

PublixTheatreCaravan: el teatro de las hordas salvajes de hoy

Gerald Raunig

«La revolución cultural y la revolución política son inseparables; por tanto, el teatro puede contribuir sustancialmente a provocar cambios revolucionarios» (Volxtheater Favoriten).

Los intentos micropolíticos de transversalidad para hacer converger el arte y la revolución marcaron los comienzos del grupo Volxtheater Favoriten,¹ que solapaba, en el distrito 10º de Viena, las tradiciones del teatro de agitación obrera y el movimiento autónomo. Su lema: «vivir la subjetividad revolucionaria aquí y ahora en lugar de invertir nuestros deseos de cambio en la política de los partidos esperando a que llegue el-día-adecuado-para-la-revolución».² En la okupa Ernst-Kirchweiger-Haus (EKH), situada en el distrito obrero vienés Favoriten, se comenzó a practicar en 1994 un teatro *amateur* de tintes anarquistas y en la tradición brechtiana. El inmueble, que en la década de 1930 había sido un teatro de variedades, fue okupado en 1990 por grupos políticos autónomos, anarquistas y kurdos.³ A mediados de esa década se sumaron familias rumanas, así como refugiados y refugiadas que se instalaron en la EKH, la cual se convirtió en el centro de repetidas disputas políticas principalmente con el KPÖ (Partido Comunista de Austria, propietario del edificio, que nunca acabó de aceptar a sus okupas) y con la policía, cuyas redadas se dirigían a combatir la singular combinación de okupas autonomistas y migrantes (algunos y algunas, sin papeles). En el plano «cultural», la EKH servía sobre todo para organizar conciertos de los géneros predilectos del área autónoma, principalmente el punk/hardcore y performances con fuego, materiales de demolición y otros elementos de estética post/industrial.

La práctica teatral de la EKH surgió por un lado de la idea de transformar la organización de eventos en actividades de producción, y por otro, del deseo de ampliar con elementos teatrales lo que hasta entonces habían sido principalmente celebraciones musicales, desembocando todo ello finalmente en la producción de las llamadas «óperas»: de la «ópera de los mendigos para los mendigos» hasta la ópera de perros, pasado por la ópera trip-hop. He aquí cómo el Volxtheater define su género: «La ópera es el lugar donde los proletarios y las proletarias en lucha debaten sus planes estratégicos, donde las hordas salvajes de hoy pueden disfrutar actuando».⁴ En lugar de limitarse a atacar simbólicamente el Baile de la Ópera Estatal de Viena una vez al año mediante manifestaciones en forma de «baile de la ópera anarquista», el espacio apropiado EKH se instituiría como un lugar de producción: «Ya no soñamos *exclusivamente* con prender fuego y demoler los teatros de la ópera, como el joven Wagner, quien se supone que participó en el incendio de la Ópera de Dresde en el año revolucionario de 1849; no: ahora también compartimos el sueño de Brecht y Weill, quienes exigían “poner cabeza abajo la gran maquinaria

¹ [El nombre significa Teatro Popular de Favoriten, siendo éste, como se verá a continuación, el barrio vienés donde comenzó a operar; el prefijo *Volx* sustituye a *Volks*, del pueblo o popular. Esta tergiversación gramatical constituye simbólicamente un ataque al concepto de *Volks*, que ha quedado cargado históricamente de connotaciones racistas y totalitarias por el carácter central que adquirió para el nacionalsocialismo (N. del T.).] Las siguientes secciones, que versan sobre la historia del Volxtheater Favoriten en la década de 1990 y las primeras caravanas que comenzaron en 2000, están basadas en entrevistas que mantuve en agosto de 2004 con Gini Müller y Gerhard Rauscher, y en materiales del archivo del Volxtheater y del sitio web <http://www.no-racism.net/volxtheater>. Véase también Gini Müller, «¿Transversal o terrorista? Las imágenes en movimiento de la PublixTheatreCaravan», traducción de Marcelo Expósito, en *transversal: hybrid?resistance, republicart.net*, octubre de 2002 (<http://eipcp.net/transversal/0902/mueller/es>), también en *Brumaria 5: la imaginación política radical*, verano de 2005; y de la misma autora, «10 Jahre Volxtheater», <http://no-racism.net/article/948>.

² Tina Leisch, «Provokation und Propaganda. Zehn Jahre Ernst Kirchweiger-Haus», en *Volksstimme*, núm. 29, 20 de julio de 2000, p. 13.

³ La escena okupa vienesa atravesó una odisea en la década de 1980, cuando hubo de sufrir numerosos desalojos de casas que habían sido okupadas siguiendo el ejemplo de los *centri sociali* italianos. Lo que vino después de las okupaciones fue, de acuerdo con Tina Leisch, «una típica solución austriaca»: «Después de que todos los intentos por apropiarse de edificios privados capitalistas o al menos negociar la obtención de un edificio municipal en Viena se vieron frustrados por promesas vacías y por la actuación policial, la salida más fácil fue requisar el espacio que necesitábamos al hermano partido comunista (KPÖ)» (Tina Leisch, «Provokation und Propaganda», *op. cit.*, p. 13).

⁴ Volxtheater Favoriten, «Konzept», http://www.no-racism.net/volxtheater/_html/_konz0.htm.

de la ópera para darle un nuevo uso social, conquistando su forma para radicalizarla y abusar de ella para nuestros propios, nuevos y excitantes fines».⁵

Al contrario que la funcionalidad específica de clase que caracteriza al teatro burgués, al contrario que los formatos que impone la industria cultural espectacular, pero también al contrario que las formas estructuralizadas del teatro independiente de la década de 1990, se desarrollaron procesos alternativos de trabajo y de ensayo que la activista del Volxtheater Gini Müller resumió más tarde así: «Los intereses, conflictos y condiciones de vida cambiaban continuamente la composición del grupo, pero los principios definidos al inicio permanecían: no a la figura del director, sí al trabajo y a la toma de decisiones en colectivo, no a los honorarios personales, apertura a cualquier persona interesada».⁶ Entre 1994 y 1997 el grupo realizó, además de numerosos proyectos de menor envergadura, *Die Dreigroschenoper* (La ópera de tres centavos) de Bertolt Brecht y Kurt Weill, una interpretación libre de la *Penthesilea* (Pentesilea) de Heinrich von Kleist y una versión de *Der Auftrag* (La misión) de Heiner Müller que tuvo considerable éxito, y que consistía en una ópera con grupo musical y DJ, incorporando así el uso de la música electrónica. El tratamiento de las obras era cada vez más libre, el poder de los nombres propios se eliminaba por completo en favor del proceso de producción colectivo, y el estilo de actuación del Volxtheater se fue modelando mediante ensayos experimentales: «Todo el mundo sabe que la vida es mucho más fácil teniendo un jefe y una jerarquía, con palos y zanahorias, pero a la gente de este grupo le importaba un bledo esa sabiduría».⁷

Tras el éxito de su primera producción, *Die Dreigroschenoper*, el colectivo teatral decidió actualizar la *Penthesilea* de Kleist, una obra sobre la locura femenina, para ir más allá de los clásicos clichés identitarios sobre la feminidad y las luchas de las mujeres, experimentando con conceptos *queer* transversales. Todos aquellos elementos rabiosos y resistentes del drama de Kleist, escrito en 1806-1807, que se consideraban irrepresentables setenta años después de su estreno, habrían de ser usados para desarrollar una estética contemporánea de la resistencia de las mujeres. De este modo, se habría de crear un *furioso* feminista en el que las mujeres aparecerían «naturalmente» como militantes aunque sin asumir poses macho-marciales: «Luchar. Nada más sencillo. La memoria de cada mujer almacena suficientes heridas infligidas por la sociedad en tanto estructura o a través de los hombres. Un simple grito o la ejecución de una danza, cuando son actos autónomos, liberan los recuerdos de ofensas largamente reprimidos. Nuestros cuerpos y voces, cuellos y estómagos están marcados por la —afortunadamente fracasada— educación que recibimos para ser niñas buenas, bellas y agradables. Unos pocos ejercicios de calentamiento y nuestros puños comienzan a golpear por sí mismos».⁸

Al ir más allá de la manera en que Kleist abstrae los aspectos de género, la *Penthesilea* de la EKH fue utilizada para inventar una ofensiva no particularista que partía de experiencias de opresión específicas de género. Para empezar, la reina y la heroína principal tenían que ser abolidas; las sacerdotisas y princesas, convertidas en camaradas; y los monólogos de la heroína, distribuidos entre muchas mujeres. Las relaciones amorosas lésbicas, Aquiles convirtiéndose en mujer, la idea de un mundo que alberga todas las formas posibles de variaciones de género, así como el intento de poner en conexión las corrientes antisexistas y las antirracistas (un grupo de Amazonas autónomas secuestran al Ministro del Interior, mientras que el ejército de Amazonas se enfrenta a la realidad del año 1996, en el que la EKH sufrió un gran número de asaltos policiales y ataques racistas)... todo ello contribuía a ampliar las estrategias para escapar de los modelos identitarios.

