

El rostro actual de las movilizaciones en la sociedad civil global

NELSON ARTEAGA BOTELLO Y JAVIER ARZUAGA MAGNONI

Se analiza la conciencia icónica de la máscara de V que aparece en las movilizaciones de la sociedad civil global. Extraída de una novela gráfica y del filme *V de Vendetta*, la máscara condensa un posicionamiento moral ante las estructuras de poder tanto nacionales como supranacionales, en un doble movimiento entre expectativas políticas abstractas y localizadas. Proporciona materialidad a la rebeldía individual y colectiva en movilizaciones sociales a escala global, que se caracterizan por su fragmentación y diversidad de demandas y expectativas. La máscara de V condensa referentes que permiten cuestionar estructuras de poder desde un icono que emerge del mundo de la narrativa literaria.

PALABRAS CLAVE: conciencia icónica, narrativas literarias, sociedad civil global, rebelión, entusiasmo

The Current Face of Global Civil Mobilizations

The article analyzes the iconic consciousness of V mask that appears in the mobilizations of global civil society. Extracted from the graphic novel and the film *V for Vendetta*, the mask condenses the moral positioning against national and supranational power structures, in a double movement between abstract and localized political expectations. It provides materiality to individual and collective rebellion within global social movements, characterized by fragmentation and diversity of demands and expectations. The mask of V condenses references that would challenge power structures from an icon of the world of literary fiction.

KEYWORDS: iconic consciousness, literature, global civil society, rebellion, enthusiasm

NELSON ARTEAGA BOTELLO

Facultad Latinoamericana de Ciencias
Sociales-México, Distrito Federal, México
nelson.arteaqa@flacso.edu.mx

JAVIER ARZUAGA MAGNONI

Universidad Autónoma del Estado de México,
Toluca, Estado de México, México
arzuaga.javier@gmail.com

Introducción

El rostro blanco con una sencilla sonrisa, coronada por un largo bigote sobre una pequeña barba se ha convertido en la figura recurrente en las recientes protestas sociales en Asia, Medio Oriente, América Latina y África, así como en los polos de poder financiero en Europa y Estados Unidos. Es una máscara que representa a dos sujetos, separados por el tiempo y vinculados por su rebeldía. Por un lado, es Guido Fawkes, un británico que fue detenido, juzgado y ejecutado en el siglo XVII después de ser descubierto en su intento por dinamitar el parlamento de su país en el preciso momento en que el rey Jacobo I se disponía a abrir, como cada año, las sesiones de Estado. Por otro lado, es V el protagonista de la novela gráfica y del filme del mismo nombre, *V de Vendetta*. Su rostro se deja ver tanto en las manifestaciones en la plaza Tahrir en El Cairo —contra el régimen de Mubarak (Alexander, 2013)—, como parte de las protestas en Atenas —que cuestionan las políticas de ajuste impuestas a Grecia por la Unión Europea—,¹ al igual que en las luchas anti-gubernamentales en Tailandia —donde el movimiento lleva el nombre de “V de Tailandia”—.² Se le puede encontrar también en las protestas de Estambul³ y en las luchas por mejores servicios y contra la corrupción en varias ciudades de Brasil,⁴

1 Imagen disponible en línea: <<http://www.news.com.au/world/breaking-news/greeks-protest-as-budget-debate-begins/story-e6frfkui-1226514426005>>.

2 Véase “V for Thailand: Why Protestors in Bangkok are Donning Guy Fawkes Masks”, disponible en línea: <<http://www.undispatch.com/v-for-thailand-why-protestors-in-bangkok-are-donning-guy-fawkes-masks#sthash.6JulSmPD.dpuf>>.

3 Imagen disponible en línea: <http://i3.yimg.com/bt/api/res/1.2/tXF15.zPeF_9XRje8oz1Fw--/YXBwaWQ9eW5ld3M7Zmk9ZmlsbDtoPTQxMDtweW9mZj0wO3E9ODU7dz02MzA-/http://media.zenfs.com/en_us/News/Reuters/2013-06-09T140100Z_1591409290_GM1E9691OZQ01_RTRMADP_3_TURKEY-PROTESTS.JPG>.

4 Imagen disponible en línea: <http://static.guim.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/GU_front_gifs/2013/6/21/1371833659568/A-Brazilian-protester-in--010.jpg>.

por no dejar de señalar su presencia en las protestas sindicales en España.⁵ Ha estado presente en las movilizaciones anti Wall Street en Nueva York⁶ y contra el presidente Vladimir Putin en Rusia.⁷ Ha acudido al movimiento de los indignados en Alemania, Francia, Argentina, Perú y Chile,⁸ y también a las movilizaciones de reivindicación juvenil en la capital mexicana, durante la campaña para elegir presidente de la república en 2012.⁹ De hecho, la organización Anonymus tiene como una de sus cartas de presentación la máscara de Guido Fawkes o V (Coleman, 2012) para luchar por la defensa de la libertad de expresión y contra el autoritarismo a escala global.

Su presencia no significa que las movilizaciones sostengan las mismas demandas ni la satisfacción de las mismas expectativas sociales, están insertas en contextos específicos y en diferentes tensiones sociales. No obstante, la presencia de la máscara de Guido Fawkes sugiere que tienen algo en común. Como señala Wallerstein (2013), estas movilizaciones comparten rasgos en su diversidad de demandas y objetivos. Por ejemplo, comienzan con un puñado de personas, y si las cosas marchan bien, se transforman en un movimiento de masas. Cuestionan no sólo al gobierno, sino al Estado como Estado, para colocar en la agenda la defensa de los derechos humanos y la democracia, aunque el sentido de estos conceptos sea variable. Un segundo elemento que comparten es su corta duración, ya sea porque son reprimidos, porque la capacidad de movilización se agota o porque son cooptados. El tercer elemento es que dejan un legado particular: cambian algo en la política y en el régimen del país, aunque sea menor. Un cuarto rasgo es que aquellos que se unen cuando el movimiento está en su cúspide resultan ser los sectores más reaccionarios, por lo que terminan utilizando el movimiento para sus intereses.

Lo que une a estos movimientos puede también sugerir algo sobre la presencia de Guido Fawkes. En ese caso, habría que analizar cómo una

máscara de la narrativa literaria y cinematográfica se transformó en icono de las revueltas sociales a principios del presente siglo, cuando hace algunos años el personaje que representa estaba ligado a una festividad de la historia de Inglaterra. Sería útil explorar cómo este personaje histórico y de ficción forma parte del espíritu de las movilizaciones sociales, lo que le ha permitido sumarse al conjunto de iconos que reflejan la rebeldía, como en su momento lo hicieron las figuras del Che Guevara en camisetas y banderas o el pasamontañas zapatista.

