



Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Departamento de Teoría de las Artes

## EL GIRO ESTÉTICO DEL PASAMONTAÑAS:

Reflexión a partir del caso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1994 – 2014)

**Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes mención en Teoría e Historia del  
Arte**

AMAPOLA CORTÉS BAEZA

Profesora guía: ISABEL JARA HINOJOSA

Santiago de Chile

2014

*Nadie muestra su careta, sonrisas y morisquetas, solo esconden la verdad  
desarticulando la micro política de la vida personal.*

Anita Tijoux



Por *Injustichia*  
<https://www.flickr.com/photos/injustichia/>

Índice

- Introducción.....	4
---------------------	---

Primera Parte.-

- Preámbulo conceptual.....	15
- Breve recorrido por la historia zapatista.....	33
- Imaginario y rostro negado.....	58

Segunda parte.-

- Producción de sentido desde la visualidad.....	80
- Fotografías.....	82
- Murales.....	108
- Pinturas.....	128
- Zapatismo en estado gaseoso.....	142
- Conclusión.....	157
- Bibliografía.....	167

## Introducción

El tema de esta tesis nace de un interés personal por las imágenes de encapuchados y barricadas que pude observar más cercanamente al entrar a la universidad (lugar por excelencia donde estas prácticas se hacen presentes), y que se multiplicaron con las manifestaciones sociales del 2011. Investigando a partir de las imágenes de encapuchados y la capucha como elemento presente en las reivindicaciones sociales, descubrí en el discurso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN o EZ) una reflexión en torno a la cuestión del ocultamiento del rostro. Por ello es que me pareció interesante reflexionar en torno a este elemento (pasamontañas, paliacate, capucha) específicamente en los miembros del EZ, ya que por un lado problematizan el estatuto de la visibilidad del rostro a partir de una gran producción textual, y además lo acompañan con una gran producción de imágenes que representan al ejército.

Lo que me interesa desarrollar en esta investigación es la posibilidad estética o la sensibilidad estética que implica la producción de la imagen del encapuchado, pero particularmente la imagen del encapuchado del EZLN, generada desde los gráficos y artistas simpatizantes. Es decir, la producción de imágenes y la manera en que está apelando a un sujeto que las recibe bajo un juicio estético. Las primeras fotografías que aparecieron en la prensa sobre la irrupción de un ejército popular en el sureste de México, causaron gran revuelo entre la sociedad civil; el elemento que destacaba en estas imágenes era el pasamontañas que llevaban los miembros del EZ, y sería uno de los principales

puntos a atacar desde el sillón presidencial<sup>1</sup>, aunque los primeros días del alzamiento el tema principal sería el reproche por el uso de la violencia para buscar soluciones políticas. Pero por su parte, el EZ y los gráficos cercanos convierten a la capucha en un símbolo y una estética por medio de un tratamiento a nivel imaginario. La pregunta principal que surge es cómo dicha gráfica puede volver estética una imagen que ha sido definida como productora de terror, que ha sido planteada históricamente como temible, repudiable, pero sobre todo no bella<sup>2</sup>(sin señalar lo feo, ya que más bien una observación de este tipo estaría fuera de lugar). Es decir, me parece relevante pensar el Zapatismo desde un ámbito estético y este es el tema que desarrollaré: precisamente, el viraje estético del pasamontaña, su paso desde lo utilitario, desde lo instrumental a lo estético. ¿En qué momento histórico es posible identificar de manera más evidente ese giro en el caso zapatista? ¿Qué lo posibilita? ¿Cuándo el pasamontañas pasa a constituirse en símbolo del movimiento? ¿Dicho giro

---

<sup>1</sup> Aunque en los primeros días del alzamiento zapatista, no todo el ejército estaba cubierto, sí lo hacían quienes tenían mayor visibilidad, tales como voceros y comandantes. Muchos milicianos utilizaron sus paliacates (pañuelos típicos mexicanos) amarrados al cuello.

<sup>2</sup> Es interesante observar las distintas implicancias que trae la veladura del rostro. Siendo este el lugar por excelencia donde se exhibe la individualidad, cubrirlo significa despojarse socialmente de dicha individualidad. En Oriente se concibe de manera distinta el ocultamiento del rostro: la atracción, la seducción y la fascinación por descubrir quien se halla tras el velo, le aportan un sentido erótico. Por otro lado, Occidente tiene asociado el cubrirse el rostro con prácticas militares, delictivas o subversivas posibilitadas por el anonimato. En Europa aparece la máscara como propiciadora del incógnito entre los siglos XVI y XVII (Le Breton, 2010: 207) Para el s. XVIII comienzan a aparecer prohibiciones en torno a la cuestión del ocultamiento del rostro, en Madrid se comenzó a regular el tipo de prendas que podían adornar la cabeza, se prohibió el uso de la capa en el paseo del prado para facilitar la vigilancia (Lopezosa 2009) lo que desencadenó el Motín de Esquilache. En América Latina y particularmente en el Chile colonial aparecen algunos relatos de bandidos y cuatrerros que cubren sus rostros con pañuelos (Carcaj. Ladrones. Historia social y cultura del robo en Chile, 1870–1920). El control social por medio de la *visibilización* del rostro se hizo más evidente por medio del decreto que hacía obligatorio el retrato fotográfico de los operarios de Ferrocarriles del Estado de Chile. Ante esta medida, los trabajadores respondieron con una masiva huelga en la ciudad de Valparaíso, llamada la huelga del mono. Por otro lado, el uso del pasamontañas para los ejércitos ha sido evidente, puesto que sirve para cubrirse del frío, pero también como medida de seguridad al servir como indumentaria de camuflaje. En la medida que este elemento sea utilizado por ejércitos “oficiales” no genera grandes controversias, ya que es utilizada por el poder estatal mismo. Por otro lado, cuando surge en escenarios que buscan derrocar el poder oficial, es un elemento problemático en la medida que se sale de los márgenes de lo permitido.

posibilita que el Zapatismo se constituya en una estética común del los marginados, de la disidencia al actual sistema mundial dominante?

Puedo identificar como esencial para este viraje, la producción textual del ejército zapatista, que hace ingresar el pasamontañas en el plano de lo poético(a través de textos literarios), lo que lo carga de otro sentido, pero también la producción de imágenes desde el campo artístico adherente que lo hace ingresar al plano estético. Por otro lado, e independiente de la fuerza poética de los comunicados, me parece esencial que exista elaboración de un discurso, puesto que éste incide en la construcción de su propia identidad y por lo tanto, en la construcción de su imagen. La pregunta por la identidad es clave en los movimientos indianistas<sup>3</sup> y es de suma importancia que la búsqueda de su respuesta haya surgido desde el núcleo de las comunidades y no dada ni impuesta desde arriba. Con esta aseveración no planeo aislar la identidad indígena como si estuviera ajena del contacto con el mundo, puesto que la cultura es como un ser vivo que va mutando constantemente según su entorno, pero creo que en esa pregunta por la identidad es clave cuestionarse y posicionarse en torno a ella, y eso implica un cambio de lugar de las producciones de sentido; no viene dado, sino que más bien, me pregunto por ello.

Así, la imagen de la capucha convive con una política de identidad según el EZ: encapucharse implicaría emanciparse, despojarse de una atadura individualizante que generan los mecanismos de poder para mantener vigilados los movimientos de cada uno de los seres que deambulan portando sus rostros. Uniformarse bajo una máscara negra activará reacciones opositoras en tanto que resulta una amenaza al sistema de control de los cuerpos.

---

<sup>3</sup> El indianismo es una reflexión sobre la condición indígena nacida desde los propios grupos indígenas. Se distingue del indigenismo por ser reivindicativo de la tradición, en tanto que cultura viva. Se revisará más adelante.

Por ello es que decidir encapucharse, aun cuando esto vaya en contra de las ideas morales en torno a la cuestión del rostro, implica una decisión consiente en torno a cómo quiere mostrarse – o no mostrarse- el propio cuerpo, en ello radica la emancipación, encapucharse es “quitarse del rostro la mordaza” (EZLN 2001: 24).

Un análisis sobre la capucha zapatista desde el ámbito del arte y la estética es novedoso, puesto que si bien existe gran cantidad de material sobre el *neozapatismo*, este se ha producido sobre todo desde el ámbito de las Ciencias Sociales (investigaciones sociológicas, antropológicas), desde el Periodismo, la literatura o la Historia. Estas investigaciones se han centrado especialmente en el discurso del EZLN, tanto en su dimensión simbólico-literaria, como en el plano de las comunicaciones. También hay estudios sobre la construcción de la autonomía en territorios liberados zapatistas. Ha interesado a distintas disciplinas puesto que supone una ruptura desde distintos aspectos; la gran producción textual que emana desde el movimiento ha interesado a literatos por su riqueza poética; pero también desde los estudios periodísticos por el tipo de relación que se estableció entre el ejército y los medios de comunicación, estos últimos fundamentales para la propagación de los comunicados. Por otro lado, la aparición de un ejército indígena<sup>4</sup> en

---

<sup>4</sup> Me refiero a ejército indígena, debido a que la composición del EZLN es mayoritariamente indígena. Si bien hay mestizos en sus filas, me parece que no debilita el hecho de que la voz que habla desde el EZ es indígena, puesto que se emite desde el Comité Clandestino Revolucionario Indígena (compuesto también en su mayoría por indígenas), y aunque la palabra la emite Marcos, un mestizo, es generada desde el acuerdo del Comité. Este punto fue motivo de ataque los primeros días del alzamiento, puesto que desde el discurso oficial, mediante un tono paternalista se dijo que este ejército no respondía a las demandas indígenas y que no eran indígenas organizados, si no que más bien se trataba de grupos con fuerte componente internacional quienes habían dirigido a los indígenas para generar un desequilibrio en tierras mexicanas, argumentando que los indígenas no se organizaban de la manera en que lo había hecho el EZ. (Sobre este punto puede escucharse el mensaje del entonces Presidente Carlos Salinas de Gortari el 6 de enero de 1994. En <http://www.bibliotecas.tv/chiapas/ene94/06ene94g.html> revisado 22/01/14; y también el discurso del Presidente Ernesto Zedillo el 9 de febrero de 1994 en <http://www.veoh.com/watch/v6980091jrhPP9Wr?h1=Todos+Somos+Marcos+%5BCanal+6+de+Julio+-+1995%5D> revisado 15/10/12 ) No se puede determinar el porcentaje de indígenas y mestizos, ya que por razones de seguridad, los propios zapatistas no se han referido al número de insurgentes en sus filas.

los años '90 es por lo menos inusual, ya que las disputas ideológicas que dieron paso a las guerrillas latinoamericanas se desencadenaron sobre todo en los años '60 y '70, por lo que también ha despertado interés desde la sociología y la historia.

Otros desarrollos del tema tienen que ver con asuntos específicos que se han implementado en territorio zapatista y con las prácticas concretas que dan cuenta de una construcción de “otro mundo”. Están los desarrollos autónomos de la salud, la educación, modos de política, formas de vida comunitaria, etc., lo que ha interesado a los estudios sociales desde la noción misma de autonomía.

Es interesante trastocar los juicios morales que surgen, al parecer de manera “espontánea” en algunas sociedades al observar ciertas imágenes; la fotografía de un encapuchado puede ser relacionada rápidamente con el terrorismo si no realizamos un trabajo crítico. Podemos quedarnos paralizados ante ese miedo educado y paralizar así nuestros sentidos. Nuestra percepción ha sido educada para concebir de tal o cual manera el mundo que aprehendemos, mirar estéticamente imágenes que se nos entregan como violentas, supone un ejercicio de deconstrucción de la percepción, asumirse como adiestrado y volver a aprender a mirar. No digo con esto que el nuevo juicio que pueda aparecer esté libre de toda atadura moral sino que más bien se inscribe en *otra moral*<sup>5</sup>, por lo que sigue teniendo que ver con lo político. Esto en la medida que entendamos la moral como una construcción impuesta para posibilitar y guiar las relaciones sociales, puesto que la moral clasifica los saberes y comportamientos humanos de una manera en que no se puede desligar de lo político, en tanto que media las relaciones humanas. Las categorías de bueno y malo son

---

<sup>5</sup> La palabra “otra” ha acompañado las distintas prácticas zapatistas, desde la primera idea de que *otro mundo es posible*, han nacido las ideas de la otra campaña, en fin. De todas maneras, podemos cuestionar si la moral tiene que ver con una gran Moral que es la impuesta o hay morales subjetivizadas deambulando.



utilizadas para proteger intereses de ciertos grupos económicos-religiosos. Nietzsche advierte en su Genealogía de la moral que “ el origen de la contraposición entre «bueno» y «malo» es la sensación que experimenta el noble, el sentimiento permanente e imperante que, de una forma general y radical, experimenta una especie superior y dominadora frente a otra especie inferior, frente a lo que está debajo” (Nietzsche, 2007: 53-54) por lo que un juego de poder daría como resultado el nacimiento de las categorías morales básicas: lo bueno y lo malo estaría hablando de una cuestión de dominación y por lo tanto de poderes. Con ello, el juicio estético parece estar irremediabilmente ligado con un constructo moral, lo bello y lo feo encuentran una concordancia con las ideas de lo bueno y lo malo, ideas que también son construidas y no constituyen la esencia de las cosas. El individuo que juzga se enfrenta así a una experimentación de sensaciones que están guiadas por esos conceptos que lo conforman desde la más tierna infancia.

Es por ello que es posible identificar la idea de una estética del encapuchado, o de la acción subversiva desde el ámbito político; sentir atracción por estas imágenes podría suponer una postura política respecto a la acción que se lea en la imagen. Se entronca esta idea con las categorías morales que se corresponden con los juicios del gusto, pero inscrita en una moral política subversiva, es decir en la medida que el discurso que sustenta la imagen se encuentre acorde con la postura del que observa, es posible que el sentimiento de lo bello aparezca en la contemplación, sobre todo tras la intervención de la imagen que busca muchas veces la belleza, o al menos busca generar un placer estético. En tanto haya reconocimiento político a favor de las ideas que sustentan, puede volverse estético en la imagen, tanto desde la producción como desde la recepción. Esto considerando la alianza entre lo estético y lo político, donde la estética puede entenderse como un *modo* de

percepción de los cuerpos, percepción que muchas veces está guiada por ciertas políticas, que buscan definir la forma de mirar ciertas imágenes. Kant fue fundamental para pensar en la estética como una disciplina que no crea cánones de belleza, pues libera al objeto de las categorías del gusto, otorgándole al sujeto y con ello a un entramado de experiencias subjetivas la responsabilidad del juicio del gusto. (Bozal, 2000:187)

Con estos desarrollos en torno a la subjetividad, se puede desprender la importancia de la postura política para la elaboración de un juicio estético: podríamos plantear la idea de un sentimiento de lo bello que se produce de manera *interesada*, puesto que el juicio acerca de lo bello se genera a partir del pensamiento, de un razonamiento político y moral con respecto a la imagen y no resulta espontáneamente, aunque podríamos decir que ningún juicio se genera sin que intervenga en algo la moral del espectador. Si bien se descarta la manera que Kant entiende lo bello (juicio estético desinteresado, que no genera conocimiento y es universal), sigue siendo un concepto a utilizar, ya que me parece que ese es el sentimiento más natural que me afectan con ciertas imágenes que trabajan con nociones clásicas de composición, pero que incorporan elementos disyuntivos, como la capucha o las armas.

El caso particular del EZLN resulta interesante y productivo de investigar, ya que esta idea del compromiso político se vuelve más evidente, debido a la gran producción textual que emana desde el Comité Clandestino Revolucionario Indígena Comandancia General (CCRI-CG) del EZLN y que incide directamente sobre la opinión que pueda generarse socialmente con respecto a sus modos de operar. Además cabe destacar la forma que toman sus pronunciamientos, que distan mucho de comunicados militares: la palabra toma una importancia particular, palabra que además es poética y lúdica, lo que genera una mayor

adhesión a la causa zapatista por una parte importante de la sociedad civil mexicana e internacional.

Por otra parte, está la profunda atracción que generan en la población izquierdista, intelectuales y artistas las imágenes de encapuchados. Esta atracción no puede pasar desapercibida, puesto que es el motor para describir lo que he definido como la *potencia estética del encapuchado*. Dicha atracción está justificada racionalmente por una cultura moral y política en el caso de las imágenes del EZLN, tal como lo señala Barthes en el caso de las fotografías de Koen Wessing en Nicaragua (Barthes, 2011: 63) y que se entronca con lo que mencionaba anteriormente.

Como hablamos de imágenes me parece adecuado realizar el estudio por medio de tres manifestaciones: en una primera instancia la fotografía, luego la pintura y finalmente los murales. No pretendo abarcar el total de las imágenes producidas, puesto que sería una labor que excede las posibilidades de este escrito, sino más bien centrarme en una muestra de fotos, pinturas o murales específicos, cuya selección explicaré más adelante. Con la elección de dichas imágenes conduciré la investigación para definir la manera en que el pasamontaña pasa de lo puramente instrumental al ámbito de lo poético-estético. Debo señalar que cada una de estas prácticas debe ser pensada desde el discurso y así será conducido a lo largo de esta tesis, ya que como he anunciado, el EZLN se destaca por su labor discursiva y crítica.

En suma, el objetivo principal es reconocer los puntos de inflexión en que, en la producción gráfica pro-zapatista, el pasamontañas se vuelve desde lo útil hacia lo estético. Y la hipótesis propone que esto ocurre los primeros días del alzamiento zapatista, sobre todo por

el giro que se genera en el discurso mismo del EZLN, que pasa de lo enunciativo literal a lo poético, y en la producción visual de imágenes que hacen ingresar al ocultamiento del rostro en el régimen de visibilidad, cargado en muchas de las ocasiones de una potencia estética, propiciada por los procedimientos de connotación de la imagen, que le dan al ocultamiento un sentido otro, resignificado de su sentido original “convencional”, que habla ahora de nuevos valores asociados a la dignidad y a la alegría de la rebeldía.

Si en una primera instancia podemos reconocer la fotografía como configuradora de imagen del EZ, es a través del discurso oral y escrito que el pasamontaña es defendido como un elemento que trasciende su valor funcional, esto desde la poética (retórica: nos tapamos el rostro para que nos vieran), la política (somos un movimiento sin rostros, horizontal) y desde la tradición (mito de los hombres y mujeres verdaderos). Por lo tanto, el análisis del discurso político me es útil para pensar en una posible respuesta a la interrogante de cómo se vuelve estético el pasamontaña, ya que creo que ese viraje resulta principalmente de la postura discursiva (valoración poética), pero apoyado por una producción de imágenes del ámbito artístico, que le dieron al pasamontaña una valoración estética.

Para desarrollar mi planteamiento divido el texto en dos partes. Una primera, de corte conceptual e histórica, que explica la matriz teórica desde donde surge la reflexión y que sitúa la problemática en un contexto: cómo surge el sujeto encapuchado zapatista, lo que lo antecede, pensando en este momento al pasamontaña como un elemento utilitario. Al final de la primera parte me pregunto si es posible pensar el ocultamiento del rostro desde el imaginario social; es aquí donde comenzaré a introducir la retórica del discurso zapatista, para ir más allá de lo meramente utilitario y pasar a la segunda parte, de carácter estético,

dedicada al estudio de las obras que resultan significativas al hablar del pasamontañas y cómo están influenciadas por el imaginario presente en el discurso. Finalmente, en la conclusión propongo, como resultado de las indagaciones, que las imágenes de zapatistas articulan un nuevo imaginario de la disidencia, que emergen tras la reconfiguración de la imagen del yo (yo como otro) y que generan un discurso común sobre el rostro cubierto, proveniente primero desde el seno mismo del “encapuchamiento” y que se conjugan con las voces de la disidencia civil. Esta apropiación de la imagen zapatista es coherente siguiendo la retórica inclusiva del EZ, en la que el pasamontañas opera como lugar de inclusión de los marginados, en tanto que elemento propiciador de un lugar discursivo. Así lo poético del discurso tanto visual como textual, será fundamental para pensar en su traspaso de fronteras.

Las fuentes bibliográficas que utilizaré para una teoría de la imagen serán textos de Michel Melot, Hans Belting; para el análisis del discurso los documentos y comunicados del EZLN, así como también Michel Foucault y Theo Van Dijk en la comprensión conceptual; textos que abordan la problemática del rostro, como David Le Breton y Gilles Deleuze. Algunos autores para abordar las prácticas artísticas como Roland Barthes y Juan Acha. Además me apoyaré con entrevistas realizadas a algunos artistas que han trabajado la temática zapatista. Las imágenes que se revisarán a lo largo de este escrito fueron seleccionadas por distintas razones, en el caso de las fotografías por disponibilidad y por una selección de autores específicos, y porque resultan fundamentales para la línea argumental de este texto.

Parte de los murales trabajados también fueron elegidos por la visita que realicé al Caracol de Oventic, y que, como pude constatar, estaban emplazados en lugares fundamentales para

los zapatistas, digamos sus instituciones comunitarias políticas y que a la vez funcionan como la cara visible del Zapatismo civil, así como también otros que resultan paradigmáticos para el desarrollo de la práctica mural en las comunidades. Para la sección destinada a la pintura, me dedicaré al trabajo de una autora en particular, elegida por la importancia que tiene su obra para los mismos zapatistas, así como por el reconocimiento a nivel internacional de su trabajo con el activismo político.

El análisis se centrará en la semántica de las imágenes, así como también se utilizarán las categorías barthesianas de los procedimientos de connotación para acceder a la dimensión obtusa de las imágenes.

## Primera parte.-

### Preámbulo conceptual

Antes de comenzar cualquier desarrollo del problema explicitado anteriormente, es necesario delimitar y generar un corpus de conceptos que den sentido y sustento teórico a aquello que llamo en una primera instancia “atracción”; es una especie de ejercicio racional en torno a un sentimiento emocional; de alguna forma pretendo dar un sentido lógico a esa atracción. Lo que me resulta interesante de este procedimiento es que se establece como natural que las palabras tengan que dar alguna explicación, es decir que se deconstruye el lenguaje mismo, una búsqueda por su sentido. Si nos regimos por la idea que se planteó en un comienzo, en la que precisamente se señala que se debe realizar el ejercicio deconstructivo o desnaturalizador en torno a la mirada y al juicio que se genera de manera espontánea tras la recepción de una imagen, el ejercicio en esta instancia es semejante, pero en relación a las palabras e ideas, a qué nos estamos refiriendo cuando utilizamos ciertos conceptos.

Cuando se propone un giro estético del pasamontañas, lo primero que asoma como problema es la idea de la estética. Concepto en sí complejo, puesto que nace de la discusión que distintos sujetos tuvieron sobre todo hacia el siglo XVIII, iniciándose la Modernidad<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> En este texto aparecerán las nociones de Modernidad, Modernización y Globalización. Es preciso distinguirlas a tiempo para evitar malos entendidos. Modernidad es un concepto que hace referencia a un proceso europeo con tintes socio-históricos y culturales. Es fundamental que a partir de este proceso, las formas de conocimiento fueron restringidas al conocimiento científico, se produce un pensamiento que tiende a la racionalización del mundo, con ello aparece también fuertemente la noción de sujeto y así la de individuo, hablar de Modernidad es hablar de una conciencia de época. Aunque se habla de Modernidad en América Latina, siempre se menciona su devenir truncado por su implantación por partes. Más tarde hablaré de Modernización para referirme al contexto zapatista revolucionario de 1910, así como para el contexto neozapatista de 1994. Este concepto lo utilizo para referirme a un proceso más bien técnico e industrial (en el caso de Porfirio Díaz), como también de desarrollo por medio de mecanismos de producción (de materias primas) y políticas económicas, es decir, una modernización en el plano de la vida diaria y no a nivel de

Pese a estar aludiendo a un problema contemporáneo, es necesario realizar una breve exposición del pensamiento moderno en torno al problema de la estética, ya que es en el S. XVIII donde comienza a articularse la noción de una subjetividad sobre los asuntos estéticos, cosa que me parece de suma importancia para pensar nuestro problema, y por lo mismo, estas nociones son fundamentales para pensar la estética hoy. Aunque la idea fue desarrollada con anterioridad, surge como concepto en la *Aestetica* de Baumgarten, aparecida en 1750. Los postulados que aparecen en siglo XVII, entienden a la belleza como una cualidad de los objetos, es decir que la belleza estaba ligada al objeto y por lo tanto se trataba de una belleza en sí de las cosas, es decir, objetiva. (Bozal, 2000: 186-211)<sup>7</sup>

El siglo XVIII fue de gran importancia para el campo del arte y de las reflexiones en torno a la belleza (categoría eje de la estética para ese momento), ya que se plasmó en el pensamiento una suerte de libertad en el juicio de las categorías estéticas. La valoración de la obra de arte hasta el siglo XVII estaba dada por las condiciones internas de la obra, es decir, si cumplía con las condiciones de equilibrio, armonía y proporción. Para el siglo XVIII, lo bello es el sentimiento suscitado en el sujeto que contempla la obra, asociada con la perfección de las formas.

El advenimiento de la Modernidad genera, entre otras cosas, el vuelco hacia el sujeto y hacia la subjetividad, y encontraremos en este momento las primeras reflexiones en torno a Estética que la refieren como *experiencia* de un sujeto ante un objeto, liberando así la concepción de la belleza del objeto. El desarrollo de la estética moderna encuentra dos

---

desarrollo intelectual y cultural. Por otro lado globalización refiere también a un proceso, que podríamos decir, viene de la mano de la modernización, pero que incide en la forma de relaciones y de comunicación entre las naciones, una *mundialización*, un mundo cada vez más interconectado ya sea económicamente, políticamente o culturalmente. No me centraré en los juicios que pudieran surgir en torno a dicho proceso, aunque los hay por montones.

<sup>7</sup> A menos que se indique otra fuente, este texto es la base de las consideraciones sobre la estética.



caminos distintos: el empirismo de David Hume, quien establece la importancia en la experiencia que el sujeto posee en relación a la observación de un objeto y que generaría cierto tipo de conocimiento. Y el desarrollo kantiano, que se diferencia en este punto, puesto que, para Kant, el sentimiento de lo bello es desinteresado, es decir, no proporciona conocimiento alguno. Este último aspecto, será algo nuevo para el desarrollo de la Estética, ya que hasta entonces se habría reconocido que la belleza sería un objeto de conocimiento estético.

Aunque en los planteamientos de Hume y de Kant existe una contradicción decisiva, es fundamental reconocer que ambas reconocen a un sujeto sobre el que situar el gusto, lo que da paso al nacimiento de la Estética contemporánea. De esta forma, lo que postula Hume es que la belleza no es cualidad de las cosas mismas, ya que sólo existe en la mente que las contempla. Ello encuentra su paralelo en la idea Kantiana, que determina que la belleza pertenece al sentimiento provocado en el sujeto.

