

EL CARNAVAL COMO COUNTER-PERFORMANCE. UNA LECTURA DE LA ACCIÓN SIMBÓLICA EN LOS “MÁS NUEVOS MOVIMIENTOS SOCIALES”

Valerio D'Angelo

http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2014.v44.n4.49295

Resumen.- En este artículo me propongo analizar la dimensión simbólica de la acción de los “Más Nuevos Movimientos Sociales”. De hecho, en los últimos diez años se han venido definiendo, a nivel internacional, una serie de prácticas conocidas como “rituales carnavalescos”. Argumentaré que se trata de acciones simbólicas que procuran escenificar lo que el sociólogo Jeffrey Alexander ha llamado counter-performance, es decir, una acción simbólico-ritual que tiene la finalidad de presentar una significación de la cuestión social diferente y antagonista a la del Poder. Tomando como casos de análisis el Clandestine Insurgent Rebel Clown Army y el fenómeno de los Giant Puppets, demostraré que estos dos fenómenos son ejemplos exitosos de counter-performance. Al mismo tiempo ofreceré una lectura de éstas tácticas como ejemplos de políticas prefigurativas que aplican un tipo de democracia directa creando espacios autónomos no jerárquicos y horizontales.

Palabras Claves.- *Acción simbólica; movimientos sociales; carnaval; counter-performance; política prefigurativa.*

Abstract.- in this article I propose to analyze the symbolic dimension of the action of the "Newest Social Movements". In fact, in the last ten years, a series of practices known as "carnivalesque rituals" have become worldwide. I will argue that they are symbolic actions which try to put into scene what the sociologist Jeffrey Alexander has called a counter-performance, that is to say, a symbolic-ritual action that has the purpose of presenting a significance of the social order different and antagonist to that of the Power. Taking as cases of analysis the Clandestine Insurgent Rebel Clown Army and the phenomenon of the Giant Puppets, I will demonstrate that these two phenomena are successful examples of counter-performance. At the same time I will offer a reading of these tactics as examples of prefigurative politics that apply direct democracy by creating autonomous, non-hierarchical and horizontal spaces.

Key words.- *Symbolica action, social movements; carnaval; conter-performance; prefigurative politics.*

Introducción. Autonomía y acción simbólica: de los Nuevos a los “Más Nuevos” Movimientos sociales.

Desde su aparición en la década de los 60, en la escena política internacional, los Nuevos Movimientos Sociales (NMS) han llamado la atención de los observadores, académicos o activistas, por ser un tipo de acción muy novedoso y completamente diferente respecto a los movimientos sociales clásicos. Los teóricos de los NMS se percataron inmediatamente del carácter heterogéneo de las luchas y de las reivindicaciones de los nuevos actores sociales, que no podían reducirse simple y llanamente a la (tradicional) lucha de clase. Había, en pocas palabras, una pluralidad de las luchas que trascendían el factor económico para abarcar ámbitos tradicionalmente ignorados de la lucha, como el género, la raza, los problemas ecológicos, etc.

Como es de suponer, frente a esta heterogeneidad del objeto de estudio, los mismos enfoques teóricos son muy variados aunque sea posible detectar dos características que, grosso modo, todos comparten. Primero: una práctica orientada a favorecer la autonomía y la autodeterminación. Segundo: una mayor importancia de la acción simbólica respecto a la acción puramente instrumental.

En cuanto al primer punto, ya los primeros observadores de los NMS, como Touraine (1965, 1969) y Melucci (1976, 1999), notaron un evidente cambio de paradigma de estos movimientos respecto al movimiento obrero clásico o de la acción sindical tradicional. Los movimientos que emergieron a caballo entre los '60 y los '70, ya no planteaban el conflicto únicamente en términos de lucha de clase y tampoco se conformaban con un cambio de las condiciones estructurales, sino que abogaban por una re-definición de los valores de la identidad, la cultura y el sentido. Con ello, los nuevos movimientos no renunciaban a una visión conflictiva de las relaciones sociales, sino que desplazaban el conflicto del terreno económico (la lucha de clase) hacia ámbitos que la teoría política marxista había generalmente pasado por alto: el género, la raza, la vida privada etc. (Melucci, 1989). La misma noción de identidad es reconsiderada a la luz de las nuevas cuestiones que iban emergiendo. Por lo tanto, la clase es sólo uno de los factores que configuran la identidad, acerca del género, la raza, etc. No cabe duda de que los movimientos feministas y pos-coloniales jugaron un papel determinante para esta re-articulación del conflicto.

En pocas palabras: la identidad, su construcción cultural y su re-articulación, se vuelve “un objeto de contienda con el Poder” (Cohn, 1985: 694). Estrictamente relacionado con la cuestión de la identidad, está el factor cultural. Los NMS intentaron transformar los códigos culturales dominantes, sustituyéndolos por prácticas micropolíticas, como las relaciones personales de vecindad y mutuo apoyo, que formaban una barrera contra las tentativas de captura por el macro-nivel de las relaciones de poder (Darnovsky, Epstein, y Flacks: 1995). Estos cambios iban acompañados por el abandono de las lógicas decisoras de partido, a las cuales se prefirió un sistema más horizontal, como la toma de decisiones por consenso o el carácter antiautoritario de las organizaciones (Della Porta y Diani, 2006). Pero es sobre todo la relación entre estos movimientos y el Poder la que toma un rumbo totalmente nuevo. No sólo ellos se dejan atrás conceptos como la guía del partido o de la vanguardia, sino que desarrollan una crítica metapolítica al orden social y, más en general, a la democracia representativa (Offe, 1985). Los nuevos movimientos acaban con una visión vanguardista del proletariado industrial como sujeto político del cambio y desafían los cauces tradicionales de “hacer política” (es decir, la toma del Poder). En su lugar, ellos procuran fundamentar un tipo de acción horizontal y abogan para una democracia directa más allá de los aparatos del Poder (Wallerstein, 2004). Distintamente de los movimientos sociales clásicos, los nuevos actores sociales no piden la intervención del Estado, sino que procuran protegerse de una excesiva presencia del Estado en la vida diaria de los individuos. Sin embargo, es menester no exagerar la autonomía de los NMS respecto del Estado que sigue siendo el marco de referencia último de los movimientos y de sus peticiones. Pues, a pesar de la importancia de aquellas

que Melucci llama “las políticas de la vida diaria y de la transformación individual” (1989: 5), el Estado sigue siendo en última instancia un referente importante para estos movimientos que siguen caracterizándose, mayormente, por una acción de protesta y reforma (Bagguley, 1992; Touraine, 1992).