Esto trae a cuenta la importancia que las narrativas literarias —novelas, cuentos, filmes, cómics, canciones— tienen para la acción política: dramatizan las tensiones de la vida social (Abbott, 2007) y enmarcan escenarios políticos y sociales (Kitchin y Kneale, 2001), son espacios cognitivos que encuadran las morfologías del poder (Campbell, 2010) y propician que algunos sectores de la sociedad exploren la posibilidad de transformar la ficción en realidad (Dodge y Kitchin, 2000). Las narrativas de ficción, por lo tanto, proyectan modelos de sociedad en los que se ponen en tensión los temas de la libertad, la individualidad y la autonomía. Al retratar conflictos sociales —a veces de manera más crítica que otra—, las novelas, los filmes y las series televisivas nos identifican y corporizan en ellas, ya sea porque padecemos esa realidad en nuestra

5 Imagen disponible en línea: <<http://www.democracychronicles.com/wp-content/uploads/2012/05/DC-Spain-Protester-Guy-Fawkes-Mask.jpg>>.

6 Imagen disponible en línea: <<http://0.tqn.com/d/diyfashion/1/0/E/k/-/-/guy-fawkes-mask.jpg>>.

7 Imagen disponible en línea: <http://www.theglobeandmail.com/migration_catalog/article934356.ece/BINARY/w620/WEB-Russia5.jpg>.

8 Información disponible en línea: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2058020/How-Guy-Fawkes-masks-symbol-anti-greed-protests-globe.html#ixzz4XrRdselH>>.

9 Imagen disponible en línea: <<http://bigstory.ap.org/article/students-march-against-mexicos-election-result>>.

experiencia cotidiana o porque a veces contribuimos a su desarrollo. Cada una de estas expresiones creativas ayuda a entender los conflictos y las tensiones sociales en más de un sentido e intensidad. Esto depende también de las mediaciones sociales que se establecen entre la ficción y sus lectores. Esto es un punto central: las ficciones proyectan las tensiones y los conflictos sociales, aunque no de forma inmediata y automática.

El presente artículo es un primer esbozo analítico sobre la conciencia icónica de la máscara de V. El argumento central es que ésta condensa un posicionamiento moral ante las estructuras de poder, tanto nacionales como supranacionales, en un doble movimiento entre expectativas políticas abstractas y localizadas. De igual forma, proporciona

materialidad a la rebeldía individual y colectiva. La máscara de V no produce ni da sentido a los movimientos sociales, funciona como un espejo —según una figura interpretativa de Turner (1988)— que permite un juego de reflejos sobre ciertas tensiones sociales y de poder.

El texto se inicia con una reflexión sobre el papel de las narrativas literarias en la formación de iconos —condensaciones simbólicas de sentido social—. Esto sirve de marco para comprender la transformación de Guido Fawkes en un personaje de novela gráfica y fílmica con el nombre de V. Después se examinan los posicionamientos políticos de V con el fin de explorar los elementos que dan testimonio de su conciencia icónica para rastrear su asimilación en los movimientos sociales



PROMETEO LUCERO ▶ Aniversario del surgimiento público del EZLN, Oventik, Chiapas, fin de año de 2008.

contemporáneos. Finalmente, se intenta establecer cómo V proyecta una materialidad tanto de los valores de rebeldía y cambio social, como de la acción individual y colectiva. El artículo concluye con una serie de reflexiones que respaldan la necesidad de explorar los iconos del mundo de la ficción para ampliar la perspectiva de los estudios de los movimientos sociales.

Conciencia icónica

Como apunta Alexander (2006), las narrativas literarias son formas simbólicas que tejen códigos binarios, contraposiciones dicotómicas que reflejan los posibles modelos de libertad y autonomía social frente a las relaciones autoritarias. Las novelas no son, como sugiere Habermas (1989), “sustitutos de relaciones con la realidad” que adentran a los lectores en la acción literaria como “un fondo de entrenamiento para la reflexión pública crítica” o como un “precursor literario de la esfera pública”, sino proyecciones e identificaciones estéticas, dimensiones vitales en la formación de la opinión pública y del discurso civil. En otras palabras, las narrativas de ficción no son laboratorios ni espacios en los que se entrena la capacidad crítica, más bien conciben modelos de libertad y autonomía. Estos modelos expresan de manera problemática vivencias que no alcanzan a ser racionalizadas. Aquello que no logra explicarse adquiere sentido por medio de la ficción. Las narrativas de ficción problematizan lo que no puede ser expresado y lo hacen de una forma que estandariza, para un conjunto amplio de sectores de la vida social, sentimientos diversos, situaciones, tensiones y conflictos que difícilmente pueden materializarse sino es por la ficción.¹⁰ En primer lugar, permiten entender nuestras sociedades actuales por juegos de comparación entre objetos sagrados y profanos (Marks, 2005; Kammerer, 2012). Al problematizar temas como la libertad, la autonomía

y la individualidad, se apela a la reflexión de valores en situaciones prácticas y concretas (Nussbaum, 1990). De igual forma, se puede ver a seres humanos en momentos en los que se cuestionaron principios morales y el propio sentido de lo humano (Rorty, 1989). Proyectan situaciones en las que los personajes se involucran en dilemas éticos con efectos políticos y sociales (Whitebrook, 1996).

La narrativa literaria y fílmica que se analiza en este trabajo dibuja un repertorio de categorías dicotómicas que revelan dinámicas sociales y personajes en situaciones típicas que cuestionan o idealizan una serie de valores, como el poder, la dominación, la libertad y la individualidad. Remiten a constelaciones de significantes que adquieren materialidad en el mundo social mediante objetos que expresan ideas sobre la libertad o la opresión, la debilidad o la fortaleza. Alexander (2010) señala que los iconos pueden ser vistos como condensaciones simbólicas de sentido social cristalizadas de forma material, lo que permite que las abstracciones morales detrás de ellas se hagan visibles por vía de ciertos elementos estéticos, constituyendo formas específicas de cognición y clasificación del mundo social.¹¹ El sentido icónico se hace visible, sugiere Alexander (2010), a través de algo hermoso, sublime, feo, incluso en la vida material banal. La conciencia icónica aparece cuando una forma estética material adquiere un valor social. No obstante, el contacto con la superficie estética no es comunicacional en un sentido convencional, está más relacionado con la experiencia y con las emociones. Para ser icónicamente conscientes es

10 Para profundizar en esta perspectiva de análisis de las ficciones literarias, véanse Williams (2001), Jameson (1989), Lara (1998) y Brooks (2005).

11 El trabajo de Connors (2013) es particularmente relevante porque señala cómo la lectura de comics entre adolescentes resulta de una compleja interacción entre iconos y narrativas con los que se construyen capacidades cognitivas para enmarcar problemas sociales y políticos.

necesario entender sin conocer. En otras palabras, entender por vía de las emociones o por la “evidencia del sentido”, más que por el discernimiento que podría denominarse puramente racional. Así, las novelas gráficas no sugieren la construcción de un proyecto social, producen una emoción que apela a la vivencia de lo socialmente conflictivo, la cual puede derivar en un entusiasmo compartido por un colectivo.

