

# Creación artística y movimientos sociales: redefinir la relación entre política y estética

*Alejandro Cerda García\**

*Valeria Falleti\*\**

*Jorge Armando Gómez\*\*\**

## *Resumen*

La praxis de los movimientos sociales ha estado vinculada, tradicionalmente, a las creaciones estéticas tanto en el terreno visual como en la composición musical o en la llamada oralitura. Pintar, cantar o hablar mediante códigos estéticos particulares sobre las problemáticas de una sociedad o una colectividad ha sido, a lo largo de los años, una forma de denunciar, atraer partidarios o simplemente dar a conocer sus proyectos políticos.

Estas creaciones estéticas, que normalmente rompen o redefinen los códigos culturales oficiales o de las élites, son siempre polisémicas: ¿qué implica pensar la relación entre subjetividad, política y estética teniendo como referente la producción artística de los movimientos sociales? En este artículo se argumenta, a partir de retomar distintas expresiones de la producción artística del movimiento zapatista en México, que se trata de un campo en el que se elaboran síntesis de elementos provenientes de distintos referentes culturales al tiempo que se va más allá de la enunciación política para llegar a redefinir lo político y la forma de hacer política.

\* Profesor-investigador del Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco. Correo electrónico: [alcerda\_2000@yahoo.com].

\*\* Profesora-investigadora del Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco. Correo electrónico: [valeriafalleti@gmail.com]

\*\*\* Doctorante en Desarrollo Rural, UAM-Xochimilco. Correo electrónico: [jorgearmando.gomez@gmail.com].

*Palabras clave:* creación artística, movimientos sociales, política, teatralidad, murales comunitarios.

### *Abstract*

The praxis of social movements has been traditionally related to aesthetic creations, either in the visual sphere, in music composition or in oral communication. Painting, singing or talking about the problems of a particular society using aesthetic have been for certain groups a way of denouncing, attracting followers or communicate political projects.

These aesthetic creations, that usually break or redefine official cultural norms, are always polysemic: do they express issues against which social movements act or do they help to build new realities by proposing original, transgressive and performative aesthetic readings? In this article, by analyzing different aesthetic creations by social movements and organizations in Mexico, we argue that these creations are the synthesis of elements from different cultural environments while they go beyond political enunciation in order to redefine what is consider political and the way in which politics is done.

*Key words:* artistic creation, social movements, politics, theater, communitarian murals.

## **Introducción: ¿expresión de problemáticas o construcción de realidades?**

Cuando se busca profundizar en la comprensión de las creaciones artísticas de los movimientos sociales se observa casi de inmediato que la producción artística como parte de su trayectoria es tan variada como constante. La elaboración de cantos, poesía, imágenes, representaciones teatrales, al igual que la identificación con determinado tipo de colores, géneros musicales o códigos son elementos casi siempre presentes y, tal vez por esa misma razón, considerados poco importantes para focalizar la reflexión sobre ellos.

De forma paralela, puede constatarse también un desfase entre la apreciación de diversas expresiones estéticas y los distintos referentes conceptuales que con anterioridad se han enfocado a pensar “lo estético”. Con base en estas primeras aproximaciones, vale la pena preguntarse: ¿qué implica pensar la relación entre subjetividad, política y estética teniendo como referente la producción artística de los movimientos sociales? El objetivo de este artículo es discutir las implicaciones para analizar la relación entre subjetividad, estética y política cuando se tiene como referente la producción artística que desarrollan los movimientos sociales, específicamente el movimiento zapatista en México.

En el primer apartado se contrastan y se enfatizan los aportes y las diferencias de las miradas racionalistas —a partir de Kant (1876)— y desde el materialismo histórico —Adorno (1970) y Sánchez Vázquez (1961)— sobre lo estético, retomando dichas perspectivas como polos de debate que continúan siendo discutidos hoy en día. En ese marco, en un segundo apartado se retoman elementos para pensar la creación estética desde las subjetividades y la crítica del pensamiento decolonial, con la finalidad de argumentar la necesidad de pensar las obras artísticas que surgen en las trayectorias de movimientos sociales latinoamericanos desde la perspectiva de la diversidad estética.

Retomando la discusión de Rancière (2010) y Mouffe (2014) respecto a la relación entre política y arte, en un tercer apartado se aborda la cuestión de pensar el arte como expresión o como proceso creativo de nuevas miradas y realidades.

En el cuarto apartado se colocan algunos elementos que contextualizan la praxis política de los movimientos sociales en México con la finalidad de mostrar las condiciones de producción estética en ese marco y en este momento histórico particular.

El último apartado está dedicado a mostrar elementos de creación estética que se han generado como parte de la trayectoria del movimiento zapatista, conocido públicamente en México a partir de 1994, haciendo énfasis en la teatralidad, la muralística y la composición musical. Se concluye que las creaciones estéticas que se generan desde los movimientos y las organizaciones sociales no sólo

están aportando nuevos conceptos y elementos a la discusión sobre lo estético, sino que contribuyen con dichas propuestas en el terreno artístico a redefinir lo político y las formas de hacer política.

### Creación artística: del racionalismo a la crítica prefigurativa

Para adentrarnos en un terreno tan vasto y de antecedentes ya bastante lejanos, se requiere precisar la perspectiva que adoptamos en este trabajo. Nuestra reflexión tiene como punto de partida el reconocimiento de que las distintas sociedades recrean su propia cultura y, como parte de ello, desarrollan diversas modalidades de creación estética, lo cual a su vez refleja la existencia de sus propios códigos y lenguajes en ese campo, que interactúan y dialogan entre sí a partir de que se concreta la posibilidad de conocerse y, por tanto, de influenciarse mutuamente. Si se acepta lo anterior, es válido preguntarse sobre qué tipo de perspectiva conceptual se requiere y puede ser coherente con la praxis de creación estética que hoy se observa en los movimientos sociales mexicanos y en el contexto latinoamericano.

Por otro lado, complementando la precisión anterior, es necesario decir que, aunque la distinción entre lo estético y lo artístico sobrepasa ampliamente el propósito y alcance de este trabajo, requerimos hacer alusión a este deslinde con la finalidad de dar mayor claridad a la argumentación que se desea exponer. Si retomamos uno de los referentes centrales para pensar el campo de lo estético, la *Aesthetica* de Baumgarten (Tatarkiewicz, 2000) nos lleva a asociarlo con el conocimiento sensorial, es decir, como la aprensión de lo bello que se expresa en imágenes y se contrapone a lo científico en tanto un saber lógico o cognitivo.

Definida de esta forma, la estética comprende a lo artístico en tanto que permite valorarlo. Sin embargo, la noción de arte remite de manera directa a las nociones latinas de *ars* o *artis*, a su vez asociadas a la de *téchné* griega y que remite a la actividad o sus productos, que tiene la finalidad de expresar y comunicar una determinada visión

del mundo, de ideas o emociones que se ubican en el campo de lo estético. Aunque la definición del campo de lo artístico continuará, por supuesto, siendo motivo de debate, esta direccionalidad puede observarse en algunos de sus referentes tempranos y centrales, como los trabajos sobre pintura, poesía y escultura de Alberti comentados por Fiore (2005) o en los posteriores planteamientos en este mismo campo hechos por Dubos y reseñados por Tatarkiewicz (1991).

A partir de observar el desarrollo de ambos campos hasta nuestros días, Couquelin (2009) expresa su posición crítica frente a la idea de asociar lo estético con un “dominio de actividades desde donde son juzgados las obras y los artistas”, insistiendo en los atributos sustanciales del arte. Una posición crítica también identificada con el fin de la estética (Loaiza, 2001), que retomando “el resentimiento anti-estético” de Rancière (2013), centrado en la capacidad creativa y la propuesta de lo extraordinario, deja de lado la necesidad de responder a los códigos dominantes o socialmente reconocidos respecto de lo bello.

Desde la perspectiva esbozada, nos enfocamos ahora a revisar distintas formas de comprender lo estético comenzando con la perspectiva racionalista que ha tenido una fuerte influencia en los distintos continentes y que, al menos en términos genéricos y a riesgo de esquematizar, podría definirse como la visión dominante. En su *Crítica al juicio*, Kant (1876) se ocupa en primer término de diferenciar la razón o el pensamiento lógico del *juicio* que alude directamente a la sensibilidad o a lo estético. El campo de lo estético se origina, según el autor, a partir de que el individuo se hace una representación del objeto que está contemplando y de que dicha representación produce en el sujeto un sentimiento de satisfacción o placer.

En consonancia, lo que permite admirar lo estético es una facultad del sujeto que puede tener conciencia de su estado, es decir, de evaluar racionalmente el sentimiento que el objeto estético genera en él. Para Kant la estética no debe referirse a los placeres inmediatos, sino que debe ser desinteresada. Según sus palabras, “las representaciones son empíricas, pero el juicio sobre ellas es lógico. Las representaciones racionales, si se refieren al sujeto (a un sentimiento), son estéticas” (1876:28).

Como heredero de la tradición racionalista, Kant considera que el juicio de lo bello debe ser imparcial, en otras palabras, debería estar por encima de los intereses particulares del individuo, con lo cual se deduce que dicho juicio de lo bello ha de ser también de carácter universal o unívoco, es decir, buscar la satisfacción universal. Sin embargo, Kant reconoce que el individuo “es afectado por el objeto” cuando contempla lo bello, sin ir más allá para discutir lo que esto implica (1876:30).

