

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

PRAXIS CULTURAL Y ECOLOGÍA POLÍTICA: MEDIACIONES ENTRE SOCIEDAD Y NATURALEZA

ALEJANDRO PEDREGAL, ED.

N. 20/2022

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

PRAXIS CULTURAL Y ECOLOGÍA POLÍTICA: MEDIACIONES ENTRE SOCIEDAD Y NATURALEZA

Coord. Alejandro Pedregal

- | | |
|---|---------|
| Praxis cultural y ecología política: mediaciones entre sociedad y naturaleza
Alejandro Pedregal | 109-114 |
| La concepción de Henri Lefebvre de naturaleza-sociedad en el proyecto revolucionario de la autogestión
Brian M. Napoletano, Pedro S. Urquijo, Brett Clark y John Bellamy Foster | 115-145 |
| La traducción contrahegemónica ayer y hoy: entre las independencias latinoamericanas y las luchas socioambientales
Nancy Piñeiro | 147-164 |
| El reenactment como acción social: la realización de <i>El encierro</i>
Arturo Delgado Pereira | 165-192 |
| “El barro de la revolución”. Entrevista a Paloma Polo
Miguel Errazu y Alejandro Pedregal | 193-203 |

Imagen de portada: fotograma de *El barro de la revolución*, de Paloma Polo.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

EL REENACTMENT COMO ACCIÓN SOCIAL: LA REALIZACIÓN DE *ENCIERRO*

Reenactment as Social Action: The Making of *Encierro*

ARTURO DELGADO PEREIRA

Universidad Aalto (Finlandia)

arturo.delgado@aalto.fi

Recibido: 19 de mayo de 2022

Aceptado: 17 de noviembre de 2022

<https://doi.org/10.7203/KAM.20.24480>

N. 20 (2022): 165-192. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Antes de que un documental se convierta en una representación —algo *sobre la realidad*— es un acontecimiento que sucede *en la realidad*, es un proceso creativo y social que interviene en el lugar y el tiempo histórico en el que se desarrolla. Este artículo se basa en mi investigación artística para el proyecto cinematográfico *Encierro*, una recreación documental de una huelga minera en mi ciudad natal, Almadén (Ciudad Real), en 1984. Mi artículo explora la capacidad del trabajo de campo, las metodologías artísticas y la filmación documental para intervenir directamente en la realidad e ir más allá de los procesos de documentación, representación y significación. *Encierro* se basa en un hecho histórico local, en el que 11 mineros se encerraron como protesta a 650 metros bajo tierra en las minas de mercurio de Almadén durante 11 días. Este proyecto documental propone un encierro subterráneo similar de 11 personas y 11 días 35 años después, ahora en un Almadén donde las minas se cerraron y sufrimos los efectos ruinosos de la falta de planes de reconversión. En última instancia, *Encierro* plantea la cuestión de si la recreación de una huelga también puede ser considerada como tal, aunque en la Almadén postindustrial ya no haya minería, ni producción que cerrar, y esta “huelga” no provenga de una acción laboral, sino de una práctica artística.

PALABRAS CLAVE: reenactment, post-industrial, juego, activismo, más allá de la representación.

ABSTRACT: Before a documentary film becomes representation —something *about reality*— it is an event that happens *in reality*. It is a creative and social process that intervenes in the place and historical time where it takes place. This article builds from the artistic research I developed for the film project *Encierro*, a documentary recreation of a mining strike in my hometown of Almadén (Ciudad Real) in 1984. It explores the capacity of fieldwork, artistic methodologies, and documentary filming to intervene directly in reality and go beyond documentation, representation, and signification processes. *Encierro* is based on a local historical event, in which 11 miners locked down as a protest 650 meters underground in the mercury mines of Almadén for 11 days. This project proposes a similar underground lockdown of 11 people and 11 days 35 years later, now when the mine of Almadén is closed for production and we suffer the ruinous effects of the lack of restructuring plans. Ultimately, this reenactment raises the question of whether the recreation of a strike can also be considered as such, even though in post-industrial Almadén there is no more mining, no more production to close, and this “strike” does not come from a labor action, but from artistic practice.

KEYWORDS: reenactment, post-industrial, play, activism, beyond representation.

INTRODUCCIÓN

El 30 de julio de 1984, 11 mineros se encerraron a 650 metros de profundidad en las minas de mercurio de Almadén (Ciudad Real) para protestar por sus precarias condiciones laborales. Dentro de las minas de mercurio más antiguas y productivas de la historia, los mineros soportaron la contaminación, humedad y oscuridad durante 11 días y noches hasta que sus reivindicaciones fueron atendidas. Como cineasta local emigrado, vuelvo al Almadén post-minero en 2019 con la idea de hacer una recreación documental sobre aquella huelga. La premisa es encontrar jóvenes locales dispuestos a vivir dentro de las minas, ahora cerradas a la producción, durante 11 días completos para homenajear a los antiguos mineros y recrear la experiencia de 1984, 35 años después. Además de conectar con la memoria colectiva local, recreando la forma y duración de una huelga pasada, *Encierro* propone el subsuelo como un espacio tanto real como simbólico donde fomentar una serie de conversaciones, encuentros y propuestas políticas para reimaginar Almadén, que surgió de un pozo minero hace más de 2000 años, como “algo más allá” de un antiguo pueblo minero.

A través de la exposición de este proyecto, este artículo explora el potencial del trabajo de campo y el rodaje documental para asumir una relación con la vida cotidiana diferente a la que tendrían los mismos o similares eventos como “realidad no transformada” (Goffman, 1974: 175) —una huelga frente a la recreación de una huelga— y su potencial para el activismo político y social. También explora el uso del modo condicional en el documental; un enfoque especulativo e hipotético de la realidad sensible a lo “potencialmente” real, lo “posible” y el “¿qué pasaría si?” como modos de documentación. ¿Qué ocurre cuando las formas de documental y recreación se superan y actúan sobre el mundo en lugar de limitarse a representarlo?

SITUAR EL LUGAR Y LA PRÁCTICA

Almadén ha albergado durante más de 2000 años las minas de mercurio más productivas de la historia. La explotación minera cesó en 2003, y el golpe final lo otorgó la Unión Europea en 2011 con la prohibición de comercializar mercurio. Como ocurre con muchas poblaciones industriales que dependen mayoritariamente de una fuente principal de economía, el cierre de las minas en Almadén supuso una importante crisis económica, social, cultural y de identidad, con la pérdida de más de 1000 puestos de trabajo y unas altas tasas de desempleo y emigración. El fracaso de los tímidos intentos de reindustrialización sitúa a Almadén en la mayor crisis de su historia. Acelerada por la progresiva decadencia de las minas, la comarca de Almadén ha pasado de unos 31 500 habitantes en 1960 a unos 10 800 en 2021, perdiendo más de dos tercios de su población

y convirtiéndose en una comarca envejecida y muy castigada.¹ Además, Almadén sufre los efectos de una ubicación remota y una red de carreteras y ferrocarriles muy deficiente. En junio de 2012, la UNESCO reconoció la candidatura conjunta de Almadén e Idrija (Eslovenia) y las Minas de Almadén pasaron a ser inscritas como Patrimonio de la Humanidad, albergando sus instalaciones un Parque Minero para el turismo. Sociedades postindustriales como la de Almadén han pasado de un medio de vida basado en la actividad industrial a otro que aspira a conservar, gestionar y explotar el patrimonio industrial —y las ruinas— que han quedado tras el fin de la industria.

Almadén, cuya etimología árabe significa “la mina”, es ahora una mina sin mina; o al menos, sin una mina que funcione como tal. Todo el Parque Minero de Almadén es un gran espacio de representación, en el que el visitante se adentra en galerías subterráneas que representan la mina, pero que, en palabras frecuentes de los antiguos mineros, no es la mina. En la visita a la mina, en lugar de mineros, hay maniqués en posturas y gestos de trabajo; en lugar del ruido de las labores de perforación, transporte de mineral, bombeo, etc., hay sonidos pregrabados que representan esos sonidos de los trabajos ausentes. Y en lugar de trabajos industriales, hay historias sobre ellos. En definitiva, nuestro pasado minero es historia, y ahora sólo se puede acceder a él a través de representaciones.

La representación es el paradigma de las sociedades postindustriales como la de Almadén. Como explica Barbara Bolt, “la representación ocupa el lugar del objeto ausente. La representación es un modelo” (Barbara Bolt, 2004: 16). Por ejemplo, una bandera representa a un país; una biografía representa la vida de una persona; un mapa a un territorio; los políticos al pueblo de un país, etc. Y también una película sobre una huelga minera puede representar la huelga real. En zonas como Almadén, este paradigma representacional supone un enfoque predominante en el pasado; el tiempo de las grandes historias de la mina. Poner los ojos en el presente se vuelve mucho más doloroso debido a la precariedad económica y social en la zona. Pensar en el futuro provoca incertidumbre y desánimo; y la mayoría de la gente habla de “pueblo que muere”.

