

El lenguaje visual artístico del mundo indígena en rebeldía. Aproximaciones al muralismo comunitario zapatista, desde la perspectiva de una teoría crítica de las imágenes

The artistic visual language of the indigenous world in rebellion. Approaches to Zapatista community muralism, from the perspective of a critical theory of images

Detlef R. Kehrmann¹

Resumen: Partiendo de las consideraciones de la Teoría Crítica acerca de la “dialéctica negativa” entre imagen y concepto, la presente ponencia intenta aproximarse al lenguaje visual artístico de las comunidades indígenas zapatistas, haciendo referencia en particular al muralismo comunitario que forma parte de una cotidianidad de la resistencia sociopolítica en forma participativa. A través de este muralismo se expresa una “estética de resistencia”, descolonizada con raíces indígenas premodernas como subversión del monopolio simbólico del mundo capitalista. Es un arte que requiere para su comprensión de categorías estéticas propias, autónomas con relación al mundo occidental capitalista.

Abstract: Starting from the considerations of the Critical Theory about the "negative dialectic" between image and concept, the present paper tries to approach the artistic visual language of the Zapatista indigenous communities, referring in particular to the community muralism that is part of a daily life of the sociopolitical resistance in a participatory way. Through this muralism an "aesthetic of resistance" is expressed, decolonized with premodern indigenous roots as a subversion of the symbolic monopoly of the capitalist world. It is an art that requires for its understanding own aesthetic categories, autonomous in relation to the western capitalist world.

Palabras clave: Teoría Crítica; imagen; arte indígena; zapatismo; estética.

1. Hacia una teoría crítica de las imágenes

Parece evidente que la discusión de obras artísticas visuales no está en el centro de la Teoría Crítica. Eso, en el caso de Adorno, contrasta con la gran cantidad de sus escritos sobre música y literatura; y su posición escéptica ante la cultura visual culmina en la evocación secularizada del motivo teológico de la prohibición de imágenes en el Viejo Testamento (Tränkle, 2013).

¹ Dr. en filosofía, sociólogo, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Teoría Crítica, filosofía y sociología del arte, kehrmann@gmail.com.

Hay que resaltar que tal problematización de la imagen está dirigida hacia su salvación en cuanto a su potencial utópico, evitando “cuidadosamente y a la par, la iconoclastia y la iconodulia, tanto el rechazo elitista de lo visual por demasiado accesible como la aquiescencia demagógica ante su persuasiva sugestión” (González Ávila, 2013: 386). Es en este sentido que, de acuerdo con la distinción programática de Horkheimer, de 1937, entre teoría tradicional y teoría crítica (Horkheimer, 2000), la Teoría Crítica se debe plantear también la tarea de ser crítica de las imágenes¹. Y, a la vez, debe abrirse para la crítica por las imágenes², puesto que el cuestionamiento del pensamiento conceptual asociado a la dominación de la racionalidad subjetiva e instrumental, la búsqueda de ir a través del concepto más allá del mismo requiere de una “imaginación filosófica” cuya potencia crítica se vislumbra en categorías benjaminianas y adornianas como “imágenes dialécticas” o “imágenes de pensamiento”. En tales categorías se reconoce la conexión entre la imagen y el concepto, la sensualidad y el intelecto, no por una síntesis sino por una “dialéctica negativa” que no cae en la tentación ni de “conceptos vacíos de contenidos” ni de “intuiciones ciegas” (Kant, 2007).

El arte no es mera copia de lo visto, hace visible lo no visto; así una pintura es producto no sólo de lo que el pintor ha visto sino también del cómo lo ha visto. La mirada del artista no es vacía, sino es dirigida y formativa: selectiva, orientadora y valorativa. La obra artística visual revela algo sobre el sujeto de esta mirada, “sus funciones intelectuales, imaginativas y reproductivas-memorales” (Schweppenhäuser, 2009: 25). Para la interpretación de tales obras hay que considerar que, si bien son apariencia, “fenómeno” y no “noúmeno” en el sentido kantiano (Kant, 2007), no obstante, son legibles, racionalmente descifrables en sus signos. Imágenes artísticas legibles tienen un potencial epistémico, son de una racionalidad contemplativo-estética, denominada por Horkheimer “razón objetiva” a diferencia de la “razón instrumental o subjetiva” (Horkheimer, 2002).

Siendo la experiencia artística “corrección y salida de la razón instrumental” (Barahona Arriaza, 2004: 282) hay que entenderla como modelo para la reflexión filosófica, lo estético como forma más alta del pensar filosófico, el papel epistémico del arte como salvación de la filosofía³: el análisis de la auténtica obra de arte como resistencia a la mala realidad, como aquello que huye de la cosificación, que se opone a la identificación, que no es la esfera de diversión o de consuelo, sino el lugar de una verdad que se encuentra negada en todas demás

esferas de la realidad moderna.

“Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad” (Adorno, 2004: 197), puesto que las auténticas obras de arte son enigmáticas en cuanto a su contenido de verdad al que sólo se le puede llegar por medio de la comprensión filosófica o sea su interpretación crítica, conjugando dialécticamente mimesis y racionalidad, lo no conceptual y lo conceptual para revelar una verdad social distinta, lo otro de la razón. La obra de arte se genera a través del impulso mimético, donde se plasma por un lado lo distinto al artista, el objeto, y por el otro lo asumido por él, el sujeto. Ese impulso se da dentro de una reflexión crítica requerida y realizada por el mismo objeto, una “construcción racional”. De esta manera la obra de arte absorbe ambos momentos, el impulso mimético y su crítica, su racionalidad, los cuales deben mantenerse irreconciliables para producir una imagen de verdad. “Mimesis” es el modo de comportamiento cognoscitivo que realiza el arte entre sujeto y objeto que no quedan enfrentados abstractamente como si fueran polos inconmensurables y a la vez no son reductibles ninguno de ambos a su contrario, es, por tanto, el nombre de una racionalidad dialéctico-estética que pone en armonía la razón objetiva y la razón subjetiva (Barahona Arriaza, 2004; Gómez: 1999)⁴.

En su *Teoría estética*, Adorno se opone a la contraposición o separación entre forma y contenido de la obra de arte. Teniendo en consideración la exaltación de la forma artística en el arte occidental moderno, rechaza una estética marxista arraigada sólo en la concepción realista, mimético-tradicional del arte y defiende el fuerte entrelazamiento entre forma y contenido, sin caer en la trampa del formalismo. Sostiene que el contenido no puede expresarse sin su formalización, así que la forma es contenido social que escapa a la intención subjetiva del artista, como manifestación de las condiciones materiales de existencia y a la vez – en el caso del arte occidental moderno – de la crítica alzada a las mismas.