Desde una ruta distinta, a partir de plantear una visión crítica respecto de la perspectiva idealista y racionalista, el materialismo histórico propone pensar lo estético como “una relación peculiar entre el sujeto y el objeto a través de una asimilación artística de la realidad” (Sánchez Vázquez, 1961:255).<sup>1</sup> Desde esta perspectiva se considera que dicha relación estética se desarrolla sobre una base histórico-social y es, ante todo, una práctica, es decir, un “trabajo humano superior que tiende a satisfacer la necesidad del artista de objetivarse, de expresarse, de desplegar sus fuerzas esenciales en un objeto concreto-sensible” (1961:256). Sin embargo, la creación estética puede convertirse en mercancía cuando es sometida a un sistema de producción mercantil capitalista.<sup>2</sup>

Adhiriendo a esta crítica a la perspectiva racionalista, Adorno también toma distancia de la perspectiva de Kant y su énfasis en la representación del objeto y del exclusivo efecto del arte en quien lo contempla. Refiriéndose a la idea de que la estética se fundamenta en la satisfacción desinteresada, plantea que “la doctrina de la complacencia desinteresada (de Kant) es pobre en el fenómeno estético, lo reduce a lo bello formal, tan cuestionable en su aislamiento o a los llamados objetos sublimes de la naturaleza (1970:33). Para Adorno, la experiencia de creación y de apreciación estética es algo vivo y procesual, debido a que cada obra tiene necesariamente en sí misma una forma particular de asimilación de antagonismos. Esto significa que

<sup>1</sup> Los planteamientos de Adolfo Sánchez Vázquez surgen a partir de su revisión de las ideas estéticas contenidas en los *Manuscritos económico-filosóficos* de Karl Marx (2012).

<sup>2</sup> Lo dominante y lo contrahegemónico es reflexionado en la teoría cultural de Raymond Williams (1980).

la obra estética comprende de manera procesual distintos periodos y sintetiza momentos que no son idénticos, sino que están en fricción. Dicho carácter procesual implica también que las creaciones estéticas expresan una posición “contra lo exterior en ellas, contra lo meramente existente” (Adorno, 1970:296).

El proceso creativo está en constante movimiento y sólo se detiene para hacerse visible. Se trata de un momento de “equilibrio que se niega al equilibrio”, ya que su movimiento “tiene que diferenciarse y volverse así visible” (1970:296). Lo anterior significa que la obra artística retoma elementos de la realidad compartida para integrarlos en una mirada que al mismo tiempo habla de aquello que se desea transformar y de la forma en que propondría llevarlo a cabo. En este sentido puede considerarse como un producto “visible” en tanto que requiere objetivarse para poder ser apreciado por otros actores sociales y en otros contextos, más allá de la presencia del autor. Sin embargo, trascendiendo este momento de objetivación, las problemáticas sociales que originan la creación estética y las nuevas miradas artísticas para enfocarla seguirán su devenir y se resistirán permanentemente a quedar atrapadas en la obra de arte como tal.

Desde la perspectiva de este pensador de la Escuela de Frankfurt, las creaciones estéticas conllevan elementos característicos del proceso de creación estética:

- a) Al separarse enfáticamente del mundo empírico o de su *otro*, las obras de arte proclaman que el mundo empírico tiene que cambiar, es decir, pueden considerarse como esquemas inconscientes del cambio del mundo empírico.
- b) Las obras de arte son escrituras porque, como en los signos del lenguaje, su aspecto procesual se codifica en su objetivación.
- c) El momento histórico es constitutivo en las obras de arte, ya que su autenticidad depende de las posibilidades de retomar, sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él, los elementos propios del periodo durante el que se construye. Los procesos de creación estética pueden considerarse como “la historiografía inconsciente en su época” (Adorno, 1970:306).

El enfoque de lo artístico propuesto por Adorno implica reconocer su posibilidad de crítica prefigurativa que a su vez es uno de los aspectos que caracteriza las creaciones artísticas de los movimientos sociales. Sus creaciones en este campo expresan valores y se inscriben en el ámbito simbólico. Al surgir de la participación colectiva de quienes deciden colaborar en un determinado proyecto político, como ha planteado Valdez Ruvalcaba (2011), se trata de una producción artística que se expresa en el fortalecimiento y la reinvencción de su identidad, al tiempo que puede pensarse como un medio de comunicación social.

En tanto *crítica prefigurativa*, su sentido crítico proviene de su interés por mostrar las contradicciones y limitaciones de concepciones de lo artístico que lo restringen a lo “contemplativo, individualista, de apreciación privada e íntima, de la obra única e irrepetible, de la idea y concepción del Creador, del reconocimiento único y solamente al arte legalizado” (Híjar, 2009:5). En su sentido prefigurativo, parafraseando a Cristina Híjar, se trata de un arte que se desarrolla en el ámbito de la imaginación y en la posibilidad de construir otras realidades, es decir, de una forma de expresar aquello que no debemos olvidar y aquello que puede ser parte de un futuro distinto (Híjar, 2012:33). Al definir como uno de los campos de su accionar el terreno de la producción artística, los movimientos sociales, tal como han observado Sosa y Wolkovicz (2014), deciden expresar públicamente lo que puede llamarse un *disenso estético*, es decir, ese proyecto de “subvertir el reparto de lo sensible” mediante la apropiación de signos hegemónicos a los que se les da nuevos sentidos.

Si bien la perspectiva de Kant para pensar lo estético como la condición de belleza que suscita una sensación agradable en quien la admira continúa teniendo vigencia, también resulta necesario considerar la crítica respecto de la belleza como algo neutral y separada de lo subjetivo. Una perspectiva que reconozca la necesidad de historizar el campo estético, que retome las tensiones que le dan origen y que asuma su carácter crítico y prefigurativo respecto de las situaciones o la problemática que le dan origen, puede contribuir a la com-



prensión de las creaciones artísticas que acompañan la trayectoria de los movimientos y las organizaciones sociales.

### **Subjetividad y colonialidad: entrecruzamientos de la creación estética**

La creación estética está entrecruzada con procesos de subjetivación que requieren ser considerados para aproximarnos a su comprensión. Dichos procesos de subjetivación se generan a partir de formas particulares de apropiación y construcción de sentido respecto de las problemáticas sociales que se desarrollan en contextos históricos determinados. Se trata de formas de apropiación que no son mecánicas, sino que conllevan un margen de impredecibilidad y, en ocasiones, de subversión o de resistencia (Scott, 2003); procesos de subjetivación que están influidos por esa tensión humana entre la dinámica de la reproducción del orden dominante y las fuerzas creativas, entre la tendencia dinámica a reproducir determinados ordenamientos sociales y su posibilidad de transformarlos, donde se sortea la experiencia humana en medio de la agencialidad y la incertidumbre.

La apropiación de una determinada creación artística requiere un código común que permite a quienes se enfrentan a una obra artística comprender tanto lo compartido o heredado socialmente que se encuentra en dicha expresión como el encontrar sentido, si es el caso, a su forma particular de cuestionar o subvertir lo establecido. Lo anterior significa que la apropiación de lo artístico implica una comprensión compartida, o al menos entendida mutuamente, de aquello que se está creando, es decir, del sentido de aquello que se propone por medio del acto creativo. En su carácter procesual, es decir, en su praxis, se despliega un diálogo de significados estéticos y se pone en práctica una producción e intercambio de códigos y sentidos.

Más allá de las implicaciones prácticas que hacen posible que alguien entienda de qué trata o considere una obra artística como tal, lo que ésta pone en juego es un código compartido de lo bello por

medio de un lenguaje no racional. Al pensar desde la diversidad de los lenguajes estéticos se subvierte la idea de una estética de élite para reconocer la presencia de lo estético como un campo heterogéneo que también puede estar vinculado a la perspectiva artística de las culturas contrahegemónicas expresadas mediante lo popular, lo excluido, lo marginado o lo contracultural.

Cuando las creaciones artísticas son apropiadas por una colectividad pueden desatar procesos de construcción de nuevas subjetividades pensadas como formas distintas de experimentar y *vivirse* en el mundo. En el campo de lo político, estos procesos de transformación de las subjetividades pueden contribuir a brindar nuevos sentidos al accionar de las colectividades. Cuando los sujetos se involucran en procesos organizativos que implican proyectos de transformación social pueden también modificar sus formas de pensar sobre la política, lo que es “lo político” y lo que significa participar en dicho tipo de proyectos. En este sentido, hablar de la dimensión política de la subjetividad implica pensar las dimensiones deseantes de la política y las dimensiones políticas del deseo. En ambos movimientos se vuelve estratégico pensar los cuerpos en clave de afectaciones e intensidades colectivas (Fernández, 2006:9).

La creación artística es, dada su especificidad y condición de posibilidad, un acto de goce o de disfrute, es producción y apropiación. Lo estético se conforma de aquello que se quiere anunciar y se publica, se muestra y se admira. Lo estético se asocia, generalmente, a la fiesta y se coloca en los lugares más visibles, como las fachadas, la propia vestimenta o la composición musical. El para qué ineludible de lo estético refiere a aquello que es digno de verse, que debe ser admirado, anunciado o, incluso, viralizado por medio de internet o las redes sociales. Así, la noción de creación estética a la que se adscribe este artículo es que todo acto creativo genera vínculos inéditos, a la vez que circula por medio de un lenguaje de la sensibilidad y que crea y recrea permanentemente sus propios códigos y referentes.