Por lo que se refiere al segundo punto, es decir, la dimensión simbólica (y no sólo instrumental de la acción) académicos de relieve, como Della Porta y Diani (2011), han argumentado, eficazmente, la importancia de tener un horizonte simbólico, para el éxito de los NMS. La relación entre acción colectiva y universo simbólico, nos dicen, se desarrolla en tres vertientes. Primero, los actores sociales de una sociedad postmaterialista necesitan poder identificarse en una serie de principios y compromisos compartidos y, en éste sentido, necesitan compartir símbolos comunes. Segundo (y tal vez más importante): la acción colectiva no depende tanto de los valores, cuanto de la capacidad que tienen los actores sociales de brindar sentido a sus acciones, como por ejemplo la manera en que se interpretan determinados problemas como “sociales” y, de ahí, cómo se procure movilizar la población al respecto. La acción exitosa es aquella que consigue hacer converger la interpretación de los activistas con la de la población que se quiere movilizar (*frame alignment*). En éste caso, la convergencia de interpretaciones es fruto de un trabajo, por parte de los activistas, que consiste en sacar a relucir o revitalizar los símbolos culturales de una determinada población (2011: 104-124).

Esta última perspectiva, a pesar de sus numerosas re-formulaciones, como las de Snow y Bendford (1992), se debe originariamente a Ervin Goffman (1974). Según él, el marco de significación es un esquema de interpretación que permite a los individuos ordenar su posición al interior de un espacio social. Se trata siempre de una simplificación del mundo circundante, que selecciona determinados objetos o acontecimientos dentro de una situación y, de ahí, consigue proveer un sentido “general” a la situación misma. Los marcos de significación, en pocas palabras, proveen un significado a una situación y consiguen que los destinatarios de un tipo de acción (es decir, la parte de población que se quiere movilizar) comparta la misma interpretación de significado. Algunos académicos, como Tarrow (1992), han atribuido una importancia cabal a la dimensión simbólica para que un movimiento tenga éxito a nivel estratégico. De hecho, afirma, la capacidad de encontrar símbolos que “funcionen”, esto es, que logren convencer y movilizar.

Ahora bien. En la última década, se han venido consolidando, a nivel global, una serie de grupos y movimientos que “rompen” con la definición de movimiento social no sólo clásico, sino también de NMS. El sociólogo Richard Day (2005) ha llamado a estas nuevas *formaciones newest social movements* (más nuevos movimientos sociales; MNMS de ahora en adelante). Con ello, Day indica no sólo un tipo de subjetividad emergente distinta de los NMS, sino una modalidad de acción y de posicionamiento respecto al Poder muy novedosa. Los MNMS de hecho, no procuran conquistar el Poder, ni tampoco trascenderlo en su totalidad, sino que crean una alternativa (al Poder) en el interior de la propia sociedad civil. En los términos gramscianos que Day utiliza, los MNMS no son movimientos contra-hegemónicos, porque no quieren crear una hegemonía alternativa a la estatal, sino anti-hegemónicos, en cuanto

rechazan el momento hegemónico por completo. Se trata de un tipo de acción orientada a la construcción de alternativas en el interior del Estado nación y contra de ello. Pues, mientras los NMS seguían moviéndose en el marco (práctico y conceptual) del Estado, por ejemplo pidiendo mejoras de las estructuras existentes o procurando influir sobre el Poder, en cambio los MNMS se escapan de esta lógica y, en cambio, adoptan una “política de la afinidad”. Los grupos de afinidad son núcleos de activistas, en la mayoría de los casos de orientación anarquista, de entre cinco y veinte miembros, unidos por relaciones de amistad y mutuo apoyo y que “no tienen tanto la finalidad de alcanzar la eficacia política y organizativa, sino en construir culturas y sociedades alternativas, subjetividades y maneras de ser alternativas, en el interior del orden hegemónico corriente” (Day, 2005: 35). En la obra de Day se vislumbran dos procesos que contribuyeron al paso de la política de la hegemonía a la lógica de la afinidad.

Primero, la cuestión de la identidad. Mientras los NMS seguían atrapados en un política de demanda de reconocimiento identitario, los MNMS en cambio (y tras la influencia de los movimientos post-coloniales, *queer* y post-feministas) fomentan una política de la solidaridad que prescinde del reconocimiento estatal (2005: 192).

Segundo, la acción de los MNMS se desplaza de una política de protesta y petición a la de prefiguración de alternativas. Este concepto, formulado por primera vez por Barbara Epstein (1988) indica la actitud de los movimientos hacia una práctica que tenga ya los rasgos de una “utópica” sociedad por venir, es decir, los movimientos no postergan la alterativa política en un futuro lejano, sino que actúan ellos mismos como un embrión y un experimento para relaciones sociales más justas. Un concepto parecido lo ha enunciado el politólogo Benjamin Arditi (2012), refiriéndose a muchos movimientos de protesta global, desde las Primaveras Árabes hasta los indignados españoles, *Occupy Wall Street*, y los estudiantes chilenos. Todos ellos, afirma, no tiene un plan, son ellos mismos el plan, es decir, ellos mismos dan vida, en la protesta, a un tipo de acción prefigurativa de políticas futuras.

En conclusión: en la última década se ha abierto paso una forma de protesta que ya no se define por el carácter meramente de oposición o queja, sino que, en cambio, “pre-figuran” prácticas políticas de solidaridad y autogestión. Como resulta evidente, el anarquismo como práctica (más bien que como teoría), juega un papel determinante en éste tipo de protestas: el rechazo a la representación política, los “grupos de afinidad”, la horizontalidad en la toma de decisiones, el carácter pre-figurativo, etc., son prácticas “clásicas” del pensamiento y de la acción libertaria.

Pues bien. ¿Cuáles son los medios simbólicos que utilizan los MNMS? ¿Cómo consiguen los nuevos actores transmitir a la audiencia el sentido de una situación? Hay, sin duda, una pluralidad de tácticas y métodos, irreducibles a una única modalidad de acción. Sin embargo notamos el nacimiento, en los últimos años, de un tipo de acciones que utilizan las armas simbólicas del carnaval, de la farsa, la burla, la bufonada, la risa, de todo un repertorio que algunos han definido “rituales carnalescos” (Notes from Nowhere, 2003, p. 346). Esto no quiere decir que éstos movimientos no expresen un descontento

público o que no se comprometan en aquellas acciones que McAdam (2001) llama contenciosas, sino que la contienda que ellos escenifican, así como el tipo de narrativa que relatan, enseñan el antagonismo y el choque bajo la forma de la representación carnavalesca.