Más allá del lenguaje artístico, según Adorno, la relación forma-contenido es central para la reflexión acerca del lenguaje en general. Critica tanto la concepción semiótica-formal del lenguaje con su estricta separación entre significante y significado, por olvidarse de la relación entre lenguaje e historia, como su cristalización en jerga de autenticidad que establece una identidad inmutable, ontológica entre palabra y cosa, prescribiendo lo histórico, lo temporal como necesario. Por el contrario, la “constelación” (Adorno, 1972 y 2005) como elemento central del estilo expositivo del pensamiento de Adorno⁵ busca recuperar el valor expresivo del lenguaje, la

“dignidad estética de las palabras” como sede de la verdad, abriéndose hacia la trascendencia de la cosa, hacia lo no idéntico, “lo que la cosa es más allá de sus identificaciones”, hacia lo que las cosas pretenden más allá de lo que son, hacia lo que aún no pudo manifestarse.

En este sentido el lenguaje artístico representa un esfuerzo de ir más allá de un mero medio de comunicación que se limita a nombrar las cosas como son; es un lenguaje simbólico (Belting, 2007: 14)⁶, cuya interpretación requiere de patrones metodológicos caracterizados como dialécticos. Haciendo referencia a la indagación de la *epistémé simboliké* del lenguaje artístico visual, la Teoría Crítica debería tomar en consideración su afinidad con la iconología como ciencia crítica de la imagen, desarrollada desde principios del siglo XX en sus elementos fundamentales por el Círculo Warburg. La interpretación de los símbolos artísticos en la cultura occidental por Aby Warburg y sus discípulos – Erwin Panovsky, Edgar Wind y otros – a partir de raíces mitológicas y mágico-religiosas, cuya pervivencia indica “la coexistencia de la civilización lógica con una causalidad fantástico-mágica” (Warburg, 2004: 27), uniendo lo profano y lo sagrado, el “renacimiento del paganismo”(Warburg, 2005) y la quiebra de la misma cultura occidental, encuentra su analogía en el desentrañamiento de la dialéctica mito-ilustración en la Teoría Crítica de los años 40 y 50, una dialéctica que Horkheimer y Adorno resumen en la sentencia: “El mito es ya Ilustración, la Ilustración recae en mitología” (Horkheimer y Adorno, 1998: 56)⁷. Igual que para la Teoría Crítica, “la búsqueda de la conexión entre las formas estéticas y los contenidos” es central para las interpretaciones del arte visual por el Círculo Warburg (Adorno, 2004: 14), cuyo procedimiento experimental además es comparable con el pensamiento en constelaciones propuesto por Adorno, en ambos casos dando “cumplimiento al *desiderat* de una ciencia de la cultura y del arte empírica y orientada histórica y críticamente, en lugar de una formalizadora o temáticamente fetichista” (Schweppenhäuser, 2015: 14).

2. Lo otro del lenguaje simbólico del arte indígena

El arte indígena se nos presenta, a primera vista, como lenguaje simbólico de una cultura diferente de la occidental capitalista. Debido a esta diferencia hay que considerar que los modelos de comprensión estética arraigados en la cultura occidental no son trasladables sin más a otra cultura como es la indígena

La cuestión de las diferencias culturales no está desligada de la constitución de la

conciencia subjetiva y de los problemas prácticos del entendimiento intersubjetivo, mutuo, posible en muchos casos sólo aproximativamente debido a límites de entendimiento poco superables, como se muestra claramente en la falta de equivalencia completa de traducciones de conceptos a diferentes idiomas, etc.⁸. De las diferencias en relación a algunos individuos en cuanto a criterios y formas compartidos con otros para el ordenamiento, la interpretación y la priorización de nuestras percepciones y acciones nacen los dos campos de la identidad: la identidad colectiva o “identidad como nosotros” (Elias, 1990: 180-211), en la que el “nosotros” es una comunidad delimitada, y la identidad individual, denominada también “identidad como yo” (ibid.), “identidad del yo” (Giddens, 1997: 93-104) o “identidad personal” (Berger y Luckmann, 1997: 44), que resulta “un principio de control por el que se orientan los deseos, planes, actos y relaciones de un sujeto” (Luckmann, 1996: 154). Así la cultura como propia se presenta desde la perspectiva subjetiva del individuo como “una sección limitada de la infinitud desprovista del sentido del acaecer universal, a lo cual los seres humanos otorgan sentido y significación” (Weber, 1982: 70) a través de “un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas” (Geertz. 1987: 88). Cultura en este sentido es siempre colectiva y a la vez individual: bien colectivo y competencia individual, es decir, marco de referencia y orientación para las acciones de los individuos y a la vez objetivación de las mismas.

. A la “dialéctica negativa” en el sentido adorniano como crítica inmanente del pensamiento identitario, para que se libere lo no-idéntico, lo otro, y se reconozca no sólo como alienación bajo la perspectiva de la apropiación en el sentido hegeliano, sino como anti-identidad, como “identidad de lo no idéntico” (Schipping, 2007: 71), se acerca una ética en relación a lo culturalmente diferente, “extraño” que resiste a su apropiación y no se define desde lo propio sino desde lo ajeno. Según tal ética, llamada por Waldenfels “ética responsiva” (Waldenfels, 1992), nuestra respuesta a una pretensión extraña no debe empezar desde nosotros sino siempre desde lo extraño – otra persona, otra cultura, otro lugar, otro tiempo. Es una respuesta que nos obliga, en el plano individual o en el colectivo, a cuestionar cualquier superación de lo ajeno en la forma de un centrismo como es el eurocentrismo u occidentalismo que representa las pretensiones universalistas del mundo de vida occidental-europeo como modelo único del progreso de modernización y civilización: la razón, la ciencia, la historia, la cultura del mundo occidental como “trampas fetichizadas de una interpretación hegemónica” (Lazo Briones, 2010: 157) acerca

de la relación de esa parte con el resto del mundo.

Por ende, una aproximación al muralismo comunitario zapatista debe entenderse como diálogo intercultural dispuesto a renunciar a pretensiones universalistas de la estética occidental. El arte autónomo del mundo indígena rebelde requiere para su comprensión de categorías estéticas propias, autónomas con relación al mundo occidental capitalista

En su investigación sobre “el razonamiento simbólico” a través del arte de danzas de indígenas norteamericanos, Aby Warburg considera que éstos se encuentran en un “estado de hibridación y transición”, porque “viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo” (Warburg, 2004: 27). En este sentido podemos entender el arte indígena como interconexión simbólica de estos dos mundos, o sea como “memoria social” de comunidades insertadas en una modernidad capitalista occidental con respecto a su pasado remoto, ancestral y precapitalista. De ahí que sería muy erróneo considerar – de una manera etnocéntrica – el arte indígena como meramente “primitivo” (Boas, 1947), vestigio de un pasado remoto; más bien como conexión entre pasado y presente sus creaciones “son al mismo tiempo un arte ‘a secas’ contemporáneo, incluso moderno” (Araiza y Kindl, 2015: 33). lo que pone en entredicho también “las interpretaciones utilitarias que han predominado en los programas paternalistas y populistas del indigenismo mexicano, que ven en las formas expresivas de los indígenas, arte popular o artesanía, pero no arte” (Díaz Cruz y Guzmán, 2011: 179).