En Kant queda claro que las ideas suscitadas por la contemplación de un objeto, dependen del sujeto y no del objeto. Lo bello es un sentimiento generado en el observante y no una cualidad de la cosa en sí. Ya lo advertía anteriormente, el observador está cargado de una historicidad, que le otorga una individualidad e identidad, por lo que al momento de enfrentarse a los objetos es afectado no por el objeto, sino por la proyección de sí sobre el objeto, es decir, su propia subjetividad. Es este desarrollo de la estética el que me hace invocar los desarrollos de la filosofía clásica en torno a la noción de estética. Sucede con los conceptos que comienzan a tomar vida propia en el uso del lenguaje, en algún punto de ese proceso se pierde su sentido. Pensar la estética contemporáneamente no requiere necesariamente de un planteamiento de este tipo, pero me parece importante rescatar estas

ideas que son las que aparecen al pensar estos problemas, ya que para reflexionar sobre cuestiones relacionadas con la estética hoy, es fundamental el desarrollo de la estética contemporánea que libera al objeto de las particularidades del gusto para abrir las posibilidades a cuantos sujetos las observan.

El problema que surge es sobre los distintos sentimientos de la experiencia estética, pues a mi parecer, la imagen del encapuchado estaría situada en los límites de lo que Kant definió como bello y sublime, dos categorías estéticas de distinta índole. Por un lado, el sentimiento de lo bello genera un estado contemplativo tranquilo, una estética del desinterés, donde el observador se mantendría pasivo ante la belleza provocada por la imagen, desinteresado de la existencia de la cosa.

En cambio, el sentimiento de lo sublime es violento, desbordante, genera en el sujeto una incomodidad producida por una idea que sobrepasa la representación. Según Friedrich Schiller este sentimiento liberaría al sujeto de aquella naturaleza a la que había sido encadenado por la belleza. Si bien he dicho que la imagen del encapuchado generaría cierto sentimiento de belleza, no me refiero a lo que Kant ha delimitado como el sentimiento de lo bello, ya que al observarla ese sentimiento, por razones histórico-culturales, vendría generalmente acompañado de un “golpe”, de un “toque violento”, un atractivo poco sereno.

Surge en este escrito la noción de lo bello, porque es el sentimiento que despiertan algunas de las imágenes trabajadas, para quien escribe, como también para algunos sujetos politizados de la nueva juventud de izquierda, los que han manifestado su interés por ellas mediante su adquisición o la visita a los espacios de exposición. De esta manera, el sentimiento de lo bello se despertaría por la observación de estas imágenes. Por otro lado,

existen distintos procedimientos del tratamiento de la imagen que remiten hacia la provocación de un sentimiento placentero. En este punto nos acercamos a una suerte de objetivación de las categorías estéticas, pero no es esta la intención, ya que sigue estando en el sujeto el juicio estético, pero existe el interés de construir una imagen que responda con el sentimiento de belleza que se produce en el creador de la imagen, sea fotógrafo o pintor. De esta manera se connota un significado asociado a la imagen, en el que se plantea la belleza, en una analogía con lo bueno, intrínseca al zapatismo según los gráficos adherentes.

Si bien es complejo aplicar las teorías kantianas sobre el juicio estético al arte o las estéticas contemporáneas, me parecen que siguen cobrando sentido, sobre todo tras la apertura de las subjetividades. Es difícil por una cuestión temporal; digamos que el devenir del arte y de su autonomía siguió un curso muy disímil al que pudo haber constatado Kant. Y más aun, el pensamiento en torno a la belleza, a lo bueno, a lo feo, etc., ha llegado a planteamientos filosóficos de otra índole. Pero digamos de todas maneras que gran parte de los conceptos que actualmente se manejan en torno a la cuestión de los estatutos estéticos, siguen manteniendo una fuerte conexión con los postulados kantianos.

Aunque no podemos situar el problema de investigación absolutamente en la Posmodernidad, ya que, entre otras cosas, no es necesariamente aplicable a la realidad mexicana ni indígena que origina el EZ, además de corresponder bastante específicamente a una cuestión propia de los filósofos norteamericanos y europeos, al menos es preciso situarnos en este espacio, el del pensamiento posmoderno, para cuestionar la producción de experiencias estéticas y de discursos otros, donde se han abierto las posibilidades de producción y experimentación hacia la cantidad de sujetos que las viven. Así comienzan a

aparecer miles de discursos subalternos, propiciados por este mundo ahora exigente de conocer las distintas subjetividades que lo conforman. Esta apertura hacia los distintos discursos es posibilitada por las condiciones históricas (la caída de los grandes bloques ideológicos), así como también por las condiciones tecnológicas que vuelven cada vez al mundo más interconectado.

En el S. XX, el Arte comienza a producir un discurso semejante a este desarrollo posmoderno. Con los juegos duchampeanos, donde un urinario firmado por un artista puede ingresar a la galería de arte y al ámbito contemplativo, se pone en marcha la idea de que lo artístico y con ello también lo estético guarda relación con lo que ingresa a la institución (museos, galerías, crítica, en fin, un circuito artístico). Bajo esta idea, es un gesto artístico el que podría producir experiencias estéticas, por lo tanto cualquier cosa puede posibilitarlo. Y ese *cualquier cosa* tiene su correspondencia con las múltiples subjetividades. Las categorías estéticas también fueron remecidas, volviéndose más extrema la cuestión de la subjetividad para la producción de experiencias estéticas.

La Estética, entonces, puede pensarse como un lugar de reflexión en torno a la cuestión de la belleza, o hablando en términos más contemporáneos, en torno a la cuestión de lo visible. El discurso producido por el sujeto tras enfrentarse con las formas sensibles es en sí estético, y son interesantes a la vez los esfuerzos que puedan verse expuestos en dicho traspaso de lo sensitivo experiencial, al plano de las palabras. Este punto me resulta relevante para pensar la forma que adquiere el pensamiento estético y que se emparenta en este sentido con la filosofía

Los que me interesa rescatar de Kant es precisamente esa novedad que plantea con respecto a la experiencia estética, según la cual esta experiencia no estaría limitada a la obra de arte, sino más bien al juicio que se produce en el sujeto que está padeciéndola. Por lo tanto, la experiencia estética tiene que ver, para Kant, y por cierto para el desarrollo del pensamiento estético moderno, con una puesta en marcha de un modo de razonamiento, con un echar a andar el juicio estético.

Pasando de la Estética de la subjetividad “individual/subjetiva” (Kant) a la Estética en la experiencia social, Katia Mandoki (Mandoki, 2008:18) señala que la belleza, así como algunos juicios morales, “es resultado de la substantivación de adjetivos, un efecto del lenguaje, más que un hecho ontológico” y por lo tanto corresponde a factores externos, como convenciones sociales y culturales, y no al *ser* del objeto. Al ser convenciones sociales, y por existir distintas sociedades y diversas manifestaciones culturales, existen también múltiples verdades y bellezas. Aunque Mandoki habla de un consenso, me parece importante al menos cuestionar ese consenso, no por que no exista, ya que efectivamente ocurre, si no que visibilizar que se establece en base a una política. Jacques Rancière lo ha señalado al hablar de la estética como “el sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir” (Rancière, 2009: 10), por lo que de alguna manera es una imposición que se asume socialmente como una convención. Aun así, lo que deja en claro Mandoki es la existencia de las categorías estéticas únicamente en el sujeto que las padece, como efecto del lenguaje.

Cuando decimos que se produce un giro estético en torno a la cuestión del pasamontañas, el giro se produce en el momento en que se deja de ver al pasamontañas como un elemento más dentro de la indumentaria de guerra, sino que se le separa, se le saca del contexto

bélico y se problematiza, tal como lo hace el museo con los objetos artísticos: les aísla y los piensa. Esa reflexión que se pone en marcha en el discurso zapatista, hace entrar en juego la dimensión estética de la máscara al volverla una imagen pensable.

Hablar de discurso zapatista es referirse al sentido completo de la palabra discurso. Tanto en su dimensión social, es decir como Teun Van Dijk lo ha señalado, una herramienta política de interacción social, como también en su dimensión material-inmaterial<sup>8</sup> (lo dicho y su trasfondo), según consta en las propias declaraciones del EZLN. No profundizaré demasiado este concepto, puesto que no lo utilizo en una dimensión conflictiva, ya que digamos que los estudios del discurso han desarrollado el concepto hacia una inabarcabilidad del término. Más bien, será pensado desde lo enunciado así como desde la dimensión inmaterial que constituye la postura generada por el lenguaje, sin necesariamente hacerla explícita por medio de la palabra. Es decir, desde una doble dimensión, lo propiamente dicho (dimensión material) y el corpus político de lo dicho (dimensión inmaterial). De todas maneras es necesario pensar las distintas aristas que soporta el concepto, digamos sus acepciones.

Me interesa establecer la dimensión política que conlleva la noción de discurso. Lo político no en lo enunciado, sino más bien en la red de tramas que construyen los discursos y que niegan o aceptan ciertas voces e ideas. Puede hacer visible ciertos sistemas de exclusión operando sobre lo decible. Según Michel Foucault (Foucault, 2008) habrían tres de estos sistemas: por una parte, estaría la prohibición, en que hay un cierto contenido que no puede ser puesto en circulación; se impone desde arriba, pero se apropia de los espacios sociales,

---

<sup>8</sup> Me parece que es complejo hablar de una materialidad en las palabras, por ello es que utilizo ambos conceptos para referirme al discurso.

generando tabúes. Luego, ciertos sujetos que son excluidos del diálogo social, como lo ha sido el loco, por ejemplo; y por último, las categorías de lo verdadero y lo falso, una separación históricamente construida, pero que se entiende como *lo real*. En todos estos dispositivos se observa la idea de una imposición que llega a ser aceptada como el estado natural de las cosas. En el caso del discurso zapatista existiría una transgresión a estos sistemas de exclusión, desde lo que se dice, es decir la indignidad de la vida en medio de un sistema que se autodefine como exitoso, un contenido político como crítica (lógica del tabú), invirtiendo con ello la lógica de la verdad imperante, construida por actores sociales; hasta el sujeto que habla, el indígena, el pobre, que en el caso mexicano ha sido silenciado por los grupos dominantes desde hace 500 años, acallando insurrección tras insurrección. Incluso cuando se levanta en armas en 1994 se intentó invalidar su voz por parte del discurso oficial, que no reconoció en el EZ una formación constituida por mexicanos, sino que vio en su organización la manipulación extranjera, como si no fuera real lo que constataban los zapatistas.

El Zapatismo se alza en un contexto determinado en el que la producción de los discursos se multiplica. La caída de los dos grandes polos ideológicos que dividían el orbe, abre paso a una proliferación de ideas y producción-delimitación de identidades que se constituyen a su vez en múltiples discursos. Además, la masificación de internet facilita la propagación de dichas ideas a través del globo, ahora interconectado. Es preciso señalar que justamente el movimiento zapatista utiliza como principal medio difusor el internet –además de los medios tradicionales como la radio y el periódico - subiendo cada comunicado a la primera página web zapatista, dejando en evidencia el interés por hacer llegar su mensaje al mundo entero.

A partir de lo anterior, habrían distintos aspectos que considerar dentro de lo que llamo el discurso zapatista. Por un lado lo que a mi parecer tiene que ver con la transgresión de los sistemas de exclusión que se ejercen sobre los discursos; es decir, la puesta en palabras de una voz excluida (los indígenas, los pobres, las mujeres, los revolucionarios), además de un modo de habla que desordena los géneros discursivos y las formas de escritura dominantes en el espacio político, acercándose más a lo cotidiano (algo propio del lenguaje cibernético). Y por último, los temas que aborda en sus comunicados, que son muchas veces pronunciamientos de lo que se ha intentado borrar, de lo que se prohíbe mencionar.

Pero además, me refiero a discurso en su sentido material-inmaterial, es decir a los comunicados emitidos por el Comité Clandestino Revolucionario Indígena del EZ, lo dicho. Hablamos de discurso para referir precisamente al conjunto de palabras utilizadas para comunicar las ideas que sustentan al EZLN que quedan plasmadas materialmente en las páginas de los diarios, en las cartas enviadas, en las páginas web y que consideran también una dimensión inmaterial relativa a lo incapturable materialmente de las palabras, es decir a un conjunto de ideas. Finalmente, un tercer ámbito que sería el discurso visual.

En todos los casos, la idea de discurso refiere a una postura, una identidad social de un determinado grupo (Van Dijk, 1997), considerando un aspecto de conjunto, puesto que se trata de una serie de enunciados que generan un corpus de ideas, una base que construye dicha identidad. En el caso zapatista, es la identidad india: me refiero con ello a que el discurso zapatista es indianista y lo distingo del discurso indigenista por una cuestión de relaciones de poder.



El indigenismo es fundamentalmente un discurso enunciado por mestizos y blancos, por ello no indígenas. Como política implementada, se trata de un proyecto estatal, es decir, es un discurso que se impone desde “arriba”, donde un determinado número de personas toman decisiones y legislan por los indígenas. Es una estrategia desarrollada para organizar los pueblos y para “consolidar la nación como identidad” (Oscar Arze en Alcina, 1990: 19). Su acción se origina desde “afuera”, es externo al problema del indio y por ello altera el sistema de significados de la cultura propia. Sería una política de integración que tiene como objetivo la construcción de una nación e identidad única. Por ello es que existen fuertes críticas a estas políticas, puesto que constituirían un instrumento de los estados - especialmente del mexicano- para incorporar la diferencia que compone la nación, asimilándola y homogeneizándola.

La política indigenista responde al tipo de relación que establecieron algunos Estados de América Latina con sus poblaciones indígenas, en el periodo comprendido entre 1940 y 1975 aproximadamente, cuando implementan (en diferentes grados) un modelo de desarrollo por Sustitución de Importaciones vía Industrialización (ISI). Esto se manifiesta en Estados de bienestar, nacional-desarrollismo, y en algunos casos – entre ellos el mexicano - gobiernos de corte populista. Sin embargo, por ser el principal referente histórico, podemos ubicar el origen del Indigenismo en el México posrevolucionario, en las políticas implantadas por el Gobierno de “El General” Lázaro Cárdenas (1934-1940).

El impulso integrador propio del Indigenismo, deriva en un creciente acceso de los indígenas a la educación y al mundo laboral, su mayor incorporación a las urbes y al proceso propio de la industrialización. Las migraciones, la escolarización y la urbanización son factores que incidirán en el desarrollo del movimiento indígena. Los indígenas

aprenderían no sólo “la lengua” del colonizador, sino su cultura, tanto por medio de la educación, como la inclusión a un sistema laboral “más” industrial, con los aprendizajes, tanto políticos y técnicos que esto trae. Es por esto que Guillermo Bonfil señala que el indigenismo oficial buscaría finalmente la desaparición del indio (Alcina, 1990: 11).

El indianismo por otro lado, habría surgido desde una revisión propia del indio –y de cierta intelectualidad mestiza- en tanto sujeto oprimido y que es posible –como lo he anunciado antes - por una determinada coyuntura histórica. A saber, el debilitamiento del discurso marxista que desarrolla categorías que producen sujetos sociales en tanto que sujetos de clase (trabajadora v/s clase dominante). Además, un orbe interconectado pregunta por las distintas identidades que en él surgen ahora visibilizadas: “en un mundo cada vez más interrelacionado circula la pregunta obvia: y tú, ¿quién eres?” (Bengoa, 2007: 38).

El Indianismo sería identificable en dos momentos distintos, siendo el primero de articulación entre los años '70 y '80. Aquí se puede situar el nacimiento de un discurso que produce una reapropiación del concepto de indio -originalmente usado de forma peyorativa-, siendo resignificado por el movimiento indígena que se asume como tal, y que, a partir de ella articula un proyecto común a pesar de ser un movimiento heterogéneo. La condición de invadidos (y no conquistados dirá G. Bonfil) es la que aglutina a etnias diferentes. Todo este proceso viene a erigirse en acción hacia finales de los 80' para cristalizarse y hacer más plenamente visible hacia 1992, año en que se conmemoró en todo el continente, así como también en España, el “Descubrimiento de América”. Con dicha celebración se generan distintas reacciones provenientes de diversos países con realidades particulares.

Entonces, se produciría lo que José Bengoa ha llamado la emergencia indígena en América Latina, situando el año de 1992 como una fecha decisiva para la definición de movimientos organizados y dispuestos a levantar la voz. Si bien los indígenas han planteado siempre demandas a la sociedad y a los gobiernos, estas no siempre fueron de carácter étnico: así “lo que caracteriza la nueva demanda indígena es que combina diversas peticiones de orden económico y material con la exigencia de respeto por la diversidad cultural y con la gestión de la propia especificidad étnica” (Bengoa, 2007: 25).

El discurso zapatista es indianista puesto que son indígenas organizados –junto a mestizos– los que levantaron la voz y buscaron construir un proyecto propio y no ser guiados por un estado paternalista. Esta idea puede producir suspicacias por parte de quienes ven en el Movimiento Zapatista a indígenas liderados por la figura del Subcomandante Marcos, pero es necesario dejar en claro que el EZLN se ha definido a sí mismo como un ejército de fuerte estructura comunitaria, siendo la colectividad misma la que toma cada decisión en las asambleas, desde el momento primero del levantamiento.<sup>9</sup>

La identidad indiana es un constructo complejo e interesante. Se manifiesta en el discurso y da cuenta del proceso constructivo de las identidades. Estas no son dadas, si no que son procesos constructivos individuales, pero sobre todo sociales. Jorge Larraín escribe que los estudios en torno a la cuestión de la identidad tuvieron un “boom” sobre todo a partir de los años 80’. Esto debido a dos cosas que ya anunciábamos: la primera, por la irrupción de los llamados nuevos movimientos sociales como los feministas, ecológicos y étnicos, lo que habría provocado el paso de la “política de las clases a la política de la identidad” (Larraín, 2001: 7); y segundo, porque el pensamiento posmodernista, aparecido más o

---

<sup>9</sup> Esta información ha sido extraída de los comunicados del EZLN. Principio del mandar obedeciendo.

menos en la misma época, habría desafiado los relatos totalizantes y celebrado por otra parte la aparición de una pluralidad de discursos.

La construcción de las identidades, en el caso latinoamericano, es particularmente compleja en cuanto a los procesos que construyeron las identidades sociales y nacionales. Según el mismo autor, esta pregunta por el quién soy (quienes somos) se produciría más claramente en períodos de crisis y América Latina se caracterizaría por estar en constante crisis<sup>10</sup> y, con ello, en permanente búsqueda por el yo/nosotros.

El discurso constructivo de la identidad indiana absorbe y reconoce el pasado indígena; así inscribe su identidad en una continuidad histórica de luchas, en una tradición. El uso de un imaginario indígena común constituye el núcleo de la identidad indiana. Imaginario que tiene que ver con los aspectos representativos de dicho pasado, con las imágenes, tanto visuales como literarias. Hay un reconocimiento cultural e histórico completo, y se asumen a sí mismos como continuadores de esa historia.

En el caso del discurso zapatista se da cuenta de este continuo histórico del que se hacen parte:

*Somos producto de 500 años de luchas: primero contra la esclavitud, en la guerra de Independencia contra España encabezada por los insurgentes, después por evitar ser absorbidos por el expansionismo norteamericano, luego por promulgar nuestra Constitución y expulsar al Imperio Francés de nuestro suelo, después la dictadura porfirista nos negó la aplicación justa de leyes de Reforma y el pueblo se rebeló formando sus propios líderes, surgieron Villa y Zapata, hombres pobres como nosotros a los que se nos ha negado la preparación más elemental para así*

---

<sup>10</sup> Habría cuatro periodos importantes de crisis en América Latina: Conquista y colonización (1500); independencia y constitución de los estado nacionales (S. XIX); movilización de las clases medias y obreras (1914-1930); y el fracaso de los regímenes populistas (1970)

*poder utilizarnos como carne de cañón y saquear las riquezas de nuestra patria sin importarles que estemos muriendo de hambre y enfermedades curables, sin importarles que no tengamos nada, absolutamente nada, ni un techo digno, ni tierra, ni trabajo, ni salud, ni alimentación, ni educación, sin tener derecho a elegir libre y democráticamente a nuestras autoridades, sin independencia de los extranjeros, sin paz ni justicia para nosotros y nuestros hijos (EZLN, 2003: 33)*

Aparecen claramente anunciados los periodos de crisis que marcarían la identidad latinoamericana y habría un reconocimiento con la posición del explotado, del reprimido, del arrasado. Más adelante pretendo desarrollar este tema más cabalmente, ya que señalo que habría, por parte de las comunidades zapatistas y del EZLN, una vinculación con el imaginario indígena, pero también con el imaginario revolucionario, sobre todo revolucionario mexicano, donde se mezcla con el imaginario indígena. Por ejemplo en el nombre del ejército “Y nuestro camino innominable y sin rostro, nombre tomó en nosotros: Ejército Zapatista de Liberación Nacional (...) Con este nombre nuevo son nombrados los sin nombre. Con esta bandera amordazando el rostro, de nuevo rostro tenemos todos nosotros. Con este nombre se nombra al innombrable: Votán Zapata, guardián y corazón del pueblo.” (EZLN, 2003: 212) De esta manera se realiza un vínculo mítico-histórico con las figuras de Votan y de Zapata, elevando a la figura histórica a la condición mítica y por lo tanto haciéndolo un poco dios. Veremos más adelante que esta relación con la Revolución Mexicana está presente también a nivel de la imagen. Es importante destacar que, en general, se mantiene un vínculo con la Revolución Mexicana, en tanto que es ella quien funda la nación, por lo que tanto a nivel institucional como por parte de la oposición, existe un reconocimiento con sus figuras y con sus procesos.

Con imaginario en la dimensión visual, me refiero a las representaciones visuales que surgen de los procesos de la construcción de la identidad. Es decir, a las imágenes que dan un cuerpo visible a lo identitario, que incluso pueden llegar a definirlo, por lo que habría un doble juego. Contribuiría a la construcción de la identidad y a la vez se constituiría de dicho proceso.

El imaginario, nos dice Miguel Rojas Mix, refiere a “un mundo, una cultura y una inteligencia visual que se presentan como un conjunto de iconos físicos o virtuales, se difunden a través de una diversidad de medios e interactúan con las representaciones mentales” (Rojas Mix, 2006: 18). La visualidad, ya sea en las representaciones mentales o físicas, es un aspecto importante para pensar el imaginario. Este le da un contenido representacional al conjunto de ideas que rondan en torno a lo identitario, y fundamentalmente ayuda a mediar las distintas identidades en una colectividad en la medida que establece una base común para desenvolver el lenguaje.

También existe una perspectiva social del imaginario. Precisamente, Cornelius Castoriadis (1993) ha trabajado un aspecto importante de la dimensión imaginaria, su sentido social. Hay un doble sentido, por una parte la de la construcción colectiva de sus significaciones imaginarias y por otra la lógica social que adquiere este imaginario al ser el posibilitador de una conciencia de colectividad. De esta manera, inserta la noción de imaginario como un pilar fundamental para la comunicación social, en la medida que la fuerza colectiva ingresa en los individuos a través de las significaciones colectivas que construyen sobre el mundo. El imaginario se erige así como primordial para la construcción de la identidad colectiva, para forjar el sentimiento de pertenencia y de fraternidad.

Los miembros de la comunidad comparten imaginarios, tanto visuales como sociales, que facilitarían la comunicación entre los individuos en la medida que se establecen códigos culturales compartidos, lo que genera una “sensación de identidad, de pertenencia y cohesión entre los usuarios” (Girola, 2011: 238). De esta manera la sociedad misma es una parte integrante de los sujetos que la componen.

Esta definición coincide también con algunas precisiones sobre el concepto de ideología. Y aunque sea posible su utilización al hablar de discurso y también de imaginario social, prefiero este último al concepto de ideología fundamentalmente por dos razones. Primero porque el tema que se está abordando en este escrito, tiene que ver con representaciones, producción de imágenes visuales y discursivas, por lo que la noción de imaginario parece más adecuada para pensar, precisamente, en las imágenes. La exclusión del concepto en este texto no es por una adhesión a la idea del *fin de las ideologías*, sino que más bien por la poca pertinencia respecto a este desarrollo. Algunos filósofos como Althusser la han definido como el sistema de relaciones sociales que se establece en una comunidad (Eagleton, 1997: 40), en este sentido, en todas partes habría ideologías funcionando y construyendo los espacios. Por otro lado, el imaginario social conecta la construcción política discursiva del EZ – que podría bien llamarse ideológica - con la tradición indígena, por lo que se emparenta inmediatamente con una memoria visual y conceptual de un grupo social y cultural. Así, me parece que la idea de imaginario social comprende mejor el modo político del Zapatismo, pues se estructura desde los distintos imaginarios que conviven en las comunidades indígenas. Con ello no pretendo restarle importancia a la vida política, sino que por el contrario, pensar en esa política como un flujo vivo que resulta de las experiencias sociales cotidianas.

Aclarado esto, me parece que habría una doble dimensión de lo imaginario. Primero, en el discurso. Puede verse en el contenido, desde la primera declaración de la selva Lacandona, cuando –como señalé anteriormente – se plantea una continuidad de las luchas que es asumida por los nuevos zapatistas. Entonces aparecería de manera explícita. Y también se ve en el modo de habla, en la forma que adquieren los comunicados emanados desde el CCRI, que tienen una sonoridad, un colorido muy particular asociable completamente con la tonalidad indígena, tanto en el contenido como en la forma. Si bien ya puede verse este modo en la primera declaración, se hará mucho más patente en los posteriores comunicados, donde aparecerán también alusiones explícitas a la vinculación indígena y revolucionaria por parte de las comunidades y del EZLN.

La otra dimensión del imaginario aparecería en las representaciones visuales que se producen dentro de las comunidades zapatistas, tanto en murales como en las imágenes que cuelgan de las paredes.

Este último aspecto se desarrollará más adelante; por ahora era necesario exponer lo que se entiende por cada uno de los conceptos. Como dije en un comienzo, pedir explicación a las palabras, no darlas por entendidas.



### Breve recorrido por la historia zapatista.

*Los hombres y mujeres del EZLN, los sin rostro, los que en la noche andan, los que son montaña* (EZLN, 2003: 178).

Para adentrarme en el problema que me interesa desarrollar, resulta necesario hacer un breve recorrido por lo que ha sido la historia del Zapatismo y contextualizar su emergencia. Además es importante esta narración para realizar un acercamiento al pasamontaña desde lo utilitario<sup>11</sup>. Por ello es que se hace necesario pensar en los momentos primeros del ejército, ya que el viraje simbólico de este elemento ocurre casi inmediatamente luego del alzamiento.

Debo advertir que la historia del EZLN es prolífica en acontecimientos, además de tener ya treinta años desde su formación, por lo que me dedicaré a explicar sólo algunos hechos puntuales que den una idea general de lo que ha sido el movimiento y así contextualizar el imaginario zapatista.

Sin pasamontañas, un 17 de noviembre del año 1983, en silencio y en medio de la oscuridad de la noche y de la selva del sur de México, seis personas, tres indígenas y tres mestizos, fundan el Ejército Zapatista de Liberación Nacional<sup>12</sup>. A partir de ese momento comenzó a escribirse una historia oculta. Los miembros del ejército tenían plena conciencia de lo riesgoso que podía ser que se supiera la formación de este grupo, pero por otra parte

---

<sup>11</sup> Su mero valor funcional. Cubrirse del frío, no ser visto, etc.