La necesidad de reconocer ese entramado diverso de procesos subjetivos vinculados a la creación estética implica, asimismo, reconocer que dichos actores creativos tienen también elementos,

matrices y cosmovisiones diversas que los posibilitan y de las cuales son resultado. Sin embargo, este campo de la creación estética, al igual que ha sucedido con otros ámbitos del ser y del saber, ha sido históricamente construido como unívoco o universal. Se tiende a acudir al pensamiento clásico griego, una tradición en la que efectivamente se desarrolló una reflexión que ha tenido influencia en distintas latitudes, a partir de las reflexiones de Demócrito sobre la poesía y el arte, o bien a aquello que produce placer a través de la vista o el oído, tal como lo plantearan Protágoras o Gorgias, e incluso para aludir a la belleza del alma, tal como sostuvo Sócrates (Tatar-kiewicz, 2000).

Distintas culturas en el mundo han dejado muestras de diversidad en sus creaciones artísticas, que se expresan ya sea en sus formas arquitectónicas, en los códigos de belleza corporal, en los elementos propios de su ritualidad o incluso en la mitología que utilizan para llamar y asociar a las estrellas entre sí.<sup>3</sup>

Aceptar la diversidad en el campo de la estética nos remite necesariamente a un debate más amplio respecto del reconocimiento de la diversidad de tradiciones filosóficas y, de manera particular, a un debate de larga data sobre la existencia de una filosofía latinoamericana, que es, a final de cuentas, el reconocimiento de un pensamiento crítico surgido de la vertiente latina de este continente.

Si bien existen posiciones, como la de Augusto Salazar Bondy (2006), que niegan la existencia de una filosofía latinoamericana, los argumentos de Leopoldo Zea (2010) para rebatirlas nos remiten a la posibilidad de pensar, a partir de considerar el pensamiento generado en esta región y su pluralidad, el reconocimiento de distintas formas de concebir la creación estética y de enfatizar la producción artística, que aún requieren ser exploradas.<sup>4</sup> Habitamos un

<sup>3</sup> Véase al respecto el libro de Dick Edgar Ibarra Grasso (1982), *Ciencia astronómica y sociología incaica*.

<sup>4</sup> Miguel León Portilla (2006), por citar uno de los ejemplos más conocidos, al reflexionar sobre la filosofía náhuatl abre tempranamente la posibilidad de pensar en esa diversidad filosófica que, como tratamos de argumentar en este inciso, conlleva asimismo un reconocimiento implícito de la diversidad estética.

extenso territorio y tenemos una historia común de colonización, producto de la cual compartimos lengua, cultura y luchas de resistencia frente al poder que colonizó estas tierras y de las que se sigue alimentando.

De forma paralela a la reflexión crítica sobre lo estético y su imposibilidad ante las expresiones artísticas contemporáneas, transita también la crítica a los etnocentrismos y sus pretensiones de considerar e imponer códigos estéticos particulares y colocarlos como únicos y universales. Con esta pretensión de estética universal confluye, asimismo, una perspectiva liberal, que hunde sus raíces con la perspectiva desarrollada por Kant y pugna por la búsqueda de una estética imparcial que dejara de lado los elementos culturales y los referentes históricos.

La comprensión de la producción estética de los movimientos sociales latinoamericanos implica reconocer la herencia colonial que caracteriza la región y que se manifiesta en los distintos ámbitos de la vida social. Dicha matriz colonial está presente, en primer término, en la manera como los sujetos, las colectividades y sociedades se conciben a sí mismas. En el terreno de lo identitario es necesario considerar que la colonialidad se expresa y se usa cotidianamente a partir de que el colonizado se experimenta y se considera como tal. Su perspectiva sobre sí mismo ha sido impuesta y asumida a partir de una visión de la sociedad colonizada que la menosprecia y subordina (Fanon, 2006).

Ese ámbito, que también puede enunciarse como la expresión de la colonialidad en el ser (Lander, 1993), confluye con una herencia colonial que se expresa con una forma particular de pensar la autoridad y la política. La colonialidad en el ámbito político se manifiesta en una relación de vasallaje que termina por hacer que los sujetos abandonen y dejen de ejercer su capacidad de impulsar un proyecto político propio, es decir, la colonialidad del poder (Quijano, 2007).

El hecho colonial implica también un proceso de subordinación en el terreno epistémico; el relegamiento y la subordinación de las formas de nombrar el mundo a través de las lenguas autóctonas, así como la negación tanto del conocimiento como de la forma de

concebirlo y la capacidad de generarlo por parte del colonizado. Sin embargo, el momento colonial no puede ser entendido sino a partir de la dialéctica del poder. Se es colonizado y a la vez se resiste a la colonización, además se continúa ejerciendo la posibilidad de una soberanía epistémica y una visión propia del devenir histórico (Nahuelpan *et al.*, 2012).

La noción de resistencia que ha sido expuesta con el concepto de giro decolonial (Maldonado, 2008; Mignolo, 2007) se ejemplifica en los múltiples textos del periodo colonial que expresan, casi siempre en lenguas autóctonas, perspectivas alternas y críticas a la visión colonial. Se trata de textos que enuncian formas distintas y contrapuestas de pensar las territorialidades, los conocimientos válidos y la manera de escribir la historia, por señalar algunas de sus dimensiones más relevantes.

La producción artística de los movimientos sociales es, de manera simultánea, un cuestionamiento a las formas dominantes de pensar lo artístico y, mediante ello, un cuestionamiento a un proyecto de modernidad impuesto (Castro y Grosfoguel, 2007) que se hace posible, precisamente, a partir del proceso de colonialidad. Tal como viene enfatizando el Grupo Modernidad/Colonialidad, ésta puede considerarse el lado más oscuro de la modernidad (Mignolo, 2007). De este modo, la creación artística de los movimientos sociales es, en primer término, un cuestionamiento a la colonialidad y, por medio de ello, también una impugnación a la perspectiva y al discurso de la modernidad.

En el contexto latinoamericano, este cuestionamiento al proyecto de la modernidad viene a ser reforzado por el Informe de la Comisión Gulbenkian que mostró su posición crítica a unas ciencias sociales que participan activa y servilmente en la geopolítica de los saberes modernos y que develan su estrecho vínculo con los intereses del colonialismo y el capitalismo (Quintero y Petz, 2009). Al analizar el fenómeno de la modernidad desde la experiencia histórica latinoamericana se propone la noción de colonialidad como su cara oculta, es decir, como una puesta en práctica de formas de subordinación en distintos órdenes de la vida social que son invisibilizados

y, al mismo tiempo, que expresan, fundamentan y dan viabilidad a dicho proyecto de modernidad en la región latinoamericana. Como recapitulan Pablo Quintero e Ivana Petz, al recordar el sentido de la crítica de esta corriente del pensamiento latinoamericano:

La colonialidad como patrón de poder de la modernidad no sólo estaría asociada a formas de dominación o de ejercicio de violencia material, sino que a su vez estaría afiliada a otras formas de violencia relacionadas con los saberes y con la producción de subjetividades (violencia epistémica), es decir, la colonialidad intervendría en el mantenimiento de las relaciones geopolíticas asimétricas de poder/saber (2009:5).

Al ubicar la producción artística de los movimientos sociales desde la perspectiva señalada, puede dimensionarse su aporte en el campo del cuestionamiento de formas elitistas de concebir la producción en el campo de lo artístico, al tiempo que potencialmente pueden inscribirse en un proyecto de descolonización en el terreno de la producción artística y de la confrontación de un proyecto de modernidad dominante.

Esta crítica a la colonialidad del ser, el saber y el poder expuesta por el peruano Aníbal Quijano (2007) que viene a sumarse a la necesidad de descolonización que previamente fuera planteada por el martinicano Franz Fanon (2006) confluente y da fortaleza a la necesidad de considerar la estética en su situacionalidad histórica y como construcción social, de tal forma que no sólo debería aceptarse que distintas sociedades y pueblos desarrollarán, pondrán en práctica y recrearán permanentemente sus propios códigos estéticos, sino, además, que la perspectiva estética de cada sociedad siempre será incompleta y podrá enriquecerse, como de hecho sucede, con elementos y códigos estéticos de otras sociedades y culturas.

En consecuencia, el campo de lo estético puede también problematizarse desde su herencia colonial, lo cual requiere tener como referente los procesos sociales en concreto y no sólo una posición en abstracto. Por tanto, la producción artística, como resultado de la práctica y la intencionalidad de sujetos situados, es también un

campo por problematizar y conceptualizar. En este orden de ideas puede situarse la producción artística como dialéctica entre una serie de saberes y códigos heredados colonialmente sobre lo que es lo artístico y sus posibilidades, siempre en tensión con la eventualidad de un proyecto descolonizador en el terreno de lo artístico. Dicho proyecto de descolonización de lo artístico incluye, asimismo, la posibilidad de que el propósito y la obra artística se conciban no para dar cumplimiento a un código dominante o socialmente aceptado, sino precisamente para enfatizar su carácter creativo, crítico ante los códigos de la cultura de élite, asumiendo una postura política crítica y mostrando contenidos prefigurativos de las relaciones sociales y de la estatalidad que se desea o propone.