Sin adentrarnos en el análisis de la función (diagnóstica, pronóstica y de movilización) de los marcos de significación, nos interesamos en cambio en la creación (o fabricación) de la significación a través de determinadas acciones simbólicas: las *counter-performances* carnavalescas.

I. Performance, counter-peformance y carnaval.

En una serie de trabajos consecutivos, el sociólogo de Yale Jeffrey C. Alexander (2006^a, 2006b, 2011), figura clave de la *cultural sociology*, explica su concepto de *Performance*, analizando su función para el discurso y la acción política, tanto institucional como contra-institucional.

Las columnas teóricas que fundamentan su discurso son dos. Primero, la afirmación de un programa cultural fuerte, en base al cual la cultura, a diferencia de lo que quiere la teoría marxista, es un momento social relativamente autónomo e independiente de los factores económicos. Relacionado con éste, el otro rasgo determinante de la sociología cultural es una recuperación de los últimos trabajos de Emile Durkheim sobre las formas simbólicas, sobre todo el estudio acerca de las representaciones simbólicas colectivas, de su nacimiento y función, así como del papel que juegan los rituales en mantener la solidaridad del grupo y reiterar las normas y los valores sociales. Según Alexander pues, a pesar de aquel proceso que Weber llamó racionalización, hay cierta continuidad entre las formas simbólicas tradicionales y las modernas. Las sociedades modernas, igual que las que la precedieron, estriban en representaciones colectivas, ataduras emocionales, y relatos míticos que crean el “hecho social”, fijando algunos valores como sagrados (Alexander, 2006b). Las prácticas simbólicas religiosas que ordenaban la vida de las sociedades tradicionales, lejos de haber desaparecido, siguen siendo vigentes en nuestras sociedades. Sólo se han “desplazado” en otros ámbitos de la vida civil. Es el caso del ritual. Éste puede ser definido como la interacción simbólica entre los miembros de una comunidad determinada, que sirve para cohesionar a los participantes en una creencia común. El rito, por lo tanto, (a) “ata” y crea enlaces entre los participantes, (b) crea la identificación entre participantes y objeto simbólico de la comunicación y (c) intensifica las conexiones entre participantes, objeto simbólico, y la audiencia que observa, es decir la “comunidad” más extensa. Como resulta evidente, la práctica ritual no puede ser mantenida tal cual en las sociedades contemporáneas, que se desarrollan alrededor de conflictos siempre abiertos entre partes que no necesariamente comparten creencias comunes y que muy a menudo ni siquiera aceptan la descripción de las acciones (rituales) que proponen las otras partes. La misma autoridad está abierta al reto, habiendo perdido ella su carácter incuestionable. De la misma manera, la distribución de los recursos materiales e ideales está continuamente expuesta a la competición entre bandos opuestos. No por último, las luchas para el poder social son siempre abiertas y contingentes, pues ya no hay un único gestor del proceso ritual.

Aquí la *performance* social interviene para colmar aquella necesidad de sentido que antaño cumplía el ritual. Hay una continuidad de fondo en la intensidad simbólica, basada en marcos morales y cognitivos simplificados y repetidos, entre el ritual de antaño y las modernas *performances* sociales. De hecho Alexander define la *performance* como “el proceso a través del cual los actores, individualmente o en concierto, transmiten a los demás el sentido de su situación social” (Alexander, 2006b: 32). Al mismo tiempo Alexander detecta aquellos factores que hacen que una *performance* tenga éxito. Primero, tiene que ser capaz de “re-fusionar” los elementos que están dispersados en una sociedad compleja, es decir “los actores, la audiencia, las representaciones, los medios de producción simbólica, el poder social y la misa en escena” (Íbidem). En las sociedades en las cuales vivimos, argumenta el sociólogo, estos elementos se encuentran de-fusionados y una *performance* que quiera tener éxito tiene que re-fusionarlos. Segundo: la *performance* tiene que convencer, es decir tiene que hacer olvidar su carácter artificial y procurar que la audiencia la “viva” como natural. No sólo el actor de una *performance* exitosa tiene que reducir el espacio simbólico entre él y el público, sino que éste último no tiene que percibir el carácter ficticio de la actuación. En términos derridianos, hay que acotar la *diférence* entre significante y significado.

Las dos características, precisa Alexander, están estrictamente relacionadas:

“En la medida en la cual las *performances* permanecen de-fusionadas, ellas aparecen artificiales y postizas [...] son menos eficaces en cuanto al resultado. Las *performances* fracasadas son aquellas en las cuales el actor [...] ha sido incapaz de reunir en el mismo conjunto todos los elementos de la *performance* para que aparezcan conectados a la perfección. [...] La *performance* cultural es el proceso social a través del cual los actores, individualmente o en concierto, demuestran a los demás su situación social” (Íbidem)

En resumidas cuentas: las *performances* exitosas son aquellas que consiguen convencer los otros de su “verdad” fusionando elementos normalmente dispersados en una sociedad compleja.

En *The Performance of Politics* (2011), Alexander profundiza esta dimensión teatral y dramática de la política, tomando como caso de análisis la campaña electoral de Obama y McCain en 2008. Aquí el sociólogo enfatiza el papel que, en una sociedad compleja y supuestamente democrática, juega el “auditorio”, es decir, la sociedad civil. El poder siempre tiene que comunicarse con una audiencia que, como es de suponer, tiene que convencer para poder gobernar (la coerción es sólo uno de los elementos que componen el poder, pero tampoco el más determinante para su función). Dado que no hay Poder sin *performance*, al mismo tiempo cada *performance* del Poder siempre está amenazada por un relato opuesto y antagonista que procura desmentir el relato oficial, minar sus fundamentos de credibilidad, su apariencia de autenticidad, revelando exactamente la teatralidad sobre la cual todo poder se funda (también en el lenguaje común llamar títere a un político quiere precisamente tener la finalidad de revelar su carácter inauténtico y dependiente de algún

otro). En las sociedades democráticas entonces, el Poder es más susceptible de transformación y cambio, y por ende está más expuesto a fenómenos de *counter-performance*. Ésta es la tentativa, por parte de actores antagonistas al Poder:

“de convertir una audiencia apagada en contra-poderes que funcionan a través de la escenificación de piezas alternativas de éxito. De hecho, tenemos que pensar la democracia como un sistema que permite que las *counter-performances* siempre puedan tener lugar [...] El poder corrompe, pero en sistemas sociales diferenciados y fragmentados es muy difícil para el poder corromper por completo. Los escándalos y los movimientos sociales se enfrentan a estas tentativas de monopolización quejándose de la corrupción, y estas también son *performances*” (Alexander, 2011: 10).