Teniendo en consideración la crítica adorniana a la popularización de un arte instrumentalizado como mercancía por la “industria cultural” (Horkheimer y Adorno, 1998: 165-212), proponemos entender lo “popular” – concepto generalmente usado en forma muy ambigua – del arte indígena en un sentido auténtico, de lo creado por y para el pueblo, como expresión cultural de los dominados (Scott, 2000), el otro arte o “arte otro”⁹ diferente y opuesto a la cultura impuesta por los dominantes. En este sentido relaciona Bajtin la noción “cultura popular”, en sus investigaciones sobre la literatura occidental medieval y renacentista, con las lenguas populares, también llamadas vulgares desde el punto de vista de la cultura eclesiástica dominante subyacente al latín (Bajtin, 1998, último cap.).

En este contexto se plantea la importancia de la “dimensión pragmática” del lenguaje usado por los pueblos originarios en cuanto a la forma en que se relacionan sus palabras con las

condiciones sociales y culturales de los mismos. Las lenguas de los indígenas zapatistas, que en su gran mayoría son de descendencia maya – tojolabales, choles, tzeltales y tzotziles – son lenguas de “hombres verdaderos” (Lenkersdorf, 1996). Podemos resaltar, según Lenkersdorf, en particular una diferencia fundamental de estas lenguas con las del mundo occidental: su forma no-monológica sino dialógica entre múltiples, por lo menos dos, sujetos, expresando tanto su hablar como escuchar. Sus oraciones no siguen la estructura sintáctica familiar para las lenguas occidentales “sujeto – verbo – objeto”, sino carecen del objeto gramatical, al disponer de diferentes tipos de sujetos y verbos de carácter semántico tanto agencial como vivencial. De esta manera las dimensiones sintáctica y semántica del lenguaje indígena se encuentran subordinadas a una praxis comunitaria en la cual la subsistencia de un individuo no es posible sin la subsistencia de los demás, de la comunidad en su conjunto, las relaciones sociales por ende se conciben como relaciones “nosótricas” entre personas igualitarias y no reductibles a relaciones entre cosas (Bustamante, 2013).

Como expresión de una conciencia y memoria comunitaria y no como “folclor” – a eso se refiere también Octavio Paz, según el cual la creación artística indígena en forma de artesanía “subraya el carácter colectivo del estilo y revela que el engrdeído yo del artista es un nosotros” (Paz, 1997, 137).

3. Arte indígena y resistencia política: el ejemplo del muralismo comunitario zapatista

En los últimos años se puede observar, a partir del estudio de los movimientos y luchas sociales en Latinoamérica, una revitalización de la noción de lo popular en combinación con la de lo comunitario. “Lo comunitario-popular ha sido pensado [...] en una doble dimensión: como un horizonte de transformación social y, al mismo tiempo, como una práctica cotidiana de lucha”, compartiendo ambas dimensiones “un rasgo esencial: apuntan a alumbrar a una forma no enajenada de ejercicio de lo político” protagonizado por “entramados sociales comunitarios [...] que han sido y siguen siendo [...] la columna vertebral de la fuerza social que, en repetidas ocasiones, ha logrado poner en límite a la avanzada del capital sobre los mundos de la vida” (Linsalata, 2016: 19-20)¹⁰.

Teniendo en consideración lo comunitario-popular como rasgo central del activismo político de los movimientos indígenas, se podría pensar que el lenguaje simbólico de los mismos

debería encontrar su forma más idónea en un arte realizado no en forma individual, sino colectiva, comunitariamente. De hecho, el *arte comunitario o arte de la comunidad*¹¹ implica una redefinición de los conceptos de artista y de obra de arte: la negación del papel del artista como agente aislado, delegando gran parte de sus funciones tradicionales al grupo comunitario; la negación de una obra de arte distanciada de la realidad social, transformándose la obra en un proceso de interacción social. Las líneas que tradicionalmente separaban al artista y la obra de arte de los receptores quedan desdibujadas, generándose situaciones concretas de procesos sociales abiertos. Sin embargo, hay que señalar un problema importante del arte comunitario. Considerándose este mismo en su inicio como un movimiento radical alejado de la institución arte, con el tiempo ha adquirido un carácter muy diferente al convertirse en una parte integral de las políticas de instituciones culturales y sociales oficiales o en un objeto de enseñanza en centros de arte. Si bien por parte de muchos artistas involucrados se ha articulado resistencia contra la institucionalización del arte comunitario, resta la pregunta dónde queda el carácter crítico de una práctica artística que se ve instrumentalizada como un servicio bondadoso y despolitizado de la política cultural oficial¹².

Como arte comunitario no instrumentalizado se nos presenta el muralismo zapatista, el cual – a diferencia del movimiento muralista histórico (principios del siglo XX hasta los años 50) – no se funda sobre trabajos de pintores individuales, sino es resultado más bien de procesos artísticos colectivos, y la responsabilidad de la promoción e impulso de la pintura mural ya no cae en el Estado sino en la autogestión de la respectiva comunidad (Hijar González, 2013),

Es de mucha importancia que el muralismo comunitario zapatista forma parte de una cotidianidad de la resistencia sociopolítica en forma participativa. Esa resistencia se logra en los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas en Chiapas, agrupados desde 2003 en cinco centros regionales, llamados “Caracoles”, cuyo funcionamiento político-administrativo está a cargo de gobiernos participativos, “Consejos autónomos municipales” y “Juntas de Buen Gobierno” dentro de los cinco “caracoles” que agrupan varios municipios – de acuerdo al lema de “mandar obedeciendo” y sus principios de “servir y no servirse”, “representar y no suplantar”, “construir y no destruir”, “obedecer y no mandar”, “proponer y no imponer”, “convencer y no vencer”, “bajar y no subir” –, un sistema democrático radical que supera la separación entre lo político, lo social, lo económico y lo cultural y que ha llegado a ser modelo para otros movimientos de

emancipación en el mundo (Zimmering, 2010). De acuerdo con los principios “caminar al paso del más *lento*, para ir todos juntos” y “preguntando caminamos”, los zapatistas someten a prueba sus ideas de autonomía¹³ y las ajustan sobre la marcha de su implementación práctica. Eso tiene como consecuencia que puede haber diferencias entre las comunidades en cuanto a sus formas de vivir su autonomía, jugando las diferentes tradiciones indígenas un papel importante, en congruencia con el objetivo zapatista de crear “un mundo en que quepan muchos mundos”. Autonomía, en este sentido, promueve la participación de todos en la (re)construcción, “desde abajo”, de sus propias identidades colectivas en vez de identificar y absolutizar de manera esencialista “desde arriba” una imagen dominante de identidad. Son identidades que se definen en forma dinámica continuamente de nuevo, como procesos permanentes, teniendo en consideración la no exclusión de otros indicada por el principio zapatista “para todos todo, para nosotros nada”, el cual implica una pretensión universal de incluir a la lucha zapatista, más allá de “nosotros”, a todo aquel que se sienta “abajo y a la izquierda”¹⁴. Con la consolidación de los municipios autónomos y las Juntas de Buen Gobierno se ha ido formalizando la resistencia zapatista a la “hidra capitalista” y al gobierno mexicano, una resistencia que implica una “ruptura epistémica” (Mignolo, 2010) con los modos tradicionales de la política. Se busca una política independiente del Estado y distanciada a partidos políticos, orientándose a la idea de “cambiar el mundo sin tomar el poder” (Holloway, 2002).