En este juego de tiempos pasados, presentes y futuros, quiero explorar en mi práctica documental el modo condicional —un tiempo que expresa la posibilidad y el deseo— como estrategia creativa para enfrentar el abrumador paradigma de la representación. El condicional es la temporalidad de aquello que (todavía) no es real, sino potencial. Es un tiempo de posibilidad, de anhelo, del posible paso de lo imaginado, temido, deseado, etc., a lo real. Es también un tiempo de especulación e hipótesis, de indagación y de

¹ La despoblación de las zonas rurales es un fenómeno generalizado en España desde 1960. En Almadén, este éxodo también está estrechamente relacionado con el declive de la industria minera. La evolución demográfica del municipio de Almadén desde 1960 es la siguiente: 13 443 habitantes (1960), 10 774 (1970), 9 140 (1986), 7 152 (2000), 5 105 (2021). Progresión de la comarca de Almadén (ocho pueblos): 31 534 (1960), 18 409 (1986), 15 057 (2000), 10 817 (2021). Fuentes: [INE](#), [Foro-Ciudad](#).

experimentación. El condicional no es el tiempo verbal que uno identificaría primeramente con la representación documental, cuyas raíces temporales parecen estar más ancladas en el pasado y el presente. Sin embargo, este enfoque especulativo e hipotético de la realidad, que explora lo “potencialmente” real, lo “posible” y el “qué pasaría si”, abre oportunidades para actuar sobre el mundo al crear, y no sólo documentar, la realidad.² El condicional está presente en la premisa de este proyecto documental: *¿qué pasaría si 11 personas se encerrasen en la mina ahora, cuando Almadén sufre altas tasas de emigración, desempleo, y existe una sensación general de ruina tras el fin de la minería?*

Mi investigación considera las prácticas documentales como prácticas de representación que suceden *en la realidad*, no meramente prácticas encaminadas a producir representaciones *sobre la realidad*. Para ello, me baso en la noción de que antes de que un documental se convierta en una representación (algo sobre el mundo) es un acontecimiento, un evento (algo que sucede en el mundo). En otras palabras, antes de que un documental se convierta en un producto que viaja por nuestras diversas pantallas, es un proceso creativo y social radicado en el lugar y el tiempo histórico donde se desarrolla. Sobre esa premisa, quiero destacar el potencial del trabajo de campo y el rodaje documental para establecer una relación diferente con la vida normal de la que tendrían los mismos o similares acontecimientos como “realidad no transformada” (Goffman, 1974: 157), por ejemplo, una huelga frente a la recreación de una huelga, y su potencial para el encuentro, la convivialidad y la acción social.

En *Frame Analysis*, Erving Goffman toma el concepto de metacomunicación de Gregory Bateson para argumentar que “dentro del marco del juego, todos los mensajes y señales se reconocen en cierto sentido como no verdaderos” (Goffman, 1974: 157). Goffman utiliza el concepto de *frame* —marco— como concepto para separar “los acontecimientos sociales, especialmente aquellos que, como el juego, la actuación o el carnaval, adquieren una relación diferente con la vida normal y las responsabilidades normales que la que tendrían los mismos o similares acontecimientos como ‘realidad no transformada’, fuera de los confines del marco” (Goffman, 1974: 157). Desarrollando la noción de juego, Caillois encuentra seis cualidades esenciales de la actividad lúdica, destacando que no es obligatoria, que está circunscrita en el tiempo y en el espacio, que es indeterminada, materialmente improductiva, sujeta a reglas y que propone una realidad alternativa (Carlson, 1996: 25). No ser tomado totalmente “en serio” (Bateson); en cierto sentido no verdadero (Goffman); una relación diferente con la vida normal (Goffman); y proponiendo una realidad alternativa (Caillois), son consideraciones importantes que mi investigación pretende importar a la forma de acercarnos a algunos de los procesos

² El trabajo de Jean Rouch es especialmente pertinente como ejemplo histórico de este enfoque. Véanse por ejemplo *La Pyramide Humaine* (1961), *Jaguar* (1954/1967) y *Petit à Petit* (1969) entre otros.

puestos en marcha por el trabajo de campo y el rodaje documental, destacando la consideración de la documentación del trabajo de campo como no totalmente “real”, y no totalmente una “ficción”, como Schechner identifica en las situaciones performáticas (Schechner, 1985: 4). Como intento mostrar la siguiente investigación artística, la realidad del rodaje documental tiene a veces la característica de ser menos “seria” que la vida cotidiana y, al hacerlo, puede acceder, e incidir, en aspectos importantes de nuestras configuraciones sociales y políticas, convirtiéndose potencialmente en una actividad generadora de realidad.

LAS HUELGAS SON COSAS DEL PASADO...

Como la mayoría de jóvenes de Almadén, apenas sabía nada de la huelga minera de 1984 hasta que conocí a Pablo Marjalizo, uno de los mineros encerrados entonces, y empecé a hacer una película con él.³ La primera vez que Pablo me mencionó la huelga minera fue en torno a la quinta semana de rodaje. Ese día, Pablo abrió uno de los cajones bajo su televisión y sacó lo que parecía ser un dossier con pastas de cartulina, llamado *Recuerdos*. En realidad, *Recuerdos* es un número de 1984 de la revista ‘Semana’ que Pablo transformó en un álbum de recortes que documenta sus 11 días de encierro a 650 metros bajo tierra. Junto a fotos de Liza Minnelli y otras personas conocidas enseñando sus mansiones de verano, el álbum de Pablo contiene la correspondencia entre los trabajadores en huelga y la empresa Minas de Almadén y Arrayanes, S.A. (MAYASA), recortes de prensa, mensajes de apoyo de los vecinos de la comarca, así como notas que acompañan a los obsequios que llegaron desde la superficie para hacer más llevadera la vida de los mineros encerrados: sillas plegables, periódicos, revistas, tabaco, pasteles, fruta, etc.

³ *El Invierno de Pablo* (Chico Pereira, 2012).

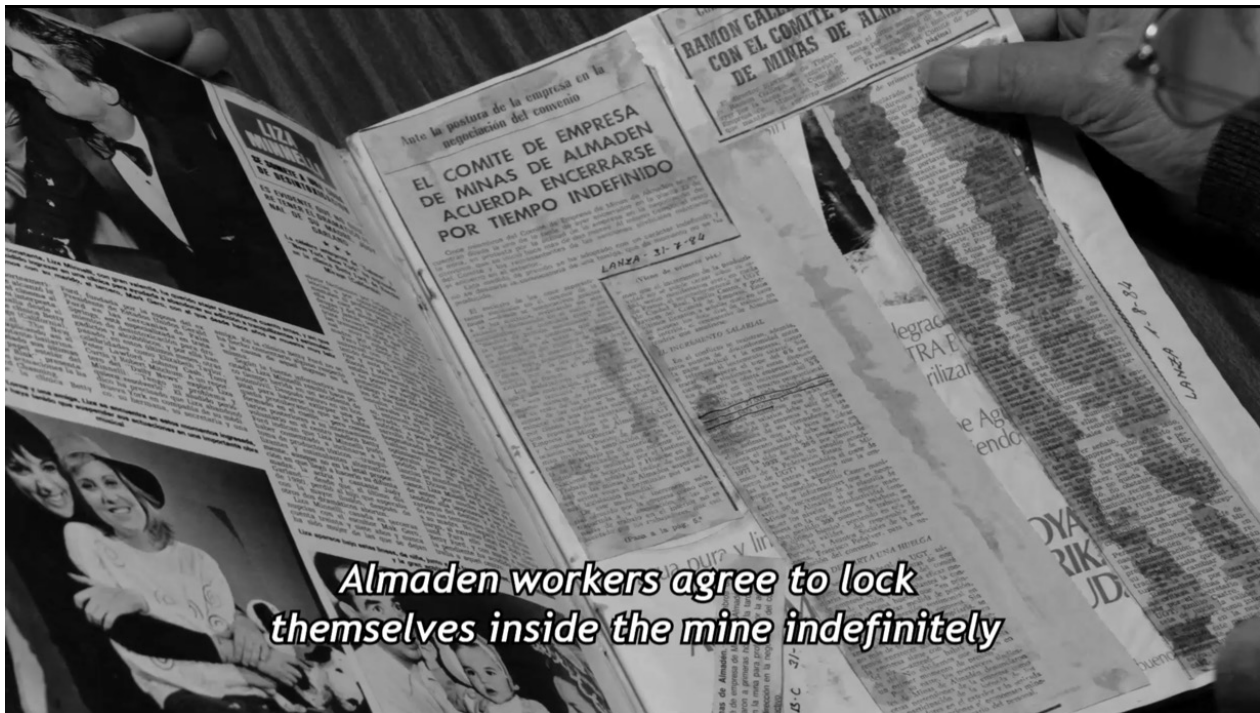


Figura 1. Libro de recortes de Pablo Marjalizo.

En *El Invierno de Pablo* (Chico Pereira, 2012). Fotografía Julian Schwanitz.