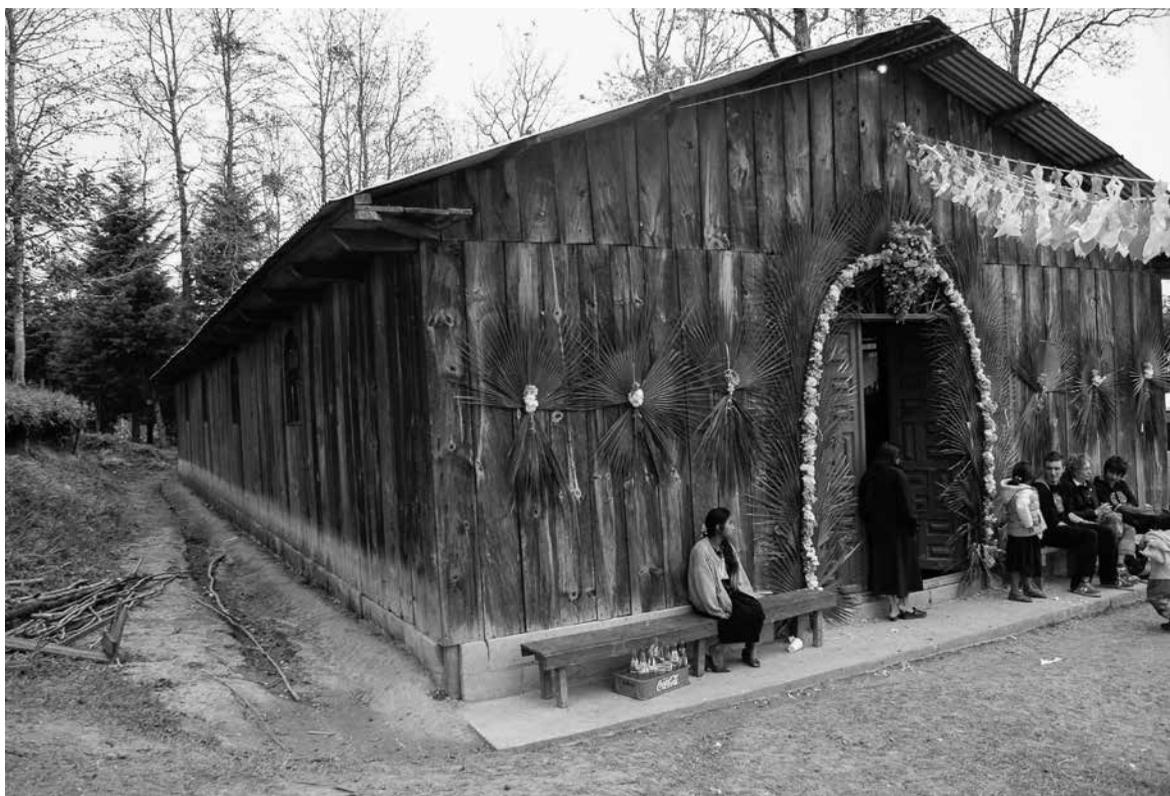
Los iconos son el resultado de la transformación en materia de un significativo —una idea— que deja de estar sólo en la mente y se convierte en algo experimentado, que se siente en el corazón y en el cuerpo (Alexander, 2010). Esto significa que la conciencia icónica se encuentra inmersa en procesos semióticos que definen códigos binarios (Bartma'nski, 2011). Los iconos adquieren un “aura” especial que puede transformarlos en objetos mágicos (Alexander, 2010). Al igual que los símbolos, adoptan características que los colocan como sagrados o profanos y que proporcionan el cemento moral que alimenta los rituales colectivos y sustenta la solidaridad social. Siguiendo a Durkheim (2003), Alexander afirma que, dado que la moralidad es abstracta y es difícil imaginarla, podemos comprender los sentimientos espirituales sólo vinculados con objetos concretos. Los iconos proporcionan esta materialidad. Se transforman en objetos cargados de sentido en las relaciones sociales.

Desde esta perspectiva puede entenderse por qué la máscara de Guido Fawkes se ha transformado en un icono que materializa un posicionamiento moral ante las estructuras de poder: proyecta una cierta fuerza social de malestar con una alta carga de emotividad. Sin embargo, es un icono que ha transitado históricamente por diferentes texturas culturales. Primero, como objeto que concentra los temores de la sociedad anglicana británica ante la supuesta amenaza de sus ciudadanos católicos, un temor que es exorcizado cada año —“*remember, remember the 5th of November*”— con la quema de la

efigie de Fawkes en medio de una fiesta popular, caracterizada por fuegos artificiales y hogueras. Segundo, como icono de una novela gráfica con el nombre V, que da cuerpo a un anarquista que enfrenta un régimen fascista. Por último, como icono de las pantallas cinematográficas, en el que corporiza a un liberal radical que lucha contra un gobierno neoconservador. Esta última cristalización es la que catapultó a Guido Fawkes en su carácter de V como un luchador global, la que lo dota de una carta de ciudadanía para incorporarse a las protestas sociales de hoy. La conciencia icónica de V va tejiendo no sólo un ideal de convivencia social y crítica hacia las estructuras de poder, sino un cierto modelo de acción individual y colectiva. Un recorrido que puede sintetizarse como la mutación de un rebelde impuro de la sagrada monarquía británica, a un rebelde sagrado de la impura era neoliberal. Una rebeldía que es incapaz de definir un proyecto de sociedad; pero en la medida en que es un canal de expresiones emotivas de encono, garantiza, a su vez, su carácter intertextual. La máscara de V no proyecta un programa político, sino los diversos malestares de la sociedad civil global.

El sustrato histórico: Guido Fawkes

Guy —Guido— Fawkes fue detenido por las fuerzas del rey de Inglaterra el 5 de noviembre de 1605, cuando pretendía asesinar a Jacobo I y a una parte importante de la aristocracia británica al momento de la apertura del Estado en el edificio del parlamento. Como miembro del llamado “complot de la pólvora”, Fawkes buscaba terminar con una monarquía que limitaba el ejercicio del catolicismo desde el reinado de Isabel I. Se creía que Jacobo I, su sucesor, aboliría dichas políticas, pero recrudeció las medidas represivas (Parkinson, 1976). Los conspiradores querían asesinar al rey y a la aristocracia gobernante para instalar un soberano católico. El



PROMETEO LUCERO ▶ Aniversario del surgimiento público del EZLN, Oventik, Chiapas, fin de año de 2008.

complot terminó con la detención de los conspiradores (Haynes, 2005) y dio inicio al endurecimiento de la exclusión y estigmatización de los católicos: se prohibió que formaran parte del ejército y se limitó el ejercicio de su ciudadanía, hasta que en 1829 se emitió la ley de emancipación católica.

La desarticulación del complot se transformó en una festividad de carácter nacional desde el siglo XVII, la cual perdura con algunas variantes hasta nuestros días. Cada 5 de noviembre se conmemora el descubrimiento de la conspiración contra el rey con hogueras en las que se quema la efigie de Fawkes (Fraser, 2005). Hasta el siglo XIX se consideró una festividad oficial, pero su recurrente transformación en revueltas sociales o actos vandálicos condujo a que se le retirara el respaldo gubernamental para convertirse en una festividad popular. Desde

sus primeras conmemoraciones, las efigies de Fawkes se hicieron acompañar de otros personajes que focalizaban el odio y el escarnio de la población —por ejemplo, la figura del Papa—. Con el tiempo comenzaron a aparecer otras figuras, como ciertas representaciones del diablo, la efigie de Hitler durante la Segunda Guerra Mundial o la imagen de Margaret Thatcher en la década de 1980 (Fox y Woolf, 2002). Por lo regular, la celebración se ameniza con hogueras, un despliegue elaborado de fuegos artificiales y otros elementos festivos, como juegos organizados en parques y calles. También es cierto que a veces las festividades terminan en actos de violencia (Thompson y Greek, 2012).