El tomar distancia de formas de organización tradicionales de la emancipación social es un problema muy difícil de resolver, que obliga a expresar algo que no es parte de la experiencia sensible y requiere de nuevos códigos de comunicación entre los hombres acerca de la interpretación de la realidad en la que viven y de un mundo diferente que deseen. Así, aparte de la invención zapatista de neologismos y simbolismos, el enfoque estético juega un papel decisivo en la apertura de nuevas perspectivas del pensamiento revolucionario. Podemos hablar de una autonomía (político-)estética que complementa y es parte de la autonomía política zapatista. A través de obras de arte independientes de y opuestos a los cánones del lenguaje artístico ligados a un sistema de arte contemporáneo mercantil, se expresa una “estética de resistencia” (Weiss, 2012), descolonizada con raíces indígenas premodernas, i. e. precapitalistas, como subversión del monopolio simbólico del mundo capitalista. Las paredes de los edificios públicos y de muchas casas privadas en las comunidades están pintadas con murales. Este muralismo es parecido al

sistema político-administrativo de los municipios autónomos zapatistas, donde todos los miembros comunitarios toman las decisiones a través de asambleas por el principio “mandar obedeciendo”, siendo todos los murales autorizados por la comunidad. En la mayoría de los casos los mismos comunitarios participan en la elaboración de las pinturas, apoyados por facilitadores nacionales y extranjeros, y acompañados técnicamente por artistas profesionales, como los pintores muralistas Gustavo Chávez Pavón y Sergio Valdez (Hijar González, 2013).

4. Memoria social, utopía y construcción de subjetividades de resistencia colectivas: más reflexiones teóricas orientadoras para una investigación acerca del muralismo comunitario zapatista

La “memoria social” es una noción central en el pensamiento de Benjamin, donde su diferencia con el “recuerdo” está relacionada con la distinción entre la “experiencia” y la “vivencia”. Mientras que la vivencia (*Erlebnis*), dominante en la modernidad capitalista, se refiere a lo efímeramente novedoso y sensacional percibido por individuos, la experiencia (*Erfahrung*) se desplaza del ámbito del sujeto individual hacia lo colectivamente compartido en cuanto a la vinculación sensorial, emotiva y cognitiva con lo que permanece. Así para Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de la historia* la rememoración del pasado, la mirada hacia lo que ha sido, debe ser lectura de la historia “a contrapelo”, no mera “evocación del pasado, simple nostalgia o recuerdo, sino su transformación, iluminándolo mediante “imágenes dialécticas” que lo sincronicen con el presente, lo hagan legible en el presente y éste en el pasado, rompiendo como “tiempo ahora” la continuidad y homogeneidad de la temporalidad abstracta derivada del trabajo abstracto impuesto por el capitalismo bajo el lema de “progreso”¹⁵, posibilitando un “salto de tigre en el pasado”. Siguiendo a Benjamin, la memoria social es movilización, resignificación del pasado para crear un nuevo presente; quiere decir que “la memoria ve hacia delante” (Tischler, 2010) y “no hay lucha por el futuro sin memoria del pasado” (Löwy, 2003: 128)¹⁶.

Volviendo al muralismo comunitario zapatista, sostenemos que su lenguaje visual significa el esfuerzo de ir más allá de un mero medio de comunicación que se limite a nombrar la cosa como dato inmediato. Su forma trasciende un “realismo” en cuanto a la situación actual de las comunidades zapatistas, expresando la experiencia de las mismas en el sentido enfático en que Benjamin usa este concepto. Su carácter simbólico, ahora lo podemos entender como apertura del

mundo presente hacia la memoria colectiva de experiencias históricas relacionadas con un mundo pasado remoto aún no reprimido por la vivencia capitalista y con los conflictos y luchas con el mundo presente. Tal apertura posibilita vivir al mismo tiempo “innumerables tiempos”¹⁷, diferentes “estratos de tiempo” (Koselleck, 2001 y 1993), experimentar – como lo formuló Ernst Bloch – la “simultaneidad de lo no simultáneo”¹⁸, percibir el universo como “multiverso” (Bodei, 1979) o sea – en lenguaje zapatista – como “un mundo donde quepan todos los mundos que resisten”¹⁹.

La imaginación de otro mundo posible que rompa con el “desencantamiento del mundo” (Max Weber) basado en la subordinación del trabajo vivo bajo el trabajo abstracto, reclamando el fin del “tiempo de reificación” y el comienzo del “tiempo de insubordinación” (Tischler, 2004), hace valer, a partir del no como “grito de horror y rechazo” (Holloway, 2002), la “utopía del valor de uso” (Echeverría, 1998), “para rescatar el poder hacer, el trabajo concreto en las mercancías” (Matamoros Ponce, 2016 b: 133) frente a la continua homogeneización y acumulación del valor de cambio como capital. La creación de un mundo de representaciones indirectas, i. e. no visibles, es producto del constante “trayecto antropológico”(Durand, 2004) entre subjetividades y su medio cósmico y social y llega a nosotros como imágenes simbólicas, que en su conjunto conforman los imaginarios zapatistas. Fundamental para estos imaginarios es la actualización, a través de la memoria social, de “imágenes solidarias con metafísicas del pasado” (Matamoros Ponce, 2016 b: 138), no en el sentido de imágenes de un mundo trascendental fuera del mundo vivido, sino como “imágenes dialécticas” inscritas en este mismo mundo, trascendentes por vislumbrar su otredad, su “todavía no”. Son imágenes de un futuro guiadas por la memoria comunitaria que ilumina experiencias de un pasado remoto y reciente: las luchas sociales y sus contradicciones, esperanzas frustradas al hacerse consciente la ausencia de algo, realidades posibles, en proceso de ser, anticipando la realidad presente. Son imágenes que abren una dimensión utópica en un sentido no abstracto sino concreto – “utopías concretas” o “sueños soñados despierto” (Bloch, 1977 y 2007-2008), - al referirse a un horizonte histórico concreto: los mitos de tiempos remotos y tradiciones religiosas autóctonas antes de la conquista y el colonialismo por el mundo occidental, los quinientos años de resistencia contra ese mismo mundo, el mesianismo del cristianismo occidental e influencias eclesíásticas liberadoras, promesas políticas a lo largo de la historia desde la independencia de México (Matamoros Ponce,

2005).