Igual que la *performance*, la *counter-performance* es una actuación que procura re-fundir elementos disgregados en un relato simbólico que consiga convencer a la audiencia de su autenticidad. Al-Qaeda, las organizaciones fundamentalistas judeo-cristianas y anti-Islam son, según Alexander, ejemplos de actores colectivos que han tenido una buena capacidad contra-performativa (2006b). Pero no sólo ellos son ejemplo. En la cita que acabamos de transcribir, se reserva un puesto especial a los movimientos sociales. Como anticipábamos en el primer párrafo, los movimientos sociales siempre han tenido que recurrir a un vasto repertorio simbólico para transmitir el sentido de sus acciones. Tomando como ejemplo los movimientos civiles para los derechos de los afroamericanos de los años '50, el sociólogo estadounidense argumenta que el desafío de estos movimientos era ante todo crear y realizar un relato que abarcara los aspectos existenciales y políticos de la lucha. Los afroamericanos del sur de EEUU se proponían, de hecho, escenificar un drama social para conquistar las simpatías de los blancos no racistas del norte, creando con ellos un vínculo emocional y una identificación moral (Alexander, 2011). Pues, se trataba de una actuación antagonista que quería tener un papel simbólico y no sólo una función instrumental.

Sin embargo, los movimientos sociales, distintamente de los actores que ocupan la esfera del poder, se mueven en un espacio y con finalidades normalmente muy diferentes. Ron Eyermann (2006b) propone analizar tres “campos de batalla” distintos donde se escenifica la oposición (la *counter-performance*) de los movimientos sociales contra el Poder: el nacimiento del movimiento, sus opositores y, finalmente, el público en general. De hecho todo movimiento social expresa una voluntad común: ello emerge cuando personas distintas sienten que su acción se mueve en una dirección común, lo cual garantiza una continuidad en el tiempo al margen incluso de los individuos o grupos que entran o salen. Pero para que se forje la identidad colectiva es siempre preciso separar los que están adentro de los que están afuera y contra los cuales el grupo se moviliza. Por último, como vimos, cada movimiento procura influenciar y mover la opinión pública. En las palabras de Eyermann:

“los movimientos sociales crean un nosotros y un ellos, y lo hacen como forma de interacción simbólica [...] frente a una audiencia de potenciales partidarios, que también tienen que ser dirigidos y movilizados” (*Op.cit.* 194).

Pues, los movimientos sociales tienen que comunicarse con el mundo exterior, expresando un sentido común (interno al movimiento) y un común descontento para tocar las conciencias, cambiar las opiniones, jugar con las emociones, etc. Es decir, “mover” a un cambio en la sociedad. La *counter-performance* es entonces una actuación dramática a la cual recurren los NMS para enseñar a la audiencia un determinado sentido del mundo o de una situación en concreto. Pues, las actuaciones carnavalescas pueden ser vistas como un buen ejemplo de *counter-performance*. Efectivamente, los movimientos sociales son bien conscientes de ello, ya que en la última década han utilizado tácticas carnavalesca como instrumentos de enfrentamiento al Poder. Algunos de ellos de hecho re-proponen o en algunos casos se remiten explícitamente al carnaval tal y como ha sido descrito por el semiólogo ruso Mijail Bajtín (1987).

En su famoso libro: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Bajtín se propone estudiar las relaciones entre cultura popular y literatura carnavalesca en la obra de Francois Rabelais. Pero Bajtín profundiza el sentido no sólo literario, sino sobre todo político y social, del Carnaval en la Edad Media. De hecho los textos de Rabelais, nos dice, son sólo la transposición de una serie de prácticas y lenguajes ya muy difundidos a nivel social, plasmado en un género literario. Es decir, durante toda la Edad Media hubo una serie de prácticas populares de resistencia, producidas y transmitidas en el ámbito de aquella que Bajtín llama “la cultura popular de la risa”, y que luego fueron

recogidas como prácticas discursivas en la obra de Rabelais. El carnaval es entonces una práctica popular, una “propiedad” del pueblo, con una función clara y definida. Veamos cual.

En primer lugar, el rasgo más típico del carnaval, su esencia, estriba en una “lógica invertida”, por la cual las cosas aparecen al “revés” y “contradictorias”. El lenguaje carnavalesco se funda en una inversión constante de lo alto y lo bajo, lo áulico y lo vulgar, y nos brinda una visión:

“opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, [que] necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (*Op.cit.* 13).

El intervalo carnavalesco parodiaba la vida diaria e invertía el sentido que regía un mundo político por lo general fuertemente jerarquizado. Esto, sigue el filósofo:

“permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, por tanto, comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo...ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales” (*Op.cit.* 32).

De estas citas, se desprende inmediatamente el carácter político del carnaval: derribando las oposiciones, ello desvela la inestabilidad de todo valor jerárquico a ellas asociado y desestabiliza todo el sistema de creencias sobre el cual se fundan dichas oposiciones.

El *realismo grotesco*, precisa Bajtín, asociando elementos normalmente heterogéneos, pone en entredicho los confines entre órdenes y espacios tradicionalmente considerados como naturales, y por lo tanto ofrece “una visión del mundo, del hombre, y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, externa a la Iglesia y al Estado” (*Op.cit.*: 8). El carnaval es entonces un momento único y utópico “profundamente político, sin intereses de partido. Político en cuanto representa y revela el anhelo de libertad del ser humano, que en inversiones sociales subvierte el poder de la subyugación, y desafía las jerarquías dominantes (Zabala, 1991: 70).

Ahora bien. El principio sobre el cual se basa el grotesco es el de la degradación, es decir, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado

¹
y espiritual, ideal y abstracto. Pero, además de la degradación, hay otras trasdos características del grotesco carnavalesco. Primero, la confusión entre los actores y el público, que remite al aspecto universal y omni-abarcante del carnaval, que engloba los espectadores-actores en un único conjunto en el cual todos participan. Dice Bajtín:

“Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes *de la libertad*. El carnaval posee un carácter general, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa” (*Op.cit.* 9)

Sin embargo esta característica se ha perdido en el mundo contemporáneo, en cuanto a que hoy la parodia es puramente negativa y formal, y el autor se halla en una posición de absoluta exterioridad respecto del objeto parodiado. De

1 Ejemplos de la degradación del ritual caballeresco están también presentes en el Quijote (molinos-gigantes, campesinas-damas, rebaños-ejércitos).

hecho hoy en día la risa se ha vuelto humor, ironía o sarcasmo; ya no es alegre y regeneradora y el sentido positivo de la imagen está subordinado al objetivo negativo de la ridiculización a través de la sátira y de la condena moral.