<sup>12</sup> La mayoría de los datos sobre el EZLN se mantienen ocultos, por lo que no hay fuentes de los fundadores del ejército. Esta información se obtiene de relatos del Comité Clandestino Revolucionario. Por razones de seguridad tampoco se habla de la cuántos insurgentes hubo en sus filas.

necesitaban reclutar gente y entrenarse militarmente, por lo que resultaba esencial buscar mecanismos para mantenerse imperceptibles.(Muñoz, 2003)

Si bien el pasamontañas es un elemento fundamental para el ejército, en medio de la clandestinidad su uso no era viable. Por lo que en un comienzo, los zapatistas se apoyaban principalmente en la selva y la noche para no ser vistos. Así se hicieron *hijos de la noche*, *hombres y mujeres de la montaña*. La oscuridad su mejor aliado, y el aliado de cualquier operación clandestina, sirvió para no ser vistos, pero no ser vistos para nada, el cuerpo por completo desaparece, se perdía en la espesura de la noche. Podemos distinguir, de esta forma, que la necesidad de ocultarse es una necesidad fundacional de los miembros del EZ y que se mantiene a lo largo de su historia. Los miembros fundadores del EZLN se adentraron en la selva, caminaron varias horas hasta que dieron con un río y ahí instalaron el primer campamento llamado “La Pesadilla”.

Cuando varios pueblos de Chiapas ya estaban enterados del EZ y habían decidido hacerse bases de apoyo, milicianos o insurgentes, hacia 1984 estaban ya las condiciones para moverse entre los pueblos. Los viajes los hacían “disfrazados”, así “llegaban vestidos de Pemex o como maestros” (Muñoz, 2003: 28), pero sobre todo se escudaban en la noche. En esta primera instancia, el ocultamiento se da para poder seguir trabajando; la clandestinidad es necesaria para la formación de un grupo armado, lo que se protege, más que a individuos, es a la causa. Es además un ocultamiento de cuerpo completo, no aparecen para nadie más que para ellos mismos.

El largo ejercicio de reclutar gente y de realizar asambleas en los pueblos para determinar el sentido que tomaría el levantamiento, fue definiendo el sentido del EZLN. Más que tener

una idea previa que fue implantada en las comunidades por un grupo de vanguardia, el ejército fue desarrollándose desde las inquietudes que tenían las comunidades (Muñoz, 2003). Este modo de organización fue fundamental para forjar una identidad zapatista; digamos que en la construcción de los planteamientos zapatistas está el espíritu indígena por completo reivindicado. Así la propagación del zapatismo ocurre relativamente rápido entre las comunidades rurales de Chiapas, es por ello que esta lucha no puede ser tan fácilmente ninguneada por el gobierno o los medios de comunicación. Cómo se podría negar la justicia de las demandas que claman por dignidad.

Hacia los años 80 y 90, el Estado de Chiapas era el más pobre de todo México y a la vez era de los territorios más ricos en cuanto a recursos naturales( como bosques, selvas, diversidad en flora y fauna, caudales de aguas, yacimientos de petróleo)<sup>13</sup> por lo que se hacía evidente esa discordancia entre lo que la modernidad había prometido y las miserias que trajo; debe considerarse que el 9.7% de la lluvia de todo el país cae sobre estas tierras, lo que produce fertilidad en la tierra, posibilitando una abundante vegetación y vida animal. Lo paradójico es que en territorio chiapaneco se producía el 55% de la energía nacional de tipo hidroeléctrico, que correspondía al 20% de total de la energía eléctrica de todo México. Sin embargo, tan sólo un tercio de las viviendas chiapanecas contaban con luz eléctrica, la mitad no tenía agua potable y dos tercios no poseían alcantarillado. El 90% de la población situada en el campo tenía ingresos mínimos o nulos (EZLN, 2003: 52). Los indígenas chiapanecos vieron durante años lo que el progreso prometía y lo que iba dejando a su paso: devastación de sus tierras, hambre, pobreza, olvido y muerte. Por otro lado existía una gran discriminación social hacia los indígenas. En el caso de la ciudad de San Cristóbal de las

---

<sup>13</sup> Ahí se encuentra el 30% del potencial hidrológico de todo el país. En 1990 el 60% de la población activa se dedicaba a las actividades de agricultura, silvicultura, ganadería, pesca. (Montemayor, 1997: 143)

Casas, las veredas estaban destinadas exclusivamente para los “coletos”<sup>14</sup>. Los indígenas por su parte debían transitar por la calle. Los contrastes, tanto económicos como sociales, se hacían cada vez más evidentes e insoportables<sup>15</sup>, lo que dio paso a organizaciones que se empeñaron en buscar soluciones por la vía pacífica y del diálogo primeramente, y que luego al encontrar todos los caminos cerrados, desembocaron en la vía de las armas, como opción última y desesperada para acabar con la miseria a la que se estaba sometiendo la vida indígena chiapaneca a costa del beneficio económico de unos pocos.

El ejército fue creciendo: hacia 1993 eran cientos los pueblos zapatistas, y en las listas del ejército ya había miles de soldados<sup>16</sup>. En mayo de ese año, tiene lugar la primera batalla del EZLN con el Ejército Federal, la llamada batalla de Corralchén, producida por un encuentro casual de un campamento zapatista por parte del Ejército Federal que efectuaba una operación militar de rutina. El gobierno mexicano, encabezado por el presidente Carlos Salinas de Gortari, decide detener el enfrentamiento y ocultar la presencia de grupos indígenas armados en el sureste mexicano. Primero, porque no les pareció una real amenaza, pues se creyó que era un grupo aislado con estrecha capacidad militar y política, segundo y fundamentalmente, por temor a que se vinieran abajo las negociaciones que mantenían con Estados Unidos y Canadá en torno al Tratado de Libre Comercio (TLC).

---

<sup>14</sup> Término que refiere a una clase social y política de San Cristóbal de las Casas y alrededores, que circula por la ciudad, pero que no es originario. El término proviene de la conquista y de la diferenciación indio-español, por lo que coletos viene a designar al heredero del conquistador español.

<sup>15</sup> Ignacio Ramonet escribe que la desnutrición alcanza a más de la mitad de la población en Chiapas, así como su tasa de mortalidad supera en 40% a la de los habitantes ciudadanos. El 60% de la población indígena es analfabeta, un tercio de los niños no está escolarizado y tan solo un alumno de cien llega a la universidad. (Montemayor, 2008: 14). Además casi el 40% de los hogares en el Estado, recibe menos de un salario mínimo o no tiene ingreso alguno, el desempleo alcanza el 66%. Un 44% del total de las viviendas no posee alcantarillado. Solo el 14% de la población recibe atención de salud. (Mota, 2000: 39)

<sup>16</sup> Se habla que para el alzamiento había unos 3000 hombres y mujeres armados tomando posesión de las cabeceras municipales de Chiapas. (Castell, 2002: 96)

Durante diez años se preparó la guerra y esta fue entendida como una medida desesperada tras la sordera del gobierno mexicano. Hacia fines del año 1993, en todas las comunidades, se votó a favor de iniciar la guerra contra el gobierno: la decisión fue unánime.

El primero de Enero de 1994, a partir de las 00:00 horas, entraba en vigencia el TLC entre México, EE.UU. y Canadá, y de la mano la promesa de que “México estaba a punto de entrar al primer mundo”<sup>17</sup>, efectuada por el presidente Carlos Salinas de Gortari. Esa misma madrugada bajó desde las montañas, desde la espesura de la noche y de la selva, un ejército de hombres y mujeres armados, quienes tomaron el control de siete cabeceras municipales en el estado de Chiapas. A las 5.00 de la mañana un grupo se toma el Palacio Municipal de San Cristóbal de las Casas, lo mismo ocurría en otras cabeceras municipales del mismo estado, Ocosingo, Las Margaritas y Altamirano, entre otras. Se reivindica este ataque del, hasta entonces, desconocido EZLN.

Para esa madrugada de enero ya no podía ocultarse nada, los rostros tapados aparecieron cargando armas y ocupando militarmente municipios chiapanecos. Ese día se vio, sin ser visto, el rostro de los indígenas marchando por las calles de algunas importantes ciudades del sureño estado de Chiapas. Apareció el rostro del que lucha. Es interesante notar esa contradicción del que aparece sin ser visto: durante años y debido a una sociedad discriminadora, los indígenas chiapanecos se vieron condenados a vivir “pidiendo permiso”, se formó así un carácter sumiso, una cabeza gacha, un cuerpo asustado; poco a poco, su figura se hacía cada vez más ausente; nadie se preguntaba por sus nombres, por sus rostros; de esta manera su existencia solo aparecía como cifras de mortandad o de deserción escolar. Esto hasta que se alzaron en armas, cubriendo sus rostros en un gesto que

---

<sup>17</sup> Discurso de Salinas, 29 de Diciembre 1993.

transgredía esos códigos sociales donde se le relegaba al papel del subordinado, haciéndose cargo de lo que significa, para el estado vigilante, ocultarse.

La decisión de que el alzamiento se efectuara el mismo día que entra en vigencia el TLC no es mera coincidencia, principalmente porque estas decisiones no las toma el EZ, ni la comandancia general, sino que se lleva a cabo un proceso de consulta entre todas las comunidades, donde discuten y votan hombres, mujeres y niños<sup>18</sup>; tampoco responde a una cuestión de estrategia militar, sino que más bien se trata de una alusión a las implicaciones que tiene el TLC para los pueblos indígenas: “para los indios es una condena a muerte. La entrada en vigor del Tratado representa el inicio de una masacre internacional”.<sup>19</sup>

Antes de emitir cualquier palabra, con el mero levantamiento a horas de haber entrado en vigencia el TLC, el EZLN viene a decir en nombre de las comunidades indígenas y en nombre de los propios indígenas que lo conformaban, “aquí hay un México olvidado”. Justo cuando se supone todo es fiesta por la inminente entrada al primer mundo con el tratado y claro, también por la celebración del año nuevo.

Junto con las tomas de los edificios, la acción se acompaña de una declaración que resonó en la radio, para dar cuenta a la población civil y al mundo político de las intenciones del EZ. Ahí comienza a emerger la figura del discurso y la importancia que le dará este movimiento a la palabra. Será esta la que dotará de un carácter simbólico a la cuestión del ocultamiento. Desde los primeros mecanismos como lo fueron la noche y la montaña, hasta la posterior utilización de capucha, ya que es en la palabra donde encontramos

---

<sup>18</sup> A este mecanismo se le denomina “recoger la palabra”, que tiene que ver con el principio que rige la democracia para las bases zapatistas, “mandar obedeciendo”.

<sup>19</sup>Entrevista al Subcomandante Insurgente Marcos 4 de enero 1994 en [http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1994\\_01\\_04.htm](http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1994_01_04.htm) (revisado 12/08/2013)

explicaciones que aluden al enmascaramiento. Y donde se puede distinguir la ambivalencia que el propio EZLN le da al ocultamiento. Esto lo trataré más específicamente en el capítulo siguiente.

Ese 1° de enero, se le declara la guerra al gobierno y a su ejército federal mexicano:

*Pero nosotros HOY DECIMOS ¡BASTA!, somos los herederos de los verdaderos forjadores de nuestra nacionalidad, los desposeídos somos millones y llamamos a todos nuestros hermanos a que se sumen a este llamado como el único camino para no morir de hambre ante la ambición insaciable de una dictadura de más de 70 años encabezada por una camarilla de traidores que representan a los grupos más conservadores y vendepatrias. Son los mismos que se opusieron a Hidalgo y a Morelos, los que traicionaron a Vicente Guerrero, son los mismos que vendieron más de la mitad de nuestro suelo al extranjero invasor, son los mismos que trajeron un príncipe europeo a gobernarnos, son los mismos que formaron la dictadura de los científicos porfiristas, son los mismos que se opusieron a la Expropiación Petrolera, son los mismos que masacraron a los trabajadores ferrocarrileros en 1958 y a los estudiantes en 1968, son los mismos que hoy nos quitan todo, absolutamente todo.*

La primera declaración de la selva lacandona es inclusiva, puesto que, como se ha señalado anteriormente, reivindica muchas de las luchas populares que se han producido en México como una sola. Fundamentalmente, aúnan las luchas sociales en una gran lucha contra el poderoso, que tantas veces se ha vestido diferente. Aparece el reconocimiento a Francisco Villa y Emiliano Zapata, reconocimiento humano, pero también histórico. Podríamos establecer un símil en los procesos que se dan previos a la revolución mexicana y los procesos que anteceden al levantamiento *neozapatista*. Como también un nexo a nivel de

imagen<sup>20</sup> entre ambos levantamientos armados y de las demandas que se ponen sobre la mesa, tales como la proclama zapatista de “tierra y libertad”. Las condiciones históricas tienen que ver con las formas de hacer política de Porfirio Díaz<sup>21</sup>, que generó una gran crisis para los sectores pobres y campesinos en vistas de mejorar la economía para los más acomodados, situación que consideraba la escena mexicana de 1994.

Se habla del gran crecimiento económico que tuvo el país durante el llamado Porfiriato, pero no de la miseria traída para los trabajadores y los campesinos. Fue en gran medida un gobierno –de más de 30 años - para los terratenientes y la burguesía, ya que favoreció con sus leyes a la clase alta, al reprimir a los movimientos populares sin darles solución a los conflictos sociales, generando en el país una estabilidad propicia para los negocios, pero no para las clases populares. Mediante leyes, las tierras comunales (campesinas e indígenas) pasaron a manos de personas particulares (terratenientes y latifundistas), llevando a cabo la *reforma agraria liberal* (Fujigaki, 1988: 189).

Estos procesos corresponden a lo que se ha llamado modernización: la mayoría de los servicios modernos, como vías férreas, telégrafos y compañías de luz implementadas por el Estado, pasaron a manos extranjeras, principalmente estadounidenses. De esta manera, el Porfiriato expandió el capitalismo en suelo mexicano.

La Revolución Mexicana se alzó como respuesta a estas lógicas que repartían las riquezas a la burguesía y a inversores extranjeros. La primera y gran lucha, fue de carácter agrario y campesino, sobre todo por las políticas privatizadoras de suelos y tierras. Las revueltas

---

<sup>20</sup> Este punto se desarrollará en el próximo capítulo.

<sup>21</sup> Asume en 1877 y gobierna el país por 30 años, interrumpidos por la presidencia de Manuel González de 1880 a 1884. Y vuelve a asumir hasta 1910. (Colegio de México, 2011 : 193)



populares desembocarían más tarde<sup>22</sup> en un proceso de institucionalización de las demandas y las proclamas de la Revolución. Como primer momento se encuentra la redacción y la proclamación de la Constitución de 1917<sup>23</sup>, en la que se incluían varias demandas revolucionarias, por lo que esta Constitución tuvo un marcado carácter social. De ahí en adelante, la institucionalización de la revolución mexicana era inminente, sobre todo a mano de los constitucionalistas. Para llevar a cabo este proceso, quienes habían asumido la dirección del gobierno de México desataron una guerra contra los caudillos locales para pacificar el territorio nacional y fortalecer la figura del Ejecutivo.

Para 1929 se forma el Partido Nacional Revolucionario (PNR), con el fin de agrupar las posturas políticas existentes en un gran partido revolucionario<sup>24</sup>. Este partido pasaría a formar el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) en 1938, para finalmente erigirse como el Partido Institucional Revolucionario (PRI), nombre que recoge el ímpetu ordenador del “caos” revolucionario.

Para 1994, el PRI llevaba ya 70 años en el poder a costa de un fraude electoral tras otro. Con Carlos Salinas de Gortari a la cabeza, el interés estaba puesto – paradójicamente<sup>25</sup> - en la misma búsqueda porfirista: modernizar el país abriendo paso a los capitales extranjeros. El TLC era un punto crucial en la vía modernizadora; modernización que consiste, esta vez, más que en las condiciones tecnológicas-industriales, en la alianza entre la economía de libre mercado y la democracia representativa. Ambos alzamientos, tanto los armados de

---

<sup>22</sup> Sobre todo luego de 1914 tras la Convención del Aguascalientes entre los cabecillas revolucionarios, y la posterior entrada de los ejércitos de la División del Norte y el Libertador del Sur a la Ciudad de México.

<sup>23</sup> Fue impulsada fuertemente por Venustiano Carranza, quien había asumido como Presidente de la República, al decretar un congreso Constituyente en 1916.

<sup>24</sup> El General Plutarco Elías Calles invitaba a "todos los partidos, agrupaciones y organizaciones políticas de la República, de credo y tendencia revolucionaria, para unirse y formar el Partido Nacional Revolucionario"

<sup>25</sup> Si pensamos en que el PRI se considera como parte del proceso revolucionario, es paradójico que como partido, lleve a cabo las mismas lógicas capitalistas porfiristas, que en gran medida impulsaron la revolución.

1910 como el *neozapatista* de 1994, responden con una negativa a la modernización que se implementaba a costa de la precarización de la vida, de la venta de recursos naturales a capitales extranjeros, de la implantación de transnacionales en territorio nacional y, como punto fundamental, de la venta de territorios comunitarios a privados.

La guerra de 1994 se sostiene durante doce días. La población civil se levanta para exigir un cese al fuego por parte del Ejército Federal, que tenía completamente sitiado el Estado de Chiapas.

El 12 de enero del mismo año, el gobierno anuncia el cese al fuego a sus tropas, lo que es respondido desde el EZLN como una esperanza para comenzar el diálogo, ya que en un comunicado del 6 de enero se establecen las condiciones para comenzarlo: reconocimiento al EZLN como fuerza beligerante; cese al fuego de ambas partes en todo el territorio en beligerancia; retiro de las tropas federales de todas las comunidades con pleno respeto a los derechos humanos de la población rural; regreso de las tropas federales a sus respectivos cuarteles en los distintos puntos del país; cese al bombardeo indiscriminado a poblaciones rurales; en base a estas condiciones, formación de una comisión nacional de intermediación (EZLN, 2003: 73)

La voluntad de cese al fuego del Gobierno queda en entredicho al producirse varios ataques a unidades zapatistas y realizar operaciones militares en territorio chiapaneco. Varios civiles fueron detenidos, aprisionados y torturados por ser acusados de pertenecer al EZLN. El acoso militar se acrecienta y se hace notoria la voluntad del gobierno por continuar preparando la guerra, por lo que es cuestionada la voluntad de diálogo por parte del gobierno.

En febrero de 1994 se inicia la mesa de diálogo entre el gobierno y el EZLN en la Catedral de la ciudad de San Cristóbal de las Casas, mediada por Manuel Camacho Solís (Comisionado para la paz y la reconciliación) y Samuel Ruiz (Obispo de la Diócesis de San Cristóbal de las Casas, Comisión de Intermediación). Más que negociación hubo diálogo, tal como declararon los miembros del EZ: se presentaron ahí las demandas que hacían los zapatistas al Gobierno mexicano, divididas entre demandas nacionales y otras que atañen específicamente a los indígenas y campesinos.

Si bien, en la Primera Declaración de la Selva Lacandona se enuncian diez demandas - *Techo, Tierra, Trabajo, Salud, Alimentación, Libertad, Democracia, Independencia, Justicia, Paz*- en la mesa de diálogo se presentó una larga lista de exigencias. Entre las nacionales, se exige la renuncia del Presidente y la formación de un gobierno de transición, para realizar elecciones libres y democráticas. Se exige acabar con el centralismo para permitir la autonomía de las comunidades indígenas; la revisión del TLC y detener el saqueo de las riquezas nacionales. Además de la liberación de todos los presos políticos.

Entre las demandas que tienen que ver con los problemas campesinos se encuentran:

*A) La exigencia de que el artículo 27 constitucional respete el espíritu original de Emiliano Zapata: La tierra es de quien la trabaja.*

*B) Construcción de hospitales y clínicas de campo en todas las comunidades rurales del país, con doctores y medicinas.*

*C) Precio justo a los productos del campo, eliminación del intermediarismo y comercialización directa de los campesinos.*

*D) Que los ejércitos y policías no actúen ya en las comunidades rurales en beneficio de caciques y terratenientes.*

Y las demandas propiamente indígenas:

*A) Derecho de los indígenas a una información veraz y oportuna mediante una radiodifusora indígena independiente del gobierno, dirigida y manejada por indígenas.*

*B) Educación completa y gratuita para todos los pueblos indígenas.*

*C) Que las lenguas de todos los grupos indígenas sean oficiales y obligatoria su enseñanza en todos los niveles escolares.*

*D) Que se respete la cultura y tradición de los pueblos indígenas.*

*E) Que se termine la discriminación y el racismo contra los indígenas.*

*F) Autonomía cultural, política y judicial para los pueblos indígenas.*

*G) Respeto al derecho a la libertad y a una vida digna de los pueblos indígenas.*

*H) Apoyos económicos y sociales para las mujeres indígenas. (EZLN, 2003: 265)*

Veremos que a medida que pasa el tiempo, la posición del EZLN respecto de las peticiones al gobierno cambia, para dar forma a una postura más centrada en la propia acción de las comunidades, dando paso así a una verdadera autonomía, por ejemplo con respecto a la creación de hospitales y a la educación. Serán las propias comunidades las que se harán cargo de solucionar estos problemas, en gran medida por una radicalización de la postura de las comunidades y por la traición por parte del gobierno, que hasta el día de hoy mantiene los hostigamientos en territorios liberados zapatistas.

El diálogo se vio afectado en marzo de 1994 por el asesinato político de un candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI), Luis Donaldo Colosio. México se sumerge en un tenso clima político, lo que obliga al Comité Clandestino Revolucionario Indígena - Comandancia General (CCRI- CG) del EZLN, a dar por terminada su política de apertura total a la prensa y declarar alerta roja en territorio chiapaneco.

El asesinato de Colosio desataría una fuerte represión y nuevos rompimientos del cese al fuego, con el argumento de resguardar el orden y evitar así actos terroristas como los que ocurrieron.

Si bien hubo intentos por restablecer la mesa de “negociación”, en agosto se producirían elecciones presidenciales, por lo que el clima político se volvió hostil y complejo. Los zapatistas, por su parte, organizaron y celebraron la Convención Nacional Democrática, donde se produciría un diálogo nacional con todas las personas y organizaciones que lucharán por democracia, libertad y justicia. Para dicha convención se construyó el primer Aguascalientes zapatista, en referencia a la Convención de Aguascalientes celebrada en 1914 en plena Revolución Mexicana. Este fue un lugar de comunión para el EZLN y para albergar a la población civil nacional e internacional. El encuentro tuvo un tremendo éxito, contando con una gran participación de la población civil nacional e internacional, que si bien se organiza para erigir la propuesta de un gobierno de transición y de una nueva constitución, no llegó a un postulado único debido a la dificultad de aunar las opiniones e ideas de tanta y tan diversa gente.

Es interesante señalar que para la población civil mexicana pudo ser desconcertante el alzamiento indígena, sobre todo si consideramos que ocurre en plena década de los 90,

mientras los movimientos revolucionarios de guerrillas y sus discursos de izquierda tradicional, marcaron la década del 60 y 70 en Latinoamérica. Es decir, ocurrieron 30 ó 40 años antes, dando paso luego a un ambiente de falsa estabilidad democrática, producido en muchos casos por el trauma de las dictaduras. El contexto en el caso del alzamiento zapatista es diferente, fundamentalmente por el escenario mundial, ya que, sin las disputas ideológicas propias de la Guerra Fría, se posibilitó la emergencia de discursos subalternos que no adscribían necesariamente a los postulados de las potencias norteamericana o soviética. Más bien, se trata de una época de sobreproducción de múltiples discursos que ponen atención en las particularidades que los producen como un *otro*. En el proceso de globalización se harían patentes los cambios en las experiencias locales a las que el mundo interrogaría por su imagen, por lo que se hace necesario dar una respuesta sobre la propia identidad. Este fenómeno generaría nuevos discursos en torno a responder las preguntas ¿quiénes somos? ¿qué nos agrupa?, generando movimientos contrarios a la fuerza homogenizante del orbe intercomunicado bajo las pautas económico-políticas occidentales.<sup>26</sup>

Es en este escenario que el discurso indianista aparece como tal, puesto que si bien a lo largo de la historia se hicieron presentes reivindicaciones que tenían que ver con las proclamas indígenas, estas no se habían agrupado en torno a la cuestión puramente india. Es decir, que a es partir de los '90 que se agrupan en torno a una identidad

---

<sup>26</sup> José Bengoa señala que el proceso de globalización tiene una doble dimensión comprendida desde las distintas posiciones que ocupan los países en el mundo. Por un lado los países periféricos del capitalismo, para los que la globalización trae consigo “la adquisición de nuevos modelos económicos, sociales y culturales”. Mientras que para los centros del capitalismo, este proceso significa la “reafirmación y exportación de sus propios valores económicos, sociales, políticos y culturales” (Bengoa, 2007: 45). Dicha exportación de sus valores trae consigo una homogenización de las mismas prácticas en cada nación. A pesar de esa fuerza hegemónica de la globalización, aparecen con persistencia (sobre todo a partir de los años 90 dirá Bengoa) movimientos que rescatan las identidades más antiguas.

fundamentalmente indígena<sup>27</sup>. Preguntarse por la identidad es generar un entramado de asuntos que la definen, pero también –para el caso indígena - exige un movimiento que condense todo lo que puede ser entendido como tradición, concepto conflictivo, ya que engloba y reduce prácticas y fenómenos esparcidos temporal y espacialmente.

Esto es lo que posibilita una voz como la zapatista. Es sumamente relevante este escenario histórico-social para la producción de un discurso poético-estético y que le da un fuerte sentido simbólico a cada acción y pensamiento zapatista, porque se hace posible un lenguaje que se empapa de las texturas y colores propios de la tradición oral indígena, en la que se difuminan los límites entre lo simbólico y lo concreto para así permitir la emergencia de lo poético. Hay poética en las palabras, puesto que se recurre a figuras retóricas y en lo dicho hay un más allá de lo enunciado; lo que ha producido un interés más allá de lo político en los oyentes afines a ese estilo literario muy vinculado con la tradición oral indígena mexicana. Me parece que este estilo comunicacional tiene, precisamente, un vínculo con dicha tradición y es por esto que las palabras adquieren un sentido poético, distante al uso común de la lengua.<sup>28</sup>

Hago hincapié en el contexto porque es fundamental para la emergencia de una estética, para un discurso que se apoya en lo simbólico. Para dar respuesta a las acciones concretas

---

<sup>27</sup> Las etnias que componen el EZLN son tzeltales, tzotziles, tojolabales, zoques, choles y mames. Son a la vez, las principales etnias que componen el estado de Chiapas. (Montemayor, 1997: 150)

<sup>28</sup> En las lenguas indígenas hay un fuerte interés en la palabra. Esto se relaciona con la tradición oral, puesto que fue fundamental para la permanencia de sus relatos, una forma compositiva que mantuviese las informaciones que podían ser olvidadas. Carlos Montemayor, estudioso de las formas literarias tradicionales, señala que la tradición oral debe pensarse desde el *arte de la lengua*, pues “en estricto sentido, la tradición oral es cierto arte de composición que en las culturas indígenas tiene funciones precisas, particularmente la de conservar conocimientos ancestrales a través de cantos, rezos, conjuros discursos o relatos.”. (Requejo del Blanco, 1999)

del EZLN, que estará constantemente vinculando el presente con su historia como pueblo indígena oprimido.