La escena del álbum de recortes de *El invierno de Pablo* presenta la huelga minera de 1984 como un acontecimiento histórico anclado en el pasado, en un blanco y negro nostálgico, aunque sus ecos emocionales sigan resonando en el presente, como los suspiros y emoción contenida de Pablo evidencian. Es precisamente ese sentimiento de historia como pasado lo que *Encierro* trata de cuestionar creativamente. *Encierro* busca transformar el referente histórico de la huelga minera de 1984 en un acontecimiento presente que recree la forma y la duración de aquel encierro. Revirtiendo de algún modo el proceso de documentación realizado por Pablo, que había transformado una edición de la revista *Semana* en el archivo personal de sus 11 días de encierro, mi intención como documentalista es cambiar la consideración de la huelga de 1984 como “archivo” y transformarla en acción presente. A través de la praxis del cine documental, busco poner en marcha un proceso creativo y social en el que la lucha de la comunidad pueda ser encarnada, no meramente representada, evitando en lo posible convertirlo en un mero ejercicio de nostalgia sobre un pasado lejano en el que luchamos unidos.⁴

⁴ Para una consideración de la nostalgia como motor generativo de acción y no necesariamente como válvula de escape de la realidad, véase por ejemplo Svetlana Boym (2001) *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books; Alastair Bonnett (2016) *The Geography of Nostalgia: Global and Local Perspectives on Modernity and Loss*. London: Routledge; Jonathan D. S. Schroeder (2020) “Nostalgia” en *The Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*, editado por Vanessa Agnew, Jonathan Lamb y Juliane Tomann. Nueva York: Routledge.

Lo que más ha perdurado en la memoria colectiva sobre la huelga minera de 1984 en Almadén es el sentimiento de unión y solidaridad que se vivió en la comarca, como atestiguan los mensajes en el álbum de Pablo. La gente del lugar recuerda con emoción que “todo el pueblo estaba en el cerco día y noche”. Al situarse en la profunda oscuridad de la mina, los mineros de 1984 crearon un “exceso” de visibilidad sobre sus problemas sociales. Al restringir sus movimientos al interior de la mina, generaron movimiento social en la superficie. Este proyecto se guía por estas ideas de unión y solidaridad, así como por las paradojas de crear un exceso de visibilidad a través de la oscuridad, y de generar movimiento social en la superficie a través de un confinamiento subterráneo. Aún así, ante la pregunta *¿qué pasaría si nos encerráramos en la mina ahora, en nuestro presente postindustrial; seríamos capaces de despertar un sentimiento de colectividad y dar visibilidad a los problemas actuales de la zona?*, temo que el sentimiento de comunidad y la capacidad de luchar juntos también puedan haber desaparecido con el mundo minero. Quizás sea un objeto ausente, sólo accesible a través de la memoria y la representación.

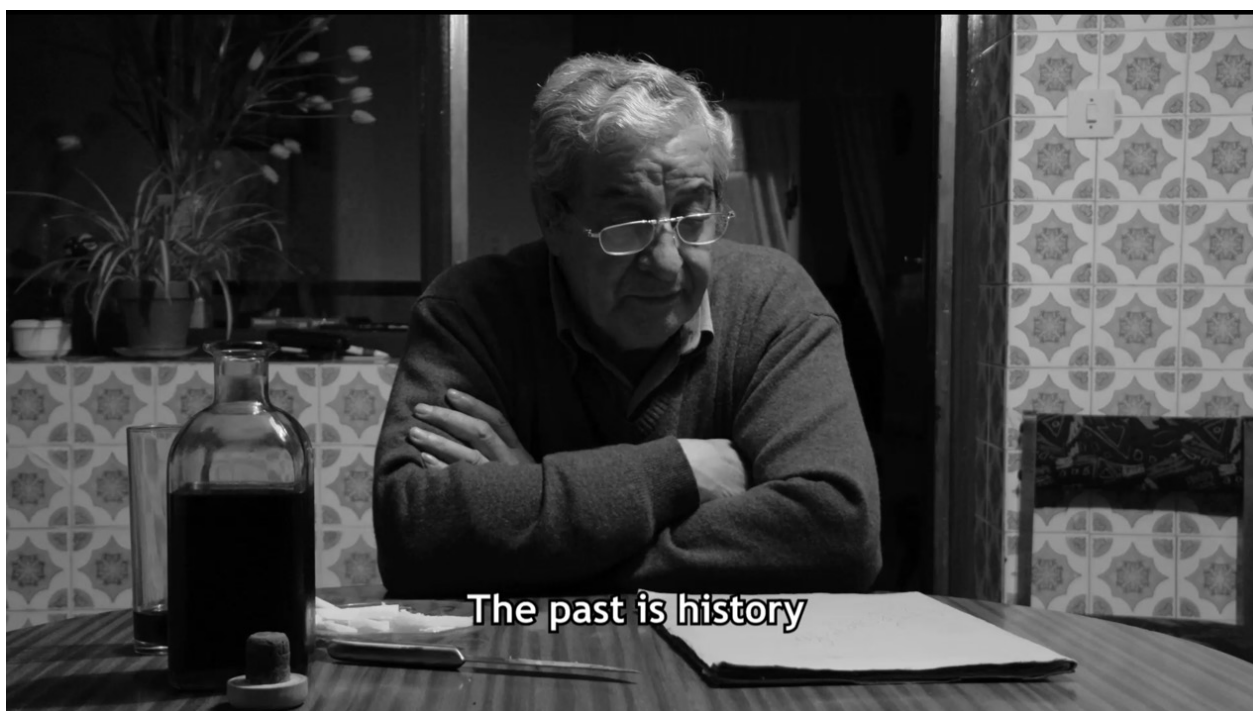


Figura 2. Pablo Marjalizo en *El Invierno de Pablo*.
Fotografía Julian Schwanitz.

EL PASADO COMO PARTITURA

En este proyecto, considero la huelga minera de 1984 como una “partitura” que debo adaptar, e interpretar, a la realidad postindustrial actual.⁵ Esto consiste en un proceso de apropiación y adaptación de un acontecimiento pasado ocurrido en un contexto determinado (el Almadén minero), a un nuevo contexto (el Almadén postindustrial 35 años después). Este proceso de adaptación requiere mantener, descartar y sobre todo transformar el referente histórico, el modelo. Un ejemplo claro es la selección de los 11 participantes para el encierro de 2019. En 1984, 11 hombres llevaron a cabo el encierro y la importante presencia femenina se centró en el apoyo desde la superficie. Me pareció esencial replantear cómo tratar este aspecto en el proceso de adaptación. Mientras que en 1984 la huelga formaba parte de un movimiento obrero, en 2019 el encierro debe entenderse como un proceso artístico y de reclamación social más amplio, donde no tiene sentido restringir el reparto exclusivamente a participantes masculinos. Aparte de por su voluntad y disponibilidad, seleccioné a los participantes por su grado de implicación en los problemas sociales actuales de la zona, sin atender a sus posibles dotes de actuación, rasgos de personalidad, etc. Buscar personas socialmente comprometidas fue mi forma de adaptar el concepto de sindicalistas al contexto post-sindical de 2019. En un sentido general, la recreación del encierro no busca la verosimilitud, sino adaptar las acciones políticas y sociales del pasado a “gestos” sociales y políticos en el presente.⁶ En esta recreación los participantes no tienen que representar a los antiguos mineros; en todo caso, deben “representarse” a sí mismos como habitantes actuales de la zona repitiendo una acción pasada.

⁵ Mi uso del término *partitura* se inspira en el trabajo de los artistas de Fluxus. Véanse, por ejemplo, Anna Deuze, “Origins of the Fluxus score” en *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 7:3, 78-94, 2002. DOI: 10.1080/13528165.2002.10871876; Natilee Harren, *Fluxus Forms: Scores, Multiples, and the Eternal Network*. Chicago: University of Chicago Press, 2020. La partitura puede entenderse como “un esquema genérico y flexible para una acción definida por un conjunto de coordenadas sueltas relativas al tiempo, al espacio y a la materialidad, que debían ser desarrolladas completamente por el intérprete en el contexto de una situación de actuación específica” (Harren, 2002: 3). Especialmente vista en la obra de George Brecht, la “partitura implica la disposición de objetos y acciones en relaciones espaciales y temporales. Por encima de todo, es abierta y generativa, encarnando el potencial de una inmensa gama de acciones que tienen lugar a su paso” (Harren, 2002: 9).

⁶ Según K. Konuk, la recreación establece diferentes tipos de “relaciones figuradas” entre el pasado y el presente. Konuk nombra reproducción, imitación (crear una imagen en espejo), asimilación (convertirse gradualmente en el otro), mimetismo (crear una similitud con una diferencia), animación (revivir elementos específicos), mascarada (representar un personaje), simulacro (simular la realidad), simulación (crear realidades imaginarias). Konuk “Mimesis”, en *The Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*, editado por Vanessa Agnew, Jonathan Lamb y Juliane Tomann. Nueva York: Routledge, 2020, 143.



Figura 3. Participantes en la recreación con dos de los mineros encerrados en 1984.

Fotografía Julian Schwanitz.

Durante la fase de desarrollo y preproducción, se incorporan al proyecto habitantes de la zona interesados en ser una de las 11 personas encerradas, así como otras interesadas en ayudar en la organización y producción de la recreación. Se celebran varias reuniones grupales. A parte de la organización y la logística del proyecto artístico, el grupo entabla constantes conversaciones y mesas redondas sobre la situación socio-económica de la zona. Las reuniones se asemejan más al despertar de una acción política colectiva que a la preproducción de un rodaje. Así, comienzan a aparecer y a coexistir una vertiente artística y otra social del proyecto. O, en otras palabras, la iniciativa artística de recreación de una huelga pasada fomenta y permite encuentros en los que los interesados comparten sus preocupaciones sociales actuales. Más adelante, esta doble naturaleza del proyecto —tanto intervención artística como social— crea oportunidades de acción social a la vez que tensiones.