El segundo rasgo de lo grotesco es su carácter renovador. La risa carnavalesca es a la vez “muerte y regeneración”: ella derroca las jerarquías establecidas y el sentido unívoco del mundo, pero al mismo tiempo se abre a lo nuevo y concreta la esperanza popular en un porvenir mejor y en un régimen social más justo (Op.cit). De ésta manera la risa revela al hombre un nuevo mundo “regenerando” el sentido que se daba al Orden vigente. Éste pierde su carácter necesario y universal, para volverse parcial y atacable y a la unicidad del sentido (una Moral, una Verdad, un Orden político etc..) suceden una

2

pluralidad de sentidos e interpretaciones .

A raíz de lo dicho en éste apartado, no cabe duda de que el carnaval, lejos de ser “pura” diversión, cumple un importante papel político, y su sentido es precisamente el de derribar el sentido vigente para brindar una visión alternativa del orden político y social. Un papel éste, que desarrolla con las armas simbólicas de la *performance*, de la escenificación de roles, la *mise-en-scene*, el esfuerzo de involucrar el público etc.

Algunos movimientos sociales radicales, conscientes de estas potencialidades, han dado vida a formas de protesta en las cuales la *performance* es escenificada con actores, figuras, objetos escénicos, guiones y también un público que remiten a la fiesta carnavalesca. Hablamos del C.I.R.C.A. y del fenómeno de los *Giant Puppets*.

III. Las mascararas del anti-poder: C.I.R.C.A. y *Giant Puppets*.

En enero de 2003, con ocasión de la visita de George W. Bush a Inglaterra, hizo su espectacular aparición en la escena política un grupo de manifestantes que llevaban un disfraz militar “adornado” con accesorios de payasos (pelucas, maquillaje, flores, pistolas de agua, narices de plástico, guardapolvos etc). Se trataba del *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army* (C.I.R.C.A.), un grupo de activistas de orientación antiautoritaria y anticapitalista que volvería a aparecer dos años más tarde en Gleneagles, en ocasión del G8 y en la mayoría de las principales cumbres internacionales (Shepard, 2011). El C.I.R.C.A es un buen ejemplo de *performance* carnavalesca, como sabe muy bien uno de sus fundadores, el profesor Larry Bogad (2010). Bogad se refiere a la estrategia del grupo como “carnaval táctico”, indicando con ello una táctica creativa en la cual la *performance* se desengancha de un guión preestablecido y rígido, y añade en cambio elementos siempre nuevos e improvisados según una regla de improvisación del “si, y”. Aquí, precisa Bogad, la *performance* de un miembro del grupo se ve reforzada por la *performance* de otro compañero. El “si, y” quiere expresar un rechazo al “claro y duro No de las fuerzas de policías, armadas y disciplinadas, afirmando su ridículo y entusiástico “si, y” una y otra

2 Sería una tarea demasiado grande (y ambiciosa), profundizar el tema de las reales posibilidades liberadoras de lo carnavalesco. Nos remitimos por lo tanto, a dos influyentes lectores de Bajtín: Eco (1986, 2012), y Mancuso (2005).

vez en cada momento” (Op.cit.: 538). Bogad hasta enumera punto por punto las finalidades de la táctica carnavalesca:

- a) ocupar un espacio jocoso, participativo y semi-anónimo, relativamente seguro y que invierta/subvierta el espacio del Poder.
- b) poner una cara amistosa al movimiento, para desmentir cierto tipo de retórica que tiende a describir los activistas como hinchas violentos. Con ello se procura destruir por completo el repertorio de imágenes negativas (por ejemplo, un *clown* que besa un policía se opone a la clásica imagen de los altercados o del vandalismo).
- c) interrumpir el “hegemónologo”, es decir la visión de la globalización capitalista como un hecho inevitable.
- d) crear un espacio en el cual se puedan experimentar nuevas maneras para interactuar con los agentes del Estado, con las multinacionales, y los paseantes con la finalidad de disipar el miedo y la tensión durante las manifestaciones con una alta concentración policial.
- e) crear una cultura del desafío activo como alternativa a la vida diaria y como respuesta a la frustración que muchos participantes sienten al ser relegados al papel de consumidores o de espectadores pasivos (Op.cit: 542-543).

Pues, el grupo de payasos rebeldes, a pesar de algunas diferencias con el carnaval bajtiniano (no por último el papel de la risa), encarna el espíritu del carnaval medieval. El mismo Bogad es consciente de ello y vislumbra unas cuantas similitudes entre la táctica carnavalesca por él propuesta y el carnaval bajtiniano. Ante todo la función de la máscara y la idea de que el anonimato es una manera eficaz para celebrar la masa indiferenciada y oponerse a cierto

3

personalismo o a la cultura de la celebridad, igual que Bajtín describía el carnaval como la participación de una masa de cuerpos indiferenciados y anónimos. Luego, el papel de la música y de los numerosos grupos musicales que, además de hacer de “banda sonora” para los manifestantes, cumplen el papel político de igualar las relaciones sociales, étnicas, de género, etc.,

4

tocando música de estilos y procedencia distintas. Pero el rasgo más llamativo que une las actuaciones del C.I.R.C.A. con el carnaval bajtiniano es el *ethos* igualitario y participativo de la *performance*. Ellas son inclusivas e incluyentes, y alientan al mero espectador a volverse él mismo actor. Durante toda la *performance* los payasos procuran involucrar a “los espectadores” en un juego sin distinciones y gobernado por la total horizontalidad en la toma de decisiones.

3 Durante el G8 de Seattle de 1999, los manifestantes del Movimiento para la Justicia Global pusieron a la vista de todos un cartel con el siguiente escrito “Permaneceremos sin cara porque rechazamos el espectáculo de la celebridad, porque somos cualquier persona, [...] porque el mundo está patas arriba, porqué estamos en todas partes. Con las máscaras queremos demostrar que quienes somos no es tan importante como lo que queremos, y que lo que queremos es importante para todos”.