Sin duda, la subsistencia del EZLN hasta el día de hoy, no se explica por su superioridad militar. La principal explicación para entender la incapacidad del gobierno para aniquilarlos reposa en la política comunicacional del EZLN, así como en la comprensión de que para ganar una guerra (o en este caso, no ser aniquilado), la política es el arma fundamental (Marín, 1994: 43). En gran medida, es debido a esta estrategia que la población civil nacional e internacional brindó apoyo y exigió un cese al fuego en el Estado de Chiapas.

Se caracteriza esta política comunicacional en primer término, por ser prolífica. Pero su rasgo distintivo está en la forma que adopta el discurso.

El Subcomandante Insurgente Marcos es el encargado de la vocería del CCRI-CG (Comité Clandestino Revolucionario Indígena – Comandancia General), y además de contar con una prosa y una falta de solemnidad inédita en cualquier movimiento revolucionario, tiene la virtud de estar empapado del imaginario propio de las comunidades, de sus tradiciones y modos de habla, de sus valores y sus “colores”, en otras palabras, de su cultura. Si bien esta afirmación parece ser exagerada, la decisión de las propias comunidades de que Marcos, sin ser indio, tomase la vocería, da cuenta de la sincronía y del respeto de este por las lógicas democráticas indígenas del “mandar obedeciendo” (EZLN, 2003: 175), además que facilitaría el diálogo con los civiles mexicanos por ser el castellano su primer idioma. Eso



junto con su posible formación universitaria intelectual, lo hacían buen candidato para la vocería.<sup>29</sup>

La forma que adopta el discurso en el EZLN es esencial para entender la recepción positiva por parte de la sociedad civil y las ONG's críticas al neoliberalismo, tanto nacionales como internacionales. Para estos receptores, el uso de la ironía, de un lenguaje informal destruye murallas, induce a la empatía; ya que este modo que adopta el lenguaje provoca entrar en una relación más estrecha, más personal entre el que enuncia la palabra y el oyente. Posiblemente, porque las palabras son, en parte, castradoras de lo que realmente se quiere expresar, pero mediante juegos retóricos se puede acceder un poco más al verdadero sentir del hablante, es decir, que es un tipo de producción textual que tiene que ver más con lo literario (cuentos, poesía) que con comunicados militares.

Este efecto se obtiene por la conjunción antes mencionada con las formas lingüísticas propias de la cultura indígena, que paradójicamente, mientras parece inocente, posee una notable profundidad, como extraído del fondo del tiempo que bien puede entenderse si comprendemos la voz zapatista como parte de la tradición literaria indígena, la que accede por medio de la palabra a conocimientos antiguos.

Siguiendo con el desarrollo de los acontecimientos que marcaron la naciente historia del EZLN, un nuevo fraude electoral le da la victoria al candidato del PRI, Ernesto Zedillo y el

---

<sup>29</sup> El CCRI-CG del EZLN emitió un comunicado el 12 de octubre de 1994 donde validan a Marcos como su vocero: *Desde el principio del año ha escogido nuestro andar armado y sin rostro la voz de un mexicano para que por ella hable nuestra palabra. Siendo clara la piel de este hombre y su paso anterior a estas tierras, vino a ser parte nuestra. Es su corazón indígena como cualquiera de nuestros muertos y tiene el alma morena como la entraña de estos suelos. No es más lo que fue antes. No es ya él sino nosotros. No existe. No tiene nombre anclado en el pasado. No tiene rostro en la historia. No tiene, por vocación propia, mañana su paso. En nosotros es él. Todos nosotros somos nosotros y también él. Son sus ojos los nuestros, habla nuestra boca en sus labios, y van en sus pasos los pasos nuestros. Él no existe, existimos nosotros. Él no vive, vivimos nosotros. Él no habla, nosotros hablamos. Así quiso nuestra palabra llegar hasta ustedes. Así recibe nuestro corazón su pensamiento de ustedes.* (EZLN, 2001:102)

1 de diciembre de 1994, asume la presidencia: Al mismo tiempo se desata una gran crisis económica, generado por los “ajustes” que Salinas de Gortari hizo al sistema; aunque para la prensa y la opinión oficial, los únicos responsables de la recesión eran los zapatistas.

Zedillo recrudescerá la guerra contra los insurgentes: el 9 de febrero de 1995, mediante comunicado nacional, la Procuraduría General de la República (PGR)<sup>30</sup> ordena la captura de algunos miembros del EZLN, los “altos mandos”, y revela la supuesta identidad tras las identidades falsas, dando sus nombres y dejando ver sus rostros. Se ejecuta una orden de aprehensión para el Subcomandante Marcos y a otros “dirigentes” por “actos encaminados al terrorismo” para “ponerlos a disposición de un juez que conozca la causa” (Lozano, 1995). Durante el noticiero se reitera su nombre, su edad aproximada y se brindan datos de su procedencia, su educación escolar y universitaria, e información sobre la familia del insurgente. Esta información es entregada mientras las imágenes del programa muestran el desenmascaramiento del Subcomandante, que consiste en un juego de imágenes superpuestas, una de un pasamontañas sobre una transparencia y otra de su rostro descubierto, donde lentamente se desliza hacia un costado el pasamontañas para dejar al desnudo el *verdadero* rostro de Marcos. Esta acción genera la ilusión de un real desnudamiento del rostro encapuchado. Así, se “demuestra” la veracidad de la información entregada y el éxito de la investigación de la PGR desenmascarándolo en vivo para toda la nación.

---

<sup>30</sup> La PGR tiene como misión “contribuir a garantizar el Estado democrático de Derecho y preservar el cumplimiento irrestricto de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, mediante una procuración de justicia federal eficaz y eficiente, apegada a los principios de legalidad, certeza jurídica y respeto a los derechos humanos, en colaboración con instituciones de los tres órdenes de gobierno y al servicio de la sociedad”. [www.pgr.gob.mx](http://www.pgr.gob.mx)

Este gesto, donde el propio Presidente de la Procuraduría quita el velo de la fotografía separando al pasamontaña del rostro, da cuenta de la importancia que tiene políticamente el pasamontañas. Este elemento pareciera ser el núcleo de la insurgencia: con un rostro y un nombre negado se vuelve más difícil la vigilancia, el aparato de control se ve de alguna forma burlado. Desenmascararlo, significa para éste, volver a tener el control. Los aparatos disciplinarios, se basan fuertemente en la mirada: “el aparato disciplinario perfecto, permitiría a una sola mirada verlo todo permanentemente” (Foucault, 2005: 178).



Fig. 1. Del documental “Todos somos Marcos” Realización por canal 6 de julio. 1995.

Inmediatamente la población civil reacciona con marchas bajo el lema “todos somos Marcos”. Muchas personas salieron a la calle a marchar encapuchados (Como se puede ver en la fig. 1). Habían comprendido algo totalmente diferente que Ernesto Zedillo: el pasamontañas, más

que ser un cubre-rostro, se erigía como un rostro nuevo, un rostro común donde todos los críticos al modelo neoliberal tenían cabida.

Luego de esta persecución iniciada por parte del Gobierno de Zedillo, llamada por los zapatistas como la “traición de febrero”, habría de radicalizarse la postura de los miembros de las comunidades y del Ejército Zapatista con respecto a la relación que se establece con el Gobierno. La “traición” incluiría la destrucción del primer Aguascalientes, a lo que las comunidades responderían con la creación de cinco nuevos centros, como focos y lugares

de resistencia, tanto al Gobierno como al capitalismo. Las relaciones con el Gobierno ya están quebradas y producirá una nueva postura. Así, el EZ dirá en septiembre del '95:

“pongamos un buen hospital que no sea del gobierno, con medicinas, doctores, equipos, etcétera, con escuelas y talleres de capacitación, con juegos infantiles y talleres y escuelas para mujeres, con su cine y su teatro, sus juegos deportivos y todo. Pero sin nada del gobierno. Así haremos juntos un lugar donde el pueblo mande, donde se vea que no necesitamos al gobierno, donde se vea que el pueblo mexicano puede dialogar y hacer acuerdos. Donde podamos construir la paz con justicia y dignidad entre nosotros, sin el gobierno y sus ejércitos y policías” (EZLN, 2001: 461)

Esta postura será la que generará mayor desarrollo de la autonomía zapatista, cosa que caracterizará las prácticas y creaciones zapatistas por un mundo nuevo y se habría dado, como ya he mencionado, por la “traición de febrero” de 1995. Pero se profundizará con los posteriores acuerdos de San Andrés, firmados en febrero de 1996, nacidos de las cuatro mesas de diálogo establecidas entre el EZLN y el Gobierno mexicano, donde se discutieron las temáticas de Derechos y Cultura Indígenas; Democracia y Justicia; Bienestar y Desarrollo; y Derechos de la Mujer Indígena. Aunque estos acuerdos fueron firmados, nunca se respetaron por parte del gobierno mexicano y, por el contrario, se perpetuaron los acosos militares a comunidades y bases de apoyo zapatistas.

Vemos nuevamente que los planteamientos políticos se van dando en el quehacer, en el transcurrir histórico, con la incidencia de los acontecimientos, una política que podríamos llamar dialéctica.

El tránsito que va desde lo funcional hacia lo simbólico del pasamontañas, ocurre bastante rápido y obedece al cambio del discurso. El 6 de enero de 1994, el CCRI-CG del EZLN

dice que “*el uso de pasamontañas u otros medios para ocultar nuestro rostro obedece a elementales medidas de seguridad y como vacuna contra el caudillismo*” (EZLN, 2003:74). Es decir, se tiene plena conciencia de cómo el rostro puede ser utilizado completamente en su contra, tanto por las repercusiones a individuos, como por la mayor figuración y consiguiente concentración de poder que harían perder la lógica horizontal que mueve al ejército. Esto puede ser contradictorio ya que, en sí, la organización de un ejército es vertical. Pero este ejército se plantea como servidor de las comunidades, son ellas las que toman las decisiones y no la tropa.

Durante los primeros días del alzamiento, los encapuchados eran los miembros del ejército que tenían mayor visibilidad pública, los voceros y comandantes sobre todo. Durante enero esta práctica comienza a consolidarse por las represalias que algunos miembros habrían sufrido. Y con ello el pasamontañas comienza a erigirse como elemento distintivo del ejército. Para el 20 de enero se envía una carta a cuatro medios, donde aparece un epílogo bajo el título “De pasamontañas y otras máscaras”, en que aparecerá un nuevo sentido al ocultamiento del rostro:

*¿A qué tanto escándalo por el pasamontañas? ¿No es la cultura política mexicana una "cultura de tapados"? (...) yo estoy dispuesto a quitarme el pasamontañas si la sociedad mexicana se quita la máscara que ansias con vocación extranjera le han colocado años ha. ¿Qué pasará? Lo previsible: la sociedad civil mexicana (excluyendo a los zapatistas porque ellos lo conocen perfectamente en imagen, pensamiento, palabra y obra) se dará cuenta, con un impacto mayor, que la imagen que le habían vendido de sí misma es falsa y la realidad es bastante más aterradora de lo que suponía. (...)El "sup Marcos" está listo a quitarse el pasamontañas, ¿está la sociedad civil mexicana lista a quitarse su máscara? No se pierda el próximo*

*episodio de esta historia de máscaras y rostros que se afirman y niegan (si los aviones, helicópteros y máscaras verde olivo lo permiten)*(EZLN, 2003: 98).

Estas palabras nos acercan hacia una nueva concepción del pasamontañas, porque le quita importancia al hecho de estar encapuchado y porque interpela a la sociedad mexicana a quitarse la mordaza y la máscara que cubre sus rostros. Como si el pasamontañas, más que cubrir el rostro, develara el estado natural de una identidad olvidada, un rostro originario. Además utilizar la idea de máscara, que da cuenta de esa sobreposición de identidades, pensando en la máscara como un rostro prestado mediante la que se puede ser otro. El tono que se empieza a exponer en estos comunicados es bastante distinto al de los comunicados anteriores. Me parece que este cambio se debe en gran medida por la postura adoptada desde el Gobierno mexicano, el que asume un tono paternalista para hablar de los alzados<sup>31</sup>. El 6 de enero, mediante cadena nacional, Salinas de Gortari ofrece el perdón a los rebeldes si deponen las armas. El EZLN responderá: “¿De qué tenemos que pedir perdón? ¿De qué nos van a perdonar? ¿De no morirnos de hambre? ¿De no callarnos en nuestra miseria?” (EZLN, 2003: 89). Con este comunicado se comenzará a instalar un lenguaje más poético y desde ahí también a generar poesía en torno a los elementos, como el caso del epílogo “de pasamontañas y otras máscaras”. Cabe señalar que Marcos realizará posteriormente varios comentarios distintos sobre el pasamontañas, dándole así distintos sentidos a su uso.

Durante el mes de febrero se emiten comunicados donde el pasamontañas tendrá distintos usos retóricos, unas veces de modo dramático, otras de manera lúdica. A comienzos de

---

<sup>31</sup> El discurso pronunciado por el Presidente Ernesto Zedillo el 9 de febrero, da cuenta de este tono donde se dice que: “la evidencia descubierta ha permitido comprobar que el origen, la composición de la dirigencia y los propósitos de su agrupación, no son ni populares, ni indígenas, ni chiapanecos” y que por lo tanto para atender al peligro que supone el accionar zapatista para la sociedad mexicana, se ordena la aprehensión de algunos miembros de la organización (minuto 23 del documental “Todos somos Marcos” revisado en <http://www.veoh.com/watch/v6980091jrhPP9Wr?h1=Todos+Somos+Marcos+%5BCanal+6+de+Julio+-+1995%5D>)

febrero dicen: “Fuimos muchos los que quemamos nuestras naves esa madrugada del primero de enero y asumimos este pesado andar con un pasamontañas amordazando nuestro rostro” (EZLN, 2003: 125), como si el pasamontañas ejerciera cierta violencia sobre las identidades que lo portan, esa violencia es la negación de la identidad, lo que en algún momento será reconocido por Marcos como un trabajo que realiza la capucha, al marcar una distancia con uno mismo<sup>32</sup>.

Por otro lado aparecerá una autodefinición del EZ en la que se reconocen como hombres y mujeres sin rostro, por lo que el pasamontañas tomará un sentido de identidad, como un elemento aglutinante: ““Hay en nosotros un solo rostro y un solo pensamiento”. Este aspecto estético será fundamental para generar el vínculo con lo referente a la tradición indígena y por lo tanto realizar el giro simbólico. Esta definición será reiterada en muchos comunicados al nombrarse como los sin rostro.

El 16 de febrero el Subcomandante Marcos bromea con respecto al pasamontañas en una larga postdata de una carta: “Sección «La Posdata Mercantilista» P.D.: ¿A cómo se cotiza, en dólares, un pasamontañas sucio y apestoso? ¿Cuántos más de la PGR? (...) P.D. con tasa de interés al alza: ¿Qué tal un streap tease (¿así se escribe?) de pasamontañas? ¿How much for this show? o sea, ¿cuánta marmaja por eso?”(EZLN, 2003: 154). Este uso del pasamontañas en el lenguaje, poético o coloquial lo sustrae del ámbito del terrorismo, tan comúnmente situado, y también fuera de lo únicamente militar, donde tiene su uso más recurrente. Además, en esta postdata se evidencia el afán comercial de los medios por

---

<sup>32</sup> En una entrevista a Marcos con Radio Unam el 18 de marzo. “Pienso que el pasamontañas tiene su trabajo, su sentido de ser, y es precisamente marcar esa distancia frente a uno mismo.” (en [http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1994\\_03\\_18.htm](http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1994_03_18.htm) revisado 27/03/2013)

capturar cualquier rostro famoso y transformarlo en mercancía, movimiento que, muchas veces, anula el contenido político y se concentra en la pura imagen.

El 21 de febrero de 1994 se inicia el diálogo entre el EZLN y el Gobierno Federal en la catedral de la ciudad de San Cristóbal de las Casas, estado de Chiapas. Al diálogo se incorporan miembros del Comité Clandestino Revolucionario, Comandancia General del EZLN, los que se presentan dando sus nombres, pero cubriendo sus rostros con un pasamontañas (ver fig. 2). Es importante destacar que se trata de una instancia oficial, en la

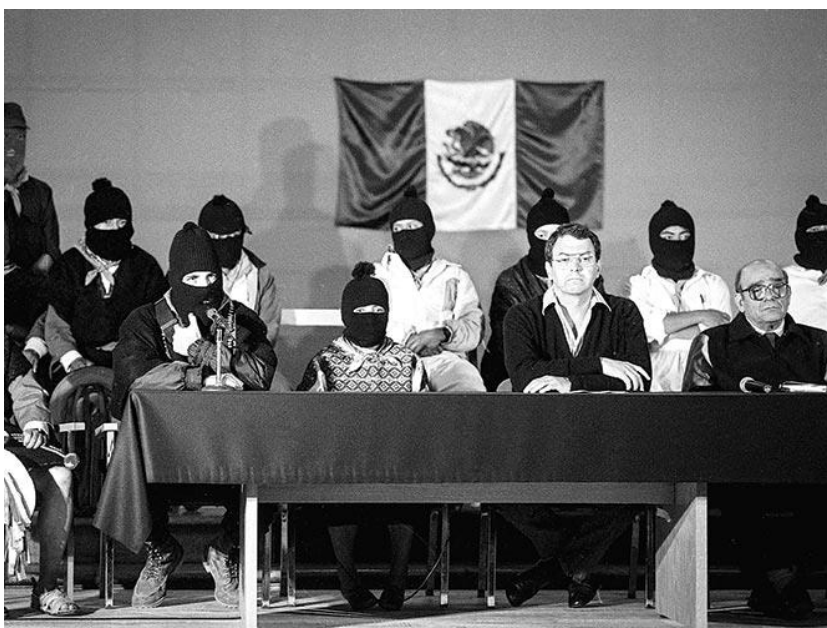


Fig. 2 fotografía Pedro Valtierra.

<http://www.excelsior.com.mx/nacional/2013/12/31/936079slideshow/la-comitativa-zapatista-manuel-camacho-sol%C3%ADas-y-samuel-ru%C3%ADz-durante-los-d%C3%A1logos-por-la-paz-en-la-photo-1388694807057.html>

que se busca el diálogo para dar paso a una solución pacífica al conflicto y así, dejar de lado la vía de las armas. Por ello es que resulta inesperado que se mantenga el uso del pasamontañas, sobre todo por las convenciones sociales necesarias para un diálogo. El

subcomandante Marcos señaló en una entrevista que el uso de la capucha para la mesa de diálogo fue una forma de protesta, ya que días antes el Gobierno habría reconocido al EZLN como fuerza política en *formación*, reconocimiento que molestó fuertemente a los



zapatistas, por lo que escribieron al comisionado para la Paz y la Reconciliación en Chiapas, Manuel Camacho:

"Como somos fuerza política en formación, entonces con los pasamontañas en proceso de destape", pero desde el principio le dijimos: "No se va a destapar, aunque sí nos vamos a quitar las armas cuando hablemos contigo, porque vamos a hablar de paz, pero el pasamontañas no, porque tu gobierno que te manda no nos reconoce como nada y si no nos reconoce no existimos".<sup>33</sup>

Con esta declaración queda en evidencia un giro hacia lo simbólico, puesto que anuncian que el uso del pasamontañas en la mesa de diálogo obedece a una cuestión que excede lo instrumental. No tiene que ver ya solamente con la seguridad, con el frío de la montaña o con una herramienta de camuflaje militar; esta vez el pasamontañas está evocando la oscuridad, la nada, la inexistencia, la exclusión, pero de manera simbólica. De todas maneras este gesto devela la insistencia de los zapatistas por ser soberanos de su identidad, delimitan lo visible y lo invisible, tanto a nivel de imagen, como de discurso. Aunque aparece el guiño simbólico, en la misma entrevista se señala la importancia que tuvo la capucha como método de seguridad, y comentan que en un comienzo la utilizarían sólo para la prensa (es por esto que sólo los altos mandos y voceros la ocupaban), porque sabían que las imágenes de los miembros estaban llegando a manos de la Procuraduría General de la República mexicana y con ello hostigando a los familiares de los insurgentes.

Tal como lo señalaba, este giro simbólico a nivel de discurso se produce de manera casi inmediata al levantamiento y podríamos identificar el mes de febrero de 1994 como fundamental para esto.

---

<sup>33</sup> Entrevista a Marcos. 26 de febrero 1994. (en [http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1994\\_02\\_26\\_c.htm](http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1994_02_26_c.htm) Revisado 4/04/2013)

### Imaginario y rostro negado.<sup>34</sup>

Desde la lógica que anunciaba anteriormente, es decir, en el marco de una creciente “modernización” en territorio mexicano, propiciada por la implementación de las políticas neoliberales impulsadas por Carlos Salinas de Gortari desde 1988, del acelerado proceso de globalización, y de la aparición de movimientos indianistas, se erige un discurso que nace desde las comunidades con respecto a lo que la modernización trae consigo para los indígenas: pobreza y devastación de la vida.

Es posible pensar en una disputa, una tensión que toma forma en una insistencia de lo local en el marco de una tendencia globalizante, y que se hace patente en la producción discursiva que incluye aspectos exclusivamente locales (podríamos decir de tradiciones nacionales) como lo son la Revolución Mexicana de 1910 y la reivindicación de la cultura Maya.

Este aspecto aparece como una política de resistencia, en la medida que está tensionando el devenir homogéneo de la globalización, instalando discursos que apelan a la tradición, pero a su vez con un fuerte diálogo con la modernización tecnológica, valiéndose incluso de sus medios. Así se instala un discurso indígena en las nacientes páginas web durante los años 90.

Al parecer, este tipo de resistencias es bastante recurrente en el desarrollo industrial y tecnológico: ya lo vimos en el caso mexicano cuando bajo el Porfiriato y su creciente modernización se alza el discurso sobre lo indígena en dos lenguajes: primero, nacido desde

---

<sup>34</sup> Este capítulo es una versión modificada del escrito inédito presentado el 20 de noviembre del 2012 en el VI Encuentro de Estudiantes de Historia del Arte y Estética de la Universidad de Chile, en compañía de Cristian Vargas Paillahueque, bajo el título “Pensar el ocultamiento zapatista desde el imaginario. Apuntes para una resignificación simbólica”.

la academia (institución ligada a las políticas gubernamentales en la medida que propiciaba imágenes para construir la nación) y luego como respuesta revolucionaria, sobre todo tras la insurrección de 1910. Ambos son lenguajes completamente distintos en forma, ya que el académico impulsaba un arte vinculado a la tradición neoclásica por ser esta una manera de generar un discurso enaltecedor del pasado indígena, lo que sirve para la ideación de la nación mexicana. Mientras que el segundo lenguaje, el posrevolucionario pone interés en la creación de una estética más vinculada a la cultura popular tradicional e indígena, guiando su búsqueda hacia la creación de un lenguaje propiamente mexicano.

De cierta manera el periodo que precede a la revolución mexicana, era de un refinado gusto francés, gusto dirigido sobre todo por la aristocracia mexicana. De manera que los temas nacionales eran representados bajo la influencia francesa, por lo que la revolución vino a poner un punto de quiebre con ese referente.

La pintura académica del Porfiriato se encargó –en gran medida- de generar un sentimiento de nación: el mexicano se reconoce con la independencia y con un glorioso pasado Mexica, retratados a la manera de los neoclásicos, es decir con un lenguaje europeo. En este caso, el motivo indígena es parte de un proyecto Estatal, y la producción de imágenes es un aspecto fundamental en la ideación del carácter nacional. De este modo, la producción de sentido está demandada estatalmente y no es generada de manera espontánea por la sociedad, por ello no altera ni discute con el discurso oficial, puesto que forma parte de él.

Un punto culmine de la pintura clasicista de motivo indígena es la obra de Leandro Izaguirre, “El suplicio de Cuauhtémoc” de 1891 (ver fig. 3). La idea es generar un símil del pasado imperial mexicano, con el grecorromano que funda las repúblicas europeas. Por ello

es que Cuauhtémoc es representado con rasgos europeos y así también toda la escena nos sumerge en un ambiente teatral y dramático, propio del lenguaje neoclásico.



Fig. 3. El suplicio de Cuauhtémoc, 1891. Leandro Izaguirre  
<http://museandomexico.files.wordpress.com/2013/10/tormento-a-cuauhtc3a9moc-foto-2.jpg>

El cuadro muestra el mito donde Cuauhtémoc resiste valientemente las torturas propiciada por los españoles. Las enseñanzas de la academia de bellas artes eran fundamentalmente de corte neoclásico y potenciaban al mismo tiempo, la producción de un arte nacional, por lo que resulta lógico la producción de este tipo de lenguaje.

En las obras del periodo que antecede a la revolución, el indígena que se representa está elevado, sublimado. Se le sitúa en un espacio y tiempo por fuera de la historia, haciéndolo ingresar, por medio de un ambiente, dramático y teatral, a una dimensión mítica de la historia.

Por otra parte, tras la insurrección de 1910 y su posterior institucionalización, comienza a producirse en México un lenguaje volcado hacia lo cotidiano, lo propio y lo popular. Aunque esta revolución en el ámbito del arte se gestaba con anterioridad a la insurrección armada, puesto que las ideas modernistas europeas del arte se habían dejado caer en tierras



Fig. 4 México en la historia, perspectiva: El campesino oprimido (detalle del mural), 1935. Diego Rivera  
<http://www.spin.com.mx/ilustrado/murales/history.html>

mexicanas y en la academia, estos cambios se hicieron mucho más evidentes en el periodo posrevolucionario, momento en que esas ideas se hicieron oficiales. Así, se incitaba a crear obras que fueran propiamente mexicanas, tanto de contenido como en su lenguaje. Si anteriormente, el indígena aparecía representado solo para legitimar y

ensalzar la historia de México, es decir, aparecía un indígena ideal mediante un lenguaje extranjero; las nuevas producciones artísticas además de preocuparse de las temáticas indígenas (las que transitaban desde el gran tema, hacia a las escenas de la cotidianidad), reelaboraron un lenguaje cercano a la tradición visual mexicana, tanto por la utilización de los colores, por el tratamiento de las figuras y por la construcción de las escenas. (Ver fig. 4)

En este sentido, el indianismo de fines del S.XX genera un discurso disidente puesto que discute y exhibe lo que la modernización trae consigo. La imagen que se produce desde ahí se arma desde una concepción de la tradición como cultura viva y no como un pasado

remoto. La imagen generada por una relación comunitaria se distingue de la ofrecida del Estado indigenista fundamentalmente por el desplazamiento del lugar desde donde aparece.