La perspectiva de vivir en el interior de la mina durante 11 días ininterrumpidos es un compromiso enorme para los interesados en la propuesta. Por un lado, el ambiente oscuro, húmedo e inhóspito de la mina —y qué hacer allí durante 11 días— preocupa a los interesados; por otro, cómo compaginar estos 11 días bajo tierra con el trabajo, la vida familiar y/o cualquier otra responsabilidad. Finalmente, algunos interesados no pueden comprometerse con la recreación del encierro. El grupo final de 11 participantes está formado por 7 hombres y 4 mujeres, personas de diferentes pueblos de la zona, minorías

étnicas y de género, y personas que han tenido que emigrar, como yo, que también soy uno de los integrantes del grupo. Como curiosidad, Celia, una de las participantes encerradas, es la nieta de Pablo Marjalizo. Durante el encierro, Celia duerme en el mismo colchón de espuma que usó su abuelo en la huelga de hace 35 años.

El concepto de “conducta restaurada” de Richard Schechner también es de utilidad para situar esta propuesta. Para Schechner, “la conducta restaurada es conducta viva manejada como un director de cine trata una cinta de film” (Schechner, 1985: 35). En *Encierro*, considero ciertas acciones de la huelga de 1984 —II personas viviendo en el interior de la mina durante II días, apoyo comunitario, reuniones políticas, reflexiones compartidas sobre la situación actual del pueblo, etc.— como “cintas de conducta”. Estas conductas, que se originaron en un contexto particular de movilización obrera, pueden ser “almacenadas, transmitidas, manipuladas, transformadas” (Schechner, 1985: 36), y en este caso insertadas en la realidad del Almadén post-minero, esta vez como conductas dentro de una intervención artística y social. Un aspecto básico para entender la motivación tras *Encierro* es que “la conducta restaurada ofrece tanto a los individuos como a los grupos la oportunidad de volver a ser lo que una vez fueron -o incluso, y con mayor frecuencia, de ser lo que nunca fueron, pero desean haber sido o desean llegar a ser” (Schechner, 1985: 38). En una mezcla de nostalgia por un mundo minero del que nunca fuimos parte, y de desesperación política ante la actual situación socioeconómica de la zona, *Encierro* pretende restaurar, o restituir, la conducta de nuestros abuelos huelguistas, no para que un grupo de personas interpreten el papel de mineros en huelga, sino para que se sitúen, en “paralelo” a esos roles, y a través de ellos actúen sobre el presente siguiendo un modelo anterior (Schechner, 1985: 36).



Figura 4. “Los nuevos mineros” en *Encierro* (Chico Pereira, en postproducción).
Fotografía Julian Schwanitz.

CERCANÍA Y DISTANCIA

Inke Arns observa una importante paradoja en las prácticas contemporáneas del *reenactment*, concretamente, el deseo de disminuir y a la vez crear una distancia entre las recreaciones y los referentes históricos en los que se basan (Arns, 2007). Para Arns, “una de las razones de este extraño deseo de repetición performática parece residir en el hecho de que la experiencia del mundo, ya sea histórica o contemporánea, se basa cada vez menos en la observación directa y hoy opera casi exclusivamente a través de los medios” (Arns, 2007: 2). En otras palabras, nuestro acceso a la historia, y al mundo, está abrumadoramente mediado por imágenes y representaciones. En su afán por lograr una relación más directa con la historia, las prácticas del *reenactment* dirigen su atención a “lo que las imágenes que vemos podrían significar concretamente para nosotros, si experimentáramos esas situaciones personalmente” (Arns, 2007: 3). La paradoja que Arns identifica en la recreación artística se basa en un deseo de “borrar la distancia con las imágenes y al mismo tiempo distanciarse de ellas” como manera de aprehender la realidad (Arns, 2007: 3). En lugares postindustriales como Almadén, las representaciones no sólo dan acceso al pasado histórico, por reciente que sea, sino que pueblos enteros parecen haberse convertido en un espacio gigante de representación.

Adentrarse en la mina supone para los participantes en este proyecto una oportunidad de sentirse parte de algo que ha definido nuestra identidad, pero que nunca hemos

vivido directamente. Como afirman algunos de los participantes de la recreación, “la mina era un tema de conversación constante en nuestra casa: la mina, la mina y la mina”. La gente de mi generación hemos oído innumerables historias sobre ella, pero la mina siempre ha tenido un halo de misterio para nosotros. Junto a ese deseo de acercarnos a nuestros abuelos mineros a través de un acceso más vivencial a la mina, existe también la conciencia de la extrema distancia existente entre la realidad de 1984 y el presente. Por ejemplo, con el cierre de la mina y la pérdida definitiva de la mayoría de los puestos de trabajo, los sindicatos se debilitaron hasta prácticamente desaparecer en la zona. El sentimiento de comunidad está muy dañado en el Almadén postindustrial y, por tanto, las condiciones de posibilidad para acciones colectivas como la huelga de 1984 apenas existen. Nos enfrentamos a la precariedad del presente, pero no encontramos la manera de generar acciones colectivas y sociales como lo hicieron nuestros abuelos en la huelga de 1984, y una anterior en 1979. Aquí es donde este proyecto pretende intervenir, re-considerando a través de las prácticas artísticas, nuestro sentido de la colectividad y de lucha social.

La cuestión de la distancia también me afecta como investigador principal de este proyecto. Por un lado, nací, crecí y tengo una importante vinculación con Almadén. A su vez, pertenezco a esa primera generación no minera representada en *Encierro* y soy uno de los 11 participantes en la recreación. Por otro lado, mis métodos de trabajo como investigador y documentalista hacen que a menudo adopte una posición más observadora durante el rodaje. En mi caso, es la negociación entre ser un observador y un participante lo que se convierte en una cuestión de posicionamiento. A medida que el proyecto se transforma durante su realización, esta doble posición de participante y observador se complica más, incluso se cuestiona. Como puede observar el lector, esta cercanía/distancia se refleja también en el uso que hago de los pronombres en este artículo. Durante mi redacción, a menudo paso, de forma bastante inconsciente, de utilizar “ellos” a “nosotros” cuando me refiero a los participantes de la recreación.



Figura 5. “La Cueva” en *Encierro*. Fotografía Julian Schwanitz.

LA MINA: UN ESPACIO LIMINAR

Almadén emergió como pueblo desde estos pozos mineros, y es la decadencia de la mina lo que ha hecho que Almadén se desmorone. La mina ha proporcionado trabajo, sustento, identidad, orgullo, progreso, y hasta universidad. También ha significado enfermedad, muerte, explotación, esclavitud, lucha, abandono. El subsuelo de Almadén es tanto un lugar de vida como de muerte, y las minas en general no pueden entenderse sin esa doble característica. La dualidad de vida y muerte también está presente en este proyecto. La visión general en Almadén es que “estamos metidos en un pozo”, término metafórico que utilizan algunos participantes para referirse al estado de depresión económica y social causado por el cierre de la mina y la falta de planes de reestructuración. *Encierro* convierte esa metáfora en uno de sus motores. Durante 11 días, los participantes vivirán “metidos en un pozo”, concretamente el pozo minero más antiguo de la mina de Almadén, el Pozo de San Aquilino, en un intento de imaginar colectivamente un futuro más esperanzador. El “Viaje al centro de la tierra” en *Encierro* se plantea como un viaje al subsuelo en busca de una conexión con nuestros orígenes y ancestros, pero también como un viaje a la oscuridad en busca de visibilizar nuestros problemas y buscar colectivamente un camino que nos haga ver alguna luz al final del pozo. Durante las reuniones previas a la recreación del encierro, surgió el lema “Del pozo se sale” de entre los participantes, que fue adoptado a partir de entonces como símbolo del encierro.⁷

⁷ También podría traducirse como “Esperanza en la oscuridad”, un concepto acuñado por Rebecca Sol-

Así, la mina es tanto un espacio real como un espacio simbólico que ha conformado la identidad de Almadén durante siglos. La intervención presenta algunos riesgos para los participantes, que no tienen ninguna experiencia previa en pasar un tiempo prolongado en el interior de una mina.⁸ La combinación de una experiencia real y simbólica confiere a los 11 días dentro de la mina un carácter ritual. Los participantes son “sacados” del ámbito de su vida cotidiana y sumergidos en el no-tiempo/no-espacio de la cueva. Este espacio intermedio entre lo real y lo simbólico, puede entenderse desde el concepto de liminalidad articulado por Victor Turner.⁹ Lo liminal es “una tierra de nadie” (Turner, 1986: 41). Turner describe la liminalidad como “un caos fructífero, una nada fértil, un almacén de posibilidades, de ninguna manera un ensamblaje aleatorio, sino un esfuerzo por conseguir nuevas formas y estructuras, un proceso de gestación, una fecundación de modos apropiados y que anticipan la existencia postliminal” (Turner, 1986: 42). La liminalidad es un espacio y un tiempo de transformación, una oscuridad en la que, como en este caso, coexisten las ideas de vida y muerte, luz y tinieblas, y los sentimientos de depresión y esperanza.

nit. En lugar de equiparar la oscuridad con connotaciones negativas, Solnit utiliza el término oscuridad para referirse a la incertidumbre sobre el futuro. Para Solnit, “tener esperanza es entregarse al futuro, y ese compromiso con el futuro hace habitable el presente”. La esperanza requiere acción, y “la acción es imposible sin esperanza”. Solnit habla de las transformaciones sociales activistas y nos recuerda que lo que “estas transformaciones tienen en común es que comienzan en la imaginación, en la esperanza”. Rebecca Solnit, *Hope in the Dark: Untold Stories, Wild Possibilities*, Chicago: Haymarket Books, 2016 [2004]: 4.

