectáculo, borrando todas las huellas del proceso de producción para ahorrarnos el dispendio psíquico que implicaría la exposición de los mecanismos narrativos. Por esa razón filmó Watkins -también Deller y Figgis- su película siguiendo cronológicamente los acontecimientos con planos-secuencia improvisados de unos diez minutos que se alternan con carteles explicativos -el equivalente cinematográfico a los *Merkmale* de Brecht- que

<sup>11</sup> Meyerhold, por supuesto, no tomó esta elección por ingenuidad, ni puede decirse en general, como hace Alfonso Sastre (1958: 54), que «es ridícula la imagen de un proletariado siempre activo y en tensión revolucionaria.» El programa estético meyerholdiano buscaba la inversión consciente de los estereotipos de la cultura burguesa, para la cual la fealdad es inherente a la pobreza. Una de las últimas películas soviéticas en emplear el *typage* fue seguramente *La nueva Babilonia* (Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, 1929), ambientada también en la Comuna de París de 1871 y canto del cisne del cine vanguardista soviético.

<sup>12</sup> Jeremy Deller (2001: 7) coincide: «nunca habría emprendido el proyecto si a la gente del lugar le hubiese parecido innecesario o de mal gusto. Ocurrió que encontramos el apoyo desde el comienzo porque parecía que había una comprensión instintiva sobre qué buscaba la recreación. No estaba interesado en una interpretación nostálgica de la huelga.»

interrumpen el flujo narrativo, evitando la compenetración del espectador y aportándole una información suplementaria que provienen tanto de los libros de historia como de la propia prensa *communard* como *Le Père Duchesne*, *Le Cri du Peuple* o *Le Sociale*. La fotografía en blanco y negro no busca, como en *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), la legitimación estética apelando a la idea de clasicismo cinematográfico del espectador (la fotografía en blanco y negro se ha convertido hoy, como diría Roland Barthes, en signo de “clasicidad”), sino que sirve para concentrar la atención del espectador en el desarrollo de los hechos y no en la belleza de la imagen.

### ¿Lucha de clases como estética o estética de la lucha de clases?

Aunque *La batalla de Orgreave* funciona como eficaz contraplano de la versión oficial del suceso gracias a su dramaturgia, puesta en escena y el uso de cámaras digitales, plantea también nuevos interrogantes, siendo acaso el más importante el de cómo representar el capitalismo transnacional y sus agentes.<sup>13</sup> Representar a sus agentes represores -claves en la recreación de la batalla de Orgreave- quizá no lo sea tanto porque, parafraseando a Godard, cambian los protagonistas, pero las imágenes siguen siendo las mismas. Con las imágenes de demostraciones públicas de fuerza tales como huelgas, motines y disturbios, las clases populares tienden a identificarse a un nivel primario, estético, con los manifestantes, incluso antes de conocer la realidad de la situación, pues «la creación artística ha ido generando códigos y maneras para representar actos violentos, aunque muchos de ellos fueran sublimados o justificados por razones como el heroísmo patriótico, la defensa de la fe, la justicia divina o humana, o bien la legitimidad de los fines conseguidos a través del acto violento.» (Bernárdez Sanchís, 2005: 77-78) En los grabados y en las fotografías de prensa, en las imágenes cinematográficas y en las televisivas, las fuerzas antidisturbios aparecen siempre como un bloque homogéneo, en el que la personalidad de cada policía individual es nivelada por la formación y el uniforme, presentándose como una eficaz máquina represiva. Frente a ellos, la población, constituida por individuos unidos o entrelazados, miembros de un cuerpo identificable -“el pueblo llano”-, pero que a diferencia del anterior, no pierde su individualidad. Este tipo de composiciones en el arte, que se presentan con una cierta regularidad como representación gráfica altamente codificada de la represión estatal, pueden remontarse hasta la Revolución Francesa, cuando «empezaron a surgir artistas y obras en las que su relación con la política, y en concreto, con las manifestaciones violentas de ésta, sufrieron un cambio muy profundo [...] en las que ya se observa que el punto de