En primera instancia, la Noche de Guy Fawkes o la Noche de las Hogueras —Bonfire Night en inglés— resultó en la celebración de la muerte de un

conspirador católico. Su figura, junto a otras, sintetizaba la idea de que existía una amenaza católica que se cernía constantemente sobre el gobierno y la sociedad británicos. Esta festividad no se circunscribió sólo a este territorio. Durante años fue una celebración que reforzaba los lazos de unidad, identidad y cohesión de la mayoría de los británicos frente a los intentos de restauración católicos, que involucraron poco a poco figuras públicas que objetivaban el miedo al enemigo interno y externo. Es una festividad que en su manifestación tradicional pervive, pero cuyo icono se ha transfigurado con el tiempo: pasó de cristalizar la idea del enemigo público a figura de festividad popular, y en algunos casos, a telón de fondo para expresiones de violencia.

Sobre este contexto histórico, Alan Moore y David Lloyd reinventaron a Guy Fawkes en la década de 1980, con el personaje anarquista del cómic *V de Vendetta*.¹² Los primeros capítulos de la serie fueron publicados en la editorial Warrior entre 1983 y 1985. Hubo una interrupción en la publicación hasta que DC Comics la reimprimió y terminó de editarla completa en 1988. En 2005 fue publicada como novela gráfica por la editorial Vertigo. La historia relata las actividades de V —inicial de la palabra *vendetta*, venganza en español— contra el gobierno fascista que domina Inglaterra en un supuesto futuro fechado en 1997. Con una máscara que proyecta un rostro sonriente, coronado de un sombrero en forma de cono y envuelto en una capa negra, este nuevo Guy Fawkes incita a la población a rebelarse contra el régimen fascista británico. Los autores consideran que su obra resulta de combinar sus ideas anarquistas, los efectos de las políticas del gobierno de Margaret Thatcher y las imágenes narrativas de obras como *1984* (George Orwell), *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury) y *¡Arrepíentete Arlequín!*, *dijo el señor Tic-Tac* (Harlan Ellison). Esta mezcla permitió construir una distopía en la que se proyectan símbolos, iconos y situaciones específicas que buscan dar cuerpo a un momento sociohistórico de

los años ochenta del siglo pasado, caracterizado por la diseminación mundial del conservadurismo thatcheriano, la crisis del Estado de bienestar, el ocaso del proyecto socialista, el agotamiento de las ideologías, la expansión del individualismo posmoderno y el retraimiento de los movimientos sociales de carácter revolucionario. La historia de *V de Vendetta* fue un éxito en el mundo del cómic de los países de lengua inglesa, pero no más allá. De hecho, la traducción de la novela gráfica a otros idiomas se llevó a cabo por el entusiasmo que despertó la versión filmica estrenada en 2006.

El sustrato estético: *V de Vendetta*

La novela gráfica dibuja una Inglaterra del futuro gobernada por el partido fascista Norsefire —fuego nórdico—. Es un régimen que llega legalmente al poder, gracias a la apatía política de los ciudadanos y el deseo de restablecer un orden social fracturado por las secuelas de una tercera guerra mundial. Como en todo régimen con estas características, cualquier habitante es un potencial criminal político. Por lo tanto, la vigilancia del régimen sobre cada ciudadano es un elemento central, en particular sobre aquellos considerados “indeseables”: inmigrantes, homosexuales, gente de color y personas de pensamiento liberal, que son regularmente recluidos en campos de concentración o simplemente ejecutados. Esto contrasta con el hecho de que las actividades que

12 A mediados del siglo XIX se publicó la novela histórica de Guy Fawkes titulada *Guy Fawkes, or The Gunpowder Treason*, de William Harrison Ainsworth, que permitió reblandecer la figura del personaje como enemigo británico. También se publicó una serie de historietas gráficas a principios del siglo XX que lo presentaba como un héroe en correrías diversas bajo el título de *The Boyhood Days of Guy Fawkes or The Conspirators of Old London* (Sharpe, 2005). La presencia de Guy Fawkes como V no es la primera incursión del personaje histórico en historias de ficción.

podrían ser consideradas estrictamente de carácter criminal —como el tráfico de drogas, el proxenetismo y el robo— son solapadas y permitidas por las autoridades. Forman parte del orden político establecido, en tanto el gobierno se apoya en ellas para ampliar su capacidad de control social y represión política. De esta manera, quienes pueden considerarse peligrosos no lo son, puesto que funcionan para la reproducción del sistema, mientras los excluidos son peligrosos porque, de entrada, son definidos así por el régimen político. Su peligrosidad no reside en sus actos sino en su definición.

V trata de minar este régimen al despertar la conciencia social de los ciudadanos por medio de la estrategia anarquista de acción directa. Detona bombas en edificios gubernamentales, asesina a los líderes políticos o a los operadores de las oficinas de vigilancia, pero también sabotea la computadora del gobierno, Destino, que contiene los datos personales del conjunto de los ciudadanos de Inglaterra. No obstante, V no pretende instaurar un régimen político particular. Su objetivo parece orientarse más a transformar las conciencias, a desvelar los intersticios del sistema autoritario para que la población “abra los ojos” y construya por sí misma un posicionamiento político crítico. Esto significa que la falta de libertad, para V, reside en la capacidad de autocensura que los ciudadanos han desarrollado y no sólo en las constricciones y controles que se ciernen sobre los individuos desde el Estado. Desde la perspectiva de V, no puede construirse una sociedad libre si no existen ciudadanos que piensen por sí mismos y sean conscientes del momento histórico en el que viven.

V busca de alguna manera desarrollar las capacidades críticas y de rebelión de la sociedad. Lo deja muy claro cuando declara en un discurso dirigido a la población —poco antes de que haga estallar la sede del primer ministro británico—: “Mañana tendrán que decidir qué viene después. Vivir por su cuenta o regresar a las cadenas. Escojan cuidadosamente” (Moore y Lloyd, 2005: 258). En lo

personal, V trata de mostrar a Evey, personaje femenino que lo acompaña en su travesía de rebelión —y a través de ella, a los lectores— la necesidad del libre pensamiento y la crítica. Con un proceso de tortura física y psicológica le “enseña” que la primera libertad que debe ganarse es aquella que permite construir espacios de autonomía y ética individual, en los que ideas y valores no estén sujetos a la autocensura, a la idea de pecado, a la presión moral de la sociedad ni al temor de la persecución estatal. Como imagen es poderosa: reprime para estimular aquello que debe liberarse. En la medida en que cada individuo tenga la capacidad de pensar libremente, se fortalece su capacidad de resistencia ante cualquier poder. Al respecto, cuando V es atacado por un miembro del gobierno, señala: “¿Creía que iba a matarme? Bajo esta capa no hay carne ni huesos que matar. Sólo hay una idea. Y las ideas son a prueba de balas” (Moore y Lloyd, 2005: 236).