A pesar de todo, hubo voces autocríticas que se quejaron de que «un poco de Kleist más las luchas de las mujeres dio como resultado una opereta bastante superficial».⁹ Las discusiones y los ensayos colectivos previos que se prolongaron durante meses provocaron importantes conflictos y un intercambio de experiencias que, a pesar de todo, resultaron decisivos en la evolución del Volxtheater hacia la VolxTheaterKarawane o PublixTheatreCaravan (Caravana de Teatro Popular). Tuvieron lugar, en especial, disputas excesivas en torno a cuestiones como la obediencia a los cuadros políticos, la racionalidad, la autodisciplina y la subordinación general a la bandera de una sola contradicción principal. «Discusiones vehementes. ¿Debíamos mostrar a las Amazonas como se supone que son? ¿Como a esas que ponen la lucha colectiva por encima de sus propios egos? ¿Que se escuchan unas a otras con calma, sin

⁵ Volxtheater Favoriten, «Dreigroschenheft 2», http://no-racism.net/volxtheater/_html/_drgrop0.htm.

⁶ Gini Müller, «¿Transversal o terrorista?», *op. cit.*

⁷ Volxtheater Favoriten, «Dreigroschenheft 2», *op. cit.*

⁸ Volxtheater Favoriten, «Penthesilea. Eine Hundsoper sehr frei nach Kleist», http://www.no-racism.net/volxtheater/_html/_penth1.htm.

⁹ *Ibidem.*

interrumpirse, teniendo siempre en cuenta a los miembros más débiles de su grupo? ¿O acaso nuestras amazonas kleistianas habrían de verse separadas por sus conflictos: el amor a los hombres, la locura, la megalomanía, la pasión por la guerra? Discusiones vehementes. ¿Acaso no deben las resistentes mujeres en lucha luchar el doble al interior de los movimientos de liberación dominados por los hombres? Contra los ejércitos. Y contra las estructuras patriarcales de sus propias organizaciones. ¿Acaso no se les ha impedido con frecuencia luchar contra las estructuras patriarcales en el seno de su organización en beneficio de la unidad contra el enemigo de clase?». ¹⁰

De acuerdo con Deleuze y Guattari, Kleist logró combinar «una sucesión sin fin de catatonías o de desvanecimientos y de fulguraciones o precipitaciones [...] de carreras locas [...] en las que ya no existe ninguna interioridad subjetiva», el devenir-afecto del elemento apasionado y el devenir-arma del elemento técnico. ¹¹ El Volxtheater Favoriten intentó actualizar la ecuación pentesileana trazando líneas de fuga que iban más allá de la mera intención de reemplazar o invertir las condiciones tradiciones de violencia en la guerra o el amor, buscando así superar la figura de la Pentesilea kleistiana. El Volxtheater desarrolló su concepto de militancia de mujeres sobre el doble telón de fondo de las heroínas *punk* como Poly Styrene y el programa antiidentitario *queer*: “Mujeres luchadoras: fenomenal. Pero las mujeres luchadoras no se deben confundir con propagandistas de “las mujeres como un ejército”, sino que se deben entender a sí mismas como camaradas de las mujeres que luchan en los países explotados de África, Asia, América Latina. Como máquinas de guerra nómadas contra las instituciones y los Estados. Como luchadoras cotidianas que se reúnen en los barrios empobrecidos de las grandes ciudades del Sur para organizar la supervivencia diaria y sus batallas políticas». ¹²

•

El Volxtheater Favoriten buscaba escapar de los procesos de estructuralización y clausura que afectaban al proyecto político de la okupación, para iniciar en cambio un movimiento de apertura duradero. Este proceso de apertura se expandió posteriormente, incorporando *performances* en la propia EKH, en otras casas okupadas y en la calle, y finalmente varias formas de caravanas. En todas las discusiones sobre la forma organizativa y los contenidos que habría de adoptar el proyecto de caravanas, el Volxtheater se remitió siempre a su función implícita original, al aspecto más importante del proyecto Volxtheater Favoriten: la concatenación transversal de máquinas artísticas y revolucionarias. Ya en sus primeras *performances* en la EKH no se trataba solamente de criticar la sociedad capitalista, sino también de usar los medios de la producción artística colectiva para criticar aspectos de la estructuralización y reterritorialización del trabajo político en general, reflexionando *al mismo tiempo* sobre su propia estructuralización, ejerciendo una importante autocrítica. Estas tres formas de crítica, que, por simplificar, podríamos llamar *crítica social*, *crítica institucional* y *autocrítica*, confluyen tanto en la práctica del Volxtheater como en el concepto de *parresía* que Michel Foucault introdujo en 1983 en sus conferencias de Berkeley.

En *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, Foucault propone una genealogía de la crítica focalizada sobre el concepto de *parresía*, el cual jugaba un papel central en la antigua filosofía: *parresía* significa en la antigua Grecia, aproximadamente, la actividad de una persona (el *parresíastés* ¹³) «que todo lo dice», expresando la verdad con libertad y sin juegos retóricos ni ambigüedad, incluso —y especialmente— cuando ello resulta peligroso. ¹⁴ Si el *parresíastés* dice la verdad no es porque esté en posesión de la

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceta, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 364 (véase, sobre Kleist, pp. 271 y ss., pp. 363 y ss.).

¹² Volxtheater Favoriten, «Pentesilea. Eine Hundsoper sehr frei nach Kleist», *op. cit.*

¹³ En la antigua Grecia, *parresíastés* es un sustantivo masculino no sólo gramaticalmente, sino que también, en la realidad, tiene como sujeto exclusivo al hombre.

¹⁴ Transcribimos la nota de traducción de la versión castellana de Michel Foucault, *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, traducción de Fernando Fuentes Megías, Barcelona, Paidós, 2004, p. 36: «Carlos García Gual traduce “*parresía*” por “sinceridad” en su versión castellana del libro de Diógenes Laercio sobre los cínicos (*La secta del perro*, Madrid, Alianza, 1998. En la página 131 añade en nota al pie: “La *parresía* o ‘libertad de palabra’ etimológicamente significa el ‘decirlo todo’”. “Hablar libremente”, “libertad de palabra”, etc., son otras traducciones habituales del término» [N. del T.].

misma, sino que la hace pública en una cierta situación precisamente porque ello significa correr un riesgo. La indicación más clara de la verdad, para el *parresíastés*, consiste en «[e]l hecho de que un hablante diga algo peligroso —diferente de lo que cree la mayoría». ¹⁵ De acuerdo con la interpretación de Foucault no se trata en ningún caso de revelar un secreto que uno deba sacar a la luz desde las profundidades de su alma. Aquí la verdad no es tanto lo opuesto a la mentira o a la falsedad, sino más bien la actividad verbal de hablar verazmente: «la función de la *parresía* no es demostrar la verdad a algún otro, sino que tiene la función de la crítica: la crítica del interlocutor o del propio hablante». ¹⁶

Foucault describe la práctica de la *parresía*, utilizando numerosos ejemplos extraídos de la literatura de la antigua Grecia, como una técnica *política* que se va convirtiendo en una técnica *personal*. La forma política de *parresía*, la más antigua, consiste en decir la verdad públicamente como un derecho institucional. Dependiendo de la forma de Estado, el sujeto al que se dirige el *parresíastés* es la asamblea en el ágora democrática o el tirano en la corte monárquica. La *parresía* se entiende como algo que viene de abajo y se dirige hacia arriba, sea la crítica del filósofo al tirano o la crítica del ciudadano a la mayoría de la asamblea: «La *parresía* es una forma de crítica [...] siempre en una situación en la que el hablante o el que confiesa está en una posición de inferioridad con respecto al interlocutor». ¹⁷ La potencialidad específica de la *parresía* se encuentra en la distancia inequívoca que media entre quien se arriesga a expresar algo y el soberano criticado que resulta impugnado por esta verdad. Mediante esta crítica el *parresíastés* se sitúa en una posición expuesta, en la que se ve amenazado por la pena de exclusión.