8 Todos los participantes en este proyecto pasaron por revisiones médicas para asegurar que no había problemas de salud que pudieran verse afectados o empeorar por vivir bajo tierra durante 11 días. La empresa minera (MAYASA) también proporcionó a todos los participantes formación y procedimientos de seguridad e higiene antes del encierro.

9 En otro escrito, he introducido la idea de lo intermedio en las prácticas documentales. Véase [Moving People & Images Journal](#).

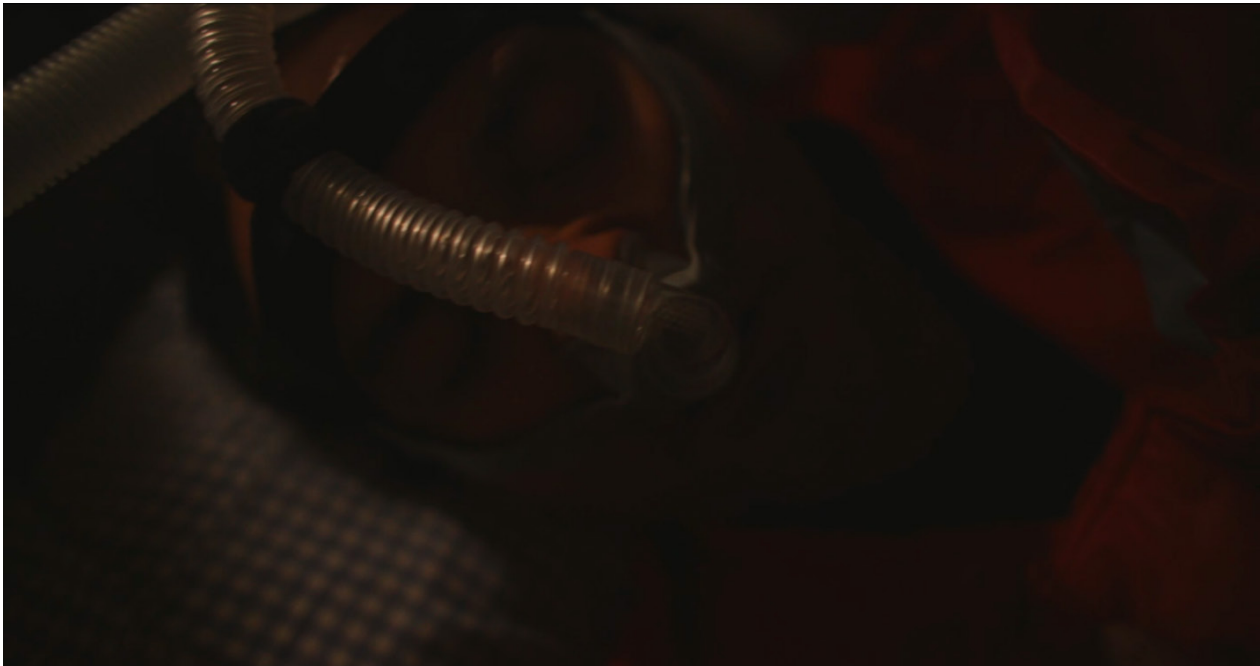


Figura 6. “Respirando todavía” en *Encierro*. Fotografía Julian Schwanitz.

MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN

La experiencia de vivir en el interior de la mina es algo real para los participantes, y no puede explicarse únicamente desde el marco de la representación. Un concepto que puede acercarnos al funcionamiento de este proyecto es la mimesis. Walter Benjamin describe la facultad mimética como “la poderosa compulsión en tiempos pasados de convertirse y comportarse como otra cosa” (Benjamin, 1978: 333), en este caso como otras personas, los mineros encerrados en 1984. Desarrollando la tesis de Benjamin, Michael Taussig sostiene en *Mímesis y Alteridad* que “el prodigio de la mimesis reside en que la copia se inspira en el carácter y el poder del original, hasta el punto de que la representación puede incluso asumir ese carácter y ese poder” (Taussig, 1993: xiii). Este punto es sumamente importante para *Encierro*. Nuestra recreación pretende “otorgar a la copia el carácter y el poder del original, a la representación el poder de lo representado” (Taussig, 1993: xviii). El referente histórico del proyecto de recreación, por tanto, es también un referente en un sentido más amplio, un modelo a seguir para un grupo de personas que buscan el cambio social sin saber muy bien cómo empezar a actuar sobre la realidad. Limitarse a representar el pasado se antoja insuficiente para un deseo más fuerte, el de intervenir en la realidad a través de la praxis documental.

Para ejemplificar el poder de la mimesis, Taussig habla del poder de los objetos de representación, como las figuritas de madera u otro tipo de figuras/imágenes miméti-

cas, usados en las prácticas mágico curativas primitivas. Aunque estas prácticas parecen un referente lejano para teorizar el *reenactment* documental, la mimesis, la copia y la imitación están en el centro de las prácticas contemporáneas de recreación artística (véase, por ejemplo, Konuk, 2020). Para Taussig es fundamental “insistir en romper con la tiranía de la noción visual de la imagen” (Taussig, 1993: 56). Taussig explica que, por imagen, no debemos entender únicamente la representación, sino también el diseño, las acciones y las prácticas rituales que establecen una cierta relación con la cosa de la que es una copia. Como ejemplo, explica que “la pintura de arena de los navajos cura no porque los pacientes miren el dibujo inscrito en ella, sino porque ponen *su cuerpo en el propio diseño*” (Taussig, 1993: 57, *mi énfasis*). La noción de diseño nos acerca a un concepto de imagen aplicable a la recreación: una situación, un diseño, una imagen en un sentido más amplio, en la que los participantes entran, actúan, y son actuados. Para Taussig, el “gesto” ritual tiene la capacidad de afectar la realidad en la medida en que “pasamos de la imagen a la escena y de la escena a la acción performática” (Taussig, 1993: 56). Aquí, Taussig hace hincapié en el poder de las prácticas y los eventos, y no sólo de los objetos en sí mismos, para afectar la realidad. En el caso de esta investigación artística, se plantea por tanto la cuestión de si la recreación de una huelga es también una huelga, aunque en la Almadén postindustrial ya no haya minería, ni producción que cerrar, y esta supuesta huelga no provenga del mundo laboral y sindical, sino de la acción artística. O como Rebecca Schneider argumenta, la mimesis en *Encierro* es un deseo de “inter(in)animación de un tiempo con otro tiempo” (Schneider, 2011: 30-31).¹⁰ A su vez, Sylvie Jasen presenta la noción del “reenactment como evento”. Para Jasen, entender la recreación como evento es “reconocer el proceso de producción como una experiencia formativa marcada por las relaciones éticas y políticas intrínsecas del cine” (Jasen, 2011: i). Jasen sostiene que “la recreación como evento está menos interesada en replicar o incluso representar el pasado que en evocar sus trazas actuales y el impacto que aun genera” (Jasen, 2011: ii). Así, más que un deseo de representación, hay un anhelo de buscar los ecos, afectos, y resonancias del pasado en el presente (Jasen, 2011: 22), de

¹⁰ Aunque queda fuera del ámbito de este artículo, existen numerosos ejemplos de películas de recreación en las que el proceso de copia e imitación genera una nueva realidad. Para ejemplificar este punto, podríamos destacar, por ejemplo, algunas películas sobre comunidades mineras como *Borinage* (Joris Ivens, 1934), *El Coraje del Pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971) o *The Battle of Orgreave* (Jeremy Deller/Mike Figgis, 2001) en las que se observa el carácter generativo de la recreación. Reflexionando sobre su trabajo cinematográfico, Joris Ivens escribió cómo una escena recreada en *Borinage*, que había sido especialmente repetida para la película, “se convirtió en una escena real, una manifestación real, debido a la tensa situación política existente en el Borinage” (Ivens, 1954: 2). Ivens continúa diciendo que si estas escenas “surgen honestamente de la realidad a la que se enfrenta el cineasta, la propia vida “atrapará” tales escenas y las llenará de nueva forma y emoción” (Ivens, 1954: 2).

reactivar “acontecimientos del pasado en un anhelo vehemente de denuncia y crítica social” (Blázquez, 2016: 95).