En el ámbito de la acción directa que V despliega para sabotear el régimen, utiliza los propios mecanismos de vigilancia que posee el gobierno. Entra en la computadora Destino para alterar datos e información sobre los “criminales políticos” y otros “indeseables” y pone en jaque su funcionamiento. Usa los sistemas de video y audiovigilancia para introducir información que afecta la vida de los más destacados líderes gubernamentales. También se apoya en los dispositivos de la oficina de propaganda para difundir su propia idea de transformación social. De esta manera, los dispositivos de vigilancia son puestos en marcha contra el propio Estado. V organiza su proyecto de revolución poco a poco y termina por destruir buena parte de la infraestructura del Norsefire. En la medida en que el código de inclusión-exclusión social está soportado en una exclusión irreflexiva de lo que es disfuncional para el sistema, la alteración del código —la inversión de la información sobre las autoridades políticas— trastoca la legitimidad de los miembros más destacados del régimen. En el camino, él mismo pierde la vida



PROMETEO LUCERO ▶ Aniversario del surgimiento público del EZLN, Oventik, Chiapas, fin de año de 2008.

en un enfrentamiento. La trama deja entrever que V provoca su propia muerte, quizá porque sabe que su naturaleza “anarquista ortodoxa” —según el análisis de James (2007)— terminará por atentar contra la sociedad que emerja de las ruinas del régimen fascista. Como cualquier posicionamiento anarquista, V sabe que no existen límites para la libertad y la crítica, por lo que cualquier estructura de poder debe ser puesta bajo cuestión. Éste es un planteamiento que los propios autores han reconocido como central en su obra: oponer fascismo y anarquismo, sin puntos intermedios, porque a escala global cualquier otra posición política tiende tarde que temprano a caer en la órbita de estos dos polos.¹³ Por lo tanto, V está pensado como una representación alegórica de la fuerza de resistencia frente a las tendencias fascistas en política, una idea que se corporiza de forma

humana.¹⁴ En este sentido, V describe, como la mayoría de los héroes de novelas gráficas o cómics, la tendencia a denunciar el imperio del poder político y sus leyes de una manera proactiva (Bainbridge, 2007; Phillips y Strobl, 2006).

Si bien es cierto que en la versión fílmica del cómic —dirigida por James McTeigu, con el guión

-
- 13 Entrevista a Alan Moore, disponible en línea: <http://web.archive.org/web/20070305213808/http://www.comicon.com/thebeat/2006/03/a_for_alan_pt_1_the_alan_moore.html> y <http://web.archive.org/web/20070210093835/http://www.comicon.com/thebeat/2006/03/a_for_alan_pt_2_the_further_ad.html>.
- 14 Entrevista a Alan Moore, disponible en línea: <http://web.archive.org/web/20070210093835/http://www.comicon.com/thebeat/2006/03/a_for_alan_pt_2_the_further_ad.html>.

de Lana y Andy Wachowski— algunos de los temas de la novela gráfica se repiten, existen diferencias importantes que llevan a Alan Moore a tomar la decisión de abandonar el proyecto cinematográfico. La primera tiene que ver con el carácter del régimen político británico. Éste emerge por un complot orquestado desde el gobierno, que esparce un virus mortal entre la población, lo que genera miedo y terror. Si bien cuenta con la vacuna, retrasa su distribución para legitimar la instauración de un Estado de excepción permanente. Esto coincide con el desarrollo de una nueva guerra civil en los Estados Unidos, que abona el deseo social de contar con un régimen que garantice el orden social. En la novela gráfica, el régimen fascista se instaura como respuesta al contexto de guerra mundial que vive el planeta y que prácticamente lo ha destruido. El régimen de Norsefire surge de un movimiento nacionalista que busca suprimir los conflictos sociales al anteponer los intereses colectivos a los individuales. La segunda diferencia importante es que la novela gráfica acentúa el hecho de que las posiciones políticas son el fascismo y el anarquismo, mientras que en el filme el enfrentamiento es entre liberalismo y conservadurismo, tomado de la política estadounidense.¹⁵

Esta diferencia no es menor cuando se pone atención al final de la novela y del filme. En el primer caso, el cambio es violento, con motines urbanos, saqueos, asesinatos y enfrentamientos directos con la policía. En el filme, el proceso es pacífico: una masa de ciudadanos sale a las calles disfrazada de V, la movilización es tal que la policía decide no reprimirla, lo que debilita al gobierno que al final cede el poder. Esto marca la diferencia entre la novela gráfica y la visión más “contemporánea” —diría Lloyd— de la política de hoy en día, en la que se subraya la pertinencia de transformar la sociedad de acuerdo con el orden constitucional, las prácticas democráticas y la defensa de los derechos humanos.

La película fue un éxito mundial cuando se estrenó en 2006 y fue uno de los filmes más vistos ese

año. Si bien algunos seguidores de la novela gráfica lamentaron el desvanecimiento de la veta anarquista por una visión ajustada al liberalismo estadounidense, la mayoría de las personas se vinculó al personaje de V gracias a la película y después conoció la novela gráfica. Con esto, V ha alcanzado una mayor audiencia, ha penetrado en distintos contextos nacionales para transformarse en un icono de rebeldía, un elemento que forma parte de la acción simbólica de varios movimientos sociales y políticos a escala global. Esto no significa que sus participantes conozcan el origen histórico de V —la conspiración de Guy Fawkes—, las discusiones sobre el anarquismo y el fascismo o entre el liberalismo y el conservadurismo estadounidense, o que tengan alguna idea del origen de la máscara.

Sagrado puro e impuro

Como se ha señalado, la máscara de Guy Fawkes fue utilizada para recordar año con año un hecho significativo en la vida social británica. Una fiesta en la que imperaba, entre otras cosas, el sentimiento colectivo de goce. Las hogueras de Guy Fawkes se convirtieron con el paso del tiempo en escenario para la expresión artística con fines de entretenimiento, muchas de ellas ajenas al sentido original de la festividad. En este contexto, la máscara de Guy Fawkes se transformó en materia prima para la construcción de V. Alan Moore y David Lloyd interpretaron y reelaboraron esta experiencia festiva y estética hasta dotar a la máscara de Guy Fawkes de otro sentido. Sin embargo, sólo la reinterpretación fílmica de este personaje permitió su transformación en un icono estético con valor social determinado: ligado a la rebeldía y la revuelta a escala global. Este cambio sintetiza la transmutación

15 *Ibidem.*

de un icono del escarmiento de la otredad —el católico rebelde— a la representación de la otredad legítima del excluido, sumido en el malestar permanente que produce la dominación sin sentido de la era neoliberal.

Este cambio se presenta por lo regular en los iconos considerados sagrados puros o impuros. Como señala Durkheim (2003), el mundo de las cosas sagradas puede recrearse cuando ha sido materializado en símbolos u objetos. La máscara de Guy Fawkes se encontraba ya en la categoría de icono sagrado en su vertiente de sagrado impuro, en tanto representaba potencias malvadas, productoras del desorden, causantes de muertes e instigadoras del sacrilegio. Con el tiempo, y gracias a su transmutación en V —en las versiones de novela gráfica y filme—, ha conservado esos elementos pero se ha transformado en una fuerza liberadora de carácter sagrado puro, que intenta eliminar, mediante el derramamiento purificador de la sangre, un régimen político polucionado, sea éste fascista o neoconservador.