Esta vez, en la producción del discurso que está tramando identidades, se elabora y proyecta un imaginario social desde el seno mismo de la emergencia indígena. La imagen generada y que se proyecta visiblemente, es una subversiva-la del encapuchado- y nuevamente se erige como política de resistencia, puesto que es una imagen que esconde, y que a la vez devela una conciencia sobre la imagen misma. Pero, además, es política de resistencia en tanto que está dominando y sorteando los mecanismos de control de lo visible, donde el rostro ocupa un lugar esencial como documento identitario. Negar el rostro es hacerse cargo del problema que puede significar habitar un espacio controlado, prácticamente por completo por el ojo del poder (siguiendo a Foucault). Si bien es cierto que la capucha aparece en otros espacios (recuérdese el caso del Frente Patriótico Manuel Rodríguez y los encapuchados de las marchas estudiantiles para el contexto chileno) no se vuelve esta imagen como un símbolo a la manera de un “pars pro toto”, es decir que, en el caso del EZ, el pasamontañas se vuelve un elemento que los identifica plenamente llegando incluso a ser contenedor simbólico del movimiento completo. Por ejemplo, en el Museo Antropológico de la ciudad de México hay una vitrina dedicada al EZLN y en ella aparece exhibido un pasamontañas<sup>35</sup>. Hablar del ejército zapatista, es hablar entre otras cosas, de pasamontañas.

Antes de hablar de las operaciones que conscientemente realizaron los miembros del EZ- como cubrirse el rostro-, es importante dejar tramado aquello que he señalado como el imaginario que configura la imagen del EZLN, ya que si bien se produce una construcción

---

<sup>35</sup> Esto pude constatarlo en mi visita al museo de la Ciudad de México en agosto de 2012.

de imagen, esta se arma a partir de algunos imaginarios relevantes, tanto para los zapatistas como para los mexicanos conocedores de su historia.

Como ya he anunciado, existe una explicitación en el discurso zapatista que los hace vincularse histórica y míticamente con lo indígena y con lo revolucionario, pero también ocurre a nivel de imaginario. Y ocurre tanto en la reapropiación de la tradición revolucionaria, como con la puesta en discurso de su cultura. Con respecto a esto me parece importante destacar dos cuestiones. Una primera a la que ya remití, que tiene que ver con la vida que tiene la tradición, es decir, a una cultura que sigue desarrollándose; y la otra referida a la de hacerla presente mediante las palabras. En esta última radica la novedad, pues se exhibe aquello que se había mantenido enterrado como pasado.

El diálogo con la imagería revolucionaria mexicana es constante y fundamental. Dichas imágenes funcionan como iconografía articuladora de comunidad, asociando e invocando en sus narrativas un plano de la memoria colectiva de los mexicanos, sumamente presente tras la insurrección de 1910. La Revolución es asumida por el pueblo mexicano como forjadora de la patria, como un momento decisivo de lo que los constituye en tanto que mexicanos, por lo que su uso es una apelación a la mexicanidad, pero también, como he anunciado anteriormente, es un hacerse continuadores de esas luchas.

Se puede decir que hay un doble movimiento de apropiación simbólica. Ocurre a nivel de la imagen, en una primera impresión causada por la insurrección: podríamos decir que la imagen de la revolución es actualizada esa madrugada de inicios del 1994, cuando un ejército precariamente armado, se toma algunas ciudades del sur de México (ver fig. 5 y 6). Claramente algunos elementos se repetían: eran indígenas pobres (vistos para comienzo del



Fig. 5 EZLN. Foto: Yuriria Pantoja Millán. La realidad, Chiapas. 1995  
<http://www.jornada.unam.mx/2008/11/17/oja139-submarcos.html>



Fig. 6. Antonio Garduño. Zapatistas y villistas en la Ciudad de Mexico. 1914  
<http://www.jornada.unam.mx/2010/11/20/opinion/004a1pol>

siglo XX como campesinos), armados, hombres (y ahora también mujeres) a caballo portando la bandera de México, cananas cruzadas en el pecho y por sobre todo, invocaban y reerigían la imagen de la insurrección del pueblo mexicano; el indígena aparecía



nuevamente insurrecto, pero esta vez, para reclamar ser escuchado como indígena, para hablar como indígena.

Como decía, esta asociación a nivel de imagen con la Revolución Mexicana se produce inmediatamente, si quien observa conoce la historia visual de la Revolución Mexicana, pudiendo generar una retrospectiva, la activación de una memoria dormida. La imagen de la insurrección fue por mucho tiempo adueñada por las cúpulas de poder que gobernaron luego del estallido de la revolución, instalándose fraudulentamente el Partido Revolucionario Institucional. De esa manera se legitimaron en nombre de la Revolución, pero sin llevar a cabo las políticas revolucionarias. El nombre del partido de gobierno no deja de resultar irónico; la construcción del Estado mexicano en gran medida se basa en lo sucedido en 1910: un carácter revolucionario hecho institución y encarnado en la figura de gobierno. Las palabras Insurgentes, Reforma, Constitución, Zapata, Aguascalientes, conforman, nombran y recorren Ciudad de México y tantas otras. Existe hasta el día de hoy un profundo vínculo con este acontecimiento y más allá aún, el Estado mexicano se hace cargo de estos sucesos, entendiéndose con ello que se constituye de dichos procesos. Con la irrupción neozapatista se produce un vuelco desde el mismo imaginario asumido por todos, pero llevado a escena, haciéndose cargo del lema revolucionario: “Tierra y Libertad”.

De esta manera, el segundo momento de apropiación simbólica es consciente y explícito. Se ve plasmado en el nombre que toman, en la decisión de que sea Emiliano Zapata quien los nombre, hombre fundamental en las revueltas campesinas de principio de siglo. Esto se debe a que se alzan como continuadores de una lucha dada por el pueblo siempre oprimido.

Existen semejanzas entre lo que fue el Porfiriato y el gobierno de Salinas de Gortari, que, como mencionaba anteriormente tiene que ver con las condiciones políticas, así como también con los desarrollos económicos y tecnológicos, que a su vez produjeron el brutal empobrecimiento de las clases más bajas. Tanto las condiciones económicas como políticas, nos remiten al aspecto fundamental que cruza todo el siglo XX mexicano: la posesión de la tierra. Hacia principio de siglo, empresarios vieron en la tierra un espacio productivizable, por ello comenzaron a echar a los campesinos que las trabajaban, lo que en gran medida provocó el estallido de la Revolución<sup>36</sup>; hacia 1994, empresas transnacionales comenzaron a operar bajo la misma lógica, ahora serían empresas extranjeras las que estarían causando el despojo y que no han dejado de hacerlo. La instalación de regímenes neoliberales que se implantaron en gran parte de Latinoamérica, tras el fracaso de las utopías de izquierda y las posteriores dictaduras, manipuladas fuertemente por EE.UU, abrieron los suelos nacionales a inversiones extranjeras y transnacionales quienes se transforman en los dueños de los recursos naturales. Estas políticas generan conflictos con muchas de las comunidades indígenas, las cuales mantienen un vínculo profundo con la tierra, aspecto fundamental en las luchas indígenas. La territorialización “consiste en comprender la tierra como un recurso material, cultural y como soporte político a la existencia de un pueblo” (Bengoa, 2003: 27), mientras que para el empresario capitalista la tierra es generalmente vista en su valor productivo más inmediato.

“Tierra y Libertad” responde al imaginario Revolucionario, pero también pone el acento en un aspecto fundamental para las comunidades indígenas. En los comunicados del EZLN aparece la figura de Emiliano Zapata, pero muchas veces es fundida con la del ser mítico

---

<sup>36</sup> Además del caos político que había en el ambiente por la inminente muerte del Presidente Díaz, quien había gobernado el país por treinta años.

maya: Votán. Sobre este último ser, es sumamente difícil ser precisos con respecto a su significado, debido sobre todo a la escasez de fuentes prehispánicas que detallen la presencia de esta figura, tanto como del personaje histórico, como mítico. Por ello es que solo es posible acercarse someramente a un sentido elaborado desde distintos estudiosos, sobre todo a partir de lecturas coloniales y por lo tanto interpretaciones tardías<sup>37</sup>. Manfred Kerkhoff (1984) ha realizado un dedicado estudio a las diferentes referencias que hay sobre la figura de Votán, el que aparece en la “Probanza de Votán” un texto proveniente de la tradición Tzeltal de los Mayas de Chiapas. Distintos autores han vinculado a esta figura con distintos relatos tradicionales, como la biblia, la mitología nórdica, Tolteca, Azteca y también con el Popol Vuh, libro sagrado de la tradición quiché de los Mayas de Guatemala. De todas maneras, Kerkhoff señala que Votán significa “corazón del pueblo” o “corazón de la montaña”, y que podría tratarse de un título o un nombre, debido a que aparecen relatos con *Votanes* en distintos periodos y con distintos viajes. Pudo haberse tratado de un título que daba cuenta del carácter de fundador y con linaje señorial, de todas maneras un título que hacía referencia a lo mítico, reafirmandose así social y políticamente.

El título Votán acompañaría a ciertos personajes de la historia Maya. Algunos textos mencionan a Pacal, gran gobernante de la ciudad de Palenque, como Pacal-Votan. Como si el espíritu de este ser, fuera encarnado por los cuerpos de importantes dignatarios.

Con los zapatistas se erige así una figura mítico-histórica, que funde distintas temporalidades: cuenta el Viejo Antonio<sup>38</sup> que en el tiempo de los dioses *más primeros*

---

<sup>37</sup> Además de ser interpretaciones, estos textos están fuertemente influenciados por el afán evangelista por medio de la extirpación de las idolatrías. Votán, en la medida de ser identificado con la culebra, se relacionó inmediatamente con el diablo, por lo que su culto no podía estar permitido.

<sup>38</sup> Anciano indígena que se sitúa en los bordes de lo literario y lo real, ya que toma vida en la pluma del subcomandante Marcos. Los relatos del viejo Antonio son una ventana al imaginario indígena.

había dos deidades que eran Ik'al y el Votán, estos eran opuestos pero complementarios; les fue difícil aprender a andar, pero comenzaron a caminar siempre preguntándose, porque las preguntas hacían el camino. Hasta la montaña habrían llegado con su paso, dicen que para no espantar a las *gentes buenas*, se hicieron uno solo y se pusieron de nombre Zapata (Subcomandante Marcos, 2011: 52). Vemos en este punto la conjunción de los imaginarios presentes:

“Votán Zapata, luz que de lejos vino y aquí nació de nuestra tierra. Votán Zapata, nombrado nombre de nuevo siempre en nuestras gentes. Votán Zapata, tímido fuego que en nuestra muerte vivió 501 años. Votán Zapata, nombre que cambia, hombre sin rostro, tierna luz que nos ampara. Vino viniendo Votán Zapata. Estaba la muerte siempre con nosotros. Muriendo moría la esperanza.”(EZLN, 2003: 212)

Este nombre se utiliza como alegoría de Emiliano Zapata, tornándose confusa la distinción entre las figuras, conformando así un cuerpo dual. A esta figura doble se le ha atribuido su participación en distintos procesos de la historia mexicana, en los que participa salvaguardando al pueblo de México. Se alza así un ser desde la memoria y la conciencia histórica, desde la tradición, pero esta entendida como un devenir, en la medida que la cultura permanece viva y no enterrada.

Me parece que esta creación responde bien a las lógicas indígenas-latinoamericanas, por la idea de establecer un patrono, un protector de la ciudad/comunidad. Esto se vivía en gran parte de la América prehispánica: los barrios estaban todos bajo la tutela de alguna deidad, formando asimismo el carácter de dicho territorio; así se protegían, pero también se identificaban. En la Época colonial se mantuvo esta costumbre bajo la adoración de santos católicos, serían ellos quienes cuidarían a sus devotos, también ordenados espacialmente. La reivindicación de este ser mítico-histórico da un sentido a lo que quiere ser el EZLN:

guardianes y corazones del pueblo. De este modo, el nombrar al ejército tiene esta doble cara; por un lado, se acogen bajo su tutela y por otro se vuelven un poco como el ser: “Tomó nombre en nuestro estar sin nombre, rostro tomó de los sin rostro, cielo en la montaña es. Votán, guardián y corazón del pueblo. Y nuestro camino innominable y sin rostro, nombre tomó en nosotros: Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Con este nombre nuevo son nombrados los sin nombre” (EZLN, 2003: 212)

La figura de la negación está presente en la palabra zapatista recién citada, negación que se impone sobre el nombre y el rostro, es decir, a aquello que da una identidad en el sentido administrativo-jurídico del término. Negar o borrar estas huellas identitarias es un gesto de emancipación del control de nuestros cuerpos. Gestos que tienen una carga cultural importante, si pensamos en lo oprimido que estaba el cuerpo indígena chiapaneco hacia 1994.

El uso del pasamontaña fue una cuestión que resaltó desde el primer momento. Y es que en el contexto de ese tiempo y en occidente, no resultaba natural ver rostros encapuchados, por lo que la mirada es naturalmente atraída hacía ese punto oscuro del panorama, donde aquello que se oculta quiere ser desnudado por la contemplación.

Respecto a dichos elementos utilizados por las comunidades zapatistas, el pasamontañas en conjunto con el paliacate (típico pañuelo rojo mexicano), cumplen con varias funciones. Para los miembros del EZLN, es una necesidad primera ante la inclemencia del tiempo, los abriga del frío de la montaña. Asimismo y fundamentalmente, les proporciona una seguridad al proteger su identidad y las posibles represalias en su contra ya que se dieron cuenta que estaban pasando las imágenes de la prensa a la PGR: “las usaban para

identificar, y como todos son gente de aquí, pues le caen a las familias. Ya le cayeron a varias familias de ellos que identificaron en las fotografías y en las imágenes” (Alemán, Moguel, Ballinas, 1994) El pasamontañas protege de la vigilancia constante, es el camuflaje que sirve para salir de la seguridad de la selva y sortear al panóptico citadino.

Sin embargo, no se puede eludir el vínculo mítico referido al hecho de “ocultarse” y que mantiene una relación con el imaginario indígena, su lugar primordial de enunciación. A partir de ello, destacan las interpretaciones que tienen que ver con el plano simbólico, asociado a la dimensión de la imagen, que, como ya vimos, aparece de manera poética-mítica en el personaje de Votán Zapata, quien no tiene rostro. El EZLN proporciona una explicación mítica a esa “negación” del rostro.

Cuenta la historia que los dioses pensaron en hacer a las personas para que habitaran el mundo; entonces, pensaron en hacerlos de oro. Eran brillantes y fuertes, pero no se movían, no se movían ni trabajaban porque eran muy pesados. Para resolver ese problema, decidieron los dioses hacer otras gentes de madera y estos trabajaban mucho y mucho caminaban. Los dioses estaban contentos con esos hombres, hasta que se dieron cuenta que la gente de oro, estaba obligando a la gente de madera a que las cargaran y trabajaran para ellos. Por eso, es que crearon a las gentes de maíz, hombres y mujeres verdaderos. Esta gente se fue a la montaña para ver cómo hacer un buen camino para las otras gentes. Las gentes de oro son los ricos de piel blanca, los de madera, son los pobres que les trabajan a los ricos y tienen la piel morena; pero los hombres de maíz, son de todas las pieles, aunque nadie sabe bien, porque las gentes de maíz no tienen rostro (Subcomandante Marcos, 2011: 20).

De este modo, el gesto de “ocultarse”, según el discurso del EZLN, no respondería necesariamente a una mera decisión antojadiza, sino que más bien, su utilización trascendería el valor funcional del pasamontañas. Si seguimos los relatos del viejo Antonio, veremos que es él quien encarna la tradición indígena y se puede leer en ellos toda la cosmovisión y cultura indígena maya. Los relatos son narrados por el subcomandante Marcos en forma de cuentos, pero aludiendo a recuerdos y conversaciones con el viejo, quien habría muerto en tierras rebeldes zapatistas en marzo de 1994 a manos de una pulmonía. Es él quien elige el color del pasamontañas en torno a un fogón donde se hallaban reunidos algunos oficiales de las tropas. El pasamontañas ha de ser negro, como el tizón del fuego que ha recorrido distintos colores para llegar hasta el negro. Este color es en sí fuego y luz, dice el viejo Antonio: “recuerda que el rostro cubierto de negro esconde la luz y el calor que le harán falta a este mundo” (Subcomandante Marcos, 2011: 35).

Es propio de las culturas indígenas mesoamericanas darle explicación mítica a fenómenos naturales y darle un sentido trascendental a lo que se posa sobre el mundo. Podemos pensar que por ello es que todo lo asociado al EZLN está envuelto de simbolismo, las cosas existen porque alguien-no necesariamente humano- las pensó, porque se decidió.

Por otra parte, es preciso señalar que al negarse el rostro, a partir de un entramado de significaciones ya enunciadas, los miembros del EZLN resisten ante una política que apunta hacia la estetización de la singularidad, hacia la visibilización del individuo en tanto que sujeto único y reconocible, que en este caso, difiere al ser convocada como multitud, bajo la idea de que el pasamontañas es el (no) rostro común de los oprimidos. Resistencia como un rostro negado en el plano de lo visible.

Respecto a esta afirmación, es necesario considerar algunos alcances sobre el rostro como lugar de soberanía del yo, donde el rostro es investido como garantía expresiva del sujeto con la significación social, estandarte que funciona como estatuto privilegiado del individuo con su identidad. “Negarlo”, en cierto modo, altera las condiciones mismas de reconocimiento entre la comunidad, desarticulando la proximidad representativa de “uno” con los “otros”, en la medida que el rostro también articula un lenguaje que nos permite leer más allá de las palabras.

Pero, por otra parte, negarlo-enmascararse es hacer funcionar una serie de otras significaciones: tanto habla el rostro enmascarado como el rostro expuesto, solo que no hablan de la misma manera. Como nos advierte David Le Breton, la máscara no sería un simple mecanismo para asegurarse el incógnito, sino que revelaría con ella, ciertos recursos secretos y sorpresas, ya que el individuo enmascarado “deja aflorar las tentaciones que acostumbra reprimir o que descubre aprovechando esa experiencia” (Le Breton, 2010: 201). La máscara devela la tiranía a la que nos somete el rostro y permite que se desaten las pulsiones y deseos (ello) que permanecen censurados por el propio individuo (superyó).

Recordemos, también, que “negar” el rostro adquiere una profunda connotación siempre acompañada de tintes adversos según los imperativos de Occidente, donde dar la cara es considerado como un gesto de valentía y esconderla todo lo contrario. Estas ideaciones responden a un miedo, propio del mundo occidental, el que ha conferido toda la individualidad al rostro, delegando incluso a él la responsabilidad de las interacciones sociales. En tanto que lugar primordial donde se manifiesta la individualidad, el rostro cubierto hace emerger “un estado donde todo se vuelve posible” (Le Breton, 2010: 201), puesto que liberan al sujeto de las exigencias propias de la identidad y puede dejar brotar



los instintos, los deseos que son reprimidos para poder relacionarse socialmente. Como si el anonimato hiciera emerger instantáneamente lo peor de cada uno, en la medida que al esconder los rasgos quedaría en suspenso la exigencia moral, ya que no existe la posibilidad de identificar al autor de la acción. Me parece que este miedo respondería a una concepción de la sociedad al estilo del pensamiento de Hobbes: una especie de guerra de todos contra todos, donde el estado natural del hombre (sin organización social) sería el de guerra. La paz sería obtenida únicamente por la mediación de un ente externo, el del Estado, de un gobierno, en fin: una paz acordada mediante la delegación del ejercicio del poder. La prohibición de cubrir el rostro en Occidente, o al menos la sanción social del encubrimiento, podría tener que ver con ese miedo proveniente de la idea de una guerra de todos contra todos, donde ciertos sujetos estarían faltando a la convención y por lo tanto cualquier cosa podría esperarse de ellos. Al menos eso es lo que se ha demostrado con las aprehensiones que ha existido en torno a la visibilidad del rostro en Occidente, donde se ha ordenado la captura fotográfica de los rostros para mantener control sobre las identidades, se han levantado prohibiciones para el uso de capas, velos y distintos embozos, para *proteger* a la sociedad de posibles agresores y delincuentes.

Taparse el rostro es sortear ese contrato con el Estado, es salirse de la convención. Encapucharse genera una diferencia obvia con quien exhibe su rostro, nos dice Le Breton, con lo cual se produciría una distancia, una desigualdad en las condiciones de moverse en el medio social; esto es lo que produce el miedo, el temor a lo desconocido, a otro marco de

acción y de moral. Pero también el miedo se construye desde el aparato estatal y sus instituciones<sup>39</sup>.

La comunidad está en paz en la medida que este Estado nos ordena y garantiza bajo leyes, la sociabilidad. Así nos confiere la seguridad de que no nos mataremos mutuamente, puesto que es él el único que puede hacerlo. Bajo estas ideas se ha forjado el miedo al rostro cubierto. Históricamente el encapuchado se ha asociado al bandido, al terrorista, porque en la medida que se escapa de la ley, altera el orden social. Por ello la asociación es prácticamente inmediata, el que se cubre el rostro es reconocido como aquel que está cometiendo actos por fuera de lo establecido: delincuente, rebelde, terrorista, violentistas, son palabras que son utilizadas como sinónimos en la prensa y en el discurso oficial actual occidental.

Ahora bien, la atracción suscitada por el cubrimiento del rostro es doble: primero en el sentido del poder que tiene ese gesto de atraer la mirada, independiente del sentimiento que suscite; y segundo, atracción en un sentido erótico, en la medida del deseo producido en el que observa, quien da rienda suelta a la imaginación promovido por la superficie de proyección oscura del rostro tapado. Así la veladura “funciona como vector de erotización de la relación hombre-mujer” (Le Breton, 2010: 200). La aparición de mujeres musulmanas completamente cubiertas por sus velos (el *Hijab es un* código de vestimenta islámico, que

---

<sup>39</sup> El interés puesto por el Estado chileno para fortalecer el orden público mediante sus fuerzas policiales, ha hecho aparecer a la capucha como elemento significativo en “la alteración de la tranquilidad social” que es propiciada únicamente por el acatamiento de un modelo impuesto por el soberano. La exigencia de la aparición total de los rasgos individuales en la escena pública, dan cuenta de ese interés en conservar una estabilidad propiciada únicamente en el miedo de los unos con los otros. En la “Ley Hinzpeter”, como se le ha llamado al proyecto, se establece: “Agravación de las penas por delitos de desórdenes públicos cuando se actúa encapuchado o con otro elemento que impida, dificulte o retarde la identificación del hechor”, junto con otras medidas que buscan el “mantenimiento del orden público”, se pretende desincentivar la participación política ciudadana, porque esta tarea le correspondería al gobierno. El individuo en tanto que soberano del ejercicio de poder, ha relegado esta soberanía a un ente, que asumirá todas las soberanías.

establece que las mujeres deben cubrir por completo su cuerpo) en medio del mundo occidental puede dar cuenta de esta doble atracción: por una parte, hombres que son absolutamente seducidos por el juego de miradas que parece haber cuando nada más que los ojos queda a la vista; y la atracción producida por la extrañeza que produce este tipo de hábito en un mundo, que por el contrario, se ha especializado en la hipervisibilidad de los cuerpos<sup>40</sup>.

La erotización del ocultamiento, no es más que el deseo a descubrir aquello que se esconde, un deseo de conocimiento y también un deseo por lo inaprehensible. En el caso zapatista, los rostros encapuchados intentan ser capturados por la prensa y también por el Estado mexicano. Mediante la exagerada exhibición de sus cuerpos y sus rostros ocultos apareció un deseo más allá de lo puramente político. La figura de Marcos llegó a convertirse incluso en símbolo sexual.<sup>41</sup>

Los encapuchados que se deshacen de una identidad prescrita, se cubren y se vuelven nadie, renuncian a cualquier identidad, de cierta manera, se escudan tras la capucha, para conservar su libertad y continuar actuando. En el caso de los zapatistas esta idea se vuelve compleja, debido a que la capucha está formando nuevas identidades, que como decía anteriormente develan la invocación de la multitud, por lo que aquello que cubre sus rostros, se erige más como una máscara. La idea de la invocación multitudinaria se hace explícita por la población civil simpatizante con la campaña “Todos somos Marcos” nacida

---

<sup>40</sup> Sobre todo la exhibición del cuerpo femenino como mercancía, como objeto.

<sup>41</sup> Esto se ve más claramente en la sesión fotográfica para la revista *Gatopardo* que revisaré más adelante. En la prensa nacional aparecieron comentarios que aludían a este hecho: la revista *Quién* de México publicó uno de sus números con el Subcomandante Marcos en su portada, con el texto: “descubrimos a la mujer que dejó todo por el sex symbol de la selva” (<http://www.quien.com/politica/2014/05/26/el-subcomandante-marco-del-ezln-anuncia-que-deja-de-existir>). Puede verse también en la prensa internacional: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/centralamericaandthecaribbean/mexico/1498974/Mexicos-Che-Guevara-emerges-as-sex-symbol.html>

como respuesta a la “traición de febrero”, donde Ernesto Zedillo ordena la captura de los altos mandos del Ejército, la reacción de la población civil es simbólica y dicen de cierta manera: Marcos no es un hombre apresable, Marcos somos todos. En la campaña ciudadana se entiende que el pasamontañas opera como lugar de inclusión de distintas subjetividades.

Tan sólo cuatro meses después del alzamiento, y tras los constantes reproches y acosos por parte de la prensa y del gobierno por tener que dialogar con sujetos encapuchados, de lo que poco se puede saber y mucho especular, el Subcomandante Marcos envía un comunicado con algunas cartas. En la postdata deja esbozado:

“P.D. MAYORITARIA QUE SE DISFRAZA DE MINORÍA INTOLERADA. A todo esto de que si Marcos es homosexual: Marcos es gay en San Francisco, negro en Sudáfrica, asiático en Europa, chicano en San Isidro, anarquista en España, palestino en Israel, indígena en las calles de San Cristóbal, chavo banda en Neza, rockero en CU(sic), judío en Alemania, ombudsman en la Sedena, feminista en los partidos políticos, comunista en la post guerra fría, preso en Cintalapa, pacifista en Bosnia, mapuche en los Andes, maestro en la CNTE, artista sin galería ni portafolios, ama de casa un sábado por la noche en cualquier colonia de cualquier ciudad de cualquier México, guerrillero en el México de fin del siglo XX, huelguista en la CTM, reportero de nota de relleno en interiores, machista en el movimiento feminista, mujer sola en el metro a las 10 p.m., jubilado en plantón en el Zócalo, campesino sin tierra, editor marginal, obrero desempleado, médico sin plaza, estudiante inconforme, disidente en el neoliberalismo, escritor sin libros ni lectores, y, es seguro, zapatista en el sureste mexicano. En fin, Marcos es un ser humano, cualquiera, en este mundo. Marcos es todas las minorías intoleradas, oprimidas, resistiendo, explotando, diciendo "¡Ya basta!". Todas las minorías a la hora de hablar y mayorías a la hora de callar y aguantar. Todos los intolerados buscando una palabra, su palabra, lo que devuelva la mayoría a los eternos

fragmentados, nosotros. Todo lo que incomoda al poder y a las buenas conciencias, eso es Marcos.” (EZLN, 2003: 239)

Le Breton escribe: “Despojarse a gusto del propio rostro implica, la posibilidad de revestir todos los rostros posibles, responder a todas las transformaciones deseadas”(Le Breton, 2010: 201). Por ello el rostro, entendido como primer lugar de reconocimiento de una individualidad, es negado para hacer emerger todas las individualidades, que en el caso zapatista, pretende ser a la vez multitud. Existe una reflexión en torno a este asunto, pues se asume en su palabra que el alzamiento está respondiendo y denunciando una construcción política y social del mundo que es excluyente, que está destinado a la satisfacción personal de algunos; por ello es que todos los oprimidos tienen cabida bajo el pasamontañas. Podríamos constatar en este punto un primer atisbo de una de las preguntas que subyace a esta investigación: si es posible pensar a partir del zapatismo un imaginario de la disidencia fuertemente vinculado al ocultamiento y que reivindicaría este elemento como un objeto presente en la liberación.