Coincidiendo con la necesidad de reconocer dicha diversidad estética, Bolívar Echeverría (2006) nos recuerda que lo que se presenta como “la modernidad” es tan sólo su versión dominante y vinculada al capitalismo, pero que existen formas distintas de vivir y habitar dicha modernidad, por lo que es factible hablar de “modernidades” o “modernidades alternativas”. Diversos pueblos o colectividades hoy en día en América Latina están recreando su propia filosofía, están permanentemente *filosofando sobre su filosofía* (Lenkersdorf, 2002). Como parte de ello, están generando, consumiendo y evaluando sus propias creaciones estéticas, que, por supuesto, no son una esencia aislada, sino que están en diálogo y mutua influencia con otras creaciones estéticas contemporáneas. A una conclusión similar arriba Boaventura de Sousa Santos (2009), quien nos advierte sobre la importancia de recuperar los saberes, valores y cosmovisiones propios de las comunidades y los colectivos, y de esa manera frenar el enorme desperdicio de la experiencia. Dado que estamos frente a una inmensa diversidad de experiencias sociales que no pueden ser explicadas desde una teoría general, De Sousa Santos propone un trabajo de traducción, un procedimiento capaz de generar una inteligibilidad entre experiencias posibles y disponibles sin destruir su identidad (De Sousa Santos, 2009:101).

A partir de la discusión esbozada, proponemos considerar las creaciones estéticas de los movimientos sociales desde una perspecti-

va de la diversidad que cuestione los enfoques elitistas al definirla y que, por tanto, considere otras formas de creación popular, indígena o bien de otros actores sociales excluidos; asimismo, que considere la simultaneidad de las diversas estéticas, como las ontologías existentes (Escobar, 2016).

A partir de lo planteado en este apartado se refuerza la validez de los cuestionamientos a las visiones esencialistas, que consideran lo estético como un don inicial que sólo vale preservar como herencia primordial intacta. En contraste con la idea de lo artístico como algo que ya fue creado en otro momento histórico, o que es una característica inherente a determinados objetos, la revisión de la praxis estética de movimientos y organizaciones sociales nos lleva más bien a considerar las diversas síntesis estéticas, es decir, la fusión de elementos de distintos sistemas culturales, que se construyen socialmente en momentos históricos particulares, a los que responden y cuyas versiones dominantes reproducen o cuestionan. Desde esta mirada, la comprensión del sentido de la creación estética requiere que sea contextualizada y ubicada en relación con las referencias extradiscursivas que permiten aproximarse a su interpretación.<sup>5</sup>

### **Dialéctica de la estética como expresión y como creación política**

Tanto Ernesto Laclau como Chantall Mouffe sostienen que no es posible pensar la política si no es con la presencia de conflicto. En este sentido, se separan de la visión habermasiana de la política construida a partir del establecimiento de consensos racionales entre los involucrados. Como plantea Mouffe: “estas prácticas (de *la política*) siempre operan dentro de un terreno de conflictividad influido por *lo político*” (2014:16). No piensan el conflicto en términos antagónicos en los que se establecen oposiciones radicales e insalvables, sino

<sup>5</sup> Una revisión de la perspectiva hermenéutica de estos conceptos a través de la propuesta de Gadamer puede encontrarse en Cerda, Chapela y Jarillo (2009).



que hacen referencia a la política agonista. Estos planteamientos implican enormes desafíos sobre la construcción de democracias a partir de la pluralidad, la diferencia y lo heterogéneo, en las cuales los oponentes no sean enemigos sino adversarios, entre quienes existan consensos conflictivos.

Todos estos planteamientos nos arriman a las obras artísticas, dado que, en ellas, Mouffe observa la posibilidad de transformar el escenario político en términos agonistas. Sostiene que

las formas de resistencia artística como intervenciones agonistas dentro del contexto de luchas contrahegemónicas [...] La importancia de la aproximación hegemónica a las prácticas artísticas y su relación con la política es que destaca el hecho de que la confrontación hegemónica no se limita a las instituciones políticas tradicionales (Mouffe, 2014:95-97).

Hoy en día, en el capitalismo posfordista, las prácticas artísticas y culturales tienen un papel fundamental y estratégico para las luchas y resistencias, dado que los afectos tienen un lugar cada vez más importante. Se trata de una situación que nos lleva a preguntarnos sobre la relación entre el arte y la política, y también sobre la subjetividad, ya que estas experiencias realizadas en el ámbito de los movimientos sociales o en la participación con los colectivos generan transformaciones en quienes los conforman sobre el entendimiento y la elaboración de la realidad que los aqueja.

Estos comportamientos artísticos no convencionales puestos de manifiesto en el arte público son los que han contribuido a configurar un nuevo régimen de las artes, abriendo una nueva etapa en los modos de producir, visibilizar y conceptualizar las prácticas artísticas. Dichas prácticas se relacionan con otros procesos más amplios, como el activismo político y la producción económica y científica (Pérez Rubio, 2013:193). Como señala Rancière:

En la actualidad nos encontramos ante un régimen estético que se propone como superación del registro de representación anterior. Esta no-

ción de régimen estético refiere a un ámbito de indiscernibilidad, que no permite distinguir entre los hechos y las ficciones, en él la separación se desdibuja. El arte se configura como una forma de vida autónoma y de autorrealización que se vincula con las posibilidades de compromiso político (Ranciére, 2010).

La perspectiva que propone pensar lo político desde los antagonismos puede contribuir a tener una mirada dinámica y que incluya en los debates y las contiendas como elemento definitorio de ese campo. Sin embargo, también es necesario considerar que en el contexto latinoamericano actual muchas de las organizaciones y los movimientos sociales que muestran un patrón más crítico y a los que se reconoce una mayor autoridad moral provienen precisamente de actores sociales que, ante la reducción de los cauces legales y de la violencia estatal de la que son objeto, han optado por proyectos autónomos que no reconocen la acción estatal.<sup>6</sup> Son precisamente estos movimientos los que también desarrollan una intensa praxis en el terreno de las creaciones estéticas, como pueden ser las intervenciones urbanas contra los feminicidios que implican colusión de agentes estatales, la búsqueda de desaparecidos políticos por parte de organizaciones de familiares, los movimientos transnacionales que reiteran la injusticia sostenida en las fronteras o naciones y los movimientos indígenas que reivindican su derecho al autogobierno y al territorio. Dicha praxis estética de movimientos y organizaciones sociales, cuyo proyecto cuestiona y confronta la institucionalización de la llamada “necropolítica” (Mbembe, 2011), es la que conforma el campo donde se ubica el movimiento zapatista en México y, por ende, su producción artística.

<sup>6</sup> De forma similar, Fanon (2006) plantea la necesidad de ubicar aquellas acciones de los movimientos u organizaciones sociales que podrían ser consideradas como violentas en su marco histórico y como consecuencia de situaciones de violencia estatal que existieron previamente, que persisten en el tiempo y que originan respuestas de confrontación, frecuentemente evaluadas de manera descontextualizada o como actos espontáneos de violencia.

## Del agotamiento de los cauces institucionales a la praxis estética

Al focalizar en el contexto social y político de la década de 1970 en la región latinoamericana, un rasgo sobresaliente ha sido la emergencia de Estados de corte dictatorial o autoritario. Como parte de dicho periodo histórico, se observan también formas particulares de ejercicio de la creación artística. Al reducirse los cauces institucionales para la libre expresión pública, esta producción, por un lado, se veía ampliamente limitada mediante la censura pero, al mismo tiempo, se colocaba como lenguaje y campo de expresión que podía ser poco evidente o pasar desapercibido por dichas formas de control social.

Como formas de creación estética, durante dicho periodo pueden observarse en Latinoamérica distintas formas de contracultura y obras de carácter contrahegemónico enfocadas precisamente a criticar o boicotear ese orden autoritario que pretendía imponerse a la par que encontraban esos lenguajes y códigos estéticos que permitirían un diálogo con los sectores sociales que, a pesar de las circunstancias, aún consideraban la posibilidad de una transformación radical de dichas realidades. La necesidad de la vida que se expresa en el arte frente al sistema de muerte (Mbembe, 2011).

En el contexto mexicano, las condiciones de producción de las creaciones estéticas de los movimientos sociales durante las últimas décadas remiten, al menos durante el último medio siglo, al movimiento estudiantil de 1968 y a la respuesta violenta que recibió de parte del Estado como elemento que prevalece en la memoria nacional, al tiempo que deja una serie de huellas en la relación entre dicho Estado y su población. Es un margen cada vez más reducido para la escucha y la inclusión de demandas o reivindicaciones que pueden ubicarse como populares o de otros sectores excluidos del proyecto nacional, enfocado al libre mercado, que ha venido a profundizarse en las décadas posteriores a esos hechos y hasta la actualidad.

Cuando se busca hacer un balance crítico del periodo entre los hechos históricos referidos y el presente, sobresale el hecho de que el régimen estatal mexicano no ha sido capaz de abrir los cauces

legales, a pesar de la presión de la sociedad civil, para juzgar a los responsables de los actos represivos de 1968. Por el contrario, ha endurecido el accionar violento contra quienes se muestran críticos del proyecto dominante, ya fuera durante la década de 1970 cuando se les acusaba de comunistas, o sea a inicios del siglo XXI, por oponerse a proyectos extractivistas o por denunciar o solicitar justicia para las víctimas de hechos violentos o sus familiares, en los que han estado involucrados agentes del Estado mexicano. Esta forma de violencia estatal también se ha observado contra quienes denuncian que no se llevan a cabo o no se hace uso adecuado de los recursos en la búsqueda de los desaparecidos y, por lo tanto, se dificulta la identificación de los culpables.