En el caso del Volxtheater, el complejo agenciamiento de una *parresía* múltiple condujo a un proceso de expansión y a una progresiva disposición hacia el exterior, bajo la forma de un ataque a los aparatos de Estado que implicaba también —al contrario que los modos de organización izquierdistas que se pliegan sobre sí mismos— poner en conexión esferas públicas específicas dentro y fuera de la EKH. En paralelo a las actuaciones teatrales y las veladas de canciones políticas realizadas por el Volxtheater Favoriten, comenzó en 1995 una práctica de acciones callejeras *performativas* llevadas a cabo por la asamblea plenaria de la EKH. Esta práctica parecía corresponderse con el principio de la *parresía* mucho más que las formas convencionales de *performance*, también en términos del peligro que conllevaban (asumiendo en muchos casos el riesgo de arresto policial): en el curso de la acción *Flucht aus Transdanubien* (*Huída de Transdanubia*), en mayo de 1995, el segundo distrito de Viena fue «sellado» y los «refugiados y refugiadas de Transdanubia» intentaron atravesar a nado el Donaukanal de Viena para llamar la atención sobre las políticas de deportación aplicadas en especial por la socialdemocracia austriaca. Ese mismo año, el desfile militar a lo largo de la gran avenida central que rodea el Distrito 1^a de Viena, fue alterado mediante la acción *Sterben am Ring* (*Morir en el Ring*): «Mientras que los soldados austriacos desfilaban orgullosos en sus tanques y los Draken [aviones de combate] sobrevolaban la universidad, hubo una repentina y sonora explosión. Masas de personas cayeron ensangrentadas al suelo, gritando, retorciéndose, con sus miembros volando por aquí y por allá. Obviamente, uno de los Draken había lanzado una bomba, o algún conductor de un tanque había reaccionado como si se encontrase unos pocos kilómetros más al sur, donde, en esa época, se jugaba con juguetes de guerra más seriamente. ¹⁸ Afortunadamente, hicieron rápida aparición socorristas que improvisaron cuidados para quienes sufrían las heridas más graves, evacuándolos. El Estado y la policía, cuyo trabajo era prevenir la inesperada perturbación del espectáculo militar, se quedaron perplejos y conmocionados frente a esos miles de víctimas convincentemente realistas». ¹⁹

En 1996, el grupo de teatro activista comenzó a tratar cada vez más las políticas de inmigración europeas, con acciones contra la Fortaleza Europa, contra las «pruebas de pureza racistas» (haciendo una convocatoria para cagar en retretes portátiles frente al Palacio Imperial de Hofburg en Viena) y con un *Großer Grenzschutztag* (*Gran día de protección de la frontera*) que tuvo lugar en la Stephansplatz de Viena en 1998, en el que se utilizaron tácticas de sobreafirmación para promover la ampliación de los controles fronterizos en Europa. Estas intervenciones situadas lograron superar poco a poco las limitaciones del género de la práctica teatral, facilitando la adquisición de competencias —espontaneidad colectiva, rápida adaptación a los imprevistos— que se fueron intensificando en los posteriores proyectos de caravanas. Esto se debió, en concreto, al hecho de que no había escenarios delimitados, razonablemente ordenados

¹⁵ *Ibidem*, p. 41.

¹⁶ *Ibidem*, p. 43.

¹⁷ *Ibidem*, p. 44.

¹⁸ Se refiere a que en aquel entonces la guerra asolaba Bosnia [N. del T.].

¹⁹ Tina Leisch, «Gescheitheit kommen langsam», en *Volksstimme*, agosto de 2001.

ni predecibles, en estas acciones en las que, a diferencia del ágora o del espacio teatral clásico, se difuminan los contornos que delimitan quiénes interpretan y a quiénes se interpela, surgiendo así una nueva y precaria forma de objeción peligrosa.

•

Con motivo de las elecciones al Parlamento austriaco en otoño de 1999 y la formación en febrero de 2000 de la coalición reaccionaria entre el gobierno del ÖVP (Partido Popular austriaco, conservador), dirigido por el Canciller Wolfgang Schüssel, y el FPÖ (Partido de la Libertad, radicales de extrema derecha) de Jörg Haider, se extendieron por toda Austria, y muy especialmente en Viena, prácticas de resistencia y artístico-activistas.²⁰ A finales de 1999, combinando estrategias antinacionalistas y antirracistas, el Volxtheater Favoriten interpretó la acción-opereta *Schluss mit lustig (Basta de bromas)* en la Schauspielhaus de Viena: «Austria: un país que se vuelve loco... y hay que echarle la culpa al extranjero».²¹ El grupo fue expulsado del prestigioso teatro, cuyo director acusó a los miembros del Volxtheater de ser «arrogantes, faltos de humor, diletantes». La acción, en la que se encerraba al público entre vallas, se repitió, como era habitual, en la EKH, y no era en absoluto escandalosa. Presentada en el contexto de una extendida reacción contra el éxito electoral del FPÖ que dio lugar a la fundación, por parte de intelectuales y artistas, de plataformas antirracistas como Demokratische Offensive (Ofensiva Democrática) o gettoattack (Ataque del Gueto), la acción hacía uso de documentación filmada sobre las políticas excluyentes que se aplicaban en las fronteras externas de la Unión Europea, y demostraba que el racismo del FPÖ no era sino la punta del iceberg de fenómenos más extendidos que reposaban sobre las políticas migratorias europeas aplicadas por políticos y partidos tanto conservadores como socialdemócratas.

Innumerables acciones artísticas proliferaron durante los meses del *boom* activista antirracista vienes, y se realizaron proyectos temporales que, en todos los sectores artísticos, abandonaron sus respectivos espacios.²² Fue éste el contexto en el que se desarrolló también la idea de las caravanas, realizada por vez primera poco después de que se conformase el gobierno “negriazul”²³: en mayo de 2000, el *Tour EKH* hizo que las principales ciudades de provincia austriacas se hubieran de enfrentar con las acciones y la estética de los activistas y las activistas autónomas. Con unos quince vehículos casi ubicuos, unas cuarenta personas de la EKH y del Volxtheater Favoriten salieron en gira para poner a prueba por vez primera las condiciones de funcionamiento de una caravana: la cualidad precaria de las acciones en constante movimiento y en territorios siempre nuevos, la estética del convoy (que incluía por ejemplo protecciones frente la policía estatal, que raramente abandonó su puesto al final de la caravana), el uso mixto de estrategias interpretativas, musicales, artísticas y mediáticas, y en especial la apropiación ofensiva de los espacios públicos. «Para nosotros y nosotras, la calle no es meramente lo que se extiende entre un punto A y un punto B, sino un lugar en el que celebrar, rebelarnos, hacer música, encontrarnos, discutir, jugar y hacer todo tipo de bromas».²⁴ La celebración callejera de nueve días llevó la gira hasta nueve lugares en Austria: Wels, Linz, Salzburgo, Leoben, Graz, Klagenfurt, Lienz, Innsbruck y Bregenz. El programa era cada vez mejor interpretado por una policía sobrepasada y por activistas que fueron ganando en experiencia a la hora de litigar con las autoridades, siempre con asistencia legal: ocupar la plaza, montar el equipo a toda velocidad, instalar una mesa con información política actualizada y la publix-cocina, una radio que retransmitía las acciones en directo, actuaciones de DJ's, peleas de tartazos en público, malabares y variedades, *performances* en situaciones específicas y teatro de calle, y por la tarde veladas de canto y *sketches* extraídos del repertorio del Volxtheater.