Estas ideas expresadas por Marcos y también por la sociedad civil simpatizante, son llevadas al plano de la imagen con perfección por un video que circula por la web, perteneciente a un fragmento del documental “Caminantes”<sup>42</sup> y que se puede encontrar en Youtube bajo el título “Subcomandante Marcos sin pasamontañas”. En él aparece el Subcomandante Marcos encapuchado ofreciendo mostrar una foto suya sin pasamontaña, y luego señala que se lo quitará frente a la cámara que lo graba. Simbólicamente, muestra un espejo como su fotografía a “rostro descubierto”, metaforizando que su imagen es la de todos nosotros, quien se refleje en él; posteriormente, sigue la tan esperada escena donde el

---

<sup>42</sup> Documental “Caminantes” Realizado por Fernando León de Araoa. Pentagrama Films, España. 2001.

“Sup” se quita el pasamontañas. No obstante, en vez de ver su rostro, la edición del video nos muestra miles de rostros de personas comunes quitándose un pasamontañas. Filmado seis años después de la campaña “Todos somos Marcos” el video vuelve a proponer e instaurar al pasamontaña como contenedor de múltiples identidades (vemos niños, jóvenes, ancianos, negros, blancos, rubios, etc.). La canción que acompaña el video refuerza una estrategia del EZLN para hacerse imagen, la letra nos dice: “Nos tapamos el rostro para que nos vieran, nos negamos el nombre para que nos nombraran”. El pasamontañas comienza a articularse como un lugar oscuro donde más que negar, abre infinitud de posibilidades. El juego del que se hace visible a través del ocultamiento es interesante y dan cuenta del gesto que se tuvo que realizar para poder ser escuchado como minoría, convertirse en la imagen del terror del estado.

Como hemos enunciado, no es posible tratar de reducir el “ocultamiento” de los zapatistas a un tema meramente funcional ya que, tanto el imaginario indígena como el de la revolución, esbozan este rostro negado. Al respecto, la retórica utilizada para caracterizar el pasamontañas responde a estos significados.

Estas estrategias discursivas y visuales son una respuesta al juego inverso que es impuesto desde el aparataje del poder estatal. Si los zapatistas se valen del pasamontañas para evitar la elevación de cualquier sujeto a la condición de líder, el gobierno y sus medios se encargan de hacer aparecer en ese anonimato un sujeto específico, intentando a toda costa desenmascararlos con la esperanza de desarticular con ello al zapatismo todo. Se valen del objeto para visibilizarse como oprimidos, se valen para integrar en ese rostro negado a todo el que ha sido negado, se valen para erigir un nuevo rostro el de la dignidad de la lucha.

La pugna por la imagen es constante. El caso zapatista es particular porque toman posición en esa pugna, niega la imagen tanto en el campo de lo visible como en lo discursivo y lo hace mediante estrategias que dan cuenta de una sensibilidad que apela a la cultura popular e indígena, a la tradición local. Existe plena conciencia por parte del ejército zapatista de lo peligroso que es portar rostros, en un mundo completamente mediado por imágenes, se vuelve rápidamente espectáculo de cualquier planteamiento político expuesto por grandes movimientos<sup>43</sup>. Así, para el EZ, taparse el rostro es una liberación en muchos sentidos, lo primero en la transgresión que puede resultar para la propia moral, luego para la sociedad y desde luego para el aparataje institucional.

---

<sup>43</sup> Basta recordar lo que sucedió con el movimiento estudiantil, cuando miles de estudiantes eran reducidos al carismático rostro de Camila Vallejo. Se enarboló su figura como la de salvadora y se comenzó a centrar la atención en su individualidad. “Camila Vallejo, el rostro de una rebelión” La jornada de México. 15 julio 2011

Segunda Parte. -

### Producción de sentido desde la visualidad

En el esfuerzo por hacer una reflexión estética del rostro cubierto, aparecen algunos elementos que parecen importantes de señalar para pensar el problema del ocultamiento como una problemática estético-política. Ellas son relevantes puesto que hacen plantear el problema desde la lógica representacional y por lo tanto, nos sitúan en otra posición desde la cual hablar de la capucha, ahora como imagen visual.

En un primer momento hablé de la importancia del discurso y de cómo este situó al pasamontaña como un elemento coherente dentro del imaginario zapatista y cómo de manera simbólica pudo reconfigurarse el discurso en torno a dicho elemento, que se veía asociado a ciertos aspectos de la cultura maya; que por así decirlo, los actualizaba. Esta dimensión que identifiqué podría considerarse un *adentro* del problema, mientras que lo que sigue a continuación es posible identificarlo, en tanto que representación, como un afuera, es decir, como proyección visual; ya que el primero se ocupa de configurar a través del imaginario un núcleo teórico desde donde apoyarse para defender el pasamontaña; y el segundo-realizado por gráficos y artistas comprometidos- refuerza dicho planteamiento a través de imágenes visuales.

De todas maneras, y aunque lo he señalado anteriormente, es preciso remarcar que este giro hacia la estética se produce de manera casi inmediata. Al menos la capucha como problema, como reflexión, o podría decir como imagen pensable, ocurre los días que siguen



al alzamiento y me parece que esto se produce en gran medida por la aparición de fotografías en la prensa de los rebeldes.

Es aquí, cuando comenzamos a hablar de imágenes como fotografías, pinturas y murales, donde se puede apreciar más claramente la *potencia estética del pasamontañas* y precisamente es por ello que me concentraré en estas tres grandes manifestaciones donde se hace presente de manera total el pasamontaña, puesto que es aquí donde el pasamontaña se exhibe como el símbolo más representativo del neozapatismo.

## Fotografía

*Una foto es una mirada. No sólo una mirada, pero también una mirada. Es, sobre todo, una mirada que se muestra, que dice: "esto miro". Pero también dice: "esto miro de esta manera".*

*Subcomandante Insurgente Marcos*

Quisiera comenzar por la fotografía ya que es esta práctica la que vuelve inmediatamente el ocultamiento en imagen. Esta es la operación de la fotografía, capturar un detalle<sup>44</sup> de la *realidad* y volverlo imagen, hacerlo visible por medio de la representación. Además, la fotografía, es la primera práctica representacional que da cuenta de esta potencia estética del encapuchado zapatista.

La “fotografía zapatista” –de gráficos simpatizantes en su mayoría- está compuesta por muchos tipos de fotos y pretendo centrarme en algunas imágenes puntuales que responden a las inquietudes que me parece necesario explicitar. He centrado este análisis en tres grupos de fotografías, que pertenecen a fotógrafos, tiempos y funciones distintas, pero que articulan un cuerpo de imágenes con las que pensar el ocultamiento y su desarrollo. Vale decir que existen muchísimas fotografías del EZLN<sup>45</sup>, y aquí apenas revisaré unas pocas, pero que son útiles para el desarrollo de este capítulo, y que creo dan cuenta del “espíritu” que ronda en las fotografías zapatistas.

---

<sup>44</sup> Un detalle en tanto que hay selección

<sup>45</sup> En 2003 se inauguró la exposición “69 miradas contra Polifemo”, donde 68 fotógrafos exponían sus fotografías zapatistas en conmemoración de los 10 años del alzamiento y los 20 de organización. Ver La Jornada México D.F. Jueves 27 de noviembre de 2003 “Ver al zapatismo es mirar al fuego y a la palabra”

Las primeras fotografías y capturas de videos que se realizaron ese primero de enero corresponden a imágenes de prensa que tenían como objetivo mostrar de manera imparcial el desarrollo de una noticia.

La fotografía aparecida en los medios de comunicación fue la responsable en gran medida de que el pasamontañas se transformara en un símbolo, puesto que fueron ellos quienes le otorgaron la importancia, es por ello que es relevante detenerse en ellas.

Existen varios puntos distintos en los que quisiera detenerme y que se articulan desde una tensión con los postulados teóricos de la fotografía. Desarrollos problemáticos en torno a la idea de la relación que mantiene la fotografía con lo real. Bourdieu (Bourdieu, 2003) argumenta que en el automatismo de la fotografía está la esperanza de que pueda devolvernos la realidad tal como es, pero que a pesar de ello, la toma sigue siendo una elección que involucra valores estéticos y éticos. Así también lo señala Susan Sontag (Sontag, 2006), al hablar de la veracidad que es otorgada a la fotografía, precisamente por ese vínculo con el referente, pero que a pesar de ella la fotografía sigue siendo una interpretación del mundo. Sabemos gracias a estas reflexiones sobre la fotografía y a algunas intuiciones, que ésta no es una muestra exacta de la realidad, puesto que en la misma selección, en el encuadre hay un recorte y por lo tanto está operando en ese gesto una subjetividad; de este modo, la realidad es mediada por el ojo del fotógrafo, quien a su vez, está mediado por los imperativos del gusto, las convenciones de su medio y las lógicas tradicionales de la representación en su época y lugar. En fin, en última instancia, la foto está tramada por un conjunto de ideas sobre los modos de producción de imágenes que vienen desde la producción artística, sobre lo que es fotografiable, sobre cómo se debe fotografiar.

La realidad no es posible de ser capturada en su totalidad (si es que existe una totalidad), puesto que ella misma es entendida de manera distinta por cada sujeto que la experimenta. Pese a esta premisa, la fotografía de reportaje se plantea como una herramienta para acceder a los acontecimientos desde cualquier parte y con ímpetus de veracidad e imparcialidad propios del lenguaje periodístico, que intenta imponer cómo real un punto de vista. Debido a los vínculos entre medios de comunicación y poder político<sup>46</sup>, esta imposición ha resultado en ideas negativas en relación a los alzamientos populares, puesto que el tratamiento de la imagen es completamente conducido desde sus propósitos: mantenimiento del orden a través de una anulación de la participación ciudadana en cuanto a materias políticas, entre otras cosas. La imagen se ha constituido (en gran medida por el matrimonio prensa-poder) en una de las herramientas fundamentales de la persuasión y con ello el principal mecanismo de control.

En el caso de las fotografías sobre zapatistas, se produce una apropiación de la construcción de la imagen: esta vez no será generada únicamente desde las cúpulas de poder, sino que se articulará desde ellos mismos y sus adherentes, fundamentalmente por la simpatía que despierta el zapatismo tanto en parte de la población civil como en algunas revistas y periódicos, tales como el diario La Jornada, El Financiero y El Proceso<sup>47</sup>; y precisamente hacía estos medios fueron dirigidos los comunicados del CCRI. En este punto vemos el

---

<sup>46</sup> Para más información se puede revisar el texto de Noam Chomsky “El control de los medio de comunicación” disponible en línea: <http://www.cronicon.net/paginas/Documentos/paq2/No.31.pdf>

<sup>47</sup> En uno de sus comunicados, los zapatistas se refirieron a la preferencia de ciertos medios para dirigir sus cartas. Escriben “Razones y sinrazones de porqué unos medios sí” (EZLN, 2003: 139-143). Sobre El financiero señalan que no se trata de un periódico dedicado únicamente a la información financiera. Lo destacan por su labor periodística y por su equipo editorial, el que contaría con periodistas de *los dos bandos*. Además destacan el hecho de elaboraran la noticia del sureste tras una investigación y no publicaran una *condena inmediata*.

El Proceso es una revista de publicación semanal que se caracteriza por la manera concienzuda de abordar las temáticas. Su formación está relacionada con la expulsión de algunos periodistas críticos del periódico Excelsior. El enfoque del Proceso se ha ligado a la oposición de los gobiernos mexicanos (En [http://www.proceso.com.mx/?page\\_id=7](http://www.proceso.com.mx/?page_id=7). Consultado 6/09/13)

manejo de los zapatistas sobre su información: existe preocupación en torno a su imagen, tanto visual como discursiva, ya que son ellos quienes toman estas decisiones en torno a la cuestión de la visibilidad.<sup>48</sup>

Las primeras imágenes que se vieron en los diarios de México (los ya mencionados La Jornada, El Financiero a nivel nacional y el periódico local de San Cristóbal de las Casas Tiempo) daban cuenta del conflicto a mano de sujetos encapuchados. Aunque si bien el mismo día del alzamiento no todos los insurgentes cubrían sus rostros, si lo hacían gran parte de ellos, con capuchas algunos (los que tuvieran más visibilidad), paliacates otros.

Raúl Ortega fue uno de los reporteros gráficos del diario La Jornada. Este es un diario mexicano de izquierda que nace por la preocupación de periodistas que veían vulnerada la libertad de prensa. Es por esto que la idea de una prensa al servicio del poder y del mercado deja aquí un espacio importante a la información o, al menos, a la labor periodística. Se ha caracterizado por ser un medio opositor al Gobierno Federal mexicano y por cubrir las noticias que tienen que ver con movimientos populares.<sup>49</sup>

A pesar de que el periódico no lo enviara a la zona del conflicto, Ortega decidió viajar el mismo día 1 de enero, movido por los rumores de que algo sucedía al Sureste del país. En una primera instancia las fotografías aparecidas en La Jornada tenían un carácter informativo, pero en el sentido de que informa algo que se quiso mantener silenciado: la declarada guerra no fue televisada, se presentó como una guerrilla más, como los “inconformes de Chiapas”<sup>50</sup>. La Jornada se ocupó de mostrar la descarnada guerra al más

---

<sup>48</sup> Señalan con respecto a la decisión de incorporar entre los destinatarios al periódico local TIEMPO que fue una decisión unánime en el CCRI-CG del EZLN, “por aclamación” (EZLN, 2003: 139)

<sup>49</sup> Editorial diario La jornada. [www.lajornada.unam.mx/info/](http://www.lajornada.unam.mx/info/)

<sup>50</sup> Diario El Universal. 8 de diciembre 1994

puro estilo de la prensa mexicana, sin tapujos. El 5 de enero de 1994 y en primera plana se mostraba la más dura cara de la guerra, cadáveres de civiles y zapatistas yacían en el mercado de Ocosingo, Chiapas.

Estas fotografías corresponden al género del fotoperiodismo, pues transitan en ellas valores de “información, actualidad y noticia” (Baeza, 2007: 36). Lo interesante es que la preocupación de este fotógrafo va más allá de una exhibición noticiosa del conflicto, más allá del documentalismo, hacia una valoración estética en el tratamiento de la imagen y del tema. He seleccionado dos imágenes del mismo fotógrafo que fueron publicadas en La Jornada los meses de enero y mayo del año 1994, y aunque las revisaré por separado, las



Fig. 7. Fotografía de Raúl Ortega. La jornada 20 enero.

pensaré como una totalidad, puesto que me parece que la configuración de la imagen identitaria se articula, precisamente, desde un cuerpo de imágenes.

La primera de ellas, del 20 de enero, es una de las primeras fotografías en este medio que se ocupa de mostrar tan particularmente a un miembro del Ejército Zapatista, centrandose por

completo la toma en un sujeto encapuchado (ver fig.7). Las fotografías que acompañan las noticias del diario La Jornada<sup>51</sup> ponen bastante interés en la imagen de los rebeldes. Muchas veces no busca ilustrar al texto, sino que, más bien, se erige como una imagen que da identidad al grupo. Si se habla de los zapatistas, la imagen que da cuenta de ellos es la de sujetos cubiertos.

Para el 20 de enero (aunque esta foto debe haber sido tomada un par de días antes, considerando lo difícil que era la inmediatez en 1994, en contexto de guerra y en Chiapas), ya se había declarado el cese al fuego por parte del gobierno, por lo que hubo algo más de apertura para que la prensa pudiera acceder a los territorios en conflicto, claro que la guerra continuaba y por lo tanto habían resguardos por parte del EZLN<sup>52</sup>.

Para esta fecha el subcomandante Marcos escribe un comunicado de prensa dirigido a los periódicos mencionados. Se despide diciendo “Es todo... pero falta mucho. Bueno, éste puede ser el final de un muy corto intercambio epistolar entre un pasamontañas de nariz pronunciada y algo de lo mejor de la prensa honesta de México” (EZLN, 2003: 99). Para estas fechas, el pasamontañas estaba ya siendo utilizado para hablar del EZLN. Los zapatistas comienzan a ser reconocidos públicamente por su máscara, esto fundamentalmente por la apertura hacia la prensa, que generaría una relación cercana entre los insurgentes y ciertos medios. La fotografía aparecida en La Jornada, habla de esta cercanía, del interés de algunos reporteros por registrar el conflicto desde su interior, y no desde la pura condena.

---

<sup>51</sup> Otros periódicos revisados, como El Universal o La Vanguardia, ambos de México, no cuentan con fotografías dedicadas a los rebeldes en momentos tan tempranos del alzamiento.

<sup>52</sup> En una entrevista a Raúl Ortega realizada para una Tesis inédita de la Universidad Nacional Autónoma de México, el fotógrafo señala que “esos fueron los primeros días que entramos a ciertas zonas que se dejaron ver, porque obviamente ellos manejaron los tiempos”. (Cortés, 2010: 246)

Mencionaba anteriormente que la construcción del discurso visual por medio de fotografías representaba un *afuera* del problema representacional, puesto que es un externo al movimiento quien está construyendo la imagen. Aun así, no deja de ser importante el hecho de que muchos de los foto-reporteros se comprometieron políticamente con el alzamiento, por lo que ese *afuera* es en sí mismo un límite difuso. La mirada que se busca plasmar es una diferente a la que podría tener relación con los medios oficiales (dígase los medios controlados por los poderes económicos y políticos mexicanos), busca significar desde abajo la revuelta y no asignar los apelativos habituales (terroristas, delincuentes, profesionales de la violencia), tanto en la noticia como en la imagen.

Pero lo que a mi parecer complica más esta idea, es la importancia que tenía la voz de los zapatistas con respecto a las fotografías y a la prensa en general. Ésta se veía supeditada a las decisiones que los miembros del EZ tomaran en relación a las capturas fotográficas. Sobre esta foto, Raúl Ortega comenta en una entrevista realizada por Rosalinda Cortés que “esos fueron los primeros días que entramos a ciertas zonas que se dejaron ver, porque obviamente ellos manejaron los tiempos, acorde a lo que ellos querían y creían, y nosotros de alguna manera fuimos receptores de eso” (Cortés, 2010: 247). De este modo, los fotógrafos, o al menos así lo entiende Ortega, se convirtieron en captadores de una imagen que en cierta medida estaba resguardada por los propios zapatistas.

Esto, más que una decisión consciente en torno a la construcción visual del movimiento, tiene que ver con una lucidez, o al menos la sospecha, de lo que la propia fotografía significa, que en palabras de Sontag, es en ocasiones utilizada como un instrumento útil de vigilancia y control de las poblaciones (Sontag, 2006: 19). Además de las repercusiones que tiene para las familias de los alzados el conocimiento de sus rostros en las



comunidades, puesto que son ellas las que reciben las agresiones y hostigamientos por parte de grupos militares y paramilitares financiados por distintos partidos políticos.<sup>53</sup>

Volviendo a la fotografía misma, publicada en blanco y negro, el interés está puesto en representar el cuerpo del guerrillero, pero no de manera negativa. En primer plano aparece un hombre joven insurgente, sabemos esto por su vestimenta y el paliacate que tapa su rostro, a pesar de que la toma captura un conjunto de personas del ejército zapatista más atrás, el enfoque y las líneas de la fotografía, conducen nuestra mirada hacia él. El leve contrapicado genera una posición elevada y digna al miliciano, el que aparece sosteniendo su arma con ambas manos. Aunque tapa su cara, nos devuelve una mirada.



Fig. 8. Fotografía de Raúl Ortega (La Jornada). 1994

En la búsqueda por representar a los zapatistas, Raúl Ortega fotografía al ejército en algún lugar de la selva Lacandona, pero también se traslada hacia las comunidades donde viven los civiles zapatistas,

o bases de apoyo. El día 29 del mes de Mayo publica la fotografía de tres niñas zapatistas tapándose la cara (ver fig. 8)

La articulación de la imagen zapatista proviene desde distintos espacios, tanto de la guerra como la vida misma, y es que ¿cómo es posible comprender el gesto de encapucharse

---

<sup>53</sup> Ver informe “Ni paz ni justicia” del centro de Derechos Humanos “Fray Bartolomé de las Casas”, respecto a las agresiones a comunidades zapatistas por parte del grupo paramilitar “paz y justicia”, perteneciente al PRI. Consultado 6/10/13 [http://www.frayba.org.mx/archivo/informes/961012\\_ni\\_paz\\_ni\\_justicia\\_frayba.pdf](http://www.frayba.org.mx/archivo/informes/961012_ni_paz_ni_justicia_frayba.pdf)

únicamente desde el ámbito combativo cuando tres pequeñas niñas lo hacen para ser fotografiadas? La bajada de esta fotografía dice “Bellos rostros infantiles cubiertos por el signo de sus propios tiempos, durante las consultas del EZLN para el acuerdo de paz, en la selva Lacandona”. La idea del signo y del símbolo<sup>54</sup> ya comenzaba a aparecer y esto es producido en gran medida por la fotografía que comenzó a vehicular por el país a través de diarios y revistas.

La fotografía nos enfrenta ante el sentimiento de una belleza promovida por la pureza infantil. El gesto en sí nos habla, puesto que el hecho de que las niñas se tapen para ser fotografiadas habla de una identidad que se articula desde el mismo gesto. Ortega comenta que “de alguna manera toda la comunidad participaba, aun si quieres nada más tapándose, formando parte de eso, de lo que veían que hacían sus padres, sus hermanos seguramente o sus abuelos, no lo sé” (Cortés, 2010: 253). De esta manera el acto de ocultar nos devela inmediatamente un conflicto: nos habla de la potencia fotográfica, de la peligrosidad de la captura de un rostro en imagen, puesto que, como anunciaba, es un instrumento de utilidad para la vigilancia. Pero también y, especialmente en esta foto, nos habla de un sentido de identidad, de un acto participativo, de un sentido de pertenencia.

Así, las imágenes de rostros cubiertos comienzan a articular una identidad, trascendiendo el ámbito de la violencia, instalándose en las comunidades, en los civiles, también en los milicianos, pero hablando de la vida indígena, es decir, una escenificación diversa de la capucha.

---

<sup>54</sup> Charles Peirce definió los signos como aquellos que transmiten a la mente una idea sobre una cosa, es decir que remiten a lo que no es visible por medio de la *representación*. Bajo esa idea, existirían tres tipos de signos: indicios, iconos y símbolos. El símbolo, uno de los niveles del signo que asoma al hablar del pasamontañas, funciona por convención social, y por lo tanto es fundamental el valor que adquiere un signo por medio de una cultura. (Peirce, 1999: 2)

Históricamente, el acercamiento hacia el indígena, tanto de la fotografía como de otras disciplinas, tiene su interés puesto en un aspecto antropológico, en una mirada casi arqueológica de los sujetos. De esta forma, el indígena es representado muchas veces como un pedazo de la historia, como pieza museológica, como huella viviente o incluso como encarnación de la tradición folclórica propia de cada país<sup>55</sup>. En el caso de las fotografías a zapatistas existe una decisión por parte de los fotografiados en relación a su cuerpo, a su rostro, un empoderamiento con respecto a lo que su imagen dirá en el papel.

Este gesto incluso ha vuelto compleja la idea de una fotografía documental, planteando al menos un límite. Nos sitúan ante la compleja idea de la pose, de una puesta en escena. De este aspecto puedo vislumbrar dos asuntos. El primero tiene referencia con la idea de la captura de la realidad, algo a lo que apela en cierta medida la fotografía de reportaje, así como también la documental<sup>56</sup>, pero que en la fotografía zapatista aparece como una pregunta. ¿Qué es lo real en la escena que quiere capturarse? ¿Es real lo que hay detrás del pasamontañas, detrás del paliacate? O es real el ocultamiento mismo, puesto que él devela un ámbito invisible de la realidad misma, el proyecto zapatista, por ejemplo.

Por otra parte, está la idea de la puesta en escena. Esta idea me ronda desde que comencé a observar a los encapuchados chilenos desde mi ingreso a la Universidad de Chile en 2009, a

---

<sup>55</sup> André Menard (Menard, 2013) señala que las imágenes de indígenas producidas desde finales del S. XIX hasta hoy, se constituyen desde la lógica del monumento, desde la ruina, en la medida que se desvanece “bajo el peso de la ley histórica de la evolución y su serie de extinciones o bajo el peso de la ley entrópica de la occidentalización y su vulneración de todas las diversidades (culturales, biológicas y ambientales)”. De esta manera, la fotografía a indígenas funcionaría como lugar de preservar un momento de la historia de la humanidad, y en ese sentido se articularían como monumento de aquello que se apronta a desaparecer.

<sup>56</sup> Dentro del fotoperiodismo se encuentra la fotografía de reportaje, que se caracteriza por la captura de una noticia o un acontecimiento específico. Esta fotografía se enmarca en un medio específico de prensa, por lo que su publicación se restringe a los intereses de las empresas periodísticas. Pepe Baeza señala que en este sentido, la fotografía documental goza de mayor libertad *dramática y expresiva* ya que se inserta en otro medio, más independiente que el periodístico, como libros, publicaciones propias y círculos artísticos de exhibición. De todas maneras ambos comparten su “compromiso con la realidad”. (Baeza, 2007: 45)

los que veía fuertemente cargados de una potencia dramática en sus voces, en sus gestos, incluso en las palabras (ya que siempre aluden a situaciones de por sí dramáticas, como asesinatos de mapuche o a la prisión de anarquistas). Siguiendo el lenguaje, es posible pensar la capucha como un disfraz, como un vestuario que – como al actor – le presta una identidad. Los encapuchados a los que me he referido toman prestada una identidad genérica, la del *capucha*<sup>57</sup>, pero luego vuelven a su vida civil. La capucha en este caso está sirviendo para ocultar totalmente la identidad, haciendo desaparecer cualquier asomo de personificación. El caso zapatista es extraño y bastante distinto, puesto que en ese mismo encapuchamiento, toman un *nombre-capucha*, se construyen una identidad nueva, despojándose de la antigua negando su rostro y su nombre, de esta manera se produce una especie de sacrificio, entendido a lo mexicano, para vivir: morir. El capucha zapatista así es completamente identificable, pero sólo bajo esa identidad reconstruida, es identificable con su máscara, sin reconocer su identidad pasada, la “verdadera”. Por ello es que puede pensarse a la capucha como máscara, sobre todo porque otorga provisoriamente una identidad otra.