Según Bloch, el arte es “una expedición a la utopía, a la utopía de nosotros mismos” (Bloch, 1977: 164). El contenido de la utopía es la esperanza fundamentada en la actualización y reapropiación de las esperanzas del pasado y también en la conciencia y memoria de la desesperanza y de las condiciones reales de posibilidad de superarla, en palabras de Benjamin, huyendo de la barbarie nazi: “Sólo gracias a aquellos sin esperanza nos es dada la esperanza” (Benjamin, citado en Marcuse, 1968: 272)²⁰. Para Adorno la utopía llega a ser distopía, utopía negativa, ya que insiste en la utopía como “cambio del todo”, lo que rebasa el mero encadenamiento de contenidos de esperanza²¹ y se fusiona con el pensamiento estético de Adorno²², siendo el arte “lugarteniente” de la utopía como cambio del todo, es decir como *totum* y *ultimum*: De acuerdo con la *Teoría estética* de Adorno, el arte es “esa promesa de felicidad que se rompe” (Adorno, 2004: 184), una promesa que debe entenderse no como consuelo sino como crítica de la vida alienada y falsa, la “vida dañada” (Adorno, 2006); y es en el arte donde Adorno ve aún fuerza de resistencia contra la racionalización total del mundo, posibilidad de transformación social: “[...] sólo las auténticas obras de arte han podido sustraerse a la pura imitación de lo que ya existe” (Horkheimer y Adorno, 1998:72). Igual a Adorno, también los zapatistas depositan en el arte la utopía de un cambio del todo, de “salvación del mundo moderno” (Kehrmann, 2013): Son las artes y no la política que “cavan en lo más profundo del ser humano y rescatan su esencia [...] el arte entonces no trata de reajustar o arreglar la máquina. Hace, en cambio, algo más subversivo e inquietante: muestra la posibilidad de otro mundo” (EZLN – Subcomandante Galeano, 2016).

El muralismo comunitario es arte en resistencia. Formando parte de la cotidianidad de la resistencia zapatista en forma de la autonomía política de las comunidades zapatistas, está dirigido a “organizar la esperanza” (Dinerstein, 2016: 351) desde las significaciones imaginarias abiertas por la memoria colectiva en contra del olvido. Fortalece como proceso y resultado la unión comunitaria y por ende la construcción de subjetividades colectivas emancipadoras, “antagónicas al ‘todo’ de la sociedad de clases”, del “nosotros revolucionario” (Dinerstein et al., 2013: 144 y 143) con sus valores fundamentales de la dignidad humana y la autonomía.

Desde la perspectiva del pensamiento estético de Adorno, el arte autónomo debe guardar algo como subjetividad. Esa no debe confundirse con la subjetividad del artista en que se

reproduciría el problema del poder de disposición sobre el objeto a nivel de la producción de la obra de arte. La crítica de la estética del genio se articula en Adorno, partiendo de un replanteo de la concepción kantiana, como crítica de la idea de una expresión inmediata de la subjetividad, del inconsciente del artista en la obra de arte. Considerando que el sujeto individual está determinado hasta su más interior por la sociedad, Adorno critica la estética del genio en la tradición del Romanticismo, la concepción del arte como algo meramente espontáneo, involuntario, inconsciente como ideología burguesa. El arte moderno, según él, no puede mantenerse como un refugio irracional dentro de un mundo racional, un refugio fuera de las mercancías. La autolimitación del artista – en el sentido de su especialización técnica “hasta el sacrificio de la individualidad” (Adorno, 2003: 114) – es necesaria para que ya no se perciba la obra del arte “de acuerdo al modelo de la propiedad privada” (ibid.: 118) como algo propio de quien la produjo, como objeto, sino más bien para que se la reconozca como sujeto. Al transponer el artista su subjetividad individual a la obra de arte, sometándose a las necesidades de la misma, se salva la idea utópica de una subjetividad supraindividual y libre de pretensiones de dominio y el artista “se convierte en lugarteniente del sujeto total social” (ibid., 121-122).

El “nosotros” dentro de las comunidades zapatistas está abierto al “ustedes”²³, ya que rebasa la (re)construcción de una identidad indígena dentro de un entorno capitalista, puesto que si es cierto que “no cabe la vida justa en la vida falsa” (Adorno, 2006: 44), es necesaria la lucha contra la vida falsa, la lucha anticapitalista como lucha por la humanidad. El movimiento zapatista en este sentido debe entenderse como “emergencia de una nueva constelación de lucha de clases” (Tischler y Navarro, 2011: 67), como “movimiento en contra-y-más allá” (Holloway, 2007: 92), como lucha anti-identitaria, ruptura de las identidades, construyendo anti-identidades colectivas. Por ello, como escribe Holloway, “los zapatistas no son un ‘ellos’ sino un ‘nosotros’ [...] Cuando nos sentimos emocionados por las palabras de los comunicados zapatistas, no es un ellos que nos emociona, somos nosotros que nos emocionamos [...] por nuestro propio rechazo a la desilusión” (Holloway, 2000: 45). De ahí, la importancia que tiene el zapatismo y su arte para nosotros: construyendo cotidianamente una subjetividad contra y más allá de la dominación por el capital, nos muestra la potencialidad en nosotros mismos para descubrir nuestros deseos de liberarnos de la fantasmagoría que nos impone el fetichismo de mercancía en nuestra propia vida cotidiana, puesto que “todos somos zapatistas”, su lucha “es nuestra” (Holloway, 1997: 40).

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. 1972. “Introducción”. 11-80 en Theodor W. Adorno et al, *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Barcelona: Grijalbo.
- . 2004. *Teoría estética*. Obras completas, vol. 7. Madrid: Akal.
- . 2005, “Dialéctica negativa”. 9-391 en: Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa – La jerga de la autenticidad*., Obras completas, vol. 6. Madrid: Akal.
- . 2006. *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Obras completas, vol. 4. Madrid: Akal.
- . 2013. “El artista como lugarteniente”. 111-122 en: *Notas sobre literatura*. Obras completas, vol. 11, Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. y Bloch, Ernst. 1975. “Möglichkeiten der Utopie heute” . En Harald Traub y Rainer Wieser, editores, *Gespräche mit Ernst Bloch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. y Mann, Thomas. 2002. *Briefwechsel 1943-1955*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Araiza, Elizabeth y Kindl, Olivia. 2015. “Performance y antropología del arte”. *Revista Diario de Campo*, tercera época, nos. 6-7: 32-41.
- Bajtín, Mijail.1998. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barahona Arriaza, Esther. 2004. *Teoría de la racionalidad y crítica social en Theodor W. Adorno. Utopía y razón dialéctico-estética en su filosofía*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense.
- Belting, Hans, 2007, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz,
- Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas. 1997. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*, Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 1989. “Tesis de filosofía de la historia”, 175-191 en Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- . 1998. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- . 1999. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.
- Bishop, Claire. 2006. “The social turn: Collaboration and its discontents”. *Art Forum*, 2006: 178-183.
- . 2012. *Artificial hells. Participatory art and the politics of the spectatorship*. London: Verso.