<sup>13</sup> *La Huelga* (1924) de Eisenstein sigue siendo, a día de hoy, uno de los ejemplos más conseguidos de un cine socialista. Para mostrar las relaciones sociales que se tejen en torno a la fábrica en que sucede la película, el director emplea una escena en la que el director de ésta, ante los rumores de huelga, llama a su superior, quien a su vez llama al suyo, y así sucesivamente subiendo en la escala social -la posición de cada personaje, de acuerdo con el *typage*, se define de acuerdo a su atuendo, gestos, etcétera- hasta conectar con los representantes del Estado. Más adelante, para evidenciar los intereses de clase de los accionistas de la fábrica, Eisenstein nos los presenta en torno a una mesa como personajes idénticos que se mueven y pronuncian sus frases al unísono.

vista del creador, además de personal, puede abarcar desde la escenificación de la tragedia humana y política en el instante mismo de cometerse hasta la alusión indirecta, alegórica o sutil, con drama o sin él, del hecho político violento, al punto de que apenas parece que lo cite» (González de Durana, 2004: 37), pero sobre todo, claro está, desde el celeberrimo *El 3 de mayo de 1808: Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (1814) de Francisco de Goya. Fue el cuadro de Goya el que sirvió de inspiración a Eisenstein para la no menos célebre carga del ejército zarista en las escaleras de Odessa de *El acorazado Potemkin* (1925). En efecto, como escribe Román Gubern (2005: 49), «Eisenstein presenta en *El acorazado Potemkin* y en *Octubre* a unas masas vivas, cálidas y hormigueantes. [...] Son diferencias formales con hondas implicaciones ideológicas, que Eisenstein resumió en la escena de la escalinata en Odessa, al contrastar visualmente la hilera rígida de soldados con la masa desbordada de ciudadanos» y la madre con su hijo muerto en brazos que avanza como contrapunto dramático contra la línea de soldados.

Esta percepción no ha hecho más que acentuarse con el tiempo, a medida que la policía ha creado unidades especiales antidisturbios cada vez más militarizadas entrenadas en tácticas de infantería ligera y pertrechadas con un armamento altamente tecnificado, cascos con visor y máscaras antigás, confiriéndoles un aspecto menos humano y por ello más amenazador. Desde las huelgas salvajes del Reino Unido en la década de los setenta, el cordón policía recibe el nombre de “línea azul” (*blue line*) y los manifestantes que tratan de romper este cordón policial lanzándose contra los escudos, abriendo una brecha y pasando al otro lado se les conoce como “línea roja” (*red line*). Curiosamente, ya El Lissitzky había mostrado esta polarización político-estética en su famoso lienzo -que sirvió de base para un cartel propagandístico durante la Guerra Civil (1919-1921) que siguió a la revolución bolchevique- que hoy conocemos con el título de *Beat the white with the red wedge*, y que representa al Ejército Rojo como una cuña roja que atraviesa un círculo blanco a su derecha. Conviene recordar que el círculo era para los suprematistas el símbolo de lo inmutable, y el blanco, como es sabido, el color de los ejércitos contrarrevolucionarios. El Lissitzky consiguió trascender el figurativismo en la ilustración de la lucha de clases y la mejor prueba de ello es su vigencia: *Beat the white with the red wedge* fue utilizado por un colectivo de músicos formado por Billy Bragg, Paul Weller, Jimmy Somerville y otros en 1987 en apoyo al Partido Laborista británico, y hoy, además de ser ampliamente reproducido y homenajeado, se encuentra en el distintivo de organizaciones políticas como La Izquierda en Alemania o Socialist Alternative en Australia.

También con el objetivo de enfrentarse a la estética y actitudes agresivas de la policía arriba mencionados, colectivos de autónomos alemanes -en su mayoría jóvenes vinculados al movimiento *okupa* y antinuclear de Hamburgo y Berlín- cansados del hostigamiento y vigilancia policial, desarrollaron a finales de los ochenta un conjunto específico de tácticas de acción directa desplegadas durante las manifestaciones. Pero si las manifestaciones tumultuosas no constituían ninguna novedad -también lo fueron las que reclamaron la jornada de ocho horas a principios de siglo XX-, sí que lo fue el vestirse con ropas oscuras, preferiblemente negras, y el ocultar el rostro tras un pasamontañas, un