En este contexto, las reivindicaciones de derechos de los pueblos indígenas en el país también han sido utilizadas por el Estado mexicano para después orillarlas al desgaste y colocarlas en el olvido.

A pesar de esta tendencia a cerrar los cauces institucionales para las demandas, que se plantean cada vez con mayor radicalidad y tal vez con mayor dolor o un coraje autogestivo, se pueden observar distintas alternativas que históricamente han desarrollado proyectos políticos y acciones de incidencia en el ámbito público para reivindicar proyectos populares y con capacidad de autonomía tanto en su perspectiva como en su acción.

En el siguiente apartado mostraremos algunos de los campos o modalidades de la forma en que el movimiento zapatista en México, al igual que otros proyectos contrahegemónicos en América Latina, ponen en práctica procesos de creación estética vinculados a su accionar político, aunque esas formas de creación artística tienden, con frecuencia, a ser vistas sólo como formas de difusión de los respectivos proyectos, o como un elemento que simplemente acompaña toda la lucha social.

## Teatralidad, muralística y composición musical: caracterización de prácticas estéticas

Si bien hasta ahora nos hemos referido a los procesos estéticos de forma genérica, su comprensión requiere aproximarnos a ellas mediante sus formas de objetivación, es decir, a través de los productos sociales que pueden ubicarse en el terreno de lo que tradicionalmente se considera como *lo artístico*. Esos episodios de síntesis de movimientos y elementos que se expresan y son apropiados como creaciones estéticas pueden ser el punto de partida para comprender los lenguajes, los códigos y las formas de apropiación diferenciadas y los referentes culturales y extradiscursivos que se ponen en juego en cada obra. Las artes escénicas, la creación de murales y la composición musical son algunos de los campos de creación estética donde los movimientos y las organizaciones sociales vienen desarrollando un mayor despliegue y aporte, tal como se desglosa a continuación.

### Las artes teatrales

Las expresiones estéticas en el campo de las artes escénicas y su uso con la intencionalidad de influir en el devenir de las sociedades, para denunciar problemáticas o poner a discusión determinados proyectos políticos, incluyen variadas manifestaciones en momentos históricos y contextos regionales particulares. Si bien, así como en otros terrenos de las experiencias estéticas, se tiende a asociar la producción teatral con la llamada “alta cultura” o con aquello que consumen los estratos privilegiados de una determinada sociedad, las artes escénicas también han tenido un uso y desarrollo paralelo en otras formas de hacer teatro, desde lugares que genéricamente podrían caracterizarse como lo popular, el espacio público, o desde proyectos contraculturales.

Una experiencia sobresaliente en América Latina es el llamado *Teatro de los oprimidos* que, propuesto inicialmente por el brasileño Augusto Boal (1973), planteara, entre otras estrategias, el teatro-fo-

ro donde, a partir de representar un final sombrío para una escena cotidiana, el público asumía la tarea de reinventar la conclusión de la historia a partir de lo que ellos deseaban y de cómo pensaban que debería ser. Fue una manera de hacer teatro que tenía como propósito involucrar a quienes lo presenciaban en la elaboración de una lectura crítica de su realidad, como parte de una estrategia de diálogo con ciudadanos comunes y en sus propios contextos cotidianos (Boal, 1973).

Estas representaciones teatrales tomaban escenas y problemáticas cercanas y “sentidas” por la población para evidenciar sus contradicciones, para enfatizar la necesidad de transformación social y para buscar un involucramiento en proyectos de cambio. Por tratarse de una representación teatral, se utiliza un lenguaje que toma distancia del discurso expresamente político para usar códigos estéticos vinculados a los usos de la lengua que son propios de los participantes, entre quienes frecuentemente se encuentran campesinos, población suburbana o de otras colectividades excluidas.

Esta función social y política del teatro había sido expresada algunas décadas antes por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht<sup>7</sup> mediante la confección de múltiples obras teatrales que retomaron las problemáticas y los debates propios del belicismo reinante durante la Primera Guerra Mundial, las lacerantes inequidades sociales y la relación de subordinación de países asiáticos frente a Europa. Brecht se ocupó de hacer del teatro un espacio claramente enfocado a la denuncia pública y a la utilización de distintas formas de reflexión y de involucramiento de los sujetos en las problemáticas que se presentaban, iniciando dichas formas de participación con la interacción dentro de la misma escena teatral.

En el contexto actual, ante problemáticas como la violencia política, incluida la desaparición forzada de personas, la creación teatral está siendo utilizada para conmover y mover formas de violencia cristalizadas por la irrupción del narcotráfico en regiones y territorios mexicanos diversos. Resulta imprescindible preguntarnos: ¿cómo

<sup>7</sup> Véanse especialmente *La ópera de los tres centavos* y *Tripa vacía o ¿a quién pertenece este mundo?* (Thompson y Sacks, 1998).

desandar la violencia y sus huellas sociales y psicológicas cuando se constata una y otra vez la inoperancia de los canales institucionales tradicionales en la resolución de los problemas? Mayor aún es la impotencia vivida cuando se trata de la desaparición y el asesinato de personas. En este sentido, las obras artísticas (teatro callejero y obras teatrales) nos acercan a una posibilidad construida desde canales y experiencias alternativos. Además de llevar el arte a zonas desoladas y alejadas como las ciudades de la frontera norte de México, este tipo de creación estética se propone revertir las huellas dejadas por la violencia sistemática, tanto en los espacios como en el lazo social, tal como lo han hecho las compañías teatrales: Teatro por el Fin del Mundo,<sup>8</sup> Quinta Teatro<sup>9</sup> y Condición Humana.<sup>10</sup>

Estas experiencias enfatizan la necesidad de pensar la relación entre el teatro y el espectador, un vínculo sobre el que Rancière nos advierte: “Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos” (2010:11). El teatro aparece como una forma de constitución estética de la colectividad, conlleva una idea de la comunidad como presencia en sí, opuesta a la idea de la representación. Entonces el desafío es volver esta identidad al teatro con el fin de producir procesos de reflexión, también para introducir formas simbólicas que logren transformar las huellas de la violencia, revertirlas, al menos en ese momento puntual de contacto con las escenas.

En el Festival CompArte, convocado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) durante el mes de julio de 2016, se representaron obras teatrales en las que se actuó el maltrato en las fincas, la matanza de Acteal, la toma de San Cristóbal de las Casas el

<sup>8</sup> Más información sobre esta compañía teatral puede encontrarse en: [<http://teatroparaelfindelmundo.blogspot.mx/>].

<sup>9</sup> Sobre esta propuesta artística cuyo lema es “Teatro a cielo abierto” puede encontrarse en: [<http://www.laquintateatro.com/index.html>].

<sup>10</sup> También conocido como Asalto Teatro, es una propuesta de teatro alternativo que se enfoca en la intervención urbana, especialmente de espacios en abandono. Más información en: [<http://asalto-teatro.blogspot.mx/>].

1º de enero de 1994, el involucramiento de maestros y médicos en luchas de resistencia y la escena de defensa de las mujeres frente al Ejército Mexicano en Xoyep, que fue captada por el fotoreportero Pedro Valtierra y que en su momento circuló en los diarios nacionales y en el ámbito internacional.

Entre estas obras teatrales también se representó una visita del gobernador del estado de Chiapas, Absalón Castellanos Domínguez, al municipio de San Andrés Larráinzar. El gobernador, que llega en un helicóptero procedente de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, es recibido con aplausos y gritos de apoyo al Partido Revolucionario Institucional (PRI). El cacique local hace las funciones de intérprete y traduce las peticiones que las autoridades locales le plantean al gobernador: carretera, escuela para los niños y herramientas para trabajar el campo. El gobernador responde:

¿Me permites, presidente? Voy a hablar —dice Larráinzar—. Ya tengo las peticiones que ustedes hicieron. Quieren carreteras, quieren aulas, quieren azadón y machete. Sí, como gobernador, voy a ver cuál es la necesidad que tienen ustedes. Lo sé, que ustedes, yo sé que no tienen carro. No tienen productos para transportar. No tienen nada, yo sé que son pobres. Entonces ¿para qué quieren la carretera? Y quieren azadón y machete para trabajar. Pero ¿cómo viven ustedes si no tienen machete y no quieren azadón? ¿Cómo viven ustedes? ¿Saben qué? Como gobernador, voy a ver cuál es su necesidad. Porque hay alimentos fabricados para que ustedes coman así nomás. No necesitan trabajar. Voy a ver primero. Si hay dinero, lo voy a dar. Si no hay dinero, pues vamos a ver si este año o el próximo.<sup>11</sup>

Así, el gobernador se retira entre consignas y aborda nuevamente su helicóptero. Como presentamos a continuación, el programa del evento incluyó murales, música y poesía, entre otras manifestaciones artísticas.

<sup>11</sup> Teatro zapatista, “Caracol II”. Obra de teatro presentada durante el Festival ComArte, julio de 2016. Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=5AKyJb-Y8mE>].