Guy Fawkes y V comparten una misma conciencia icónica expresada en la condensación de desorden o sacrilegio; apelan a la destrucción de gobiernos, instituciones y Estados. Ciertamente, Guy Fawkes quería eliminar un régimen que consideraba impuro —no católico, en una palabra—; el V de la novela gráfica apuesta por una revuelta violenta de inspiración anarquista, mientras el V de la versión fílmica busca una solución en el marco del liberalismo. Esta diferencia es importante porque distingue las mutaciones de V, aunque no está ligada a su transformación como objeto de las actuales protestas sociales. Como sugiere Alexander (2010), la conciencia icónica está más vinculada a la experiencia que al conocimiento real. Con frecuencia se identifica a V más con la idea de revuelta en general, que con el conocimiento sobre los posicionamientos específicos que proyecta en su proceso evolutivo: representa —como en su momento Guy Fawkes— lo no incluido, sólo que en el primer

caso busca suprimir al que lo define como diferente, mientras que en el segundo pretende reivindicar la existencia como diferente.¹⁶ Lo que se intuye es que ambas versiones de V están cruzadas por la idea de la *vendetta* o venganza (Bulloch, 2007).

Este argumento puede ser un primer criterio para determinar el sentido de la máscara de V en las revueltas a escala global. Si seguimos la reflexión de Wallerstein, quien afirma que las movilizaciones tienen como tema la indignación —contra las medidas de ajuste económico, el autoritarismo, la represión, así como el abuso del poder contra individuos, grupos, colectivos—, V aparece como un icono común que proyecta la contestación y la revuelta contra la acción de la autoridad, el gobierno o el mismo Estado, que demanda el sacrificio o la mutilación de aquello que se considera que daña y corrompe la vida social. La máscara de V dibuja un campo semiótico en el que se establece una cierta acción simbólica que distingue, en el escenario político, entre lo sagrado y lo profano: su sonrisa está ahí para vivenciar emotivamente el malestar, para dar testimonio de la necesidad de subvertir el orden social, al tiempo que evidencia la falta de un proyecto social.

Con su presencia podría identificarse, por un lado, dónde están los ciudadanos honestos, autónomos, imparciales, racionales, tolerantes y justos; por el otro, categorizar a los gobernantes como deshonestos, dependientes de intereses políticos y económicos nacionales o transnacionales, que intentan mostrarse como universales aunque por ello —al tratar de transformar lo particular en universal— sean intolerantes, discrecionales y autoritarios. Es decir, en función de dónde se encuentre V parecería posible saber quiénes son las víctimas del poder y

16 La perspectiva de V se inscribe en el anarquismo individualista o anarco-individualismo relacionado, entre otras, con la figura de Max Stirner.

quiénes los victimarios. Se constituye, con V, eso que Alexander (2006) denomina la narrativa política binaria sobre los motivos, las relaciones y las instituciones. La máscara de V en las movilizaciones subraya las inspiraciones de aquellos actores autónomos y libres que necesitan vivenciar y exigir su reconocimiento. De igual forma sugiere que las movilizaciones buscan construir relaciones abiertas, críticas y francas, que invocan la defensa de los derechos humanos y la democracia frente a instituciones que propician la exclusión social.

No obstante, la variabilidad del sentido de la democracia y los derechos humanos en cada movimiento hace que la conciencia icónica de V no tenga los mismos referentes. Son evidentes las diferencias en los levantamientos de Túnez, Libia, Egipto, Siria, España, México, Colombia, Argentina, Alemania

y Estados Unidos, por sus objetivos, dinámica e intensidad. Sin embargo, comparten la demanda de un cambio social, la transformación de formas de gobierno, el reconocimiento de ciertos derechos individuales y sociales. En una palabra, los une una causa: la sensación y la experiencia de la exclusión en diversos sentidos y eso está representado por un icono. Esa diversidad de experiencias que los hace tan distintos se unifica cuando V aparece como un elemento común que condensa experiencias con un valor social en relación con la rebeldía y el cambio. Por eso, tal vez, tiene éxito como representación del malestar. Se trata de una representación de quienes son excluidos por definición y cuya exclusión sin sentido se torna problemática. No obstante, esto no permite el establecimiento de una comunicación mediada discursivamente de forma racional,



PROMETEO LUCERO ▶ Comunidad El Mango, Chiapas.

sino con las emociones de la experiencia, por la “evidencia del sentido”. Al materializar una idea, la máscara de V se conecta con el corazón y el cuerpo, como sugiere Alexander (2010) en su análisis de los iconos. Una moralidad abstracta que se comprende por la materialidad de cierta experiencia estética que condensa una crítica de las relaciones sociales existentes. Esta doble relación entre proyecciones morales abstractas y experiencias particulares es lo que la máscara de V hace gravitar. Por lo tanto, la novela gráfica y el filme *V de Vendetta* son, siguiendo la reflexión sobre las expresiones estéticas de Turner (1988), dramas literarios que no sólo se originan en cierto drama social, sino que proporcionan sentido y fuerza al propio drama social.

El entusiasmo: entre lo universal y lo particular

La presencia de la máscara de V en las movilizaciones sociales a escala global proporciona materialidad a los valores morales de rebeldía y cambio social. Como Durkheim (2003) sugiere en su análisis sobre los objetos sacros, los valores morales son abstractos, pero pueden apreciarse en ciertos objetos que los cristalizan. En el caso que nos ocupa, la máscara condensa estos sentimientos tan abstractos que cabe en ella cualquier idea que exprese un sentimiento de exclusión social. Como abstracción de la rebeldía y el cambio, la máscara de V debe entenderse más allá de los objetivos particulares que cada movilización pone en marcha. Más bien hay que subrayar el entusiasmo que materializa y que lo convierte en el icono que representa una disposición moral y un cierto ánimo para modificar una relación institucional, un vínculo social, una idea de ciudadanía.

Las revoluciones y las revueltas son acontecimientos de ruptura, transformación e inversión de la historia: un camino para enfrentar procesos de racionalidad del poder. En esa medida producen entusiasmo social. Como apunta Lyotard (1987), el

entusiasmo que ponen en juego los movimientos sociales —en particular aquellos que plantean una revolución— deriva de la puesta en marcha de sentimientos sublimes, es decir, sentimientos sociales que se condensan en el propio despliegue de la movilización, pero sobre todo en los objetos que la expresan —como símbolos e iconos—, los cuales reposicionan las facultades cognitivas de la emoción (Kenny, 2010). El entusiasmo, en este sentido, es un sentimiento que no puede reducirse a los argumentos de la razón, dado que es una experiencia estética que lleva a los sujetos a ver más allá del entendimiento. Parafraseando al propio Lyotard (1987), el entusiasmo constituye una tensión de fuerzas entre las imágenes que proyectan la rebeldía y las demandas específicas que se plantean. Si esto es cierto, la máscara de V es un icono que permite una forma de clasificación social; un dispositivo con el que se negocian emociones —como el miedo, el odio, el afecto y el dolor—, que proporciona elementos conativos relacionados con demandas específicas.