El término «caravanas organizadas» se utilizó por vez primera explícitamente en el curso del *Tour EKH*, si bien, en conjunción con el activismo antirracista y la autoorganización migrante, la caravana como

²⁰ Hubo no sólo resistencia interna en el plano nacional frente a la extrema derecha austriaca: se dieron protestas en otros países e incluso los entonces 14 países de la Unión Europea decretaron sanciones contra el gobierno de Austria en febrero de 2000: acordaron evitar relaciones políticas bilaterales mientras el FPÖ y Haider formasen parte del gobierno austriaco [N. del T.].

²¹ Volxtheater Favoriten, «Schluss mit lustig: ein Land dreht durch!», http://no-racism.net/volxtheater/_html/_sml1.htm.

²² Véase Gerald Raunig, *Wien Feber Null. Eine Ästhetik des Widerstands*, Viena, Turia+Kant, 2000.

²³ El negro es el color del ÖVP, y el azul el del FPÖ; de ahí que esa coalición de gobierno fuese llamada “negriazul” (N. del T.).

²⁴ Volxtheater Favoriten, «EKH Tour 2000», http://www.no-racism.net/volxtheater/_html/_ekht1.htm.

forma de movimiento había sido ya utilizada de manera creciente en años anteriores. En verano de 1998, por ejemplo, antes de las elecciones al Parlamento alemán, una alianza de grupos migrantes y organizaciones antirracistas realizaron la *Karawane für die Rechte von Flüchtlingen und MigrantInnen* (Caravana por los derechos de las personas refugiadas y migrantes)²⁵ que viajó a través de Alemania bajo el lema «Wir haben keine Wahl, aber eine Stimme» (No tenemos elección, pero sí voz y voto), deteniéndose en cuarenta y cinco ciudades durante un mes y medio. Al año siguiente, quinientos granjeros procedentes de India atravesaron Europa en un viaje con cien representantes de otros países del llamado Tercer Mundo bajo el nombre *Interkontinentale Karawane für Solidarität und Widerstand* (Caravana intercontinental para la solidaridad y la resistencia), buscando provocar una discusión pública a propósito de los efectos desastrosos que sobre sus condiciones de vida tiene la economía global y especialmente las prácticas de las corporaciones multinacionales biotecnológicas.²⁶ Pero las formas de acción de estas caravanas se limitaban a manifestaciones tradicionales y, en el primero de los casos citados, «visitas» a eventos organizados por los partidos políticos en campaña electoral. En el contexto del movimiento autónomo de okupación, la caravanas hicieron posibles otras formas de acción, aprovechando que quienes participaban en ellas gozaban de una libertad de movimiento superior a la de las personas migrantes, estando éstas sometidas a mayor cantidad de restricciones legales. Estas formas de acción no podían ser preparadas y organizadas con tanto detalle como las acciones teatrales que les servían de antecedente, lo cual, lejos de constituir un problema, las puso en disposición de desarrollar sus micropolíticas de manera procesual. Una nueva forma de acción móvil estaba por desarrollarse, teniendo como telón de fondo las experiencias de viaje características del nuevo «internacionalismo okupa» y las de otros grupos en gira que provenían también del espectro autónomo.

El éxito del *Tour EKH* tuvo como consecuencia una continuidad del género de las caravanas. La primera caravana explícita que se dio en el contexto de la experiencia del *Volxtheater* tuvo lugar en fecha tan temprana como otoño de 2000: la *Kulturkarawane gegen rechts* (Caravana cultural contra la derecha) partió hacia la provincia de Carintia, en el sur de Austria, hacia el 10 de octubre, con el propósito de intervenir en el 80º aniversario de la fiesta que celebran anualmente la extrema derecha y el nacionalismo alemán. La caravana viajó a través de Carintia durante una semana para generar un paradójico efecto de colonización en una provincia gobernada por el líder radical populista del FPÖ Jörg Haider. Bajo el lema «Die Kunst ist eine Bärin, und sie beißt, wen sie will» (El arte es una osa, y muerde a quien quiere),²⁷ la caravana tenía la intención de encadenar en su trayecto una serie de acontecimientos culturales de oposición que habrían de tener lugar durante el periodo mencionado en varias ciudades de toda la provincia. El viaje tenía también el objetivo de promocionar la convocatoria de las Jornadas de Resistencia de Klagenfurt, las cuales incluirían una manifestación final contra Haider y las concentraciones posfascistas que estaban teniendo lugar en Carintia.²⁸

En contraste con el éxito del urbano *Tour EKH*, las plazas rurales de Baja Carintia estaban siempre vacías, y las masas que había que agitar fueron difíciles de encontrar: muy poca respuesta, apenas confrontación, abucheos por doquier, con el resultado de que la caravana falló en su objetivo de agitar a las masas rurales, logrando apenas realizar un pacífico viaje de vehículos conspicuos y asaz extraños a través del paisaje carintio.²⁹ La caravana no logró mucho más que construir una estética de tractores, camiones y autobuses. El público carintio se mantuvo alejado incluso del tipo de conciertos con DJ's y músicos que en otras circunstancias son muy populares, a pesar de que, o precisamente porque, en esta

²⁵ Véase el sitio web de dicha caravana, que sigue activa como red: <http://thecaravan.org>.

²⁶ El proyecto surgió en conjunción con la red AGP (Acción Global de los Pueblos: <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/en>), la pionera red de resistencia global fundada en febrero de 1998. Una caravana de la AGP viajó también, con un colorido autobús escolar que partió de Nueva York, a través de Boston y San Diego, dirigiéndose a las protestas contra la Organización Mundial de Comercio que tuvieron lugar en Seattle en 1999, organizando en el camino acciones y encuentros de formación con grupos locales.

²⁷ Este lema poético tenía un doble telón de fondo. Aludía a la propiedad de un terreno heredado por Jörg Haider (llamado *Bärental*: Valle del Oso) en Carintia, y también a una afirmación de Haider: el arte no debería morder la mano que le da de comer.

²⁸ Véase Gini Müller, «Widerstand im Haiderland» (<http://www.prairie.at/artikel/20010415125340>), que ofrece un detallado informe de las estaciones de la caravana, y Tina Leisch, «Minimal Thinking» (en Ljubomir Bratić (ed.), *Landschaften der Tat. Vermessung, Transformationen und Ambivalenzen des Antirassismus in Europa*, St. Pölten, SozAktiv, 2002, pp. 157–166), que reflexiona sobre el fracaso de la caravana, haciendo también referencia a algún otro proyecto realizado, en este caso con éxito, por la misma.

²⁹ Véase el vídeo del *Volxtheater*, *Die Kunst ist eine Bärin und sie beißt, wen sie will*.

ocasión eran «contra la derecha». «Sólo gente que pertenecía a la minoría eslovena, con una fuerte tradición antifascista de lucha partisana, se daba una vuelta de vez en cuando por la caravana y a veces había que echarles porque causaban problemas. Es así como fracasó el intento por hacer que la gente se enfrentara mediante acontecimientos culturales a los discursos y las políticas migratorias: por falta de público».³⁰ Mientras que muchas organizaciones culturales locales rechazaban tomar parte en las actividades de la caravana por miedo a perder sus fuentes de financiación, el público carintio no se vio atraído por el encanto de la colonización paradójica y del *agit-prop* que se sirve de prácticas estéticas: una buena experiencia que serviría para saber cómo orientar futuros proyectos de caravanas y para dilucidar la cuestión de en qué contextos se puede hacer que la práctica nómada de las caravanas sea productiva y en cuáles no.