4 Este argumento de Bogad nos parece algo débil. Aunque es verdad que la fiesta carnavalesca nivela los estratos y las clases sociales, no entendemos (sino en un sentido muy general) cómo la música *fusion* que acompaña las actuaciones del C.I.R.C.A. pueda cumplir este papel.

Sin embargo, por nuestra parte notamos algunos elementos de disonancia con el carnaval bajtiniano, comenzando por el papel de la risa, que en el C.I.R.C.A. es mucho más radical, más satírica, acompañada por una visión política crítica, y entonces no tan universal como la descrita por Bajtín. En segundo lugar: la finalidad del momento carnavalesco. El C.I.R.C.A. de hecho no se contenta con poner el mundo “al revés”, sino que procura cambiarlo. Esta finalidad está muy bien expresada en el lema *Another Word is Possible*, que no apunta a una momentánea inversión de los roles sociales, sino a un cambio social radical y definitivo. Además (y tal vez más importante), el carnaval del C.I.R.C.A., a diferencia del carnaval-medieval, no quiere ser un día de exceso permitido, sino un brote espontáneo de creatividad, como precisan los activistas de *Notes from Nowhere*:

“Lo que se ha vuelto el carnaval en la mayor parte del globo es un espectáculo de especialistas de la performances, mirados por espectadores (protegidos) por las líneas de la policía y por barreras puestas entre la exhibición y la audiencia. Con lo cual el vertiginoso e incontrolable estado de caos queda engatusado en líneas y rectángulos netos. Un vistazo a los muchos carnavales sancionados por el estado (como el carnaval en Rio de Janeiro o lo de Notthing Hill en Londres), donde el consumo o la publicidad de las multinacionales han aplastado la creatividad y la espontaneidad, es suficiente para ilustrar cómo el carnaval ha perdido su vitalidad bajo el capitalismo” (2003: 177)

Ahora bien. Las dos condiciones que Alexander indicaba para una *performance* exitosa eran la re-fusión de elementos y la veracidad de la actuación. ¿En qué medida podemos decir que las actuaciones del C.I.R.C.A. sean *performances* exitosas? En cuanto a la primera condición, no nos parece problemático afirmar que el C.I.R.C.A. consiga re-fusionar los elementos: los sistema de representación colectiva y el *background* simbólico del público (la cultura y los rituales militares, aunque evidentemente chapurreados); los actores y los espectadores, cuya división, como acabamos de ver, desvanece; la puesta-en-escena, que abandona el patrón de la fidelidad a un guión preestablecido para volverse imprevisible y abierto a la improvisación; los medios de producción simbólica (los numerosos objetos escénicos de los cuales se sirven los payasos) y por último el poder social, en cuanto la *counter-performance* del C.I.R.C.A. procura derribar los confines que normalmente el poder social establece entre la actuación, los actores, el público, y los espacios de la actuación.

En cuanto al segundo elemento, es decir, la capacidad de transmitir una cierta significación social y política, la *performance* carnavalesca del C.I.R.C.A. intenta “crear sentido”, es decir, transmitir el sentido de una determinada situación y prospectar a la vez una situación alternativa. Ellos, en pocas palabras, transmiten el sentido de sus acciones re-significando el hecho social. Dos ejemplos pueden ilustrar bien este concepto. Durante el G8 que se celebró en Escocia en 2008, los payasos enseñaron unos carteles con escrito *War on Error*. Con eso, ellos no estaban sólo criticando las atrocidades de la guerra al Terror, sino relacionando dicha guerra a un error. De ésta manera, la estaban

re-significando, re-inscribiéndola y re-insertándola en un universo de sentidos al cual ella no pertenecía. Algo parecido pasa cuando los miembros de un C.I.R.C.A. tratan amistosamente a los policías agradeciéndoles por su apoyo al Capital global y, así haciendo, no sólo echan una nueva luz sobre el trabajo policial, sino que rompen la cortina de miedo y rabia entre bloques opuestos. Ellos ofrecen una vía no violenta para enfrentarse al poder y jugar con ello, en vez de replicar los patrones opresivos o las dinámicas opresoras del propio poder.

El segundo estudio que consideraremos en éste escrito concierne el fenómeno de los *Giant Puppets*. También en éste caso, se trata de un espectáculo, de una *performance* que sin embargo se escenifica no tanto a través de actores, sino con títeres. Es preciso tener cuidado con no definir el fenómeno de los muñecos gigantes, simple y rotundamente, como una *counter-performance* igual que el C.I.R.C.A. Resultaría algo forzado decir que el fenómeno de los *Giant Puppets* consigue por ejemplo, re-fusionar los elementos puesto que hasta faltan algunos elementos de la *performances*, como la propia puesta en escena o la presencia de “actores”. Sin embargo, se trata de un fenómeno novedoso por lo que respecta a su éxito contra-performativo y que merece ser analizado.

Aunque el acto de llevar a pasear muñecos gigantes se remonte a una tradición antigua, difundida en muchos lugares del globo, los *Giant Puppets* de los cuales nos ocupamos aquí aparecieron por primera vez durante las protestas de los años '60 y luego a partir del '91 contra la primera guerra en Iraq. Hoy en día su uso es ampliamente difundido en las protestas globales (desde *Occupy Wall Street* hasta las “Primaveras Árabes”). Parece además que la policía les tenga verdaderamente miedo: nada más sacarlos por la calle, las fuerzas policiales los atacan destrozándolos, como nota David Graeber (2007). El antropólogo de la *London School of Economics* ve la razón de ello en la simbología de los muñecos, en su alegoría, en una palabra: en su función política. Los *Giant Puppets*, nos dice, son diferentes los unos de los otros, colorados, espectaculares, únicos. Al mismo tiempo los muñecos expresan una idea “contradictoria”, o mejor, encarnan la oposición entre lo duradero y lo perecedero, lo grande y lo ínfimo, lo ligero y lo pesado, lo sagrado y lo profano:

“los muñecos son creados tomando material efímero, ideas, cartón, tela metálica, transformándolos en algo que se parece a un monumento, aunque son, de alguna manera, algo ridículo. Un muñeco gigante se mofa de la misma idea de monumento y de todo lo que el monumento representa: su inalcanzabilidad, su solemnidad monocroma, más allá de todas la implicación de permanencia, la tentativa del Estado (ello mismo algo ridículo) de hacer que su principio y su historia sean verdades eternas” (Op.cit.: 381).