¡IRÍAMOS A LA HUELGA!: UNA PROTESTA EN MODO CONDICIONAL

El concepto de huelga en *Encierro* se moviliza como símbolo de la necesidad de luchar por un futuro mejor, esta vez dentro de la realidad postindustrial. Una huelga en el contexto laboral ya no es posible, el sentimiento de injusticia, la frustración y el deseo de cambio que desencadenaron la huelga minera sigue latente 35 años después. Dicho de otro modo, los participantes sienten que ellos también irían a la huelga, si ésta fuera posible. Esta vez, la frustración no se dirige directamente a Minas de Almadén y Arra-yanes, S.A. (MAYASA), sino a la situación general de desamparo e injusticia histórica que se percibe en la zona como consecuencia de las continuas prácticas extractivas que esta comunidad minera, como tantas otras, ha sufrido.¹¹ La presencia constante de esos sentimientos de injusticia podría hacer preguntarnos si esta huelga cinematográfica es una mera recreación, o si es también una continuación (o animación) de una cuestión no resuelta ya expresada hace 35 años, un deseo de librar de nuevo “una batalla aún no extinta” (Blázquez, 2016: 94)¹².

Fundamentalmente, *Encierro* pretende volver a transformar temporalmente el subsuelo minero de Almadén en un espacio político, como lo fue durante las reivindicaciones obreras del 1984 y 1979. En 1984, fue un lugar de intensos encuentros entre los trabajadores, representantes sindicales y del gobierno, MAYASA, y el Estado, propietario de la mina.¹³ La posibilidad de reunir a políticos de la comarca y la región —incluso representantes nacionales—, agentes sociales, miembros del sistema educativo y sanitario, empresarios, etc., es difícil de conseguir en la vida cotidiana de esta zona. A través

11 TJ Demos escribe: “Según los teóricos Sandro Mezzadra y Brett Neilson, el extractivismo identifica los modos históricos y actuales de acumulación de riqueza basados en la extracción de materias primas y formas de vida de la superficie, las profundidades y la biosfera del planeta en la producción de valor financiero, que se ejecuta en coordinación con sistemas expansivos político-económicos y socio-tecnológicos comprometidos con sus operaciones. Fundamentalmente, el extractivismo comprende un cálculo de acumulación por desposesión, para usar los términos de David Harvey, una acumulación sin depósito correspondiente (excepto en forma de residuos, enfermedad y muerte)”. TJ Demos, “Blackout: The Necropolitics of Extraction”, 5. Véase también Sandro Mezzadra y Brett Neilson, “On the Multiple Frontiers of Extraction: Excavando el capitalismo contemporáneo”, *Cultural Studies*, 31/2-3 (2017).

12 Los mecanismos de una huelga también reflejan muy de cerca el concepto de “drama social” de Turner, de nuevo en términos de ritual. Véase, por ejemplo, Victor Turner, “¿Hay universales de la performance en el mito, el ritual y el drama?”. En *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, editado por Richard Schechner y Willa Appel, Cambridge: Cambridge University Press, 1997 [1990].

13 Minas de Almadén (MAYASA) es una empresa estatal. Históricamente, la Corona subarrendaba la mina a fuerzas extranjeras, como la familia Fugger (1525-1645) o los Rothschild (1834-1921), para pagar la deuda pública estatal acumulada. De ahí la denominación de Almadén como “La Joya de la Corona”.

de esta propuesta artística se abre la oportunidad de habilitar un tiempo y un espacio de conversación y reflexión (los 11 días en la mina), y llevar a cabo esos encuentros. En ellos, se discuten y analizan colectivamente los problemas presentes de la zona, transformándose el subsuelo en un espacio de política participativa. Este diagnóstico común se convierte en la base para elaborar una hoja de ruta con las reivindicaciones más urgentes para la zona. Durante los 11 días de *Encierro*, se da forma a este documento, se entrega a nuestros representantes políticos regionales y se les solicita una serie de reuniones una vez finalizado nuestro encierro para seguir trabajando en el cumplimiento de algunas de estas reivindicaciones.¹⁴



Figura 7. Debates alrededor del Pozo de San Aquilino en *Encierro*.
Fotografía Julian Schwanitz.

Así, esta intervención se desarrolla “como si fuera” una huelga. El condicional (“como si fuera”, “¿qué pasaría si?”) es la temporalidad de lo que todavía no es real, sino potencial, virtual. Es un tiempo de posibilidad, de experimentación y de investigación. Y también, en cierta manera, de telerrealidad. Junto con el modo condicional en el documental, la

¹⁴ Las principales reivindicaciones se centran en medidas para la reindustrialización de la zona y la creación de puestos de trabajo, el cumplimiento de los compromisos adquiridos entre SEPI, los trabajadores de MAYASA y el Ayto de Almadén tras el cierre de la mina, así como mejoras en el acceso a la sanidad, transporte e infraestructuras, la puesta en marcha de políticas para hacer de Almadén un destino turístico más competitivo, y políticas para garantizar la supervivencia y consolidación de la Escuela Universitaria de Ingeniería Minera e Industrial de Almadén (EIMIA).

noción de juego es importante para entender los planteamientos de *Encierro*. En su ensayo “Una teoría del juego y de la fantasía”, Gregory Bateson habla de los mensajes metacomunicativos, aquellos que enmarcan los intercambios de mensajes que se producen en su interior. En otras palabras, un marco metacomunicativo establece “las relaciones entre los hablantes” (Bateson, 1972: 317). Utilizando el ejemplo de los animales que juegan a pelearse en el zoo, Bateson observa cómo las acciones y las señales intercambiadas son similares a las del combate, pero está claro, tanto para el observador humano como para los animales que juegan, que no se trata de un combate (Bateson, 1972: 316). Bateson identifica un grado de metacomunicación en estas acciones cuyo intercambio transmite el mensaje “Esto es un juego” (Bateson, 1972: 316). El marco del juego, por lo tanto, hace que los mensajes que ocurren en su interior se entiendan como algo diferente a cómo lo harían si el marco del juego no delimitara estas acciones. Por ejemplo, hay una diferencia entre una huelga laboral y la acción (o conjunto de acciones) que son similares a una huelga pero que ocurren dentro de un marco diferente, en este caso, la realización de una película sobre una huelga. Este nuevo marco o situación metacomunicativa (la grabación de una película) se acerca más a la evocación/recreación de una huelga, que a una huelga propiamente dicha.¹⁵ Como en el pasado, el grupo de 11 nuevos “huelguistas” viven en las galerías de la mina durante 11 días ininterrumpidos; pretenden dar visibilidad a los problemas de la zona; organizan reuniones y debates con representantes políticos y sociales, y diseñan una serie de reivindicaciones concretas para las mejoras de las condiciones socioeconómicas de la región. Todas estas acciones son similares a las que se produjeron durante la huelga de 1984, pero “esto es juego” significa que “estas acciones que ahora realizamos no denotan lo que denotarían aquellas acciones a las que representan” (Bateson, 1972: 317). Aunque pueda ser visto como “menos serio” que nuestra vida cotidiana, *Encierro* trabaja con la hipótesis de que el juego tiene la capacidad de acceder a aspectos importantes de la realidad, abordarlos críticamente y reelaborarlos, de crear interferencias capaces de incidir en el mundo real (Blázquez, 2016: 106)¹⁶

15 Las películas de recreación con y sobre comunidades de mineros están presentes a lo largo de la historia del cine. Por ejemplo, *Borinage* (Joris Ivens, 1934), *The Silent Village* (Humphrey Jennings, 1943), *The Brave Don't Cry* (Philip Leacock, 1952), *The Salt of the Earth* (Herbert J. Biberman, 1954), *Hope* (Harold Schuster, 1960), *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971), *Far From Poland* (Jill Godmilow, 1984), *The Battle of Orgreave* (Mike Figgis/Jeremy Deller, 2001), *Los 33* (Patricia Riggen, 2015), *Bisbee'17* (Robert Greene, 2018), por citar algunas.

16 Para una introducción sobre la relación de las teorías del juego y el reenactment, véase Robbert-Jan Adriaansen “Play”, en *The Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*. Para otras teorías sobre el juego, véase, por ejemplo, Eugen Fink “The Oasis of Happiness: Toward an Ontology of Play”, *Yale French Studies*, 41 (1968): 19-30; Roger Caillois, *Man, Play and Games*. Champagne, Illinois: University of Illinois Press, 2001. Sallen, K. y Zimmerman, E. *Rules of Play: Game Design Fundamentals*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

¿SOLO UN JUEGO?

El encierro de 11 días comenzó el 30 de julio de 2019. Tener a 11 vecinos dentro de la mina crea una dinámica especial en el pueblo. Miembros de la comunidad comienzan a reunirse cada tarde en el cerco de la mina para apoyar a sus vecinos bajo tierra. En parte por tener familiares, amigos y vecinos encerrados, en parte por el recuerdo colectivo de la huelga de 1984 donde “todo el pueblo estaba allí”, el cerco minero se convierte en un lugar de encuentro diario para los habitantes de la zona. El papel de la televisión, la radio y los periódicos, que se interesan cada vez más por el acontecimiento en este pequeño pueblo, también tiene un poderoso efecto para involucrar a la gente con el evento. Tanto el apoyo popular como los medios de comunicación, atraen la atención política hacia Almadén más allá del ámbito original del proyecto. Los debates son cada vez más frecuentes, y el tono más serio, con parlamentarios nacionales y senadores desplazándose hasta Almadén para reunirse con los encerrados. Gradualmente, tanto los participantes como los miembros de la comunidad que apoyan desde la superficie consideran que la grabación de este documental es también una buena oportunidad para expresar su descontento y luchar por la comarca.