- Bloch, Ernst. 1977. *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- . 1985. *Erbschaft dieser Zeit*, Werkausgabe Bd. 4, Frankfurt/M.: Suhrkamp,
- . 2006-2007. *El principio esperanza*. 3 vols. Madrid: Trotta.
- Boas, Franz. 1947. *El arte primitivo*. México-Buenos Aires: FCE.
- Bodei, Remo. 1979. *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch. Il confronto di Bloch con la tradizione filosofica da Platone a Heidegger*, Nápoles: Bibliopolis.
- Buck-Morss, Susan. 1989. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor.
- Bustamante, Carlos A. 2013. “Carlos Lenkersdorf. El tojolabal y la dimensión pragmática de los lenguajes”. *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, no 28: 155-170.
- Carretero Pasín, Ángel Enrique. 2005. “Un acercamiento a la sociología de lo imaginario en la tradición francesa”, *Revista Internacional de Sociología*, tercera época, no.41: 137-161.
- Castoriadis, Cornelius. 1983-1989. *La institución imaginaria de la sociedad*. 2 vols. Barcelona, Tusquets,
- Díaz Cruz, Rodrigo y Guzmán. Adriana. 2011. “Miradas posibles: los ojos múltiples del arte y del ritual”. *Antropología. Revista oficial del INAH*, no. 92: 178-190.
- Didi-Hubermann, Georges. 2015. “Imagen de la crítica”. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, no. 7: 370- 386.
- Dinerstein, Ana Cecilia. 2016. “Organizando la esperanza: Utopías concretas contra y más allá de la forma valor”. *Educ. Soc., Campinas*, no. 135: 351-369.
- Dinerstein, Ana Cecilia et al. 2013. ¿Municipio libre o comunidades autónomas rebeldes? Los zapatistas y la construcción del ‘nosotros’ revolucionario”. 117-146 en Ana Cecilia Dinerstein et al., *Movimientos sociales y autonomía colectiva. La política de la esperanza en América Latina.*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013,
- Durand, Gilbert. 2004. *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general* México: Fondo de Cultura Económica.
- Echeverría, Bolívar. 1998. *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI.
- Elias, Norbert. 1990. *La sociedad de los individuos*, Barcelona: Península.
- EZLN. 2005. *Sexta declaración de la selva lacandona*. Disponible: <http://enlacezapatista>.

- ezln.org.mx/sdsl-es [Consulta: 5 de enero de 2018].
- EZLN – Mayor Ana María. 1998. “Discurso inaugural”. *Chiapas*, no. 3, México: Era.
- EZLN – Subcomandante Galeano. 2016. “Las artes, las ciencias, los pueblos originarios y los sótanos del mundo”, Disponible: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/02/28/las-artes-las-ciencias-los-pueblos-origenarios-y-los-sotanos-del-mundo/> [Consulta: 10 de diciembre de 2016].
- Felshin, Nina. 2001. “¿Pero eso es arte? El espíritu del arte como activismo”. 73-94 en: Paloma Blanco et al., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Geertz, Clifford. 1987. *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.
- Giddens, Anthony. 1997. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- Gómez, Vicente. 1999. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Valencia: Cátedra.
- González Ávila, Manuel. 2013. “La Teoría Crítica ante la cultura visual (Actas de un reencuentro imaginario entre Horkheimer, Adorno, Benjamin y Marcuse)”, *Revista Signa*, no. 22: 385-400.
- Gutiérrez Aguilar, Raquel. 2015. *Horizonte comunitario-popular. Antagonismo y producción de lo común en América Latina*. Bolivia: SOCEE / Autodeterminación.
- Habermas, Jürgen. 1987. *Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus.
- Herder, J. G.. 1995. *Metakritik der Kritik der reinen Vernunft*, Berlin: Akademie.
- Hijar González, Christina. 2013. “Muralismo comunitario en Chiapas. Una tradición renovada”. *Nierika. Revista de estudios de arte*, año 2, no. 4: 38-47.
- Holloway, John. 1997. “La revuelta de la dignidad”. *Chiapas*, no. 5. México: Era: 7-40.
- . 2002. *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*, Buenos Aires: Herramienta, México: Universidad de Puebla.
- . 2007. “Autonomismo positivo y negativo”.89-93 en John Holloway et al., compiladores, *Negatividad y revolución. Theodor W. Adorno y la política*,. Buenos Aires y México: Herramienta / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: 89-93.
- . 2017. “El zapatismo y las ciencias sociales en América Latina”, en: *Chiapas*, no. 10.

- México: Era:, 41-50.
- Horkheimer, Max. 2000. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós.
- . 2002. *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. 1998. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta.
- Ibarlucia, Ricardo. 1998. *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial.
- Jamme, Christoph. 2007. "Mythos zwischen Schrift und Sprache". 23-36 en Claudia Jünke y Michael Schwarze, *Unausweichlichkeit des Mythos. Mythopoiesis in der europäischen Romania nach 1945*. München: Martin Meidenbauer.
- Kant, Immanuel. 2007. *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires: Colihue.
- Kehrmann, Detlef R., 2023. "Arte y mito. Acerca de la utopía de salvar el mundo moderno a través del arte". 462-496 en: Eduardo E. Parrilla Sotomayor, compilador, *La utopía posible: reflexiones y acercamientos*, vol. I, Monterrey: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey.
- Koselleck, Reinhart. 1993. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- . Reinhart, 2001. *Los estratos del tiempo: Estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós.
- Lazo Briones, Pablo. 2010, *Crítica del multiculturalismo, resemantización de la multiculturalidad*. México: Plaza y Valdés.
- Lenkersdorf, Carlos. 1996. *Los hombres verdaderos: voces y testimonios tojolabales: lengua y sociedad, naturaleza y cultura, artes y comunidad cósmica*. México: Siglo XXI.
- Linsalata, Lucía, 2016. "Introducción. Leer las luchas en clave comunitario-popular. Reflexiones desde el México que no claudica". 13-27 en Lucía Linsalata, coordinador, *Lo comunitario-popular en México: Desafíos, tensiones y posibilidades*, Puebla: BUAP.
- Löwy, Michael. 2003, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires: FCE.
- Löwy, Michael y Sayre, Robert. 2008. *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Luckmann, Thomas. 1996. *Teoría de la acción social*, Barcelona: Paidós.
- Marcuse, Herbert. 1968. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad*

industrial avanzada. México: Joaquín Mortiz.