Las emociones que proyecta la máscara de V no establecen más que la relación siempre tirante entre la abstracción universal de la idea de rebelión con las propuestas y los valores particulares localizados en cada movilización. En otros términos, refleja la tensión entre los valores particulares y el potencial de la moralidad formal que aspira a lo universal. Cada cultura se enfrenta con esta potencia moral universal de una manera concreta, define el campo y la condición para su aplicación. La particularidad de cada contexto social y cultural no excluye la posibilidad de tomar en cuenta la perspectiva universalista. Por el contrario, abre la cuestión en la cual cada tradición cultural se conecta con valores considerados universales (Joas, 2013). Esta relación permite la emergencia de nuevos valores orientados en función de las particularidades y los contextos sociales. Quizá esto permite comprender por qué la máscara de V se acopla a texturas políticas y religiosas diferentes: el V protestante, el musulmán, el católico o

el ateo luchan contra sistemas cuasi militares o gobiernos democráticos pero impopulares, así como contra instituciones globales que establecen políticas de choque económico. La experiencia estética de la máscara de V es lo que conecta cada una de estas protestas tan diversas: proyecta el sentimiento de que un campo de rebeldía se abre, de que la necesidad de cambio es urgente, así como modificar las discursividades políticas racionalmente articuladas.

La máscara de V no sólo sugiere una relación entre una serie de valores morales abstractos sobre la rebeldía y la revolución y demandas sociales específicas; en las movilizaciones, proporciona una materialidad a los valores morales de la acción individual y colectiva: es la objetivación de la rebeldía individual, la capacidad de generar un cambio a partir de un acto volitivo. Su presencia plantea la figura de ese acto aislado que se presenta como rebeldía personal. Quizá por eso Wallerstein sugiere que los movimientos comienzan con actos aislados, de unos pocos, casi siempre indignados, que se sienten atropellados en su dignidad como personas. ¿No acaso —como señalaba Müller (1988)— las dinámicas de protesta en el capitalismo neoliberal radican, entre otras cosas, en el cuestionamiento del estatus sagrado de individuo moderno? ¿No es —como Joas (2013) ha insistido— la protesta actual una respuesta a las dinámicas de expansión del mercado y los procesos de burocratización que erosionan los cimientos que proporcionan un aura sagrada a la idea de persona? Si esto es cierto, Durkheim (2003) tenía razón cuando señalaba que la idea de dignidad humana representa la cristalización de la persona como ente sacro —donde “el hombre es, al mismo tiempo, tanto creyente como Dios”— y que es ahí donde residen la fuerza y la energía que contienen la erosión de su sacralidad por las fuerzas profanas de la economía y el poder.

La máscara de V es un icono que permite vivir emotivamente los problemas sociales. La máscara representa la vivencia de la incomodidad más que de la inconformidad; parte del disgusto inexplicado

e inconsciente, es una experiencia que se vive y que requiere una expresión condensada en un sentimiento compartido: el malestar. Un sentimiento que resulta difícil de articular en un discurso claro —que las autoridades catalogan de inmediato como movimientos con una carencia de argumentos, una agenda desarticulada y propuestas diversas, lo que les permite afirmar que “no saben lo que quieren”—. V condensa esta fuerza, esa sacralidad de la persona que se ve a sí misma ultrajada o desplazada del espacio público donde se discute el presente y el futuro de la sociedad. En otras palabras, permite la proyección universal de la rebeldía y la sacralidad de la persona. Tomando la reflexión de Alexander (2011) respecto a los objetos sagrados, V proyecta la salida a la degradación permanente a la que se han visto sometidas las personas localizadas en una posición de sumisión, pero que aspiran a una superioridad simbólica. Las imágenes, los símbolos, los códigos y los iconos proyectan y generan sentimientos y emociones que modelan y construyen la participación política. De esta manera proporcionan un marco cognitivo de interpretación moral, propician sentimientos que energizan las expectativas de libertad, esperanzas que se expresan en *performances* democráticos de purificación.

Conclusiones

La máscara de V pone sobre la mesa de discusión la forma en que algunos grupos sociales se apropian de iconos provenientes de expresiones estéticas, como filmes y series de televisión, al igual que canciones populares, juegos de computadora, videos musicales o anuncios comerciales (Erreguerena, 2011; Kammerer, 2012). Iconos de consumo masificado que se convierten en dispositivos que constituyen una forma particular de leer la realidad social, además de que potencian visiones, temores y expectativas sobre el presente y el futuro. En la medida en que movilizan



PROMETEO LUCERO ▶ Comunidad Nuevo Jerusalem, Chiapas.

el entusiasmo, estos iconos adquieren un estatus de aparatos semióticos de guerra (Thompson, 2002). De esta forma, los iconos apelan a la emoción que se conecta con la razón por medio de valores morales, principios cognitivos y dinámicas afectivas.

Los recientes movimientos sociales a escala global que portan entre sus iconos la máscara de V se caracterizan por ser erupciones de formas simbólicas que son parte de una estructura cultural propia de la sociedad civil global, la cual se encuentra asentada en un mundo de inequidad social y restricciones individuales. La insatisfacción con la estructura y el orden social se torna recurrente, se esparce la inquietud social y los escenarios de demanda de reparación civil, sustentada por ideales utópicos de solidaridad (Alexander, 2013). Cabe señalar que, en la mayoría de los casos, se carece del componente

violento y utópico de los movimientos sociales de la posguerra. Ésta es la dinámica de lo que Khosrokhavar (2012) denomina “los movimientos sociales de la sociedad civil global”. Una sociedad civil diversa, que desde sus particulares demandas y expectativas políticas establece una relación tensa entre los valores abstractos de rebeldía y cambio social, como de la acción individual y colectiva.

La fuerza y el entusiasmo que estos movimientos sociales despiertan han dotado a la máscara de V de su sentido y conciencia icónica. Las impresiones que ella ha producido derivan de la fuerza colectiva de quienes participan en esos movimientos. La máscara es una forma de regular el furor de una sociedad en términos simbólicos. Como señala Durkheim (2003), los sentimientos colectivos se fijan en objetos que se convierten en sagrados y cualquier objeto

puede desempeñar ese papel. Un solo objeto no está predestinado a ello y tampoco hay quienes sean refractarios a la sacralidad. Para que un objeto adquiriera el estatus de campo magnético de los sentimientos colectivos sólo hace falta que éstos se posen en ellos, ya que el carácter sagrado de las cosas no depende de sus propiedades intrínsecas, es algo añadido. Hoy la máscara de V ha sido marcada por esos sentimientos colectivos. Pudo haber sido cualquier otro objeto, pero las condiciones de la sociedad global la colocaron en el lugar que hoy ocupa. Años atrás eran otros los iconos que condensaban la figura

del cambio y los valores universales de rebeldía: el Che Guevara, Ho-Chi-Min, y se veían en boinas o palestinas, en símbolos como la hoz y el martillo. Convendría explorar otros iconos que comienzan a posicionarse en estos movimientos de la sociedad civil global, pero sobre todo las particularidades que adquieren en los contextos nacionales, y en qué medida esto propicia formas cognitivas y conativas en una sociedad global que en muchos lados trata de resistirse a las lógicas de dominación, también, de dimensiones globales. **D**