Hay una gran diferencia entre lo muñecos y otras tácticas como por ejemplo el Black Block. Este es monocromo, impersonal, destructivo, quiere sacudir el espectáculo del capital mientras los muñecos sugieren la posibilidad de crear espectáculos siempre nuevos. Es como si estos muñecos representaran la encarnación misma de las ideas y sus mismas imágenes son cambiantes y

ambivalentes en su contenido: puede haber Cerdos Gigantes que representan el Banco Mundial, o muñecos que representan instancias de liberación. Se trata de una ambigüedad que Peter Schumann, el director del *Bread and Puppets Theater*, el grupo que hizo popular la utilización de muñecos durante las manifestaciones de los años '60, explica así: “Los muñecos no son graciosos, como las marionetas, los muñecos son efigies de los dioses y criaturas terribles” (Schumann en: Simon y Estrin, 2004: 254). Una afirmación con la cual coincide también Graeber que ve en el fenómeno de los muñecos una doble finalidad: la de “crear” los dioses, pero dioses tontos, locos, o ridículos, y al mismo tiempo mofarse de ellos:

“lo sagrado es aquí el poder de la creatividad y de la imaginación o, tal vez más exactamente, el poder de traer la imaginación en la realidad. Ésta es, al fin y al cabo, la idea de todas las prácticas revolucionarias, es decir la de “poner la imaginación al poder”, como dice un lema del '68”. Pero es también como si la democratización de lo sagrado sólo pudiera ser lograda a través de un tipo de burlesque. Aquí la constante auto-burla nunca tiene la intención de amenazar la importancia de lo que se quiere afirmar, sino que implica el reconocimiento que, sólo hasta que los dioses sean una creación humana, siguen siendo dioses y que tomar éste hecho demasiado seriamente, puede resultar peligroso” (2007: 386).

Los muñecos entonces son a la vez sujetos sagrados y objeto de burla, son elementos numinosos que han de ser desacralizados. Ellos son tan “peligrosos” para la policía porque encarnan exactamente el poder imaginativo que siempre ha sido fundamental para la redefinición del marco político.

Pues, los *Giant Puppets*, junto al espectáculo carnavalesco que los acompaña, redefinen constantemente el terreno de batalla a través del uso de la imaginación: una manifestación puede sin problema alguno volverse una especie de circo, de *performance* teatral, de ritual religioso, etc. Pero hay otro elemento peculiar de los muñecos gigantes que los hace merecedores de estudio: su proceso de creación. Se trata de un tipo de práctica política extremadamente importante. De hecho cada muñeco “tiene una historia detrás”: asambleas donde se proponen ideas, encuentros para organizarse, trabajo en común, compañerismo, música etc. Graeber subraya una y otra vez éste carácter colectivo de los muñecos:

“en cuanto sean caracteres de un drama, se trata de un drama que tiene un autor colectivo; en cuanto sean manejados, están manejados por todos, en las procesiones, pasando de la mano de un activista a otro. Sobre todo, ellos indican la emancipación de la imaginación colectiva” (Op.cit.: 382).

A raíz de lo dicho hasta ahora, si por un lado es verdad que los *Giant Puppets* utilizan las armas de la farsa, la burla, la degradación, es decir, todo el repertorio carnavalesco, por el otro estaríamos equivocados al afirmar que ellos escenifican una *performance*.

En éste caso, como anticipábamos, faltan algunos elementos, desde los propios actores, hasta una puesta en escena clara. Aun así, no se puede negar que el fenómeno de los muñecos gigantes de vida a una actuación antagonista exitosa. En primer lugar, porque desaparece el confín que separa los actores de los espectadores: en ausencia de un verdadero cuerpo de actores, el acto de sacar a pasear los muñecos es una actividad colectiva y compartida, es decir, ya no hay quien actúa y quien asiste a la actuación, sino que todos los manifestantes (y no sólo los creadores materiales de los muñecos), disfrutan de ellos. Luego, porque el *background* simbólico que se moviliza en estas actuaciones forma parte de un repertorio bien conocido para el público: se llama a la memoria un imaginario común, cómo es lo de representar a las élites del capitalismo global como gatos gordos trajeados que fuman puros, tiburones hambrientos, etc. Asimismo, los medios materiales de producción simbólica se revelan determinantes también desde un punto de vista metafórico-alegórico, como vimos: la aleatoriedad de los materiales que sirven para la construcción de los gigantes choca contra la idea de estabilidad y monumentalidad que uno se esperaría de ellos. Por lo que se refiere a la *mise-en-scene*, no hay, como es de suponer, un guión elaborado, sino una improvisación constante por parte de los activistas que rodean los *Puppets*. Sólo en estos términos podríamos calificar el fenómeno de los muñecos gigantes como *performance* social.

Conclusión: *counter-performance* y políticas pre-figurativas.

A lo largo de este ensayo hemos analizado algunas formas de acción simbólica que se han abierto paso en los MNMS. Para tomar prestada una reflexión del geógrafo Paul Routledge (2012), las *performances* carnavalescas tienen la función de de-programar el espacio normativo y el consenso generalizado a través de una nueva articulación del imaginario y de los significados corrientes. Pero hemos de entender esta re-articulación del imaginario no sólo en términos crítico/destructivos sino también y sobre todo en términos constructivos, es decir, hemos de considerar las actuaciones carnavalescas como un tipo de políticas prefigurativas. Como vimos, estas actuaciones “crean sentido”, es decir procuran re-significar el mundo y las relaciones sociales. Pues, además de un papel crítico hacia el sistema y las instituciones vigentes, sirven de medio para la construcción de la comunidad: el juego carnavalesco permite que más personas, actores etc. interactúen en el conjunto, tanto en la organización de la manifestación como en la propia actividad lúdica. Durante la actuación o de cara a ella, los activistas entrelazan relaciones de confianza, solidaridad y apoyo mutuo. No sólo esto, si no que el propio proceso deliberativo de los “grupos de afinidad” se basa en una ética participativa y horizontal que procura respetar los principios de igualdad (étnica, de género, etc.) y de autonomía individual (Depuis-Deri, 2010).

Refiriéndose precisamente a las manifestaciones globales de protesta de los últimos años, el sociólogo Stephen Ducombe (2007) hasta habla de características éticas en el espectáculo. Éstas se definen por: a) autonomía y auto-organización. b) un carácter participativo, en el cual el “público” mismo participa a la creación del espectáculo. c) el juego transformador para comunicar el mensaje al público, tratándose de juegos que necesitan una audiencia activa, participación e imaginación, para que se cree intimidad con el actor (en contra de las relaciones sociales

normalmente jerárquicas). d) *performances* abiertas a modificaciones y a adaptaciones. e) un carácter transparente, en el cual los espectáculos son voluntariamente absurdos para animar a la gente a pensar acerca de la normalidad de la realidad. f) la utilización de claras técnicas teatrales.