*La muralística: miradas particulares para la transformación*

Tal como sucede con las creaciones estéticas teatrales, el uso social y político de la muralística que ha tenido mayor impulso y visibilidad social remite a artistas plásticos con renombre internacional que, en su momento, en muchas ocasiones, a solicitud de autoridades políticas o por su propia iniciativa como parte de proyectos políticos críticos, se ocupaban de “relatar” mediante imágenes pasajes relevantes de las historiografías nacionales o sobre problemáticas o eventos que se consideraban dignos de permanecer en la memoria de las respectivas sociedades.

En el caso mexicano, sin dejar de lado la necesidad de un análisis de la producción muralística desde su heterogeneidad y como parte de proyectos políticos, en ocasiones, antagónicos, se suele reconocer a los conocidos miembros del movimiento muralista mexicano.<sup>12</sup> La revisión de sus trayectorias vitales muestra frecuentemente un vínculo entre el autor de la producción muralística y su pensamiento crítico y creativo unido a la militancia, la denuncia social y su involucramiento en proyectos de cambio social, incluso, con altos niveles de radicalidad. La recurrencia a la creación de imágenes como parte de proyectos sociales y políticos tiene también rutas paralelas a través de las creaciones de movimientos y organizaciones, aunque frecuentemente se trata de un espacio de creación desde los márgenes, muchas veces con recursos limitados para su producción o difusión.

Uno de los movimientos sociales que ha motivado gran interés y cuenta ya con una trayectoria de creación muralística con características particulares ha sido el movimiento zapatista en México. Los murales comunitarios zapatistas son aprobados por las asambleas comunitarias o por las Juntas de Buen Gobierno:<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Dicho movimiento tuvo como precursor al Dr. Atl (Gerardo Murillo), a quien se unirían José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, entre otros (Mandel, 2007).

<sup>13</sup> Como ejemplo de estos trabajos pueden ubicarse las colaboraciones de Gustavo Chávez Pavón, quien ha coordinado la realización de más de 300 murales (Híjar, 2010:9) y

El proceso se inicia con una preconsulta para saber si la comunidad quiere o no la realización de la pintura mural y en dónde ubicarla. Si se decide hacerla por decisión colectiva, se procede a hacer una consulta para determinar los asuntos a representar que son organizados por temas que serán motivo para los bocetos realizados por el colectivo de realización. Los promotores no llevan ni proporcionan iconografía, buscan que los participantes expresen lo que sienten y generen su propia estética con los elementos gráficos y visuales que ellos decidan y quieran; tampoco intervienen en las decisiones, todo se resuelve a partir del trabajo colectivo y la consulta. Una vez elaborado el boceto final, se procede a su realización que también es ejecutada por la comunidad implicada (Híjar, 2009:10).

Las escenas que con mayor frecuencia se plasman refieren a la guerra de 1994, a la forma como el Ejército Mexicano bombardeó y atacó las comunidades que forman parte del EZLN, los periodos previos al levantamiento cuando los indígenas eran maltratados o despojados de sus tierras y la forma como la educación y la salud autónoma se viene desarrollando. La elaboración de los murales se lleva a cabo de forma participativa. Generalmente son los participantes, ya sean de una determinada área de trabajo o quienes se desenvuelven en alguna instancia colectiva de autoridad, quienes deciden su elaboración, cuál será su contenido, qué símbolos se utilizarán, cuál será el tipo de dibujo o representación que se llevará a cabo.

Este tipo de acción estética es también realizada o influida por los simpatizantes o por personas solidarias de otras partes de México o de otros países. En ocasiones se trata de artistas que tienen ya un antecedente de creación visual, mientras que otros simplemente contribuyen desde sus propios códigos y lenguajes estéticos. Los murales se colocan generalmente en las paredes o construcciones de madera y techo de lámina que se utilizan como espacios de reunión, en las

---

de Sergio Valdez Ruvalcaba (2011). Otra experiencia de este tipo está consignada en Cerda, Alejandro (2011).

oficinas de las instancias colectivas de autoridad, en las casas de salud o en las escuelas autónomas.

A finales de 2015, la iniciativa de llevar a cabo un espacio de diálogo llamado CompArte<sup>14</sup> atrajo también la participación tanto de diversos colectivos conformados por los mismos militantes zapatistas como de artistas de México y de otros países. Aunque una parte importante de las presentaciones fueron canciones, en el evento también hubo diversas danzas, performance, obras teatrales o imágenes, todas ellas elaboradas por los mismos zapatistas.

Durante este festival, las bases de apoyo presentaron murales, pinturas y dibujos sobre la historia de los pueblos, de su organización, su sueño y memoria, así como elementos de la construcción de su proyecto político. Se trata de una memoria colectiva que se despliega como un pilar fundamental para comprender el mundo, la matriz de sentido político de su vida, su organización y la fuente de significación de sus procesos de creación estética.

Un grupo de jóvenes, mujeres y hombres, bases de apoyo zapatista de la zona Tsots Choj (tigre-murciélagos), conocida como Caracol de Morelia, presentaron el mural “Nuestras raíces” frente a cientos de sus compañeros y compañeras de la organización, y a los asistentes de diferentes partes de México y el mundo.

Compañeros y compañeras, nosotros, nosotras, este grupo de jóvenes hemos realizado un trabajo sobre una pintura mural que a continuación vamos a dar una breve explicación. Espero que podamos expresar nuestro pensamiento a través de este trabajo que lo hemos hecho con mucho cariño para ustedes [...].

La palabra es la autonomía. Los malos gobiernos están sólo en el servicio de los poderosos. Los pueblos zapatistas sin pedir permiso a nadie nos organizamos para hacer cumplir nuestras demandas, creando municipios, juntas de buen gobierno, educación, salud autónoma, tra-

<sup>14</sup> En los “Caracoles”, centros políticos culturales zapatistas, fueron presentadas, durante la segunda quincena de julio de 2016, más de 200 obras artísticas preparadas por sus integrantes, que incluyeron composiciones musicales, poesías, obras teatrales e imágenes, entre otras.

bajando las tierras recuperadas colectivamente, sembrando maíz, frijol, verdura, y todo lo que nos permita nuestra madre tierra cosechar de ella, para seguir alimentando nuestra resistencia. Y ¿el café?, para quitar el sueño y seguir inspirados construyendo autonomía [...].

La raíz representa la resistencia y la rebeldía, el mundo representa a los pueblos, a los hombres y mujeres, niños, niñas, jóvenes, jóvenes, ancianos y ancianas que tienen la conciencia de lucha, que buscan construir un mundo donde quepan muchos mundos. Un mundo donde todos y todas tengamos los mismos derechos, como nos enseñaron nuestros antepasados a trabajar y vivir colectivamente... (Integrantes del Municipio Autónomo Rebelde Zapatista, 17 de noviembre, 2016).

Estos trazos son presentados como parte de ese ancho tiempo presente, desde el ahora se presenta el ayer y el mañana explicados desde la mirada colectiva situada en un sitio específico de la geografía de nuestra América Latina. Los murales expresan una mirada del mundo que se habita compartido, donde, además de esperanzas, o como condición de éstas, se comparte un mal que está poniendo en riesgo la vida del planeta y de los territorios compuestos por una vasta diversidad, como la de los pueblos que la habitan.

### **Composición musical: del relato a la creación de realidades**

La composición musical constituye un tipo de creación estética en el que confluye, en primer término, la oralidad, debido a la letra de lo que se canta, generalmente es una poesía o un texto de carácter metafórico o con un código de belleza particular. Al mismo tiempo, este tipo de creación artística se presenta con una composición melódica y un acompañamiento armónico que expresa su pertenencia a un determinado tipo de ritmo y género musical, que puede ser ubicado cultural e históricamente. A esas dos rutas artísticas confluyentes se suma el arte propio creado en el momento de la interpretación en tanto puesta en escena que sintetiza las rutas mencionadas y abre un espacio a un estilo propio de interpretación, a un diálogo con el

espectador y a la improvisación que adquieren sentido al contextualizarse y ubicarse en el espacio y el tiempo.

La composición musical, por medio de esos cronistas y artistas, entre quienes figuran desde trovadores hasta rockeros y compositores de corridos, al igual que en otros diversos géneros disponibles, muestra su posibilidad de uso con la intención de reforzar proyectos dominantes o para impulsar nacionalismos, como es notorio en los himnos nacionales, pero también por parte de movimientos y organizaciones sociales que generan sus propios himnos de lucha y sus singulares géneros para retomar ritmos o códigos estéticos provenientes de luchas populares, de pueblos excluidos o de culturas subalternas.

Una notable producción artística musical puede ubicarse históricamente como parte de episodios dictatoriales en América Latina, como elementos culturales de los procesos revolucionarios o como parte de luchas reivindicativas de los jóvenes frente a las generaciones precedentes e incluso de luchas contra el racismo o en pro de los derechos étnicos.

De manera paralela a la trayectoria pública de más de dos décadas del movimiento zapatista, se ha producido una gran cantidad de composiciones musicales que se enfoca en narrar los momentos más relevantes de su trayectoria. Además de los hechos del levantamiento de 1994, se narra musicalmente la llegada de las Fuerzas de Liberación Nacional a la Selva Lacandona en 1983, la formación de los municipios autónomos y la conformación de los Caracoles en 2003, entre otros hitos del movimiento. Las composiciones musicales están dedicadas también a narrar la vida y las acciones de compañeros caídos en combate o de distintos líderes. Asimismo, se componen canciones sobre los trabajos colectivos, la lucha de las mujeres, la educación o la salud autónoma y se incluyen piezas tradicionales cantadas en lenguas autóctonas, melodías propias de los grupos étnicos que participen en el movimiento, y los instrumentos musicales como el violín, la flauta, el tambor y la marimba, entre otros.