Después de que el solicitante de asilo Marcus Omofuma fuera asesinado en el curso de su deportación forzada a manos de la policía de inmigración, se fundó en Viena, en 1999, la Plattform für eine Welt ohne Rassismus (Plataforma por un Mundo sin Racismo).³¹ La asamblea de la plataforma, que aunaba grupos políticos antirracistas y migrantes autoorganizados, se convirtió en el espacio en torno al cual pivotaron las nuevas actividades del Volxtheater, además de la EKH. La red internacional *noborder*³² se formó casi al mismo tiempo, y los activistas y las activistas del Volxtheater congregaron fuerzas diversas para organizar la primera caravana transnacional durante el segundo encuentro *noborder* que tuvo lugar en París en diciembre de 2000. La idea del VolxTheaterKarawane o PublixTheatreCaravan³³ creció en ese contexto: una emergente red internacional antinacionalista y antirracista que criticaba explícitamente el concepto de «frontera» en el marco de la compleja relación de los Estados-nación con la globalización. Desarrollado a comienzos de 2001, el proyecto de caravana transversal y transnacional habría de iniciarse en verano de 2001 bajo el lema *no border, no nation (ni fronteras, ni naciones)*. La transnacionalidad tiene en este caso un doble significado: por una parte, quienes participaban en la caravana provenían de diez países diferentes; por otra, la ruta de la caravana habría de enlazar diversas proyecciones de la red *noborder* y del movimiento antiglobalización en el territorio europeo durante el verano de 2001: acciones en las fronteras de Burgenland y Carintia, *bordercamps* (campamentos fronterizos) en Lendava y Francfort y manifestaciones de mayor envergadura contra las cumbres del Foro Económico Mundial en Salzburgo y del G-8 en Génova.

El proyecto de caravana se inició mediante una abierta y extendida movilización que confluyó en una asamblea fundacional que tuvo lugar a finales de marzo de 2001, preparada sin jerarquías mediante grupos de trabajo centrados en temáticas específicas: acciones teatrales, teoría, prensa, vehículos... Se intentó que el proceso fuera cada vez más abierto, y la caravana arrancó al fin con una fiesta en la Heldenplatz de Viena el 26 de junio. El día 27, la heterogénea caravana, compuesta por un equipo fluctuante, partió hacia la cumbre del Foro Económico Mundial en Salzburgo. Organizó una fiesta dos días antes de la gran manifestación contra el Foro, siendo acusada por el periódico derechista *Kronenzeitung* de transportar un «depósito de armas»;³⁴ jugó en la manifestación con un monstruo de la globalización hecho con neumáticos³⁵ y difundió en ese contexto una invitación para asistir a la «presentación pública del depósito de armas»; desplazándose después al *bordercamp* de Lendava del 4 de julio, organizó una acción contra el centro de deportación en Ljubljana y estuvo varios días en el sur de Carintia para después viajar

• Tina Leisch, «Partizan/Remix. Strategien for Kärnten/Koroška», <http://igkultur.at/transversal/1019392168>.

• Véase <http://www.no-racism.net>.

• Véase <http://www.noborder.org>.

• Véase <http://www.no-racism.net/nobordertour>, y el vídeo *publiXtheatre caravan.mov*. La sección que sigue está basada, entre otras fuentes, en una entrevista con el activista Christian Hessle posterior a la detención de la PublixTheatreCaravan por parte de la policía italiana (agosto de 2001). Hessle había tomado parte en toda la gira pero pudo evitar ser detenido.

• Los media interpretaron así, de manera completamente absurda, el arsenal de porras de juguete y navajas de bolsillo que transportaba el grupo. Y sin embargo, la policía italiana coincidió con esa interpretación poco después, en circunstancias, como veremos, mucho más desagradables. En Salzburgo, la policía también intervino, espoleada por el escándalo mediático, intentando descubrir un almacén ilegal de armamento, y se marchó de forma igualmente abrupta cuando lo que se encontraron fue un grupo de niños y niñas que jugaban con neumáticos.

• Sobre la utilización de neumáticos en las acciones teatrales de Performance Resistance y la PublixTheatreCaravan, así como una crítica de la acción de Salzburgo, véase Gerald Raunig, «Für eine Mikropolitik der Grenze. Spacing the Line, revisited», en Beatrice von Bismarck (ed.), *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*, Colonia, König, 2005, pp. 88-101.

en dirección a Italia. El destino final de la gira habría de ser el *bordercamp* de Francfort, entre el 27 de julio y el 5 de agosto.

Se ofrecían informes del *noborder tour* por medio de un diario de la gira³⁶ en cuyo mantenimiento se turnaban diez o quince personas, y el cual se emitía diariamente desde teléfono móvil por Radio Orange, una emisora independiente vienesa. Aunque las emisiones no eran muy sofisticadas desde el punto de vista técnico y requerían mucho esfuerzo debido a los diferentes idiomas que se hablaban en la caravana (alemán, inglés, español, esloveno), eran un aspecto importante de la estrategia de representación autodeterminada y de visibilidad ofensiva de la caravana. El deseo de crear soberanamente las imágenes de la caravana, en contraste con las imágenes de las máquinas mediáticas espectaculares y también en contraste con las estrategias políticas clandestinas, llevó a este gesto intencionado de insistente transparencia radical. Sumada a la imagen mediada de la documentación en internet, la imagen en vivo del colorido convoy *punk* iba dejando sus marcas tanto cuando se desplazaba como cuando se detenía la gira.

La pieza central de la caravana era un autobús de once metros de longitud, al cual se unía en cada etapa del *noborder tour* un número variable de coches y vehículos monovolumen. Mientras que la anterior caravana atravesaba por lo general los pueblos de Carintia a velocidad de paseo, la PublixTheatreCaravan tuvo que cubrir distancias enormes rodando a diferentes velocidades, lo que no siempre permitía mantener la estructura de convoy. Dicha complejidad pudo no obstante ser aprovechada para construir diferentes tipos de imágenes. Imágenes de la caravana como convoy junto a imágenes autodeterminadas de la diferencia en espacios rurales, como sucedió, por ejemplo, en el contexto del *bordercamp* de Eslovenia o en el viaje desde éste hacia Génova. La PublixTheatreCaravan supo también aprovechar su cualidad nómada para realizar intervenciones específicas en localizaciones concretas y establecer vínculos entre diferentes lugares de resistencia. En la frontera donde se situaba el *bordercamp* de Lendava, por ejemplo, la caravana utilizó metodologías del teatro invisible³⁷ para investigar la tierra de nadie entre los controles fronterizos. El puente que enlaza los controles húngaro y croata fue ocupado por activistas que vestían monos naranjas y uniformes de las Naciones Unidas, y que instalaron un nuevo puesto fronterizo que detenía a los coches para distribuir entre los conductores *flyers* informativos y pasaportes *noborder*. Este tipo de acciones performativas realizadas por el PublixTheatre buscaban no tanto abolir la frontera real, sino más bien lo contrario: establecer *nuevos* puntos de frontera adicionales que, frente a la condición absoluta de las fronteras nacionales, afirman subversivamente el valor de las tierras de nadie.

Las prácticas nómadas, los espacios fronterizos y el concepto de caravana indican una suerte de recuperación politizada de los conceptos básicos contenidos en *El Antiedipo* y *Mil mesetas*. Hacia finales de la década de 1980, algunos grupos de músicos tecno y electrónicos, de artistas de los medios o navegantes de internet han malinterpretado la concepción que de «lo nómada» tenían Deleuze y Guattari, convirtiéndolo en una metáfora florida, identificándose alegremente a sí mismos y a sus actividades con la imagen del «nómada». La Caravana contrarrestaba, mediante una concepción política de lo nómada, cualquier imagen de celebración inocente de la libertad, la fluidez o la democratización por obra y gracia de la red.

Desde finales de la década de 1990 hemos asistido a un renacimiento de lo nómada, que sirvió también de concepto clave para Michael Hardt y Antonio Negri en *Imperio*.³⁸ La figura del nómada que, en referencia a Deleuze y Guattari, reaparece en estos otros contextos explícitamente políticos, posee una cualidad inequívocamente diferente al romanticismo de los años ochenta. Y aún así, cuando *Imperio* reúne bajo el mismo concepto de lo nómada la capacidad de viajar de la que gozan los intelectuales y las intelectuales y el desplazamiento de las refugiadas y los refugiados políticos, el resultado es una mezcla conceptual de las formas migratorias forzadas y las que lo son por elección. Lo cual conduce casi inevitablemente a una sobreestimación desproporcionada de los sujetos del fenómeno migratorio, que se ven así inmediatamente glorificados como el oponente más importante del todopoderoso «Imperio».

- Véase <http://no-racism.net/nobordertour/publixtheater/publixtheater.html>.