casco de motocicleta o una sudadera con capucha, pañuelo y gafas de sol para eludir la identificación policial y el arresto, lo que llevó a los tabloides alemanes a bautizarlos como *Schwarzer Block* (bloque negro). «La violencia implícita - escribe Eduardo González Calleja (2004: 56)- también puede mostrarse palpablemente en determinadas demostraciones de fuerza de fuerte carga simbólica e incluso plástica (marchas, concentraciones, mítines), que estrechan el propio *esprit de corps* o impelen al proselitismo, pero que alcanzan su verdadera potencialidad violenta como eficaces instrumentos de disuasión o de provocación.» Ése es sin duda alguna el caso del bloque negro. Sus partidarios defienden que esta formación promueve el anonimato necesario para emprender acciones ilegales como el sabotaje o la destrucción de la propiedad privada capitalista en el transcurso de una manifestación, y, teóricamente al menos, la solidaridad y el igualitarismo, al disolver la individualidad en una masa revolucionaria. Algunos autores han hablado también de una interiorización de la iconografía terrorista, representada, sobre todo, por el uso del pasamontañas, símbolo, escriben, de su expatriación social, pero esta interpretación resulta endeble pues desde 1994 también es símbolo del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) de Chiapas, México. El *Schwarzer Block*, aunque teóricamente rudimentario, demostró su eficacia en las agitadas calles alemanas de los ochenta. Sin embargo, lo que nació como una forma de defensa frente a los abusos policiales, al ser adoptada por los anarquistas estadounidenses para las manifestaciones contra las cumbres mundiales del G-8, el FMI o el Banco Mundial, ha atraído, especialmente desde Seattle, la atención de los *mass media* y sucumbido a su propia estetización y ritualización, convirtiéndose finalmente en una espectacularización de la violencia,<sup>14</sup> cuyo anonimato atrae regularmente a jóvenes de escasa formación teórico-política, e incluso desideologizados, que buscan de manera casi exclusiva la confrontación abierta con la policía, validando nuevamente la crítica de Wolfgang Harich a mediados de los setenta hacia determinados grupos anarquistas o anarquizantes: «son tan impacientes -y además, tan románticos- que sólo toman a gusto al acto violento de la aventura rápida, del atentado, de los dos o tres días de la lucha en las barricadas, con vendajes fotogénicos en las laceradas cabezas.» (Harich, 1988: 62) También conduce

<sup>14</sup> El recurso a la violencia como manera de visibilizar las reivindicaciones sociales es un viejo debate en el seno de las fuerzas de la izquierda socialista (socialdemócrata, anarquista, comunista), demasiado extenso como para comentar aquí –León Trotsky y Georges Sorel serían dos de sus más destacados autores–, y aunque los argumentos en su contra son cabalmente mucho más razonables que los existentes a favor, en ocasiones, como escribe Mike Davis (2009), las imágenes de estas acciones se convierten en uno de los mejores catalizadores del debate nacional: «La militancia del movimiento de trabajadores desempleados pronto se vio acompañada por campañas anti-desahucio que solían trocar en acciones de guerrilla barrial. La tendencia "ultraizquierdista" de esas protestas, huelga decirlo, fue común y rutinariamente condenada por la izquierda moderada, pero, como acertadamente señaló Irving Bernstein en su ya clásica historia de los primeros tiempos de la Gran Depresión (*The Lean Years*, 1960), precisamente esas protestas, y no las columnas de opinión o los discursos de los políticos, fueron el catalizador que generó un debate nacional en serio sobre el desempleo: "Las cabezas sangrantes hicieron pasar el desempleo de noticia menor a titular de primera plana en todos los periódicos importantes de todas las ciudades importantes de los EEUU. Nadie podía permitirse ya seguir ignorando el problema. Las fuerzas no comunistas que buscaban aliviar el desempleo y crear empleo salieron fortalecidas."»

por sus características a la rápida infiltración de provocadores y agentes de policía que facilitan la criminalización y deslegitimación de movimientos enteros, alienando su potencial apoyo de base y aislándolos políticamente, causando divisiones internas entre una minoría vanguardista y voluntarista partidaria de la acción directa violenta y el resto de miembros, además de hacer recaer el peso de la represión sobre el conjunto de fuerzas de izquierda al causar, en última instancia, un endurecimiento de la legislación penal. La mejor prueba de la necesidad de su replanteamiento ha sido la asimilación en los noventa del *black bloc* por grupos de la extrema derecha alemana rebautizados para la ocasión como *Nationaler Schwarzer Block*.<sup>15</sup> La política de la estética es hoy pues un asunto de debate tan apremiante como la estética de la política.