Durante el Festival CompArte la creación artística fue el vehículo para hablar con el mundo, para presentarle sus reflexiones sobre su largo caminar como pueblos originarios, su organización indígena

zapatista que recupera la memoria como herencia viva, fuerza y guía para la creación política y artística, para su construcción, el arte de la resistencia.

Las composiciones musicales tuvieron como foro la diversidad de paisajes y geografías donde se asientan los Caracoles. Los corridos, las norteñas, las cumbias, la trova o el hip-hop se muestran como expresiones que sonorizan la letra de piezas musicales compuestas con el trabajo colectivo artístico de los diferentes grupos musicales; una música revolucionaria que acompaña y es parte de su lucha, tal como ha sucedido en procesos similares en América Latina. Por medio de sus canciones representan su historia y su cultura, la resistencia, el horror de la guerra y el modo en que la han enfrentado; asimismo, su modo de mirar el mundo, la construcción de su autonomía y su modo de organización como medio para la transformación. Con sus cantos exponen sus sueños, prácticas y memoria como proyecto que van construyendo en ese ancho presente donde se busca una transformación social. Una de las piezas titulada “La maldita tormenta” fue cantada en medio del calor del corazón de la selva, en el Caracol de La Realidad:

Yo soy del sur del país  
y del estado de Chiapas.  
Yo soy mero zapatista,  
mi orgullo es ser luchador,  
voy acabar con la hidra,  
con la hidra capitalista

CORO. Esa maldita tormenta  
que a todos viene a acabar  
destruyendo a los pueblos,  
su cultura y mucho más.  
La casa puede caerse  
y no hay que esperar ya más...

(Integrantes de la Región 1º de enero, Tierra y Libertad. Audio, Colectivo de medios libres Radio Zapatista, [<http://radiozapatista.org/?p=18181>]).

También se presentó la canción “Despierten hermanos”, acompañada por el Grupo Primos Rebeldes:

Aquí les traigo un mensaje a todito el mundo entero  
 porque el maldito gobierno nos quiere exterminar.  
 Escuchen lo que les canto, él nos quiere acabar,  
 pero con la autonomía aquí se viene a topar  
 tenemos educación y también buena salud,  
 trabajando en colectivo unidos hay que triunfar.

(Herni y Nelsar, Región Miguel Hidalgo, Tierra y Libertad. Audio, Colectivo de medios libres Radio Zapatista, [<http://radiozapatista.org/?p=18181>]).

Como parte de la creación musical, los componentes verbales, también considerados como *oralitura*, muestran los elementos culturales de todo idioma cuando se enfoca desde su contexto y cosmovisión, así como su versatilidad y su capacidad de apropiación de elementos provenientes de diversas culturas, lo que expresa y reitera su condición de lenguas vivas. A través de la oralidad se transmite la memoria y se teje comunidad, se crean redes de relaciones intercomunitarias y se crea arte, tal como se muestra en la poesía colectiva del grupo Azteca:

—Abuela: Hija mía, tratan de borrarte todo porque en los horizontes se conocen y se aprenden el tejer de la resistencia.

Porque en los horizontes están plasmados el ayer, el hoy y el mañana que te espera.

Ellos quieren que tu única compañía sea el laberinto de consumismo.

Quieren que existan sobre ti, sin mí, porque sin raíces eres un árbol muerto...

—Joven mujer: ¿Por qué quieren apagar tu brillo, abuela, y al mismo tiempo construirle una muralla de desesperación?

—Abuela: Porque soy versos y poesías, soy cantos y alegrías, soy memoria donde se abonan las resistencias, donde se forma la sangre morena, donde se diseña el mañana que soñamos...

(Región Pancho Villa, Municipio San Andrés Sakamch'en de los Pobres. Audio, Colectivo de medios libres Radio Zapatista, [<http://radiozapatista.org/?p=17050>]).

La composición musical y las piezas poéticas muestran el uso particular de formas artísticas que combinan melodías, ritmos, métrica y metáforas. En este caso, su uso no reivindica la belleza por sí misma, ni la capacidad exclusiva del autor o la posibilidad de lograr el consumo masivo sin más. Se recurre a la creación artística como elemento que expresa rasgos de un proyecto que, paradójicamente, recurre a un lenguaje polisémico y no expresamente político para establecer un diálogo entre quien produce la obra y quien la considera digna de ser escuchada. Implícitamente se recurre a una estética no oficial o no reconocida que es en sí misma transgresora y viva, en tanto que se resiste a ser instrumentalizada o folclorizada. La sencillez y cotidianidad de su lenguaje permite su amplia comprensión y es, al mismo tiempo, lo que facilita sus posibilidades de obtener un mayor arraigo social.

Tal como se ha mencionado, en la producción artística de los movimientos sociales puede encontrarse no solamente una crítica al arte entendido en un sentido individual, neutral y de élite, sino, también, una redefinición del *arte público* en tanto posibilidad de ocupar material y simbólicamente el espacio público, mediante la experiencia sensible, para dotarlo de sentidos vinculados a proyectos contrahegemónicos (Híjar, 2012:35). Con su propuesta artística, los movimientos sociales muestran que las subjetividades, los sentimientos y las sensaciones son también un campo de disputa en el que se expresa una particular forma de articular estética y política, tal como se ha documentado respecto del movimiento zapatista (Sosa y Wolkovicz, 2014).

La experiencia de los zapatistas que se plantean y llevan a cabo representaciones teatrales, canciones o murales, los conduce a in-



cursorar en el terreno de la producción artística para comunicar un mensaje político. Los aportes como los del Teatro del Pueblo de Augusto Boal (1973) o del Teatro Anónimo Identificador de Rafael Murillo (Corrales, 2012) pueden también ilustrar los criterios o las intencionalidades de las diferentes creaciones artísticas que aquí se citan. En primer término, el público deja de ser espectador, escucha pasivo o contemplador para involucrarse en la creación artística, tal como sucede cuando se habla de romper la cuarta pared del escenario. Asimismo, la creación artística es producida por actores, músicos o pintores que no tienen una formación profesional o socialmente reconocida para ello, lo cual disuelve la noción de una élite como la única con capacidad de producir arte. Finalmente, las temáticas abordadas, las tramas, los contenidos y los mensajes que se expresan artísticamente surgen y refieren a la vida y problemática de los miembros de los movimientos sociales, lo cual les posibilita construir una lectura autónoma de lo que están viviendo.

El ejercicio mismo de apostar e involucrarse en un ejercicio de creación artística, como en los ejemplos que se retoman en este artículo, conlleva una experiencia de descolonización y de crítica a la perspectiva dominante del discurso de la modernidad.

## Conclusiones

Para aproximarnos a la comprensión de la producción artística de los movimientos sociales contemporáneos requerimos retomar el vínculo entre estética y política. Ubicar este tipo de creaciones artísticas, como expresión concreta en el campo de la estética, implica reconocer, al tiempo que cuestionar, la herencia liberal que asocia su contenido con la posibilidad de gozar de lo bello como valor neutral y universal. Asimismo, se cuenta con formas diversas para definir lo bello y considerar la obra artística como ejercicio individual, la cual frecuentemente responde a una élite que cumple con un código determinado previamente y que se enfoca en demostrar el dominio de una forma específica de expresarse que es reconocida socialmente.

En contraste con esa visión dominante respecto de la creación artística, la actuación de los movimientos sociales en este campo requiere una visión de lo artístico como creación extraordinaria e imaginación colectiva, que, si bien comparte una herencia cultural, se centra en la posibilidad de crear otros códigos y de esa forma, poner en práctica una crítica prefigurativa del tipo de sociedad y de relaciones sociales que se proyectan o desean.

Para reconocer el potencial crítico y prefigurativo de las creaciones artísticas de los movimientos contemporáneos, es necesario considerar, asimismo, la diversidad de perspectiva estéticas. Los distintos saberes también se construyen y se expresan en el campo de las producciones artísticas. Se requiere, entonces, una perspectiva que reconozca dicha diversidad artística y que acepte que no sólo existe esa variedad de producciones artísticas que se generan en la praxis de dichos espacios organizativos, sino que éstas responden a diferentes formas de entender tanto lo bello como lo artístico, siendo este último campo donde se expresa la lucha por el reparto de lo sensible (Sosa y Wolkowicz, 2014).

Las producciones artísticas de los movimientos sociales contemporáneos no sólo expresan problemáticas que les afectan o cuya transformación es central en sus proyectos, sino que contribuyen a colocar, utilizando el lenguaje de lo sensible, la posibilidad y las características de los cambios que les parecen necesarios y urgentes. De esta forma, dichas creaciones artísticas son formas de utilización en lenguajes diversos más allá de la lógica o el raciocinio, que comunican y buscan la posibilidad de generar vínculos con diversos sectores sociales, los cuales eventualmente podrían compartir su causa. Al mismo tiempo, transmiten y comunican otras realidades posibles, siendo ésta una forma de denunciar y cuestionar la realidad existente.