37 Dícese de las prácticas teatrales que, realizándose sin previo aviso en contextos ajenos a los espacios teatrales clásicos, resultan «invisibles», en cuanto teatro, para el público que a ellas se ha de enfrentar inadvertidamente. Se asume por lo general que las prácticas del teatro invisible tienen su origen en el ámbito del «teatro del oprimido», impulsado por el brasileño Alberto Boal desde inicios de la década de 1970 como una herramienta de emancipación popular y de lucha contra las dictaduras militares en Sudamérica, inspirado a su vez por la «pedagogía del oprimido» de Paulo Freire [N. del T.].

- Véase Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002, especialmente pp. 201 y 203, y «Nomadismo y mestizaje», pp. 329-332.

En Deleuze y Guattari, la línea molar y sedentaria del poder contrasta directamente con otras dos líneas: la línea molecular o migrante y la línea de fuga, que es la línea nómada de ruptura.³⁹ Este contraste se corresponde con la necesaria diferenciación entre la migración forzada, la fuga de un lugar a otro que se sostiene en la esperanza de un nuevo sedentarismo en otro lugar, por un lado, y la práctica ofensiva nómada, por otro. La línea migrante conecta dos puntos, lleva de uno a otro, de la desterritorialización a la reterritorialización. La línea nómada es una línea de fuga que acelera los movimientos de desterritorialización en una corriente que fluye entre los puntos y los atraviesa. Es un tipo de movimiento que no tiene nada que ver con el volar o el viajar en un sentido convencional, sino que consiste más bien en pensar la fuga como un arma.

En el contexto de la caravana, en un primer momento, el movimiento concreto de un nodo a otro de la red *noborder* y del movimiento antiglobalización parece que se corresponde más bien con una línea migrante que regresa finalmente a su punto de partida (o al menos lo pretende). Pero, al mismo tiempo, mientras que la gira *noborder* pone el acento en el derecho a la libertad de movimiento, en la resistencia contra las políticas aislacionistas de la Fortaleza Europa y en el viejo lema *no one is illegal* (*ninguna persona es ilegal*), hace imposible en la práctica que ninguna persona de quienes llamamos convencionalmente migrante pueda participar. «[E]n términos de política real, es casi imposible que quienes en Austria sufren un estatuto de residencia inseguro puedan viajar ni siquiera a países de la UE. A resultados de esto, sólo pudieron tomar parte en los proyectos [de caravanas] personas con pasaporte austriaco, alemán, estadounidense, australiano o esloveno».⁴⁰ Para quienes esperan respuesta a su solicitud de residencia en Austria no sólo es peligroso cruzar cualquier frontera, sino que también les está prohibido realizar todo tipo de actividad política. Si cruzar las fronteras internas de la UE resultaba a veces complicado incluso para los activistas y las activistas de la propia caravana (puesto que, como se hizo evidente pasado el tiempo, circulaban en Italia y otros países listas negras con nombres de activistas antiglobalización, lo cual cerraba el paso a ciertas personas cuando intentaban aproximarse a la cumbre del G-8 en Génova), para quienes no tenían papeles ello resultaba totalmente imposible. La autocritica de este aspecto de la caravana permitió extraer la conclusión de que implicar a la realidad migrante en proyectos de este tipo requeriría mucho más tiempo de análisis y trabajo continuado.⁴¹

La cualidad nómada, tal y como se ve actualizada en la práctica de la PublixTheatreCaravan, no se encuentra en la invocación de «las personas migrantes» como sujetos revolucionarios ni en el movimiento de la caravana entre un lugar y otro, sino más bien en uno de los efectos principales de este movimiento: la transformación de la condición precaria del desplazamiento en ofensiva.

La acción ofensiva en contextos precarios es la condición básica de lo nómada. En el caso de la PublixTheatreCaravan, la precariedad nómada se puede describir de tres maneras. En primer lugar, dicha condición reside en la lucha por alcanzar *la única forma posible* de organización, esto es, el colectivo a-jerárquico. En un grupo de las dimensiones de la caravana, entre diez y treinta personas, es perfectamente posible poner a prueba durante un cierto periodo de tiempo el funcionamiento de una radical democracia de base y de las formas asamblearias de organización. Es cierto que las discusiones interminables y los largos procesos de negociación asamblearia, las discrepancias entre la igualdad formal y las jerarquías informales, los malentendidos que surgen en las acciones colectivas espontáneas... ralentizan e incluso a largo plazo pueden dar al traste con estas formas de organización colectiva; pero por otra parte, al mismo tiempo, son situaciones a veces inevitables si se quiere mantener cohesionado el contexto activista. Ello nos conduce a un segundo aspecto de la precariedad nómada de la PublixTheatreCaravan: la dificultad que surge de la ambición por no limitar la participación en la gira a activistas de la escena vienesa o austriaca, para generar, bien al contrario, una movilización lo más transnacional posible. La dificultad que surge entonces en el caso de la caravana es su babilónica confusión de lenguas, positiva en un primer momento, pero que ocasiona inevitablemente una acumulación de problemas y malentendidos.

El tercer elemento de precariedad es el más relevante, y estriba en la naturaleza de la propia caravana: el movimiento nómada engendra precariedad, dado que el colectivo —refutando, en este

- Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, op. cit., especialmente «Micropolítica y segmentaridad», pp. 213-237.

- Gini Müller, «¿Transversal o terrorista?», op. cit.

- *Ibidem*.

aspecto, la noción que de lo nómada tenían los propios Deleuze y Guattari⁴² — viaja por rutas desconocidas, llegando a lugares ignotos. Crear situaciones en lugares que son nuevos y no conocidos, en territorios que no se ha explorado previamente, significa verse en la obligación de tomar decisiones rápidas, reduciendo a veces la complejidad al mínimo, teniendo que reajustar constantemente los objetivos de las acciones. Este movimiento de desterritorialización consiste en escindir un cierto territorio de su contexto conocido y desplazarlo para que surjan nuevos territorios nómadas temporales, zonas de experimentación en un espacio liso sin delimitaciones ni estriaciones.

Como colectivo en movimiento, la PublixTheatreCaravan se veía constantemente obligada a ocuparse de estos niveles de precariedad. Estaba claro desde el principio que la acotación temporal era una de las condiciones que podían favorecer el éxito de un proyecto de colectividad multilingüe y flexible. La combinación de apertura transversal y limitación temporal parece haber sido un completo acierto, que pudo a su vez ser transformado en una de las competencias específicas de la caravana: su condición de máquina de guerra que interviene ofensivamente en territorios inciertos. Seguramente fue la cualidad nómada no-representacionista de la Caravana uno de los motivos de que se viese convertida en objetivo de los aparatos de Estado.

•

Al operar sobre una línea nómada, una línea de fuga, la PublixTheatreCaravan se convierte en una máquina de guerra. Esto no significa que podamos atribuir a ese concepto ni a la experiencia de la caravana ningún tipo de condición violenta. Al contrario, la máquina de guerra apunta hacia un más allá del discurso sobre la violencia y el terror: es la máquina que compite contra la violencia de los aparatos de Estado, contra su orden de representación y también contra el orden de los rituales machistas de violencia en los contextos de movimiento. En el abrupto final de su gira, no obstante, la PublixTheatreCaravan se vio forzada a experimentar cómo los aparatos de Estado, por su parte, traducen lo no-representable de acuerdo con su lógica de representación. Dado que la máquina de guerra inventa «el sueño y la realidad abolicionistas»⁴³, los aparatos de Estado trabajan para domesticar lo nómada y controlar el movimiento, estriando el espacio contra todo lo que amenaza con ir más allá del Estado. En el caso concreto de los sucesos que tuvieron lugar en julio de 2001, fueron la policía y el sistema judicial italianos, apoyados por el nuevo gobierno de Berlusconi, quienes impusieron en Génova una suerte de estado de emergencia durante la Cumbre del G-8 e hicieron de la Caravana un *black bloc*.⁴⁴

Por contarse entre los primeros sujetos que llegaron a Génova para preparar las actividades contra la cumbre del G-8, algunos y algunas activistas de la caravana pudieron comprobar cómo se implantó el estado de sitio en Génova: paradójicamente, un estado de sitio impuesto por la policía desde el interior de la ciudad, desde el centro de la llamada *zona roja* —el área en la que los jefes de Estado de los países del G-8 habrían de celebrar su conferencia, en el puerto de Génova—, sobre los residentes —razón por la cual muchos optaron por ausentarse de la ciudad durante esos días—. ⁴⁵ En las actividades que tuvieron lugar

- Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., especialmente «Tratado de nomadología: la máquina de guerra», pp. 359-431; en contraste, véase Gerald Raunig, «Kriegsmaschine gegen das Empire. Zum prekären Nomadismus der VolxTheaterKarawane», edición multilingüe en *transversal: hybrid?resistance*, op. cit.

- Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., p. 389.

44 El *black bloc*, o *bloque negro*, puede ser tanto un grupo de afinidad como un red de los mismos, que se autodefine como anarquista y anticapitalista. No es propiamente un movimiento, sino una táctica, una forma de manifestación y protesta que se caracteriza por su carácter ofensivo y su estética en la que predomina el color negro, la homogeneidad y el anonimato de quienes en ella toman parte, garantizados por el uso uniforme de pasamontañas, pañuelos o máscaras. Habiendo sido una componente importante del movimiento antiglobalización (ha habido bloques negros en prácticamente todas las principales contracumbres), el *black bloc* llegó a convertirse durante un tiempo, sobre todo tras los sucesos de Génova que aquí se tratan, en una suerte de metonimia fantasmática de los supuestos sectores violentos organizados clandestinamente dentro del movimiento global, fundamentalmente de acuerdo con su representación estigmatizadora por parte de los medios y la instrumentalización que de esta imagen hicieron los aparatos de Estado con el fin de deslegitimar, criminalizar y reprimir como *black bloc* las protestas masivas *tout-court* [N. del T.].

- La siguiente sección se basa en un documento inédito de la PublixTheatreCaravan, «Genuaprotokolle», y en la entrevista con Christian Hesse a la que ya he aludido. Para un relato general sobre los incidentes en Génova, véase

durante las jornadas previas a la manifestación principal, es decir, el 18 de julio en el concierto de Manu Chao y el 19 en la manifestación migrante, la caravana operó con sus modos habituales de combinar contrainformación y estrategias teatrales para contrarrestar también la estructuralización del movimiento. El 18, la PublixTheatreCaravan protestó con *performances* contra el alto precio de las entradas y los controles de seguridad que se exigían para acceder a los principales actos organizados por el Foro Social de Génova. El día 19 tomó parte en la manifestación —junto otros grupos más coloridos que el *bloque negro*, y que estuvo caracterizada por muchas diferentes vestimentas y muy poca estructura— que los migrantes y las migrantes lograron llevar a cabo para exigir «igualdad de derechos para todas las personas» y «fronteras abiertas».

En los días 20 y 21, la caravana no apareció como tal grupo. Sus activistas se movieron individualmente para colaborar en tareas de comunicación suministrando imágenes y sonidos al centro de medios.⁴⁶ No sólo constataron que durante la jornada del viernes la policía había dado vía libre a grupos que realizaban destrozos en el centro de la ciudad, lejos de la *zona roja*, sino que también y, muy en especial, grupos pacifistas y noviolentos —como las organizaciones de base católicas— fueron atacados por la policía cuando hacían sentadas, y de manera mucho más brutal en el curso de la manifestación llamada «de la desobediencia civil», encabezada por los Tute Bianche.⁴⁷ Muchos y muchas manifestantes fueron rociadas con gases lacrimógenos y bestialmente golpeadas. Al final del día, el activista Carlo Giuliani recibió un disparo mortal de la mano de un policía.

El día 21, un flujo masivo comenzó a confluir en Génova: cada vez más gente llegaba para proteger a quienes allí se estaban manifestando y para tomar parte en las protestas; muy pronto se pudo experimentar de forma generalizada que la policía habría de continuar sus formas de ataque iniciadas el día anterior: «Z no pensaba no ir el sábado. Pensó: “las cosas ya no pueden ir a peor”. Se iba a celebrar la gran mani con los sindicatos, una manifestación masiva. Tenía que ser diferente... ninguno de los y las activistas de la PTC [PublixTheatreCaravan] había resultado hasta entonces herido. Algunos decidieron ir a la manifestación haciendo de “médicos”. [...] Sábado: Z llegó al punto de salida relativamente tarde. En la distancia se podían ya observar algunas nubes negras. Vista desde lo alto de la colina: un mar de gente... La policía comenzó a romper la mani. Bancos rotos. Grupos antidisturbios atacan la mani por detrás con gases lacrimógenos. Persecuciones. Carreras, carreras, carreras... Disparan botes de humo contra la gente. Z aprendió aquí la diferencia entre gases lacrimógenos y botes de humo... Se levantan barricadas para proteger a la gente de la “turba policial”, y durante un rato funcionan... A ratos la policía ataca masivamente; breves pausas. Z corre. Hordas policiales atacan por los flancos. Todo el mundo corre. Z corre hacia un bloque de cemento, se cae, piensa por un momento que se ha roto la rodilla. Le golpean, patadas en el estómago y en las espinillas. Moratones arriba del brazo. La colocan a un lado con otras personas, pero no la arrestan; más bien los apartan. “¡Vámonos, vámonos, vámonos!”... Escapan cruzando un puente. Z se encuentra con un manifestante alemán herido en la cabeza. Ambos tiemblan. Ambos han perdido a sus amigos y amigas en la confusión... Z busca durante horas. Apenas puede andar, todo le duele. Piensa: “Ya está bien, ya tengo bastante”. Tiembla. A punto de llorar...».⁴⁸

Las manifestaciones acabaron el 21 de julio; no así los ataques policiales. Poco antes de la media noche una unidad especial de la policía italiana arrasó la Scuola Diaz, en la que dormían manifestantes contra el G-8 y periodistas: la mayor parte fueron golpeados con tal salvajismo que apenas podían

Dario Azzellini (ed.), *Genua. Italien. Geschichte. Perspektiven*, Berlin, Assoziation A, 2002; y *On Fire. The battle of Genoa and the anti-capitalist movement*, Londres, One Off Press, 2001.

46 Los *media center*, o centros de medios, son los espacios en los que se han venido reuniendo los grupos y colectivos de contrainformación e información independiente en todas las contracumbres del movimiento antiglobalización; han sido desde siempre lugares de gran actividad comunicativa que en los momentos álgidos del movimiento global han llegado a suministrar gran parte de la información que reflejaban los medios de comunicación de todo el mundo [N. del T.].

47 Los Tute Bianche fueron un movimiento italiano que provenía del tronco histórico de la *autonomía*, y que surgió en los centros sociales como una práctica de la desobediencia civil muy influida por los modos de acción zapatistas. Recibían su nombre de los «monos blancos» que vestían durante sus acciones, por lo general multitudinarias. En Génova, precisamente, durante las protestas contra el G-8, abandonaron su vestimenta para pasar a convertirse en el movimiento de los *Disobbedienti*, los desobedientes. Se puede consultar, en castellano, Pablo Iglesias Turón, «El movimiento de los *tute bianche*. Experiencias y estrategias»

(http://sindominio.net/~pablo/papers_propios/El_movimiento_de_los_tute_bianche.pdf) [N. del T.].

- PublixTheatreCaravan, «Genuaprotokolle», *op. cit.*

caminar. Muchos perdieron el conocimiento, algunos sufrieron heridas graves.⁴⁹ Quienes se encontraban en el edificio de enfrente, la Scuola Pertini, sede provisional del centro de medios y cuartel general del Foro Social de Génova, entre ellos algunos y algunas activistas de la Caravana, tan sólo pudieron contemplar atónitos cómo la gente era sacada inconsciente de la Díaz y documentar la estrategia de la policía regular: circundar la zona impidiendo el paso de nadie que pudiera interferir ni testimoniar la orgía de violencia desencadenada por la unidad especial. La policía, por su parte, acabó por invadir el centro de medios para destruir o confiscar discos duros y material fotográfico y videográfico.