En una conversación con el fotógrafo Emiliano Thibaut<sup>58</sup>, apareció este problema con respecto a lo real en lo documental. Ya que la fotografía documental busca introducirse en lo más profundo de la vida, para acceder libremente a la captura de esa vida, y los zapatistas no viven con el rostro cubierto, evidentemente, pero es necesario que ante la presencia de civiles, prensa o capturas fotográficas, deban taparse. Por lo tanto, la vida

---

<sup>57</sup> Esta noción aparece sobre todo en los espacios universitarios. Se denomina “capucha” al sujeto anónimo que cubre su rostro con camisetas, polerones, paños, etc. mientras se desarrolla el enfrentamiento con Carabineros.

<sup>58</sup> La conversación tuvo lugar en el Centro Cultural Gabriela Mistral GAM el día 7 de noviembre del 2012.

zapatista es prácticamente imposible ser capturada tal y como se desenvuelve cotidianamente. El fotógrafo se instala frente a la imposibilidad de la captura.

En agosto del 2012 tuve la posibilidad de realizar un viaje a México y así estar en “territorio liberado zapatista”, donde pude constatar que la política de cubrirse el rostro opera de distintas maneras en cada lugar; así, el caracol<sup>59</sup> de Oventik, por ser uno de los más visibles (al estar muy próximo a la ciudad de San Cristóbal de las Casas) es el que más lleva a la práctica esta política: en la puerta hay guardia encapuchada día y noche y los que se acercan para hablar están también encapuchados; no así en el caracol de La Garrucha, en el que prácticamente nadie estaba tapado.

De todas maneras, la advertencia a la llegada de cualquiera de ellos, de no tomar fotografías sin pedir autorización, evidenciaba la importancia que sigue teniendo la imagen: la guerra no ha terminado. Así lo atestiguaban los camiones repletos de militares federales que circulaban por los alrededores de las comunidades, las constantes denuncias que hacían las Juntas de Buen Gobierno respecto a agresiones y hostigamientos por parte de grupos paramilitares a zapatistas y a sus cultivos, los dineros que desde el Gobierno Federal eran destinados a pagar a quienes se desvincularan de las comunidades autónomas: la guerra seguía operando tras casi 20 años de autonomía.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> En 2003 se crean los caracoles, cinco en total, que vienen a reemplazar el formato de Aguascalientes. Los caracoles son fundamentales para la organización territorial de las comunidades rebeldes, en ellos se agrupan los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas (Marz), cada uno cuenta con una Junta de Buen Gobierno (JBG), constituida de representantes elegidos por cada municipio. Es una forma de organización tanto territorial, como regional, y a ellos se acogen las comunidades aledañas. El principio básico de las JBG es el mandar obedeciendo. Se denominan Caracoles por ser en sí mismo hogares, además por analogía con la forma de avanzar del caracol “Lento, pero avanza”.

<sup>60</sup> Para indagar al respecto, están documentadas las denuncias por parte de las comunidades zapatistas, quienes han sufrido desplazamientos forzados, hostigamientos y agresiones. Se puede revisar el material en <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/> Además existe un informe realizado por el Centro Humanos “ Fray Bartolomé de las Casas”, citado más arriba.

Volviendo al problema, aparece ante el acto fotográfico el devenir irremediable en imagen, pero adelantado al momento fotográfico, como si el pasamontañas o la capucha fueran en sí mismos elementos que conducen a una producción imaginaria, en la medida que se antepone a la captura del rostro. Roland Barthes dice en relación al acto fotográfico que “me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (Barthes, 2011: 37). A mi parecer, algo de esto hay en el ocultamiento mismo, una transformación adelantada en imagen al momento de encapucharse, ya que precisamente la capucha surge para posibilitar la captura fotográfica y para que de esa captura no aparezca una individualidad. La pose, en este sentido, está directamente vinculada con la capucha, en la medida que, tal como lo anuncia Barthes, al sentirme observado por el objetivo, cambia todo y me fabrico inmediatamente otro cuerpo. La capucha convierte por adelantado a esos rostros en imágenes.

Esta idea me parece de suma importancia en el caso de las fotografías zapatistas y nos conducen nuevamente a la puesta en escena, la entrada a la representación con el puro hecho de enmascararse. Para Thibaut, esto supone un límite con respecto a los propósitos documentales de su fotografía.<sup>61</sup>

En el libro “Zapatistas”, de Dauno Totoro y Emiliano Thibaut, se publican varias fotografías tomadas por Thibaut en las zonas del conflicto. Con respecto a ellas, el autor menciona aquel límite, aunque debo decir que, para mí, más que un límite, plantea interrogantes y abre posibilidades.

---

<sup>61</sup> En conversación GAM . Emiliano Thibaut dice que “al mismo tiempo el pasamontañas, al no permitir mostrar las expresiones humanas, estrictamente hablando en términos fotográficos, de registro documental, de fotografía del factor humano, que se refleja en las expresiones de esos seres humanos, estaba nulo, simplemente no existía.”

Ambos percibimos cosas distintas puesto que él como fotógrafo se interesa por capturar un momento de la vida zapatista, pero que no puede aprehender en la imagen, mientras que yo me interesaba por aquello que se escondía en la imagen. Comenta sobre este tipo de fotografías que “no estás registrando la realidad, estás registrando una situación montada, que no deja de ser auténtica, porque tienes una realidad, pero tiene un punto en que ya no da más y comienza a no dar más, a ser un límite también el pasamontañas”;

al mismo tiempo “el pasamontañas al no permitir mostrar las expresiones humanas, estrictamente hablando en términos fotográficos, de registro documental, de fotografía del factor humano, que se refleja en las expresiones de esos seres humanos, estaba nulo,



Fig. 9 Emiliano Thibaut. Campamento en Tierra Blanca. 1994. Del libro “Zapatistas”

simplemente no existía”<sup>62</sup>. Es decir, habría un doble límite, por un lado lo *real* de la fotografía, ese interés documental, y por otro un factor estético de esa misma búsqueda documental.

Con respecto a la fotografía en la que aparecen dos jóvenes insurgentes (ver fig. 9), comenta que estaban reunidos, cantando y que al momento de pedir hacer una foto, el joven toma su pasamontañas, el casco y vuelve a tomar la guitarra. No es que la escena fuera inventada, puesto que estaba transcurriendo tal cual, pero hay un corte en el continuo de la

---

<sup>62</sup> En conversación.

realidad que distingue entre el momento fotográfico y la vida normal: la fotografía no captura un momento de ese devenir, si no que es una imagen que le es entregada con anterioridad.

La acción de tomar el pasamontañas y el casco (innecesario para ese momento) crea una situación pintoresca y divertida, comenta Emiliano, como un entrar a escena, como un disfraz en el sentido más ingenuo del término.

Esta foto, además de plantear este problema, muestra la vida al interior de un campamento zapatista. El encapuchado es mostrado nuevamente en actividades cotidianas, humanidad retratada y constatada como forma de oponerse a la construcción permanente que desde “arriba” se impone para hablar del insurrecto. El terrorista, terrorista queda en las imágenes ofrecidas desde el poder oficial mexicano, el que nos impone una forma de mirar, nos dice qué opinar de los retratados, y que como documento irrefutable nos muestran el terror. En cambio, la fotografía que toma Thibaut propone una mirada humanizadora del encapuchado al enmarcarlo en la vida misma y no únicamente en las acciones subversivas.

El interés documental recae también en mostrar ese lado cotidiano de la vida en una comunidad. Sus fotografías al interior de las comunidades dan cuenta de una pobreza enorme, sin recurrir al folclorismo que explota la miseria visualmente, sino que erige una postura, trascendiendo a la miseria misma para reivindicar a los fotografiados<sup>63</sup>. Aunque sigue aludiendo a una figura mexicana tan conocida, el indígena pobre, con la presencia del pasamontaña o del paliacate, la fotografía simpatizante nos da cuenta de una conciencia, de un postura con respecto a la miseria que no se asume ya como aquello que se debe padecer

---

<sup>63</sup> Para mayor información véase el texto de Lourdes Gorbet “Imágenes de miseria: folclor o denuncia” en Marzo, J. (2006) *Fotografía y activismo*.



o tolerar, si no que precisamente es contra lo que se lucha; hay en la fotografía de manera explícita una resistencia, una zona oscura que no claudica<sup>64</sup>.

Sobre ese consenso que establece que el documento fotográfico - en tanto que documento- debe rendir cuenta fiel del mundo, cabe la pregunta: ¿cuál es esa rendición, qué debe devolver la fotografía para que responda a esa premisa? La respuesta común de la fotografía –en su función social- ha sido que en la captura se vea lo íntimo, se pueda entrar en la calidez de un hogar, retratar a un sujeto particular y si es posible, que quede impreso en la imagen lo que el sujeto retratado está pensando, sus angustias, sus dolores. Pero el pasamontañas o el paliacate anulan inmediatamente esa posibilidad, puesto que hay una renuncia de la individualización en la imagen, que tiene que ver con razones de seguridad,



Fig. 10 Emiliano Thibaut. Escuela zapatista. Del libro “Zapatistas”

climáticas, contra el caudillismo, etc. Por eso, lo que genera finalmente a nivel de la imagen la fotografía zapatista, es situar la mirada en ese punto de la fotografía que parece no querer ser revelado.

De todas maneras me parece interesante pensar en una fotografía que, queriendo documentar la vida privada zapatista se encuentra con un tope, y sin embargo, sin este

---

<sup>64</sup> Este aspecto- el de la pobreza- será fundamental para el reconocimiento y la aceptación por parte de la población nacional e internacional simpatizante del discurso zapatista, ya que más que tratar los temas políticos como antaño se hacía, la temática que se pone sobre la mesa es la miseria en la que vive gran parte de la población, y ante esa realidad, es difícil conseguir un reproche.

elemento, la foto no habría hablado de la misma manera en la que habla una imagen con encapuchados, ya que de alguna manera, por el ocultamiento, la imagen da cuenta de un contexto, de una situación poco común.

Ocurre con la fotografía que Thibaut tomó el 2005 en el Caracol de Morelia, en una escuela zapatista donde quiso tomar una foto. Cuando fue autorizado, se les avisó a los niños y todos sacaron de sus mochilas su paliacate y se lo pusieron (ver fig. 10). Nuevamente lo que pierde el fotógrafo es la espontaneidad de la foto documental que captura el instante, pero lo que gana la fotografía es la discursividad tras ese gesto: sin el paliacate, la escena sería la de una escuela rural mexicana; con él se puede pensar en la zona y en la educación zapatista, en lo que eso involucra, en el proyecto que significa una educación autónoma-no oficial, la intención de educar niños con una concepción del mundo distinta a los que son educados por el proyecto estatal.

La intención de dar cuenta por medio de la fotografía de la vida en las comunidades zapatistas encuentra su límite en el símbolo que los constituye, ya que para el fotógrafo con ansias de registrar, la intervención del paliacate limita la fuerza del documento que registra esa vida.

El símbolo se constituye desde la articulación de las millares de fotografías que comenzaron a circular por México y el mundo dando cuenta del conflicto armado, poniendo crucial importancia a los sujetos enmascarados que protagonizaban la noticia. Esa posición de los fotógrafos simpatizantes, así como también de los medios que cubrieron el desarrollo de la guerra y, posteriormente, el desarrollo del proyecto zapatista, configuró una imagen potente y coherente con los discursos enunciados desde la vocería del EZLN. Pero además

la institución del símbolo viene de un gesto del otro lado, o desde arriba, como dicen los zapatistas, cuando Ernesto Zedillo (cual comisario de película que le quita la máscara al villano) desenmascara al Subcomandante Marcos en cadena Nacional para todo México en Febrero de 1995.<sup>65</sup>

Lo curioso es que se genera con ese acontecimiento una mitificación del personaje de Marcos, algo muy alejado de las ideas zapatistas donde se cubren, entre otras cosas, para evitar individualizar al movimiento, como una medida contra el caudillismo. Con la concentración en la figura de Marcos tras la “traición de febrero”, la ciudadanía adherente respondió inmediatamente con la campaña “todos somos Marcos”, por lo que es ella quien rescata el nombre y lo vuelve emblema. Con la aceptación relativamente generalizada de la figura de Marcos, su imagen comienza a ser comercializable. Aparecen las camisetas con la fotografía del Subcomandante, las postales de zapatistas, los muñequitos artesanales que representan a los insurgentes. La campaña “todos somos Marcos” da cuenta de la lectura que realiza una parte de la población civil mexicana, la que entiende al pasamontañas como un espacio ambiguo de inclusión de todas las alteridades, y a la vez trae consigo la rostrificación del pasamontañas que *es* Marcos. Las identidades surgen con los pasamontañas y son identificables. Los cuerpos y rostros negados de los distintos comandantes y comandantas se distinguen con sus respectivos nombres; se identifican así a la Comandante Ramona y al Comandante Tacho. Sus pasamontañas se han vuelto un nuevo rostro tejido.

---

<sup>65</sup> El Video se titula “PGR ordena la captura y devela la identidad del subcomandante”, es un fragmento de la transmisión oficial. En [https://www.youtube.com/watch?v=c5tZRIQk\\_8s](https://www.youtube.com/watch?v=c5tZRIQk_8s). También aparece un fragmento de la transmisión en el documental “Caminantes”.

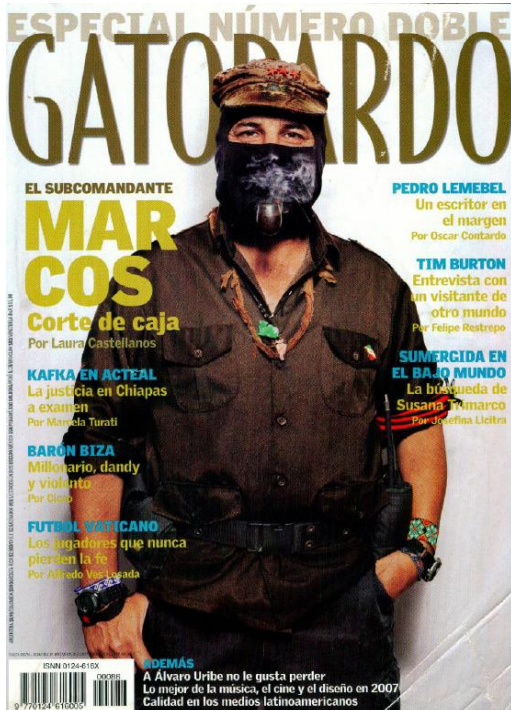


Fig. 11 Portada Revista Gatopardo.  
<http://proyectoblogspace.com/marcos-por-ricardo-trabulsi/>

puesto que de alguna manera hace ingresar la imagen del encapuchado a un ámbito mediatizado, donde la información es consumida por su forma más que por su contenido.(Arancibia, 2002)

Las fotografías fueron tomadas como parte de una entrevista para la revista Gatopardo en diciembre del 2007, y fue realizada por la periodista e investigadora Laura Castellanos, que ha estudiado extensamente al tema de los movimientos sociales y armados<sup>66</sup>. La portada de esa edición mostraba al subcomandante Marcos posando como una celebridad de moda (ver fig. 11), como forma de respuesta a la idea que circulaba en México de que el zapatismo estaba “pasado de moda”.

<sup>66</sup> [Autora de “México armado: 1943-1981”](#)

Para cerrar este capítulo quisiera considerar unas imágenes capturadas por Ricardo Trabulsi, fotógrafo de moda y espectáculo, que problematizan la individualización de una identidad negada. Puesto que a pesar de las estrategias del EZ para despojarse de esa identidad primaria (la otorgada por el Estado y sus instituciones burocráticas), las imágenes de los insurgentes llegan a convivir con el lenguaje visual de la moda, es decir, con un lenguaje que busca vender. Esto representa un nuevo problema,

Cómo ya he anunciado anteriormente, la imagen del Subcomandante Marcos comienza a tomar relevancia debido a que es elegido vocero y por lo tanto, es quien aparece frecuentemente en los medios que difundieron la aparición zapatista. Dicho de otro modo, su imagen se vuelve completamente mediática desde un comienzo, más con la “traición de febrero”. También me he referido brevemente al cargo que ocupa Marcos en el EZLN: fundamentalmente es vocero del CCRI, por ello es que su labor consiste en ser un puente entre las decisiones tomadas en las asambleas de las comunidades rebeldes y los medios de comunicación, la prensa y la sociedad civil nacional e internacional. Esta función fue reforzada desde el mismo comité en un comunicado emitido el día 12 de octubre de 1994:

Desde el principio del año ha escogido nuestro andar armado y sin rostro la voz de un mexicano para que por ella hable nuestra palabra. Siendo clara la piel de este hombre y su paso anterior a estas tierras, vino a ser parte nuestra. Es su corazón indígena como cualquiera de nuestros muertos y tiene el alma morena como la entraña de estos suelos. No es más lo que fue antes. No es ya él sino nosotros. No existe. No tiene nombre anclado en el pasado. No tiene rostro en la historia. No tiene, por vocación propia, mañana su paso. En nosotros es él. Todos nosotros somos nosotros y también él. Son sus ojos los nuestros, habla nuestra boca en sus labios, y van en sus pasos los pasos nuestros. Él no existe, existimos nosotros. Él no vive, vivimos nosotros. Él no habla, nosotros hablamos. Así quiso nuestra palabra llegar hasta ustedes. Así recibe nuestro corazón su pensamiento de ustedes. (EZLN, 2001: 102)

Hago esta aclaración porque se ha vuelto una idea generalizada que Marcos es el líder del movimiento zapatista, reduciendo a una figura (que es útil mediáticamente) a un grupo social fuertemente organizado.

Es necesario pensar en las implicancias mediáticas que ha tenido la figura del Subcomandante Marcos, provocando distintas consecuencias en términos de significación social, asociados a la disputa por y hacia la mirada, acontecida, precisamente, sobre el estatuto del rostro y su ocultamiento.

¿Cómo los estatutos del poder actúan cuando no pueden dar lugar a su régimen de visibilidad que oprime singularmente? ¿Cómo actuar contra la organización social que amenaza al modelo neoliberal si no es a través de individuos? Pareciera que la abstracción de la multitud sobrepasara a los medios y estos buscaran siempre la representación en un individuo, tratando de empoderar su figura, cuestión bastante recurrente en la captación de los movimientos sociales latinoamericanos.<sup>67</sup>

El poder oficial necesita ratificar e individualizar a los agentes de resistencia y oposición, para hacer posible su accionar represivo. Al ser una lucha armada, las campañas de sanción y persecución emprendidas contra el EZLN, y de este modo, contra Marcos, generarían una serie de procesos bastante peculiares, como la mencionada “traición de febrero”, donde se establece una cacería desde una campaña individualizadora, generando orden de aprehensión contra los altos mandos del ejército zapatista.

Es en este marco donde me pregunto por el interés puesto en realizar foto-retratos al Subcomandante. La verdad es que no dudo de las buenas intenciones de Trabulsi, pero al menos me cuestiono la búsqueda por parte de la revista de encontrar un “fotógrafo especializado en moda y espectáculo para conseguir una imagen más pulida” (Castellanos,

---

<sup>67</sup> Ponencia en encuentro de estudiantes. La revolución cubana tiene su exponente máximo con el Che Guevara.

2008: 43), búsqueda que encontró a un apasionado por la causa zapatista<sup>68</sup>. ¿Qué significa una imagen más pulida? ¿Por qué un fotógrafo de espectáculo habría de conseguirla? De todas maneras, el juego es bastante evidente como respuesta a quienes anunciaban el fin del zapatismo, tras el largo silencio que desde 2001 se producía en las vocerías zapatistas. Muchos anunciaban que el zapatismo, igual que producto del mercado, habría pasado de moda.

El fotógrafo busca plantear un juego en las dos sesiones fotográficas. Una realizada en la ciudad de México, en el Rincón Zapatista, muestra a Marcos desarmado, posando como nunca lo había hecho en los catorce años de aparición pública. El lenguaje que consigue esta fotografía es cercano al lenguaje publicitario, ya que se exhibe a Marcos fuera de todo contexto posando ante la cámara con todo su vestuario militar, como producto atractivo para un lector-comprador.

La producción de la imagen de Marcos se realiza de manera consciente buscando fijar en él los elementos que lo caracterizan, es decir, que lo fijan como individuo: la gorra, la capucha, la pipa y el resto de paliacate que cuelga de su cuello se vuelven un poco fetiches. Trabulsi cuenta que para la sesión del DF, tuvo que pedirle a Marcos que se pusiera sus vestiduras militares, ya que había llegado en pantalones de mezclilla y camiseta (Castellanos, 2008). Se produce para estas fotografías una explícita reconstrucción de la imagen del Marcos, busca exhibirlo como un líder guerrillero y quiere plasmar el cuerpo conocido del Subcomandante, que al cubrir su rostro, también sus elementos conforman ese cuerpo identificable. Es en este sentido que pienso en la noción del fetiche, ya que esta idea es identificable con anterioridad a estas fotografías (con el símbolo-objeto del

---

<sup>68</sup> Trabulsi ha realizado varias fotografías a comunidades zapatistas. A partir de 1998 visita comunidades.

pasamontañas), pero se vuelve explícito en la construcción de estas imágenes, ya que lo que las diferencia de otras fotografías, es que son escenas posadas, construidas completamente por el fotógrafo, quien busca poner en el cuadro elementos específicos.

La otra sesión de fotos se realizó en el caracol de La Garrucha, en “territorio rebelde zapatista” y trabaja desde un lenguaje completamente distinto. Trabulsi busca inscribir a Marcos en la larga tradición retratística de los héroes a caballo. Para esta sesión utiliza una Smith & Corona, la misma cámara que habría retratado a Emiliano Zapata hacia principios de siglo XX. Además buscó escenificar al personaje tal cómo habrían posado en 1910: a caballo, armados y con la montaña de fondo (ver fig. 12). Esta serie de fotografías están



Fig. 12 Fotografía Ricardo Trabulsi. Corte de Caja 2008  
<http://proyectoblogspace.com/marcos-por-ricardo-trabulsi/>



siendo construidas desde los procedimientos de connotación definidos por Barthes dentro del mensaje fotográfico<sup>69</sup>. La pose, siendo uno de los procedimientos, modifica la propia realidad del mensaje denotado, es decir que construye una realidad, en este caso a partir de la manipulación y disposición de los cuerpos en el espacio. En el caso de la fotografía de la Fig.12, las tres figuras montadas a caballo, se encuentran dispuestas nada más que para realizar la fotografía, por ello se encuentran vestidos de determinada manera. La utilización de objetos también genera la connotación del mensaje fotográfico. Así, los insurgentes aparecen cargando armas en las manos o colgadas en la espalda, simulando que están listas para su uso. La aparición del caballo, aunque sabemos, no es un objeto, se posiciona en esa forma, ya que en conjunto con las armas, inducen a *asociaciones de ideas*, que nos llevan a pensar en la Revolución. Así también el pasamontañas se presenta como objeto que interviene la realidad y que en definitiva deviene en la pose del sujeto que lo porta.

De esta manera, la insurrección se nos presenta por medio de poses de cuerpos y objetos, pero además, el autor está validando su fotografía enmarcándola en la tradición y en la historia, por medio de los procedimientos connotativos de la fotogenia y el esteticismo, es decir, por el tratamiento que obtiene la imagen, por los efectos de luz y sombra, y por el *embellecimiento* que se obtiene de estos tratamientos, el uso de la cámara antigua que dará como resultado una imagen *estetizada*, ya que aparenta de que se trata de una fotografía antigua.

En esta segunda sesión, existe una clara intención de vincular la imagen zapatista con la revolucionaria de 1910. Algo semejante había señalado con respecto a los vínculos

---

<sup>69</sup> Barthes identifica seis procedimientos divididos en dos grupos. Serían el trucaje, la pose y los objetos en el primer grupo, los que incidirían en la connotación por una modificación de la propia realidad; y la fotogenia, el esteticismo y la sintaxis en el segundo. (Barthes, 2009)

imaginarios entre estos alzamientos armados, pero a nivel de imaginario colectivo, a nivel de imagen como interacción temporal, como relación histórica. Aquí se materializa por medio de la pose y por medio del resultado impreso, puesto que con la utilización de la cámara-reliquia de Trablusi, se hace patente dicho vínculo y a la vez fija al EZLN como parte de un devenir histórico que lo legitima como parte del proceso revolucionario.

Aunque si bien estas sesiones corresponden a dos ámbitos distintos de la fotografía, con la utilización de lenguajes absolutamente diferentes, ambos fijan la imagen en un ámbito conocido, la familiarizan desde distintos lugares: una desde el lenguaje comercial-publicitario y la otra desde el lenguaje de la tradición o histórico.

De todas maneras aparece un nuevo problema con respecto a la propia tradición de la fotografía de retratos o a la noción misma de retrato. ¿Cómo puede realizarse un retrato de un rostro cubierto, si, en gran medida hablar de retrato es hablar del rostro que es representado? En este punto se puede ver claramente la rostrificación que opera sobre el pasamontañas, rostrificación<sup>70</sup> que no quiere decir otra cosa que clasificación, reconfiguración de los elementos perdidos tras la capucha, aunados en el esfuerzo por volver a mirar una humanidad que tiene forma únicamente en su rostro, pues –al menos en Occidente- la cabeza es el órgano por excelencia del cuerpo y por lo tanto el rostro el portador de una esencia, de la identidad personal.

La rostrificación es llevada a cabo por la estrategia de la mirada de recomponer imaginariamente aquello que falta. La disputa por la imagen que aparece con la resistencia

---

<sup>70</sup> Gilles Deleuze utiliza este concepto en el capítulo *Año cero-Rostridad* en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*.

a la captura de las identidades, se resuelve con la incautación de ese rostro que no puede ser desnudado, y lo hace aparecer como nuevo rostro.

El control sobre las imágenes, sobre lo visible, está claro para los zapatistas. Para ellos “El cíclope del Poder, el Polifemo neoliberal, nos impone la mirada de su único ojo. No sólo para que nos veamos como él nos ve, también para que lo veamos como él quiere que lo veamos. Y sobre todo, nos impone la mirada para ver al otro” (Subcomandante Marcos, 2003). Con estas fotografías, y con muchas otras, los fotógrafos “se rebelan contra la imagen que Polifemo impone sobre los indígenas zapatistas y, generosos, nos ofrecen otros ojos, los suyos, para mirar, para mirar su mirada, y para mirar su ser mirados por estos indígenas rebeldes que se hacen llamar «nadie» con la malicia de quien sabe que el mañana incluye muchas y distintas miradas.”(Subcomandante Marcos, 2003)

---

## Murales

Con anterioridad, comentaba sobre la relación que se establece entre la Revolución de 1910 y el Alzamiento Zapatista. Semejanzas en lo político y económico, pero también a nivel cultural, aunque con profundas diferencias. Así como las fotografías daban cuenta de esa semejanza a nivel de la imagen y también con la construcción de dichas semejanzas (Ricardo Trabulsi), a nivel cultural volvió a aparecer en México un género que parecía dormido desde principio de siglo.