Entonces pues, el espectáculo carnavalesco cumple también una “labor” emocional entre los activistas (los payasos y los creadores de los muñecos gigantes) y crea enlaces entre ellos y el público más en general. Jeff Juris habla de “solidaridades sensuales” para referirse al sentimiento de participación emocional, política, simbólica etc., entre los participantes del movimiento (2008: 62). Los activistas comparten emociones para encontrar una causa en común y generar un mismo relato. Juris ve en estas protestas un ritual performativo en base al cual los sentimientos comunes de rabia y resentimiento se transforman en un sentido de solidaridad colectiva. La risa cumpliría entonces el papel de generar una voluntad colectiva, donde las identidades y biografías individuales son fusionadas en una identidad colectiva caracterizada por sentimientos de pertenencia, solidaridad, conciencia de una memoria y una finalidad colectiva. Pues, las actividades carnavalescas contribuyen a derribar los confines entre individual y colectivo, público y privado, y ayudan a fusionar un grupo a través de una fuerte relación emocional entre los participantes. Nos parece menester concluir con las palabras del filósofo Simon Critchely:

“éstas tácticas cómicas esconden una finalidad política seria: ellas ejemplifican la creación de cadenas de equivalencias o la formación de la voluntad colectiva entre distintos grupos de protesta, que habrían estado en conflicto entre ellos. Abogando por una política de la subversión, las prácticas anarquistas contemporáneas ejercen una presión sobre el Estado para enseñar que otras formas de vidas son posibles [...] es el carácter auto-ridiculizante, auto-amenazante de estas formas de protestas, que encuentro más acuciante en cuanto opuesto a la pía total falta de humor de muchas formas de vanguardismo nihilista y algunas formas de protestas contemporáneas [...] políticamente, el humor es un poder sin poder que utiliza su posición de debilidad para exponer a aquellos que están en el poder con formas de ridiculez auto-consciente” (2007: 124).

Bibliografía

ALEXANDER, Jeffrey C., (2011) *Performance and power*, Malden, Polity Press.

— (2006a) *The Civil Sphere*. London and New York, Oxford University Press.

— (2006b) *Social Performance, Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press.

- BAGGULEY, Paul. (1992) 'Social Change, the Middle Class and the Emergence of "New social movements": a critical analysis', *The Sociological Review*, Vol 40, Num. 1: pp 26–48.
- BAJTIN, Mijaíl, (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Tr. Julio Forcat y César Conroy), Madrid, Alianza Editorial
- BOGAD, Larry, (2010) "Carnivals against capital: radical clowning and the global justice movement", *Social Identities* Vol. 16, No. 4, ISSN: 1557-2935 (online), pp. 537-557
- BODAD Larry, SHEPARD Benjamin y Stephen DUCOMB, (2008) "Performing vs. the Insurmountable: Theatrics, Activism, and Social Movements, Liminalities", *A Journal of Performance Studies* Num. 4, Vol. 3, ISSN: 1557-2935 (online), pp. 1-30.
- CRITCHLEY, Simon. (2007) *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance*. New York, Verso.
- DUNCOMBE, Stephen. (2007). *Dream: Reimagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*. London, The New Press.
- DAY, Richard, (2006) *Gramsci is dead*, London, Pluto Press.
- DEPUIS-DÉRI, Francis, (2010) "Anarchism and the politics of affinity groups" *Anarchist Studies*; Num. 18, Vol 1, ISSN 09763393, pp. 40-61
- ECO, Umberto, (2012) *De los espejos y otros ensayos* (Tr. Cárdenas Moyano), Random House Mondadori, Barcelona.
- (1986) *La estrategia de la ilusión* (tr. Edgardo Oviedo), Random House Mondadori, Barcelona.
- EPSTEIN, Barbara, (1988) "The Politics of Prefigurative Community: The Non-Violent Direct Action Movement.", en Mike Davis and Michael Sprinker (eds) *Reshaping the U.S. Left: Popular Struggle in the 1980'*, New York, Verso.
- GRAEBER, David, (2007) *Possibilities. Essays on Hierarchy, Rebellion and Desire*, Oakland, AK Press
- JURIS Jeffrey, (2008) "Performing politics: Image, embodiment, and emotive solidarity during anti-corporate globalization protests". *Ethnography*, 2008, 9(1), DOI: 10.1177/1466138108088949, pp. 61–97.
- MANCUSO Hugo, (2005) *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin*, Paidós, Buenos Aires.
- MELUCCI, Alberto, (1989) *Nomads of the Present*. London, Hutchinson Radius
- MCADAM Doug; TARROW Sidney y Charles TILLY, (2001) *Contentious Politics*, New York, Cambridge University Press.
- NOTES FROM NOWHERE, (2003) *We are everywhere: The irresistible rise of global anticapitalism*, New York, Verso.
- ROUTLEDGE, Paul., (2012) "Sensuous Solidarities: Emotion, Politics and Performance in the Clandestine Insurgent Rebel Clown Army *Antipode* Vol. 44 Num. 2, ISSN 0066-4812, pp 428–452
- SIMON Ronald T. y Mark ESTRIN, (2004) *Rehearsing with gods: photographs and essays on the Bread & Puppet*, Chelsea Green Pub. Co., White River Junction, Vt,
- SHEPARD, Benjamin, (2008) *Play, creativity and social movements, If I can't dance is not my revolution*, New York, Routledge.
- SNOW, David y Robert BENFORD, (1992) "Master frames and cycles of protest", en ALDON Morris y Carol McCLURG MUELLER, *Frontiers in*

Social Movement Theory, New Haven y London, Yale University Press, pp. 133-155

TARROW, Sidney (1992) "Mentalities, political cultures, and collective action frames: constructing meanings through action", en ALDON Morris y Carol McClURG MUELLER, *Frontiers in Social Movement Theory*, New Haven y London, Yale University Press, pp. 174-202.

TOURAINÉ, Alain, (1992) 'Beyond Social Movements?', *Theory, Culture and Society*, Num 9, doi: 10.1177/026327692009001007, pp. 125-145

ZAVALA, Iris. (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe.