«La noche del sábado al domingo, cuando habían concluido las principales manifestaciones: quienes se habían quedado en el campo [el Estadio Carlini, espacio principal de acampada de quienes participaban en las protestas] escucharon en la radio que la Escuela Díaz estaba siendo atacada. Rumores de muertos siendo evacuados en bolsas negras. B pensó: “Ahora vendrán también a por nosotros”. No se duerme... Y el último día en Génova: el sábado, B y otros pocos estaban casi solos en el campo. Miedo. B pensó: “En cuanto salgamos de Génova, ya no nos pasará nada”... El bus de la PTC salió hacia media mañana. B nos seguía en su coche... La carretera de montaña, un hermoso paisaje. B se sintió aliviado. Nos reunimos en un área de aparcamiento, varios coches y el bus, para tomarnos un café. 30 ó 60 minutos más tarde, se nos une la policía regular. Luego un coche de *carabinieri*. Más y más policía. B pensó al principio que se trataba de otro control, como tantos otros previos, unas diez veces ya. Después vio ametralladoras... Los activistas y las activistas de la PTC fueron obligados a esperar de pie al sol durante horas. Sacaban del autobús nuestros accesorios de atrezo y ropas negras, confiscándolo todo... De vuelta a Génova, todo el convoy, ahora con “escorta policial”. Durante un buen rato, B pensaba que se trataba sólo de una forma más de acoso por parte de la policía... Después llegamos a la comisaría: malos tratos, larga espera, insultos: “¡Black Bloc!”, “¡cerdos!”. Otra noche sin dormir. Nos golpean. Nos cachean desnudos, nos golpean. Escuchamos a K que grita en la sala de interrogatorios. T está pálido como un muerto, con marcas de bofetadas en la cara... Cuando sale la luz del sol, a los hombres se los encadena juntos en grupos de cinco para trasladarlos a la cárcel de Alessandria. La furgoneta los transporta a toda velocidad durante horas. Cantos fascistas sobre el Duce. Se fuerza a los prisioneros a que se mantengan despiertos. Cuando llegan a la prisión, B pensó: “Ahora nos vamos a tener que rendir”. Pero si no fuera porque tan sólo le dieron patadas, se podría decir que las autoridades se comportaron allí con él “correctamente”. Se le “maltrató relativamente poco”, “salió relativamente ileso”... B dice que en la comisaría de policía anterior le golpearon la cabeza contra la mesa y la pared mientras le cacheaban desnudo, y que le golpearon en la espalda. No se resistió a que le tomaran las huellas dactilares, sabía que podían hacerlo, si se resistía sólo lograría sufrir más hostigamiento. Estaba asustado en extremo. La policía se comportaba agresivamente, “como si se hubieran metido *speed*”». ⁵⁰

Una persona muerta, cientos de personas heridas en Génova; después, los activistas y las activistas de la caravana estuvieron detenidos durante tres semanas en las que el gobierno *negriazul* de Austria sólo tuvo el reflejo de reaccionar a la defensiva: ni una sola muestra de consternación, sino que más bien precipitó las acusaciones contra la Caravana informando de que efectivamente estaban «fichados» por el Ministerio del Interior. Ni el más mínimo apoyo oficial hasta que la presión mediática, especialmente sobre el Ministerio del Interior, se hizo grande. Cuando fueron liberados, los medios austriacos hicieron un poco de ruido, pero para finales de agosto ya se había agotado la cobertura mediática del caso: «Las imágenes que los medios produjeron contribuyeron a hacer pedazos la caravana. Con las detenciones que tuvieron lugar a raíz de las protestas contra el G-8 en Génova nuestro proyecto se fue haciendo más famoso de lo que nunca hubiéramos imaginado. De esta manera, la imagen de la PTC fue usurpada a los sujetos de esa imagen. La cuestión de si nuestra línea de fuga era transversal o terrorista es algo que el tribunal molar tendrá que decidir». ⁵¹

La doble violencia de la representación orgánica consiste en distorsionar y clausurar las imágenes por medio de los medios de comunicación de masas y *al mismo tiempo* subyugar y estriar la máquina de guerra por medio de los aparatos de Estado y sus órganos tradicionales, la policía y la justicia. Esta

⁴⁹ Véase Dario Azzellini, *Genua. Italien. Geschichte. Perspektiven*, op. cit., p. 15, citando al diario italiano *La Repubblica*. [Para una buena recensión en castellano del salvajismo policial durante las jornadas de Génova, que incluye relatos de activistas españoles —que se corresponden en todo con los que aquí se citan de miembros de la PublixTheatreCaravan—, algunos de ellos afectados por el ataque a la Scuola Díaz, véase Miguel Riera Montesinos (ed.), *La batalla de Génova*, Barcelona, El Viejo Topo, 2001 (N. del T.).]

⁵⁰ PublixTheatreCaravan, «Genuaprotokolle», op. cit..

⁵¹ Véase Gini Müller, «¿Transversal o terrorista?», op. cit..

combinación de espectacularización rígida y criminalización se apoderó de la caravana en Génova con todas sus fuerzas, y también del movimiento antiglobalización en su totalidad. En el verano de 2001, tras la experiencia de represión sostenida desde Gotemburgo⁵² hasta Génova⁵³, se dejó sentir la crisis en todo el movimiento. Entró en crisis su ocupación simbólica de los medios de comunicación y del espacio político, ocupación que había tenido lugar en términos de utilización autodeterminada del escenario de la representación, expandiéndose hacia lo orgiástico.

La caravana, basándose en gestos insistentes de transparencia, produjo sin cesar imágenes, audios y escritos, tanto en el paisaje, con su estética de convoy pintoresco, como en los centros urbanos con sus intervenciones; también bajo formas mediáticas, haciendo especialmente uso de la radio y de internet. No hay en esta estrategia rastro alguno de una práctica de la clandestinidad, cuando la clandestinidad es, de hecho, un elemento importante en la construcción del Black Bloc. Y sin embargo la policía criminalizó a los activistas y las activistas de la caravana, tanto como lo hizo con las organizaciones católicas de base y los grupos explícitamente pacifistas.

En lugar de tener un efecto disuasorio, las ostensible y conspicua visibilidad que la caravana eligió adoptar se volvió en su contra en el momento en que los aparatos de Estado decidieron atacar: nada más fácil para la policía que aislar a un grupo tan vistoso que salía lentamente de Génova: «Antes de Génova la PTC estuvo en carretera durante semanas decidiendo autónomamente sobre sus acciones... Tras las detenciones, al contrario, nos sentíamos como si formásemos parte de una producción ajena. Los cargos: asociación criminal. Una película falsa».⁵⁴

Este texto es un resumen de un capítulo del libro de Gerald Raunig Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century, Semiotext(e), Los Angeles, 2007 (<http://www.semiotexte.com/authors/raunig.html>), de próxima aparición en castellano en la editorial Traficantes de Sueños. Edición del texto y traducción de Marcelo Expósito.

- En la Cumbre de la UE en Gotemburgo (14-16 de junio de 2001), la policía disparó sobre los manifestantes durante una fiesta *reclaim the streets*. A quienes participaban en las protestas se les trató con mano dura: un herido grave de bala; la policía hizo uso de perros adiestrados para atacar a los manifestantes, algunos de los cuales recibieron severas condenas judiciales, mientras que todos los policías con cargos fueron absueltos.

- A causa de la ola de arrestos que en Italia se produjo tras las jornadas de Génova, muchos activistas fueron detenidos en varias ciudades del país y condenados a prisión; activistas de toda Europa fueron sometidos a investigación y sufrieron procesos penales. A pesar de las amplias movilizaciones internacionales y del aplicado trabajo de los equipos legales cercanos al movimiento, los tribunales apenas abrieron diligencias contra algunos de los policías que participaron en el ataque a las escuelas Díaz y Pertini, condenaron a penas relativamente leves a quienes aplicaron torturas sistemáticas a los activistas y las activistas detenidas durante días y semanas en la comisaría de Bolzaneto, e incluso el agente responsable del disparo que acabó con la vida de Carlo Giuliani fue absuelto por actuar «en legítima defensa» [véase la información contenida en el sitio web del Genova Legal Forum (<http://www.supportolegale.org>)].

- PublixTheatreCaravan, «Genuaprotokolle», *op. cit.*