## BIBLIOGRAFÍA

- (1999) BENJAMIN, WALTER. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus. Traducción de Jesús Aguirre.
- (2001) BERGAN, Ronald. *Serguéi Eisenstein. Una vida en conflicto*. Barcelona, Alba. Traducción de Isabel Ferrer Marrades.
- (2005) BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen. *Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX*. En BOZAL, Valeriano (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid, Antonio Machado, p. 77-117
- (2005) BOZAL, Valeriano. *Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos*. En BOZAL, Valeriano (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid, Antonio Machado, pp. 13-59
- (2000) BRECHT, Bertolt. Marc Silberman (ed.). *Bertolt Brecht on Film & Radio*. Londres, Methuen.
- (2004) *Escritos sobre teatro*. Barcelona, Alba. Traducción de Genoveva Dieterich.
- (2006) *Teatro completo*. Madrid, Cátedra. Traducción de Manuel Saénz.
- (2009) BRANIGAN, Tania. "Communist heritage is good business as China prepares for 60<sup>th</sup> anniversary", *The Guardian*, 27 de septiembre de 2009.
- (2004) BUCK-MORSS, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, Antonio Machado.
- (2008) DAVIS, Mike. "El mundo se ha vuelto inflamable y la revuelta griega es el primer chispazo", *Sin Permiso*, edición electrónica, 21 de diciembre de 2008, Traducción de Ramón Vera Herrera <<http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=2239>>
- (2009) "Debate sobre el futuro del socialismo: necesitamos la elocuencia de la protesta callejera", *Sin Permiso*, edición electrónica, 3 de mayo de 2009, Traducción de Mínima Estrella <<http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=2548>>
- (2001) DELLER, Jeremy. *The English Civil War - Part II: Personal accounts of the 1984-85 miners' strike*. Londres, Artangel.
- (2008) DIDI-HUBERMANN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*.

<sup>15</sup> "Rechte Schläger im Kapuzenpulli", *Der Spiegel*, 27 de abril de 2009; "Schwarzer Neonazi-Block alarmiert Polizei und Politik", *Der Spiegel*, 15 de mayo de 2008.

Madrid, Antonio Machado. Traducción de Inés Bértolo.

(2007) ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, Carlos. "La medida, pieza didáctica de Brecht, como síntoma". *Filosofía, política y economía en el Laberinto*, nº25, pág. 115-128.

(2004) GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. *El papel de la violencia en la vida política*. En (2004) AA.VV. *Laocoonte devorado. Arte y violencia política*. Vitoria-Gasteiz, ARTIUM, pp. 53-67

(2004) GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Cuanto peor, mejor*. En (2004) AA.VV. *Laocoonte devorado. Arte y violencia política*. Vitoria-Gasteiz, ARTIUM, pp. 33-47

(2005) GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama.

(1988) HARICH, Wolfgang. *Crítica de la impaciencia revolucionaria*. Barcelona, Crítica.

(2005) HARVEY, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid, Akal.

(2006) HERNON, Ian. *Riot! Civil Insurrection From Peterloo to the Present Day*. Londres, Pluto Press.

(2000) JAMESON, Fredric. *Brecht and method*. Londres, Verso.

(2007) KLEIN, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona, Paidós. Traducción de Isabel Fuentes García, Albino Santos, Remedios Diéguez y Ana Cacerols.

(2004) MILNE, Seumas. *The Enemy Within. The Secret War Against the Miners*. Londres, Verso.

(2000) PISCATOR, Erwin. *El teatro político*. Hondarribia, Hiru. Traducción de Salvador Vilar.

(1958) SASTRE, Alfonso. "Encuentro con el realismo". Dentro de SASTRE, Alfonso, *Anatomía del realismo*. Hondarribia, Hiru, pp. 49-57.

(2003) SEMPRÚN, Jorge. *Veinte años y un día*. Barcelona, Tusquets.

(2004) WATKINS, Peter. *Historia de una resistencia*. Gijón, E.M.A.M. Traducción de Juan José Pulido.