El entrelazamiento de los participantes, la comunidad, los medios de comunicación y los representantes políticos crea una metamorfosis en el proyecto. Algunos de los participantes opinan que presentar este encierro meramente como la grabación de un documental disminuye la realidad del movimiento social que ha iniciado en la zona. Todos coinciden en que la grabación del documental es la fuerza inicial del encierro, pero ahora este encierro se ha transformado en algo diferente. En este punto, la parte creativa, entendida a grandes rasgos como un homenaje a las generaciones mineras en lucha, y la parte social —es decir, la intención de convertir el homenaje en acción social presente— comienzan a tomar caminos paralelos, pero aún coexisten. Los titulares de varios periódicos reflejan esta transformación: lo que empezó como un proyecto de cine documental se convierte en un movimiento social en Almadén.¹⁷ A medida que avanzan los días, el marco básico de “*como si se tratara de una huelga*” comienza a ser cuestionado. Como expresa uno de los participantes en *Encierro*, “no me queda demasiado claro si esto es una película sobre una huelga, o una huelga real”. Mientras tanto, el encierro de los participantes en el interior de la mina activa todavía más a la comunidad en la acción social, que por ejemplo organiza una manifestación para reclamar mejoras en la zona a la que acuden alrededor de 4 000 personas. Como afirma una de las organizadoras desde la superficie, “por un lado está el documental; y, por otro, el movimiento social.

¹⁷ Véase, por ejemplo, “El grito de la Comarca de Almadén frente al olvido”, “Del Documental a la Protesta: La recreación del encierro de mineros de Almadén en 1984 desencadena una nueva movilización social”.

Hemos puesto en marcha la comarca. La comarca ha dicho ‘basta’. No queremos callar más”. Estas movilizaciones inspiran y animan a los encerrados a luchar aún más por compromisos políticos. Durante los 11 días, hay un sentimiento generalizado en la zona de que algo real está sucediendo. El sentimiento de apatía social, la negatividad, el “todo el mundo ve morir al pueblo y nadie hace nada” se ha transformado en acción social y en un sentimiento de unidad, comunidad y solidaridad que evoca al de 1984.

El marco representativo del proyecto empieza a difuminarse. En lugar de representar el pasado, los participantes empiezan a identificarse con él. Como dice uno de los participantes, “empiezo a sentirme como un sindicalista de verdad”. Mientras que el proyecto documental se ha apropiado en su origen de aspectos del pasado minero para la creación del evento, los participantes se “apropian” ahora de la grabación del documental para exigir compromisos a sus representantes políticos. Y, lo que es más importante, empiezan a plantearse la posibilidad de permanecer en la mina más allá de los 11 días acordados si esos compromisos no llegan. Al principio, lo mencionan de pasada, casi como una broma, pero poco a poco lo hacen en términos más serios.

La premisa condicional en la que se basa esta intervención artística, “Iríamos a la huelga”, se va asemejando cada vez más a “Estamos en huelga”. Esto muestra los límites del juego, o más bien, una instancia en la que el juego se vuelve serio. Surgen tensiones entre los participantes, la dirección de MAYASA y los responsables del proyecto cinematográfico, que podrían meterse en serios problemas legales si los encerrados deciden quedarse más allá del permiso concedido por la empresa para permanecer en la mina. Es decir, si se rompen las reglas del juego. La dirección de MAYASA intenta convencer a los participantes de que todas las movilizaciones que se producen en la superficie pertenecen al campo de la ficción. Según ellos, la gente de la superficie no hace más que reproducir lo que ocurrió en 1984. Como dice uno de los representantes de MAYASA, han interiorizado esos papeles y “los están expresando de forma natural, que es la mejor actuación posible”. Utilizando términos como “actores principales y secundarios”, y definiendo otros elementos como “attrezzo”, los representantes de la mina se esfuerzan por resituar el proyecto dentro del ámbito cinematográfico y teatral. Los encerrados se oponen a esta visión y argumentan que la dirección de MAYASA niega lo evidente, el hecho de que el proyecto documental ha conseguido canalizar, y amplificar, la frustración real y el deseo de mejores oportunidades para la gente de esta zona. Es decir, mientras que los participantes destacan cómo la recreación de la huelga ha encendido los deseos reales de cambio, los representantes de la mina aluden a la memoria colectiva del pasado como motor de las diferentes actuaciones de descontento que se están generando durante los 11 días de recreación.



Figura 8. ¿Recreación? En *Encierro*. Fotografía Julian Schwanitz.

En el centro de estas tensiones, los realizadores del proyecto documental intentan lidiar con su doble responsabilidad y papel: por un lado, son parte integrante del movimiento social; por otro, son profesionales que han acordado con MAYASA rodar una película sobre una huelga en sus instalaciones —y llevar a cabo diferentes reuniones sociales y políticas en el subsuelo como parte de la misma— pero no llevar a cabo una “huelga”. Como director del proyecto, paso de ser el iniciador del evento a estar involucrado en una realidad que ha superado con creces el marco de representación del pasado. Mi posición como uno de los participantes encerrados durante 11 días, vecino de Almadén y comprometido con la acción social generada a través de la recreación, se complica por mi deseo de salvaguardar el proyecto cinematográfico, que en estos momentos depende de abandonar la mina el día acordado, para así no incumplir el contrato establecido entre nuestra productora y MAYASA. A todo esto, una pregunta se cierne sobre las personas más implicadas en el proyecto: ¿se trata esto de la grabación de una película, o de una protesta “disfrazada” de rodaje cinematográfico? Siguiendo las nociones de Bateson, podemos afirmar que estamos llegando al límite del juego, en el que “esto es juego” se convierte en un desconcertante “¿Esto es juego?” (Bateson, 1972: 318).

En este punto, el proyecto ha tomado vida propia. El marco de la documentación cinematográfica y del *reenactment* como representación no bastan para comprender plenamente lo que el proyecto artístico ha generado. Para comprenderlo plenamente, tenemos que pasar del ámbito de la representación y la significación (lo que dice el proyecto)

al ámbito de la acción y la actuación (lo que hace el proyecto). En otras palabras, más que una representación de la realidad, tenemos que situarlo como una intervención en ella. Aquí estamos cerca de lo que Simon O' Sullivan entiende por función del arte más allá de su poder de significación, o de representación, cuando escribe,

el arte, entonces, podría entenderse como el nombre de una función: una función mágica, estética, de transformación. El arte está menos implicado en dar sentido al mundo y más en explorar las posibilidades de ser, de llegar a ser, en el mundo. Está menos implicado en el conocimiento y más en la experiencia, en ampliar los límites de lo que se puede experimentar (O' Sullivan, 2001: 130).

MÁS ALLÁ DEL ENCIERRO

La recreación del encierro minero de 1984 se tradujo en unos días de encuentros sociales y políticos, una “efervescencia colectiva”, según el término utilizado por Émile Durkheim.¹⁸ Esto fue provocado, primeramente, por la presencia de 11 personas viviendo en el interior de la mina, que posee una fuerza real y simbólica que excede su utilización en este proyecto cinematográfico; la memoria colectiva de los encierros mineros de 1979 y 1984, el apoyo continuado de la gente de la comarca a los encerrados, y la involucración de los medios de comunicación. Todo esto sitúa este proyecto a medio camino entre la recreación artística, la acción social y el acontecimiento mediático.

La realización de *Encierro* fue un intento de generar, bajo el paraguas de una intervención artística, acciones de política participativa en la zona. En *Encierro*, el descenso a través de la vertical del pozo hacia el subsuelo creó un espacio de horizontalidad y transversalidad donde imaginar colectivamente mejoras socioeconómicas para la zona. Durante *Encierro*, los participantes plasmaron el contenido de esas conversaciones en una serie de reivindicaciones que, surgiendo de las profundidades de la mina acabaron llegando al Parlamento Regional.¹⁹

¹⁸ Durkheim escribe: “Hay períodos en la historia en los que, bajo la influencia de algún gran impacto colectivo, las interacciones sociales se han vuelto mucho más frecuentes y activas. Los hombres se buscan y se juntan más que nunca. Resulta esa efervescencia general propia de las épocas revolucionarias o creativas. Ahora bien, esta mayor actividad da como resultado un estímulo general de las fuerzas individuales. Los hombres ven más y de manera diferente ahora que en tiempos normales. Los cambios no son meramente de matices y grados; los hombres se vuelven diferentes”. Émile Durkheim, en *Las formas elementales de la vida religiosa: un estudio de sociología religiosa*. Trad. Joseph Ward Swain, Londres: Allen & Unwin; Nueva York: Macmillan, 1915: 210-211.

¹⁹ Las principales reivindicaciones surgidas en el encierro se votaron en el Parlamento Regional de Castilla La Mancha el 24 de septiembre de 2020, convirtiéndose en la primera ocasión en la que en dicho parlamento se votaban una serie de reivindicaciones redactadas directamente por una plataforma

Durante la recreación, se reactivó en la zona una antigua Plataforma Ciudadana llamada “Forzados”.²⁰ Tras re-activarse, esta plataforma ciudadana cuenta en la actualidad con unos 2.000 miembros, incluida la mayoría de los participantes en *Encierro*. Forzados sigue llevando a cabo acciones sociales y políticas a las que un número considerable de personas de la zona responden con su presencia y apoyo.²¹ En Almadén también se ha formado una asociación juvenil tras la recreación llamada “El Fuerte de la Mina”. Algunos de sus miembros participaron activamente en las reuniones y actividades celebradas durante *Encierro*.