Las creaciones artísticas de los movimientos sociales pueden ser pensadas por medio de su inscripción en los proyectos de descolonización de lo sensible o del campo estético. La praxis colectiva de producción artística es un ejercicio de desprendimiento de los códigos dominantes y, simultáneamente, una forma de confrontar el proyecto de modernidad imperante instalado desde el periodo colonial. Ese

espacio a la vez crítico y creativo de los movimientos sociales se pone en práctica mediante procesos en los cuales los sujetos se conciben a sí mismos de manera distinta de como se les ubica y trata en los proyectos nacionales dominantes.

Al pensar lo artístico de forma distinta a lo dominante, se muestra su potencia epistémica, entendida como la capacidad de ver, pensar y nombrar el mundo desde su cultura y desde su visión histórica. Así, se inscriben en un proceso de descolonización del ser, del saber y del poder a través de la generación de una gramática artística propia. Sin embargo, las creaciones artísticas de estos movimientos no se agotan en la creación de códigos contrahegemónicos, sino que se inscriben en la confrontación de un proyecto colonial que es, a su vez, sustento del proyecto de modernidad dominante. La radicalidad de sus propuestas artísticas muestra que no sólo buscan ser aceptados como una forma más de pensar lo artístico, sino como parte de un proyecto de transformación nacional y del orden global imperante.

La producción artística de estos movimientos viene a sumarse y a ser parte de proyectos que buscan pensar lo político más allá de la política institucionalizada y partidista, así como de la democracia representativa. Asimismo, con su accionar en el terreno de lo artístico, que acompaña sus propuestas en el campo social y en el expresamente político, también están expresando la necesidad de aceptar distintas formas de hacer política. Esto significa que, al propiciar su creación artística, estos movimientos están generando discursos políticos que trascienden formas tradicionales de hacer política, como el mitin y el manifiesto, para plantear que, si bien no se abandonan dichas modalidades tradicionales, también es válido, útil e incluso agradable expresar sus propuestas políticas en tonos lúdicos y festivos, que incluyen la teatralidad, la pintura, la poesía o la música, es decir, los movimientos sociales se valen del potencial polisémico y expresivo que tiene el accionar artístico para encontrar respuestas a sus problemáticas, dado que en la vía institucional se topan con importantes limitaciones para sus demandas y necesidades.

La comprensión de la praxis artística de movimientos y organizaciones sociales que plantean proyectos críticos ante las tendencias

dominantes en el campo político y económico requieren, como hemos expuesto a lo largo de este artículo, de una perspectiva de lo estético que trascienda una visión racionalista y neutral de lo bello como aquello que es agradable a la percepción del individuo. En el acto creativo existe una intención y una comunicación, el sentido de ese acto no es la contemplación. La producción estética de dichos actores sociales requiere ser enfocada con una mirada que reconozca su historicidad y su imprescindible vínculo con procesos subjetivos. Ante todo, que reconozca la diversidad de códigos y lenguajes para pensar lo artístico en sus distintos campos de expresión. La creación artística es una respuesta y una puesta en práctica de un diálogo entre distintos saberes y cosmovisiones, los cuales crean nuevas formas de diálogo y nuevos vínculos. Es una forma de comunicación *no convencional* que frecuentemente adquiere un gran arraigo y que, cuando consigue su efecto, logra ser apropiada con una notable naturalidad.

El mayor reto para la comprensión de esta praxis artística radica en ubicar su potencialidad crítica y su posibilidad de prefigurar una transformación radical del orden establecido. Se trata de creaciones en el campo de lo sensible que tiene la posibilidad de establecer un vínculo que incluye el ámbito simbólico y de los deseos; que, sin ser idealizada ni sobredimensionada, puede ser una vía, aunque frecuentemente secundarizada, que contribuya a pensar y redefinir lo político. El reconocimiento de las creaciones estéticas que acompañan todo proceso organizativo y de praxis política: ¿podrá contribuir a conseguir ese arraigo social tan necesario en un contexto de crisis del sistema partidario, de abstencionismo masivo y de conformismo social que presenciamos actualmente? Nos inclinamos a pensar que sí.

## Bibliografía

- Adorno, Theodore (1970). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Boal, Augusto (1973). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Brasil: Civilização Brasileira.

- Castro Gómez, S. y R. Grosfoguel (eds.) (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo de Hombres Editores/Universidad Central.
- Cerda, A., C. Chapela y E. Jarillo (2009). “Acontecimiento, sentido y referencia: claves para comprender la experiencia de los sujetos en procesos globales”, *Revista Argumentos. Estudios Críticos de la Sociedad*. México: UAM-Xochimilco.
- Cerda, A. (2011). *Imaginando Zapatismo. Multiculturalidad y autonomía indígena en Chiapas desde un municipio autónomo*. México: UAM-Xochimilco.
- Corrales, A. (2012). “Hacia un teatro decolonial o de la liberación: la propuesta teatral de Rafael Murillo Selva Rendón”, *Temas de Nuestra América*, núm. extraordinario. Costa Rica, pp. 163-172.
- Couquelin, A. (2009). *L'art contemporaine*. París: PUF.
- De Sousa Santos, Boaventura (2009). *Una epistemología del Sur*. México: Siglo Veintiuno Editores/Clacso.
- Echeverría, Bolívar (2006). *Vuelta de siglo*. México: Era.
- Escobar, Arturo (2016). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. México: Cideci/Unitierra.
- Fanon, Frantz (2006). *Los condenados de la tierra*. Argentina: Kolectivo Editorial Último Recurso.
- Fernández, Ana María (2006). *Política y subjetividad: asambleas barriales y fábricas recuperadas*. Argentina: Editorial Biblos.
- Fiore, J. B. (2005). *La Roma de León Batista Alberti*. Milán: Skiva.
- Gadamer, Hans-Georg (1977). *Verdad y Método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Grupo de Arte Callejero (GAC) (2009). *Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires.
- Híjar González, C. (2009). *Arte para tiempos infames. Producción artística y movimientos sociales*. México: Cenidiap.
- \_\_\_\_ (2010). “Los murales comunitarios. Dimensión estética del movimiento zapatista”, conferencia presentada en el Foro Internacional sobre Multiculturalidad. México: Universidad de Guanajuato.
- \_\_\_\_ (2012). “Dimensión estética y acción política en los movimientos sociales. Apuntes para una reflexión”, *Revista Question*, vol. 1, núm. 34, pp. 29-36.

- Ibarra Grasso (1982). *Ciencia astronómica y sociología incaica*. Perú: Editorial Los Amigos del Libro.
- Kant, Imanuel (1876). *Crítica del juicio*. Madrid: Librerías de Francisco Travedra.
- Lander, E. (comp.) (1993). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.
- Lenkersdorf, Carlos (2002). *Filosofar en clave tojolabal*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- León Portilla, Miguel (2006). *La filosofía náhuatl: estudiada en sus fuentes*. México: UNAM.
- Loaiza, H. (2001). “¿El fin de la estética?”, *Revista Resonancias*, núm. 140.
- Maldonado Torres, N. (2008). “La descolonización y el giro des-colonial”, *Tábula Rasa. Revista de Humanidades*, núm. 9, julio-diciembre. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cudínamarca, pp. 61-72.
- Mandel, Claudia (2007). “Muralismo mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva”, *Escena*, vol. 20, núm. 61, pp. 37-54.
- Marx, Karl (2012). *Manuscritos económico-filosóficos* [1984]. Madrid: Biblioteca Grandes Pensadores.
- Mbembe, Achile (2011). *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*. Madrid: Melusina.
- Mignolo, W. (2007). “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura”, en S. Castro Gómez y R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo de Hombres Editores/Universidad Central.
- Mouffe, Chantal (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. México/Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Nahuelpan, H. et al. (2012). *Ta In Fijke Xipa Rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche*. Chile: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Pérez Rubio, Ana María (2013). “Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividad”, *Revista Nueva Época*, núm. 20, julio-diciembre, pp. 191-210.
- Quijano, Aníbal (2007). “Colonialidad del Poder y Clasificación Social”, en S. Castro Gómez y R. Grosfogel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Colombia: Siglo del Hombre Editores.

- Quintero, P. e I. Petz (2009). “Refractando la modernidad desde la colonialidad. Sobre la configuración de un locus epistémico desde la geopolítica del conocimiento y la diferencia colonial”, *Gazeta de Antropología*, vol. 25, núm. 2, pp. 1-11.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- \_\_\_\_ (2013). “El resentimiento antiestético”, *Revista Disturbis*, núm. 14, pp. 1-4.
- Salazar Bondy, Augusto (2006). *¿Existe una filosofía en nuestra América?* México: Siglo Veintiuno Editores.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1961). “Ideas estéticas en los ‘Manuscritos económico-filosóficos’ de Marx”, *Revista Diánoia*, vol. 7, núm. 7, pp. 236-258.
- Scott, James C. (2003). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Era.
- Sosa, J. y P. Wokovicz (2014). *La guerrilla estética del EZLN: los murales zapatistas como una nueva forma de visibilidad*. Argentina: FADU/UNL.
- Tatarkiewicz, Władysław (1991). *Historia de la estética III*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_ (2000). *Historia de la estética I. La estética antigua*. Madrid: Akal.
- Thompson, P. y G. Sacks (eds.) (1998). *Introducción a Brecht*. Madrid: Akal.
- Valdez Ruvalcaba, S. (2011). El mural comunitario participativo. *Crónicas*, número especial. México: UNAM.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. España: Península.
- Zea, Leopoldo (2010). *La filosofía americana como filosofía sin más*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Recepción: 26 de junio de 2017

Aceptación: 9 de enero de 2018