- Marzán Trujillo, Carlos y Marcos Hernández Jorge, Marcos. 2010. “Crítica y Utopía en la concepción del lenguaje de Walter Benjamin”. 186-205”. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, no. 2: 86-205.
- Marx, Karl. *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. 1985. Madrid: Espasa Calpe.
- Matamoros Ponce, Fernando. 2005. *Memoria y utopía en México. Imaginarios en la génesis del neozapatismo*. México: Universidad Veracruzana y BUAP.
- . 2016 a “Lo que vale la pena de la experiencia mediada por violencia. Derecho y esperanza en la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO)”, 119-142 en Lucía Linsalata, coord., *Lo comunitario-popular en México: Desafíos, tensiones y posibilidades*, Puebla: BUAP: 19-142
- . 2016 b, “Pensando el Zapatismo, Entrevista con Sergio Tischler y Fernando Matamoros!”. 113-148 en John Holloway et al., *Zapatismo. Reflexión teórica y subjetividades emergentes*, México y Buenos Aires; BUAP y Herramienta.
- Menke, Christoph. 1998. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.
- Mignolo, Walter. 2010. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Palacios Garrido, Alfredo. 2009. “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas”. *Arteterapia – Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol. 4: 197-211.
- Paz, Octavio. 1997. “El uso y la contemplación”. *Revista Colombiana de Psicología. Universidad Nacional de Colombia*. nos. 5-6: 133-139.
- Ricoeur, Paul. 2005. *Sobre la traducción*, Buenos Aires: Paidós.
- Schipping, Anne. 2007. *Interkulturalität im Denken Theodor W. Adornos*. Nordhausen: Traugott Bautz.
- Schweppenhäuser, Hermann. 2009. “Wahrbilder und Wahnbilder. Sensuelle und intellektive Konstituentien der Visualität”. 20-30 en Hermann Schweppenhäuser, *Denkende Anschauung, anschauendes Denken: kritisch-ästhetische Studien über die Komplementarität sensativer und intellektiver Relationen*. Münster: LIT.

- . 2015. „El arte como memoria social e historiografía inconsciente. Sobre la iconología del Círculo Warburg y la teoría de la cultura de la Escuela de Fráncfort”. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, no. 7: 3-19.
- Scott, James C. 2000. *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Era.
- Solares, Blanca. 2001. “Mito e Ilustración en el pensamiento de Frankfurt”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, no. 182/183 : 47-62.
- Tapié, Michel. 1952. *Un art autre : où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. Paris: Gabriel-Giraud et fils, 1952.
- Tischler, Sergio. 2004. “Tiempo de reificación y tiempo de insubordinación”. *Bajo el volcán*, no. 7: 121-137.
- . 2010. “La memoria ve hacia delante. A propósito de Walter Benjamin y las nuevas rebeldías sociales”. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, no. 2: 38-60.
- Tischler, Sergio y Navarro, Mina Lorena. 2011, “Tiempo y memoria en las luchas socio-ambientales en México”. *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales en México*, no. 37: 67-80.
- Tränkle, Sebastian. 2013. “Die materialistische Sehnsucht. Über das Bilderverbot in der Philosophie Theodor W. Adornos”. *Zeitschrift für Kritische Theorie*, no. 36/37: 86-109.
- Waldenfels, Bernhard. 1992. “Respuesta a lo ajeno. Sobre la relación entre la cultura propia y la cultura ajena”. *Revista Filosofía Univ. Costa Rica*, no. 71: 1-6.
- Warburg, Aby. 2004, *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso.
- . 2005. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid: Alianza.
- Weber, Max. 1982. “La ‘objetividad’ cognoscitiva de la ciencia social y de la política social” 39-101 en Max Weber, *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Weiss, Peter. 2012. *La estética de la resistencia*. Hondarribia: Hiru.
- Wellmer, Albrecht. 1993. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor Distribuciones.
- Zimmering, Raina. 2010. *Zapatismus. Ein neues Paradigma emanzipatorischer Bewegungen*. Münster: Westfälisches Dampfboot Verlag.

Notas

¹ “No puede haber, ciertamente, Teoría crítica sin crítica de las imágenes. La sociedad ‘integrada’—alienada o reificada [...] es una sociedad constantemente cooptada por un mundo de imágenes inmundas, alternadamente violentas o prostitutas” (Didi-Hubermann, 2015: 380).

² Las imágenes “son en sí mismas capaces de devenir herramientas críticas”, “saben criticar el mundo” (ibid.: p. 386).

³ Adorno escribe en una carta a Thomas Mann del 3 de junio de 1950 de su deseo vehemente de que para “la emancipación de la fantasmagoría burguesa la obra de arte rescate algo con lo que la filosofía hasta ahora solamente se ha topado la cabeza” (Theodor W. Adorno y Thomas Mann. 2002: 60).

⁴ Esta interpretación del pensamiento estético de Adorno, la que compartimos, se opone a la de la llamada segunda generación de la Escuela de Frankfurt, en particular Habermas y Wellmer, que critican la Teoría estética de Adorno como una caída en un esteticismo irracional y tratan de transformarla en estética comunicativa, orientada a la pragmática del lenguaje. (Habermas, 1987: 497; Wellmer, 1993).

⁵ Con la noción de “constelación” Adorno retoma la inquietud constante de Benjamin, desde sus escritos juveniles, de buscar diferentes estrategias de superar el carácter instrumental del lenguaje y descubrir lo que ocultan, la expresión de las cosas: “constelaciones conceptuales”, “traducción”, “alegoría”, “montaje de citas”, “imágenes dialécticas”. (Marzán Trujillo y Hernández Jorge, 2010).

⁶ Belting advierte que “una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse, así como una imagen, o transformarse en una imagen” (Belting, 2007: 14).

⁷ La Dialéctica de la Ilustración ha sido criticada en cuanto a su carencia de profundidad en la interpretación del pensamiento mítico arcaico, quedándose al margen de las investigaciones antropológicas contemporáneas “sobre la diferencialidad característica de las llamadas sociedades primitivas y arcaicas” (Solares, 2001: 55). Sin embargo, creemos que las referencias de Horkheimer y Adorno a la Odisea de Homero no contradicen sino se complementan con reflexiones filosóficas más recientes sobre la relación entre mito y mitología. De acuerdo a Jamme, podemos distinguir tres fases en la transformación del pensamiento mítico arcaico en mitología: (1) Lo mítico como una forma originaria del ser humano de vencer, a través de acciones simbólicas de ritos, su extrañeza y su miedo frente al mundo; (2) los mitos que surgen con el lenguaje escrito, y por ende la posibilidad de una conciencia histórica en relación con un determinado contexto religioso-cultural; (3) la mitología en la cual llegan a convertirse los mitos, al emanciparse su sistema simbólico del contexto religioso mediante la estetización, como es la poetización, la representación épica de los mitos griegos a través de Homero, Hesiodo y otros (Jamme, 2007: 29-32).