La recreación ha supuesto para muchos de sus participantes un momento decisivo a la hora de implicarse más en la acción social y política de la zona. Con sus características materiales y simbólicas, la mina generó un tiempo y un espacio de liminalidad que sustentó este fenómeno de transformación hacia una actitud más comprometida políticamente. Sin embargo, esta transformación no puede entenderse como permanente, y puede revertirse fácilmente. Por ejemplo, las oportunidades para la política participativa en la zona siguen siendo tan escasas como antes de la realización de *Encierro*. Además, mantener vivo el compromiso social y la acción colectiva, así como conseguir compromisos políticos y mejoras socioeconómicas concretas, es, como cabía esperar, muchísimo más complejo de lo que prometía ser mientras estábamos dentro de la mina.

Se puede destacar el idealismo y, por lo general, breve efecto de intervenciones artísticas como *Encierro*. Sin embargo, prefiero centrarme en la capacidad que este tipo de intervenciones documentales pueden tener para penetrar en la realidad y transformar, aunque sea brevemente, las dinámicas de las zonas en las que se producen. Propuestas como *Encierro* proponen actividades “en las que no se honra la estructura convencional,

ciudadana. Las proposiciones fueron finalmente rechazadas, con una diputada de Almadén también votando en contra de ellas.

²⁰ “Forzados” es el nombre que recibían los trabajadores esclavos en la mina de Almadén entre los siglos XVI y finales del XVIII. Aunque la Plataforma Ciudadana Forzados se constituyó legalmente el 24 de enero de 2020, Forzados se creó el 15 de mayo de 2012 para protestar contra los planes de cierre de la Universidad de Castilla La Mancha - Campus de la Universidad de Ingeniería de Almadén (EIMIA) y llevar los estudios a la capital de la provincia. La Universidad de Ingeniería de Almadén (EIMIA) es la primera Universidad de Ingeniería de Minas de España (fundada en 1777), y la tercera más antigua de Europa. Actualmente, el campus de EIMIA sigue funcionando en Almadén. Forzados cesó sus actividades en 2012 y se reactivó durante la realización de *Encierro*.

²¹ En el verano de 2020 Forzados realizó una protesta en la que se acampó durante 11 días consecutivos frente a una de las dos estaciones de ferrocarril de la comarca, que no está situada en ninguno de los pueblos y sin transporte público para llegar a cualquiera de ellos. El número de trenes se ha reducido gradualmente y las vías del tren son algunas de las más antiguas de España, lo que provoca frecuentes retrasos y hace que el tiempo de viaje a la ciudad más cercana sea largo. Esta estación simboliza el aislamiento geográfico y la falta de infraestructuras que caracteriza a muchas zonas rurales de España. A pesar de la pandemia del COVID, esta protesta también contó con el apoyo de la comunidad, la participación de los medios de comunicación y la acción política.

sino que [son] más lúdicas, más abiertas al azar”, y “más propensas a ser subversivas, introduciendo o explorando conscientemente, o por accidente, estructuras diferentes que pueden convertirse en alternativas reales al statu quo” (Carlson, 1996: 24). En el marco de las intervenciones artísticas, es posible proponer y poner en marcha nuevas prácticas (o recrear prácticas antiguas, como en este caso) que ofrezcan posibilidades para experimentar temporalmente con lo social y lo político, un proceso que, como en *Encierro*, no está exento de tensiones, paradojas e incluso contradicciones. Es importante seguir reflexionando sobre este poder generativo de los procesos de trabajo de campo y rodaje documental, para seguir planteando cuestiones sobre la función, motivación, formas y enfoques de este cine. A su vez, es fundamental seguir profundizando en las implicaciones sociales, políticas e históricas de estas intervenciones para explorar las paradojas que plantean. Por ejemplo, ¿no suponen los espacios para la imaginación social y política creados por estas prácticas artísticas tanto interesantes oportunidades de actuación, como potentes advertencias de la falta de ellos en nuestras vidas cotidianas, instituciones y espacios de representación? Para ir “más allá de la representación” es necesario estar atentos tanto al poder como a los límites de las prácticas documentales en el ámbito de la sociedad civil, así como a su potencial para (re)conectar y complicar las narrativas pasadas, presentes y futuras.

BIBLIOGRAFÍA

- Adriaansen, Robbert-Jan (2020). "Play". Agnew, Vanessa; Lamb, Jonathan; Tomann, Juliane (eds.). *The Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*. New York: Routledge: 178-182.
- Arns, Inke (2007). *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. También en *Documentairfilmplatform Zone*, Gent. [EN/NL]
- Bateson, Gregory (1972). "A Theory of Play and Fantasy". Salen, K.; Zimmerman, E. *The Games Design Reader: A Rules of Play Anthology*. (2006). Cambridge, MA: The MIT Press: 314-328.
- Benjamin, Walter (1978). *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing*. Jephcott, Edmund (trad.); Demetz, Peter (ed.). New York: Schocken Books.
- Blázquez, Elena (2016). "Sobre recreaciones históricas y de memoria en el arte contemporáneo". Macé, Jean François; Martínez Zauner, Mario (coords.). *Pasados de violencia política: memoria, discurso y puesta en escena*. Madrid: Anexo: 85-110.
- Bolt, Barbara (2004). *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. London: I.B. Taurus & Co.
- Bonnett, Alastair (2016) *The Geography of Nostalgia: Global and Local Perspectives on Modernity and Loss*. London: Routledge.
- Boym, Svetlana (2001) *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Caillois, Roger (2001). *Man, Play and Games*. Champagne, Illinois: University of Illinois Press.
- Carlson, Marvin (1996). *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Demos, T.J. "Blackout: The Necropolitics of Extraction". *Dispatches*, Issue 1/Article 1 (2018): 1-27.
- Dezeuze, Anna. "Origins of the Fluxus score". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 7:3 (2002): 78-94.
- Durkheim, Émile (1915). *The Elementary Forms of the Religious Life: A Study in Religious Sociology*. Ward Swain, Joseph (trad.). London: Allen & Unwin; New York: Macmillan.
- Fink, Eugen. "The Oasis of Happiness: Toward and Ontology of Play". *Yale French Studies* vol. 41 (1968): 19-30.
- Goffman, Erving (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Harren, Natilee (2020) *Fluxus Forms: Scores, Multiples, and the Eternal Network*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ivens, Joris "Repeated and Organized Scenes in Documentary Film". *Ausbau* 10/8. European Foundation Joris Ivens (1954): 1-9.
- Jasen, Sylvie (2011). *Reenactment as Event in Contemporary Cinema*. Tesis doctoral. Ottawa: Carleton University.
- Konuk, Kader (2020). "Mimesis". Agnew, Vanessa; Lamb, Jonathan; Tomann, Juliane (eds.). *The*

- Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*. New York: Routledge: 142-146.
- Mezzadra, Sandro y Brett Neilson. "On the Multiple Frontiers of Extraction: Excavating Contemporary Capitalism". *Cultural Studies* 31/2-3 (2007): 185-204.
- O'Sullivan, Simon. "The Aesthetics of Affect: Thinking Art beyond Representation". *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 5/3 (2001): 125-135.
- Salen, Katie, y Eric Zimmerman (2003) *Rules of Play: Game Design Fundamentals*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Schechner, Richard (1985). *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- Schneider, Rebecca (2011) *Performing Remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge: New York.
- Schroeder, Jonathan D. S. (2020) "Nostalgia". Agnew, Vanessa; Lamb, Jonathan; Tomann, Julianne (eds.). *The Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*. Nueva York: Routledge: 156-159.
- Solnit, Rebecca (2016) *Hope in the Dark: Untold Histories, Wild Possibilities.*, Chicago: Haymarket Books.
- Taussig, Michael (1993). *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.
- Turner, Victor (1986). *The Anthropology of Experience*. Chicago: Illinois University Press.
- Turner, Victor (1997 [1990]). "Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?". Schechner, Richard; Appel, Willa (eds.). *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press: 8-18.

FILMOGRAFÍA

- Biberman, Herbert J. (1954). *The Salt of the Earth*.
- Figgis, Mike and Jeremy Deller (2001). *The Battle of Orgreave*.
- Godmilow, Jill (1984). *Far From Poland*.
- Greene, Robert (2018). *Bisbee'17*.
- Ivens, Joris (1934). *Misère au Borinage*.
- Jennings, Humphrey (1943). *The Silent Village*.
- Leacock, Philip (1952). *The Brave Don't Cry*.
- Riggen, Patricia (2015). *Los 33*.
- Rouch, Jean (1961). *La Pyramide Humaine*.
- Rouch, Jean (1954/1967). *Jaguar*.
- Rouch, Jean (1969). *Petit à Petit*.
- Sanjinés, Jorge (1971). *El Coraje del Pueblo*.
- Schuster, Harold (1960). *Hope*.