Bibliografía

- Abbott, Carl, 2007, "Cyberpunk Cities: Science Fiction Meets Urban Theory", en *Journal of Planning Education and Research*, vol. 27, núm. 2, pp. 122-131.
- Alexander, Jeffrey, 2006, *The Civil Sphere*, Oxford University Press, Oxford.
- , 2010, "Iconic Consciousness: The Material Feeling of Meaning", en *Thesis Eleven*, vol. 103, núm. 1, pp. 10-25.
- , 2011, "Facts-signs and Cultural Sociology: How Meaning-making Liberates the Social Imagination", en *Thesis Eleven*, vol. 104, núm. 1, pp. 87-93.
- , 2013, "The Arc of Civil Liberation: Obama-Tahrir-Occupy", en *Philosophy and Social Criticism*, vol. 39, núms. 4-5, pp. 341-347.
- Bainbridge, Jason, 2007, "'This is the Authority. This Planet is Under Our Protection'. An Exegesis of Superheroes' Interrogations of Law", en *Law, Culture and the Humanities*, vol. 3, núm. 3, pp. 455-476.
- Bartma'nski, Dominik, 2011, "Successful Icons of Failed Time: Rethinking Post-communist Nostalgia", en *Acta Sociologica*, vol. 54, núm. 3, pp. 213-231.
- Brooks, Peter, 2005, *Realist Vision*, Yale University Press, New Haven.
- Bulloch, Douglas, 2007, "V Is for Vendetta, P Is for Power. A Film Reading of *V for Vendetta*", en *Millennium: Journal of International Studies*, vol. 35, pp. 2, 431-434.
- Campbell, Elaine, 2010, "The Future(s) of Risk: Barthes and Baudrillard go to Hollywood", en *Crime, Media, Culture*, vol. 6, núm.1, pp. 7-26.
- Coleman, Gabriella, 2012, "Beacons of Freedom: The Changing Face of Anonymous", en *Digital Frontiers*, vol. 5, núm. 7, pp. 62-71.
- Connors, Sean, 2013, "Weaving Multimodal Meaning in a Graphic Novel Reading Group", en *Visual Communication*, vol. 12, núm. 1, pp. 27-53.
- Dodge, Martin y Rob Kitchin, 2000, *Mapping Cyberspace*, Routledge, Londres.
- Durkheim, Émile, 2003, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Alianza, Madrid.
- Erreguerena, María Josefa, 2011, *Resistencia al porvenir. Las distopías en el cine hollywoodense*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México.
- Fox, Adam y Daniel Woolf, 2002, *The Spoken Word: Oral Culture in Britain (1500-1850)*, Manchester University Press, Manchester.
- Fraser, Antonia, 2005, *The Gunpowder Plot: Terror and Faith in 1605*, Phoenix, Londres.
- Habermas, Jürgen, 1989, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, The MIT Press, Cambridge.
- Haynes, Alan, 2005, *The Gunpowder Plot*, The History Press, Oxford.
- James, Nick, 2007, "Opting for Ontological Terrorism: Freedom and Control in Grant Morrison's *The Invisibles*", en *Law, Culture and the Humanities*, vol. 3, núm. 3, pp. 435-454.
- Jameson, Fredric, 1989, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Visor, Madrid.

- Joas, Hans, 2013, *The Sacredness of the Person. A New Genealogy of Human Rights*, Georgetown University Press, Washington.
- Kammerer, Dietmar, 2012, "Surveillance in Literature, Film and Television", en Kevin D. Haggerty y David Lyon (eds.), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, pp. 99-106, Routledge, Nueva York.
- Kenny, Robert, 2010, "Beyond the Elementary Forms of Moral Life: Reflexivity and Rationality in Durkheim's Moral Theory", en *Sociological Theory*, vol. 28, núm. 2, pp. 215-244.
- Khosrokhavar, Farhad, 2012, *The New Arab Revolutions that Shook the World*, Paradigm, Boulder.
- Kitchin, Rob y James Kneale, 2001, "Science: Fiction or Future Fact? Exploring Imaginative Geographies of the New Millennium", en *Progress in Human Geography*, vol. 25, núm. 1, pp. 19-35.
- Lara, María Pía, 1998, "Narrative Cultural Interweavings: Between Fact and Fiction", en María Pía Lara (ed.), *Moral Textures: Feminist Narratives in the Public Sphere*, Polity Press, Cambridge, pp. 92-104.
- Liotard, Jean-François, 1987, *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, Paidós, Barcelona.
- Marks, Peter, 2005, "Imagining Surveillance: Utopian Visions and Surveillance Studies", en *Surveillance & Society*, vol. 3, núms. 2-3, pp. 222-239.
- Moore, Alan y David Lloyd, 2005, *V for Vendetta*, Vertigo, Nueva York.
- Müller, Hans-Peter, 1988, "Social Structure and Civil Religion: Legitimation Crisis Late Durkheimian Perspective", en Jeffrey Alexander (ed.), *Durkheimian Sociology: Cultural Studies*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 129-158.
- Nussbaum, Martha, 1990, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, Nueva York.
- Parkinson, Northcote, 1976, *Gunpowder Treason and Plot*, Weidenfeld and Nicolson, Londres.
- Phillips, Nickie y Staci Strobl, 2006, "Cultural Criminology and Kryptonite: Apocalyptic and Retributive Constructions of Crime and Justice in Comic Books", en *Crime, Media, Culture*, vol. 2, núm. 3, pp. 304-331.
- Rorty, Richard, 1989, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sharpe, James, 2005, *Remember, Remember: A Cultural History of Guy Fawkes Day*, Harvard University Press, Boston.
- Thompson, Kenneth, 2002, "Secularization and Sacralization", en Jeffrey Alexander y Piotr Sztompka (eds.), *Rethinking Progress: Movements, Forces and Ideas at the End of 20th Century*, Unwin Hyman, Boston, pp. 191-181.
- Thompson, Bill y Cecil Greek, 2012, "Mods and Rockers, Drunken Debutants, and Sozzled Students: Moral Panic or the British Silly Season?", en *Sage Open*, vol. 2, núm. 3, pp. 1-13.
- Turner, Victor, 1988, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, Nueva York.
- Wallerstein, Immanuel, 2013, "Levantamientos aquí, allá y en todas partes", en *La Jornada*, 6 de julio, disponible en línea: <<http://www.jornada.unam.mx/2013/07/06/opinion/021a1mun>>.
- Whitebrook, Maureen, 1996, "Taking the Narrative Turn: What the Novel Has to Offer Political Theory", en John Horton y Andrea Baumeister (eds.), *Literature and the Political Imagination*, Routledge, Londres, pp. 32-52.
- Williams, Raymond, 2001, *Cultura y sociedad*, Nueva Visión, Buenos Aires.