⁸ Ricoeur habla del duelo “de la traducción absoluta [...] que va de la mano de la felicidad de traducir”, la cual se da cuando se “acepta la distancia entre la adecuación y la equivalencia, la equivalencia sin adecuación”, una felicidad encontrada en la “hospitalidad lingüística”, “el placer de habitar la lengua del otro compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero” (Ricoeur, 2005: 23 y 24).

⁹ Concepto usado por el crítico de arte Michel Tapié para referirse a la pintura informalista europea después de la Segunda Guerra Mundial (Tapié, 1952).

¹⁰ La noción de “entramados comunitarios” fue propuesta por Gutiérrez Aguilar “para designar ciertos saberes y capacidades [...] en el terreno de las luchas [...] relevantes: su carácter colectivo, la centralidad de aspectos inmediatos de la reproducción social” (Gutiérrez Aguilar, 2015: 19).

¹¹ Traducción del término inglés *community art*. Otras expresiones son arte participativo, arte social, arte contextual, arte dialógico, arte relacional o arte público de nuevo género (Palacios Garrido, 2009: 199). Es un arte crítico que surgió primero en Reino Unido y Estados Unidos, para extenderse con el tiempo hacia muchos países del mundo, incluyendo los de Latinoamérica. Sus raíces están en los años 1960 y principios de los 70, asociándose las prácticas conceptuales, performativas del arte, los murales callejeros y el arte de acción de aquella década con el activismo político de los nuevos movimientos sociales (Felshin, 2001).

¹² En este sentido las prácticas del arte comunitario han sido criticadas como “homilias bien intencionadas”, moralistas, paternalistas y guiadas por el supuesto carácter ético del trabajo cultural, que “sin saberlo, nos empujan de nuevo hacia un régimen platónico donde el arte se valora por su veracidad y eficacia educativa” (Bishop, 2006: 183; Bishop, 2012).

¹³ La autonomía comunitaria zapatista no está relacionada con tendencias separatistas, puesto que los territorios zapatistas se entienden como parte de la nación mexicana, una parte que se toma la libertad de ejercer el derecho constitucional de gobernarse a sí misma

¹⁴ Es sobre todo esta universalidad la que ha sido un elemento decisivo para la gran resonancia y solidaridad con el movimiento zapatista en el mundo.

¹⁵ En la tesis 9, Benjamin hace una descripción del cuadro de Paul Klee “*Angelus Novus*”: “En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.” (Benjamin, 1989: 183).

¹⁶ El planteamiento de Benjamin de un giro por el pasado en dirección al futuro, construyendo a través de las imágenes dialécticas como “*ars inveniendi*” (Leibniz) con los elementos del pasado algo nuevo, rompe con la idea de Marx de que “la revolución social del siglo XIX no puede sacar su poesía del pasado, sino sólo del porvenir” (Marx, 1985, 216).; Si bien se hace evidente aquí la influencia del Romanticismo Alemán en Benjamin – ya Friedrich Schlegel, a principios del siglo XIX, consideraba al historiador como profeta del futuro que mira hacia el pasado –, la originalidad de Benjamin consiste en proponer no sólo aprender del pasado sino buscar su rendición (acerca de la influencia del romanticismo sobre el marxismo y la Teoría Crítica, cf.: Löwy y Sayre, 2008).

¹⁷ “En la actualidad toda cosa cambiante lleva consigo la medida de su propio tiempo [...] Existen en el universo innumerables tiempos” (Herder, 1995: 68; Herder fue representante de “*Tormenta e ímpetu*”, movimiento prerromántico alemán del siglo XVIII, y crítico de la filosofía de Kant).

¹⁸ La “simultaneidad de lo no simultáneo”, una concepción planteada por Bloch en 1935 (Bloch, 1985), en su análisis de las predisposiciones del pueblo alemán para el fascismo, se refiere a la coexistencia de diferentes tiempos o sea la supervivencia del pasado, que incluye también un futuro impedido, i.e. utopías no realizadas, produciéndose contradicciones que subsisten al margen de los simultáneos antagonismos capitalistas, formando “refugios y escondites irracionales” o sea un “caos salvaje de historia no vencida” (ibid. 69).

¹⁹ “Y queremos decirle al mundo que lo queremos hacer grande, tan grande que quepan todos los mundos que resisten [...] por la humanidad” (EZLN, 2005).

²⁰ Benjamin considera lo cultural en la sociedad capitalista como imágenes que vinculan lo moderno con lo pre-moderno y arcaico, reactivando poderes míticos que producen un estado de sueño colectivo, un reencantamiento en la cultura de masas, una nueva “presencia de los dioses (Benjamin, 1999: 175 ss.). Pretende un conocimiento histórico como “iluminación” que se aplique a las imágenes históricas en tanto instrumentos de un “despertar”, destruya la inmediatez mítica del presente y explote el “continuum” de la historia, ganando “fuerzas de la ebriedad para la revolución (Benjamin, 1998: 58). Las “imágenes dialécticas son los instrumentos de ensueño que buscan tanto suprimir como transfigurar las deficiencias del orden social” (Benjamin, 1999: 175). Los productores de esas imágenes son los fotógrafos, los artistas gráficos, los diseñadores industriales, los ingenieros y [...] los arquitectos” (Buck-Morss, 1989: 282). Deben iluminarse, disiparse por el pensamiento dialéctico, la dialéctica del despertar, “transformando las imágenes oníricas en dialécticas a través del montaje de las representaciones históricas” (ibid.: 109). para que desde el presente se reconozca o actualice el sueño en el pasado en tanto sueño, conduciéndolo – a diferencia del surrealismo que se mantenía inmerso en el mundo de los sueños – hasta el umbral del despertar. El despertar se conecta con el recordar y movilizar de los objetos históricos, recuperando la experiencia perdida en la modernidad (ibid.: 14 y 280; Ibarlucia, 1998: 109).

²¹ En una discusión radiofónica del año 1965, Adorno se opone a la filosofía de la esperanza de Bloch (Adorno y Bloch, 1975: en particular 61 y 70).

²² A diferencia del modelo romántico, Adorno ve en la experiencia estética del arte moderno no una forma de escapar a las aporías de la razón moderna, sino la única manera capaz de darnos cuenta de ellas: El arte moderno “sirve de catalizador para el surgimiento de problemas que no podrían presentarse ni ser pensados sin la experiencia estética [...] confronta las prácticas y los discursos no estéticos con una experiencia crítica ante la cual éstos se convierten en aporéticos o inextricablemente dialécticos” (Menke, 1998: 286).

²³ “Detrás estamos ustedes. Detrás estamos los mismos hombres y mujeres simples y ordinarios que se repiten en todas las razas, se pintan de todos los colores, se hablan en todas las lenguas y se viven en todos los lugares. Los mismos hombres y mujeres olvidados. Los mismos excluidos. Los mismos intolerados. Los mismos perseguidos. Somos los mismos ustedes. Detrás de nosotros estamos ustedes.” (EZLN – Mayor Ana María. 1998: 103).