El muralismo mexicano es conocido mundialmente como una práctica postrevolucionaria que buscó plasmar en los espacios públicos imágenes que contribuyeran a concientizar y educar al pueblo. A través del arte se instala un discurso en torno a la identidad mexicana y al nuevo gobierno que se erigía tras el proceso revolucionario.

Tras el Alzamiento, y sobre todo a partir de 1995, comienzan a gestarse proyectos culturales que tenían por objetivo dar imagen a este nuevo mundo que empezaba a levantarse. Cabe destacar la función política que está asociada a la práctica mural, pues es entendida como fundamental para la construcción identitaria postrevolucionaria, en la medida en que está configurando un imaginario común a los sujetos que habitan los espacios pintados, por lo que es importante entender esta práctica mural no solo desde una dimensión decorativa de los espacios, sino también desde una dimensión social y política. Por esta razón es que el muralismo del que hablamos debe pensarse desde el arte activista, donde se pone especial énfasis al proceso de producción de las obras, en las que se involucra a las comunidades, y a las temáticas que éstas abordan, así muchas veces pone

acento en los modos de producción, el contexto y el público, más que en los aspectos formales de la composición (Lippard en Marzo, 2006: 58). Aunque el posicionamiento político de los artistas ya se observa desde el nacimiento de la primera generación de muralistas hacia comienzo de la década de 1920, el activismo que se erige desde fines de los 80 es de carácter subversivo y por ello anti institucional, lo que contrasta con el muralismo clásico.

Es interesante la manera en que puede abordarse la noción de indigenismo e indianismo desde esta área, puesto que hay distinciones iconográficas como también de contenido de las imágenes, pero fundamentalmente se distinguen por las posiciones que adoptan la emergencia de los discursos. De esta manera, el muralismo histórico es indigenista, por ser la temática indígena inclusiva a un discurso oficial, apelando desde la propia institucionalidad mestiza: recordemos que es parte de un proyecto estatal en el que la idea de una raza cósmica, una raza especialmente iberoamericana que usa su mestizaje como potencia, es la gran impulsora de la escena cultura<sup>71</sup>. El muralismo clásico y postrevolucionario, fundamentalmente de la mano de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, se instituyó de manera oficial-gubernamental tras el “triumfo” de la Revolución Mexicana, quienes fueron apoyados por el proyecto educativo impulsado por José Vasconcellos. La intención era precisamente educar al pueblo, narrar acontecimientos importantes para la *nueva* historia de México, así como también generar un discurso común en torno a las ideas de progreso y de modernidad.

---

<sup>71</sup> Vasconcellos, J. (1925). *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. En <http://www.filosofia.org/aut/001/razacos.htm?affid=b521622dc42f464d377382b732e0e81f>

Mientras que, por otra parte, el muralismo en Chiapas busca procesos de participación comunitaria donde el discurso que quede plasmado en el muro sea uno que vele por la autonomía de las comunidades, en un movimiento inverso en relación al Estado.<sup>72</sup>

Es básico para el emplazamiento de murales que existan muros. En el caso del proyecto zapatista no es hasta la Convención Nacional Democrática de mediados de 1994, cuando se edifica el primer Aguascalientes<sup>73</sup> y con ello los primeros muros y cimientos del zapatismo en el poblado de Guadalupe de Tepeyac. Cuando la Convención festejaba su exitoso encuentro y lo daba por finalizado, aparecen las primeras manifestaciones de pintura mural y con ello las primeras pinturas con rostros cubiertos que nacían de manera espontánea en territorio zapatista a manos de los participantes del encuentro.

En 1998 se inaugura el primer municipio autónomo rebelde zapatista. Estos se agruparían bajo los caracoles zapatistas desde el 2003 en adelante.

En el caso de los murales que revisaré a continuación, me parece fundamental el papel de delimitación territorial que desempeñan. En este sentido se distinguen también del muralismo clásico mexicano. Al ser parte de un proyecto estatal, las obras se sitúan en las ciudades y en sus grandes y majestuosos edificios donde no hay límite territorial, salvo el establecido de manera protocolar por acuerdos y tratados entre naciones. Los murales zapatistas al encontrarse dentro de México, pero en conflicto con su Gobierno, levantan

---

<sup>72</sup> Si bien en un comienzo los zapatistas buscaron el cumplimiento de sus demandas por parte del Estado y del gobierno mexicano, en 2001 rompieron todo diálogo y relaciones debido a los engaños propiciados por éste en forma de traiciones, engaños (los incumplimientos de los acuerdos de San Andrés firmados en febrero de 1996 y jamás cumplidos) y una soterrada guerra a quienes se vincularan al zapatismo.

<sup>73</sup> Sede física para albergar a los zapatistas y también a la comunidad nacional e internacional que llegarían a participar de la Convención Nacional Democrática. Es además la figura que antecede la creación de los caracoles, otra forma de organizar el territorio y la autonomía. Se llaman Aguascalientes en conmemoración al Estado donde se realizó la Convención de 1914.

territorios en rebeldía que deben ser demarcados por las comunidades que luchan por una vida autónoma<sup>74</sup> dentro de un país que quiere desaparecerlos. De esta manera, encontrarse con los murales y sus consignas zapatistas (tierra y libertad) nos muestran esos puntos del territorio que permanecen rebeldes y que pueden verse desde los trayectos entre ciudades.

Desde el año 1995 se inician distintas caravanas de artistas y trabajadores de la cultura hacia territorios rebeldes, las que tuvieron como resultado una explosión artística por medio de talleres y proyectos musicales, fotográficos, artísticos, de danza, etc., destinados a niños y adultos zapatistas. Además significó la construcción de múltiples murales en edificios públicos comunitarios.

Para continuar con los propósitos de este texto me concentraré en algunos murales, dedicándole bastante atención a los que se ubican en el caracol de Oventik, para revisar otras dos experiencias.

Aunque revisaré tres grupos de murales, separados por lo que en sí mismos significan, me concentraré en el primero de ellos puesto que responde de mejor manera a los propósitos de este escrito, que es indagar en aquellas manifestaciones artísticas que configuran el rostro zapatista. Me parece que con esta práctica nace de manera mucho más consciente el rostro zapatista

---

<sup>74</sup> La búsqueda de autonomía en el caso de las comunidades zapatistas no es la búsqueda de la instauración de una nueva nación, puesto que se sienten parte de México y buscan generar un cambio para todo el país. El desarrollo de la autonomía tiene que ver con la autodeterminación de los pueblos, establecido en la constitución política mexicana. En la Tercera Declaración de la Selva Lacandona señalan que “la única forma de incorporar, con justicia y dignidad, a los indígenas a la Nación, es reconociendo las características propias en su organización social, cultural y política. Las autonomías no son separación, son integración de las minorías más humilladas y olvidadas en el México contemporáneo”(EZLN, 2008: 56)

Como decía, en 1995 llegan distintos grupos de artistas a dejar colores en los muros zapatistas. Lo que se sabe de estas caravanas es bastante poco y se ha podido reconstruir únicamente con relatos de quienes puedan recordarlo. Esto, sumado a que muchas de las obras no se encuentran firmadas o han desaparecido, hace más árido el panorama. Por estas fechas y con la caravana de artistas habría llegado el colectivo “Laboratorio de integración plástica La Gárgola”. Destaca la participación de Gustavo Chávez Pavón, un activo artista visual quien desde fines de los ‘80 pinta junto a las distintas luchas mexicanas, plasmando rápidamente en los muros las preocupaciones y los sueños de los movimientos sociales.

En Chiapas, el colectivo se dedicó a plasmar en imágenes un imaginario en construcción zapatista. De la misma manera que el muralismo clásico buscaba construir el sentimiento de lo nacional, el muralismo en territorio zapatista buscaba plasmar un discurso visual que diera cuenta de lo que las propias comunidades sentían, pero articuladas desde el nuevo discurso emergente y cohesionadas en una visualidad que se entroncara con la palabra zapatista. El vínculo palabra e imagen, no resulta distante en el caso del zapatismo, debido fundamentalmente a la fuerte carga poética de los comunicados del EZLN, que de alguna manera dan cuenta de un modo de hablar indígena que está más ligado a lo visual y a lo sensorial.

La construcción de murales en los caracoles forma parte de este proceso de territorialización por parte de las comunidades alzadas, ya que los murales mismo son delimitadores, señales al más puro estilo de los carteles zapatistas. Cuando uno ha llegado a las afueras de un caracol, un cartel nos advierte *Está usted en territorio zapatista, donde el pueblo manda y el gobierno obedece*. El caracol de Oventik está marcado por la segunda oleada de caravanas de artistas a territorios zapatistas, en el 2005. Aunque muchos



trabajadores de la cultura estuvieron en territorios zapatistas con anterioridad, Oventik se ve envuelto de colores con mayor fuerza hacia el 2005. Muchas de las murallas de pronto tuvieron ojos, distintos rostros encapuchados comienzan a armar el panorama visual del lugar. Distintos rostros, distintos seres, distintas materialidades, prácticamente todo puede ser encapuchado, se comienza a erigir más claramente el rostro zapatista, el símbolo es cada vez más claro.

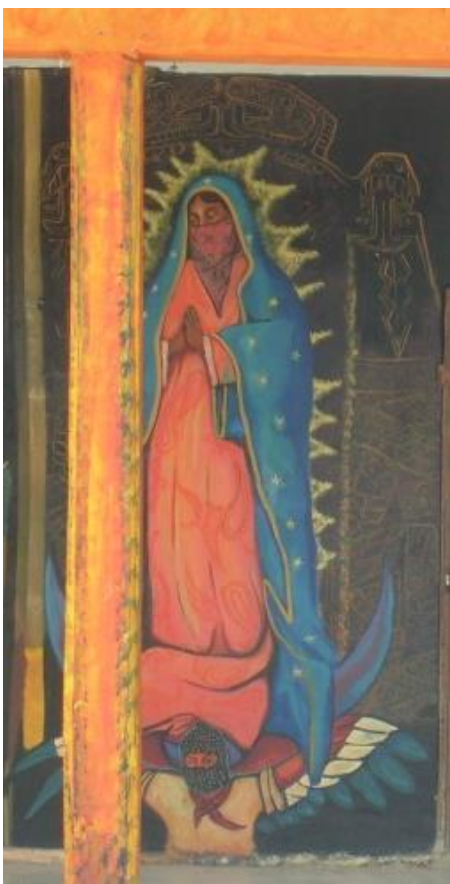


Fig.13. Fotografía Amapola Cortés.  
Clínica la Guadalupana

Los repertorios provienen del imaginario nacional popular e indígena, pero se reconfiguran en la imagen. En la entrada de urgencias de la Clínica La Guadalupana de Oventik aparece la Virgen de Guadalupe (ver fig. 13). Ella misma es un símbolo potente, puesto que su propio cuerpo da cuenta del mestizaje y con ello del sincretismo cultural. Su piel morena y sus rasgos indígenas dan cuenta de ese mestizaje al encarnarse en un personaje bíblico. Pero se refuerza esta idea al estar dentro del contorno de una de las deidades más importantes del panteón mexicana: Coatlicue, madre de Huitzilopochtli, deidad tutelar del pueblo azteca (El contorno es apenas perceptible en contraste con el colorido de la virgen, lo hace percibirlo como un aura, o una resplandecencia más de la virgen).

La nación mexicana se funda sobre una especie de continuidad con el pueblo mexicana, por lo que la Coatlicue, se transforma en una madre del pueblo mexicano, de la misma manera que lo hace la Virgen de Guadalupe.

Aunque las dos imágenes distan mucho en sus formas, principalmente por la monstruosidad de Coatlicue (cuya cara se arma de dos cabeza de serpientes) y la delicadeza de la virgen, ambas se levantan como las Madres de México<sup>75</sup> fundidas en la misma imagen, lo que se hace explícito en la pintura donde la virgen de la Guadalupe es contenida por la gran diosa madre.

Lo particular de esta nueva elaboración de la imagen de la virgen es que aparece con paliacate (ver fig. 14), y el ángel que la sostiene desde la luna cubre su cabeza con un pasamontañas, de esta manera es apropiada y puesta en rebeldía.

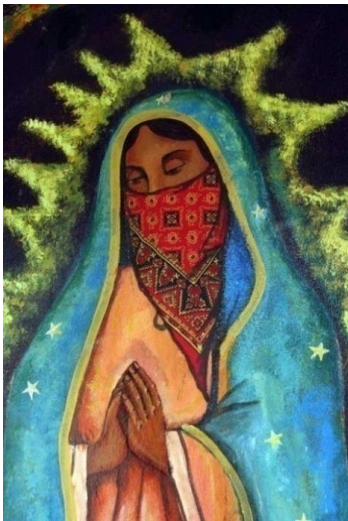


Fig. 14. Detalle

De la misma manera en que las niñas capturadas en la fotografía de Raúl Ortega se hacen parte del zapatismo con el gesto de taparse la cara, las imágenes de los murales son significadas zapatistas con el elemento del pasamontañas o del paliacate. La construcción del rostro es encapuchado en el caso de las imágenes, la decisión de tapar la cara a una figura hace más claro el gesto simbólico del ser zapatista, con esta maniobra visual nace el rostro zapatista.

Mencionaba anteriormente el vínculo entre el imaginario indígena y el revolucionario y cómo estos aparecían en el nuevo discurso emanado desde el EZ. En este punto esta idea se

---

<sup>75</sup> Vale decir que las dualidades son recurrentes en el pensamiento mesoamericano.

vuelve imagen. El discurso del EZLN está cargado de imágenes que los murales retoman, por lo que parece haber una continuidad discursiva entre la palabra y la imagen. Esta sintonía entre palabra e imagen se da sobre todo por una sensibilidad manifestada en el discurso zapatista, pues en su sonido y en su escritura están plasmados colores y formas. Es decir que alude a la imagen, al ser una palabra que tiene colorido

La imagen que aparece en las paredes es la de un nuevo rostro, un rostro en el que toma importancia la mirada, puesto que el resto del rostro queda borrado, no hay más expresividad que los ojos. La fuerte carga asociada a la mirada es utilizada como recurso en la pintura mural. Los ojos entendidos como ventanas de algo más profundo, como puertas a lo invisible, se ven instalados en distintos muros y tal como en las fotografías, el pasamontañas puede entenderse como un marco de los ojos. En la pintura puede pensarse en una escenificación completa, donde el marco mismo toma una importancia al ser alterado en sus formas.



Fig. 15 Fotografía Amapola Cortés.

En un muro de Oventik se observan unos ojos almendrados mirando a través de unos colmillos (ver fig. 15), es la cara de Coatlicue, pero con este nuevo rasgo antropomorfo. La monstruosa deidad está

ocultando a una mujer indígena, o acaso ¿es ella misma quien nos devuelve esa mirada?

Recorrer el caracol de Oventik es un hermoso camino visual simbólico. Lo que se representa son los elementos que los zapatistas consideran importantes en su imaginario. Lo



Fig. 16. Fotografía Amapola Cortés.

interesante es cómo distintos elementos se unen y generan este conjunto. El ocultamiento funciona muchas veces como síntesis puesto que su materialidad es remplazada por otros recursos simbólicos

más asociados a lo indígena. En esa unión de lo insurgente con los elementos míticos indígenas se crea el imaginario zapatista. En la oficina del consejo municipal de Oventik un rostro es cubierto por maíz (ver imagen 16), fruto sagrado para el mundo maya. El maíz fue y sigue siendo el alimento fundamental en la dieta de los indígenas y campesinos: la cantidad de alimentos elaborados con él lo convierte en esencial en la dieta, pero también en la concepción del mundo<sup>76</sup>. En las representaciones prehispánicas aparecen las mazorcas asociadas a la fertilidad propiciada por distintas deidades, así como también a ciertos

---

<sup>76</sup> Murales en el mismo caracol nos lo recuerdan. “sin maíz no hay país”



gobernantes en sus tocados.<sup>77</sup> En el mundo maya el dios del maíz ocupaba un lugar de suma importancia en el panteón y existe también la creación de los hombres y mujeres de maíz, los hombres y mujeres *verdaderos* para los relatos zapatistas, pero también presente en el Popol Vuh, libro de la creación del mundo Maya.

Todo puede estar encapuchado, así como también el pasamontañas se transforma en otras cosas. Hay una mazorca de maíz cuyos granos son pequeños rostros encapuchados; las mazorcas mismas tienen pasamontañas, las montañas, los caracoles, los hombres y mujeres, los niños, en fin, todos quienes ahí aparecen portan el símbolo del zapatismo. La pintura mural se hace cargo de este símbolo, lo utiliza, lo escenifica en distintos lugares, transforma sus materialidades, lo vuelve completamente suyo.



Fig. 17. Fotografía Amapola Cortés. Detalle mural Oventik

Esta idea se conformaba anteriormente con respecto a la fotografía, pero ocurre de manera diferente en la pintura, puesto que el ocultamiento no se vuelve un problema, como si lo es para la fotografía documental, sino que por el contrario se vuelve un

recurso, un símbolo por completo, ya que son estos los elementos que están dando cuenta de cualquier discursividad con relación a lo que el zapatismo pueda significar. Están funcionando como objetos en los que se articula el sentido mismo, es decir, puede en sí

<sup>77</sup> El dios de la lluvia teotihuacano aparece en varias ocasiones portando mazorcas de maíz. En el mundo maya la planta misma se pudo ver representada como la deidad del maíz. Pakal, en palenque es también representado con tocados con hojas de la plata de maíz.

mismo significarlos. Lo que mencionaba con relación a la educación zapatista en la fotografía y cómo en la foto se hacía mención, a través del encubrimiento de los niños, de un proyecto político y educativo muy otro, tiene una manifestación en la pintura. En Oventik se realizó un mural que se transformó en una forma simbólica para hablar de la educación autónoma zapatista. Una joven mujer de largos cabellos azules lee un gran libro que tapa la mitad de su rostro, dejándonos ver solo sus ojos a través del texto. La portada del libro dice “La educación autónoma construye mundos diferentes donde quepan muchos mundos verdaderos con verdades”, frase que nos habla de la idea de una educación como fundamental para una transformación social y sobre todo para la construcción de un nuevo sujeto. En esa construcción o afirmación del nuevo sujeto son necesarios sobre todo la educación y el arte, por cultivar ambas al sujeto mismo en una dimensión intelectual-sensible. Eso que podíamos aventurar en las fotografías de una sala de clases encapuchada, en el mural se hace explícito por medio del texto, sin dejar el símbolo del ocultamiento. La capucha nos habla, con el tratamiento poético que se le da a través del discurso del EZLN y del tratamiento estético de la práctica mural, el ocultamiento se construye más evidentemente como un símbolo y esto es fundamental en el caso del muralismo puesto que busca generar un repertorio visual de la identidad zapatista, y un elemento fundamental en esa configuración es el rostro cubierto. Una comunidad completa está amparando estos rostros rebeldes como imagen propia.



Fig.18. Fotografía por Brigadas Solidarias. Mural de Oventik [http://brigadaoventik.blogspot.com/2011\\_09\\_01\\_archive.html](http://brigadaoventik.blogspot.com/2011_09_01_archive.html)

Señalé anteriormente que la construcción de un imaginario desde *abajo* y no impuesto, fue fundamental para la conversión en símbolo de un elemento como el pasamontañas, el cual ha sido entendido como objeto-terrorismo por tanto tiempo. En el caso de las fotografías mencionaba un posicionamiento de los fotógrafos y algunos medios con respecto al EZLN como fuerza política o como alternativa de lucha y resistencia, actitud que toman también muchos artistas: un verdadero compromiso político con las comunidades zapatistas, ocurre con los muralistas que se comprometieron fuertemente en un activo trabajo político de vida comunitaria, pero también llevando la palabra zapatistas a otras lugares.

Algunas experiencias artísticas incluso replicaron en los procesos artísticos, los modos de hacer política de las comunidades, es decir, se crearon murales por medio de la consulta y el acuerdo de asambleas donde fue la comunidad la que tomó las decisiones de los caminos a seguir. Es el caso de los Murales Comunitarios Participativos (MCP) impulsados sobre todos por Sergio Checo Valdez, quien impulsa luego de esta experiencias el método del *Pintar obedeciendo*, nombre que precisamente alude al mandar obedeciendo, principio que

rige la organización política de las comunidades. La idea es que el mural se proyecte bajo las ideas y formas que la comunidad decida plasmar. Así se busca la creación de una estética propia.

El mural que vio nacer este procedimiento fue el de Taniperla (ver fig. 19), pintado en 1998 para la inauguración del Municipio Autónomo Rebelde Zapatista Ricardo Flores Magón en la fachada de la Casa Municipal. Tardaron doce días en realizar las consultas con las distintas comunidades que conforman el municipio y doce días en pintarlo, y fue destruido solo dos días después de su finalización a manos del Ejército Federal, en un operativo que destruyó y quemó gran parte de las edificaciones del municipio, donde además fueron tomadas detenidas varias personas, entre ellas Checo Valdez (Hijar, 2011). Tras la destrucción del mural se empezó a desarrollar más consciente y metódicamente el plan de creación comunitario y de consulta.

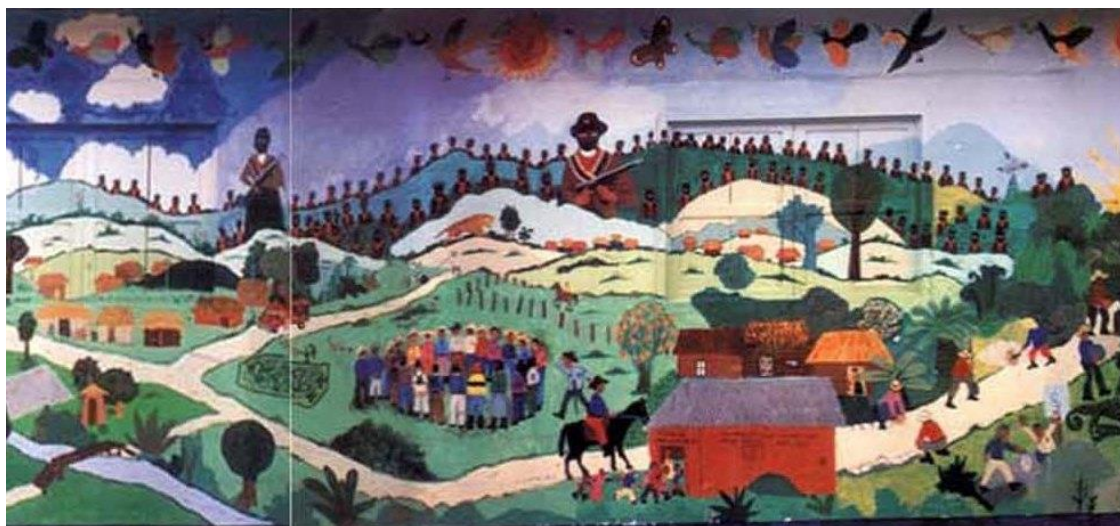


Fig. 19. Detalle mural de Taniperla. <http://www.elmuralmagico.org/Reportaje-fotografico-Taniperla.html>

El mural se extiende por la fachada de un edificio municipal y se buscó representar la vida comunitaria en la cañada del río Perla, pero también están presentes figuras históricas como Emiliano Zapata y Flores Magón, pintados de mayor tamaño que el resto de los personajes,



recurso utilizado en el mundo maya para elevar la categoría de ciertos personajes al ámbito divino, por ejemplo. La piel de estas figuras históricas ha sido oscurecida, apropiándose de ellos, volviéndolos más indígenas, haciéndolos un poco más suyos. Otros elementos presentes en el mural son los pertenecientes a la naturaleza. Partiendo desde la izquierda óptica del mural, el cielo es nocturno y al avanzar hacia la derecha se va aclarando hasta llegar al sol. En el extremo día están los zapatistas.

Lo que se decide representar en la mayoría de los casos son “elementos naturales, actividades laborales y organizativas, recuerdos, momentos históricos comunes y los símbolos propios de su movimiento en resistencia: retratos, pasamontañas o banderas” (Hijar, 2011). El pasamontañas ingresa al ámbito de lo simbólico del movimiento, de la misma manera que históricamente ha aparecido personajes y banderas. El rostro cubierto se vuelve parte de la iconografía revolucionaria, instituyéndose desde el lugar donde aparece. La coexistencia del pasamontañas y el retrato dan cuenta de esa importancia dada al anonimato, donde el ocultamiento pasa a rostrificarse como sujeto, capturando múltiples identidades y vinculándose con la tradición revolucionaria.

Convive nuevamente el imaginario indígena, presente en la atención puesta a la naturaleza, y el disidente, con la utilización de elementos y figuras pertenecientes a la dimensión histórica de las luchas sociales mexicanas (Emiliano Zapata y Ricardo Flores Magón) y también extranjeras (Ché Guevara), construyendo en esa unión la imagería zapatista, con lo que se mezclan y entroncan estas realidades históricas.

En el caso del mural mágico de Taniperla<sup>78</sup>, los rostros encapuchados aparecen en la representación del EZ en las montañas de la comunidad. Son representados como guardianes y lo que los identifica es su vestimenta, ya que siendo milicianos se distinguen de los que viven la vida comunitaria. Es interesante la manera en que se representa al ejército, pues existe una distinción clara entre ellos y las comunidades, donde el ejército se ocuparía de velar por la vida comunitaria y autónoma de la colectividad. Son representados de piel oscura y prácticamente desarmados, solo unos pocos milicianos llevan armas. La posición de los insurgentes puede pensarse desde el imaginario zapatista, en ese vínculo de lo subversivo y lo indígena, donde la montaña, lugar sagrado por sus distintas apariciones en mitos, acoge a los insurgentes. La imagen nos remonta al mito que relata el viejo Antonio de los hombres y mujeres de maíz, los hombres y mujeres verdaderos que se fueron a la montaña para pensar cómo hacer el camino de los hombres de oro y los hombres de madera creados anteriormente por los dioses.

El ejército y la montaña funcionan como guardias, ubicados hacia el horizonte y hacia la claridad del día. Los cuerpos de los insurgentes se asoman siguiendo perfectamente el contorno de la montaña, componiendo así un solo cuerpo. El EZLN se ha identificado con la potencia de la montaña, “los que montaña somos, los del nocturno paso” (EZLN, 2003: 211), definiéndose incluso con esa inmensidad que esconde, que guarda. Ella misma alberga en su historia lo indígena y lo subversivo, al estar vinculada míticamente con la tradición y también por albergar y ser testigo de las rebeliones, de la insurrección.

El mural de Taniperla al ser construido por la comunidad misma arma de distinta manera el contenido visual, ya que de alguna forma busca algo distinto. Aunque existen distintas

---

<sup>78</sup> Apodado así debido a que tras su destrucción comenzaron a producirse réplicas en el mundo entero.

posiciones con respecto al objetivo del mural, puesto que son muchas personas las que toman las decisiones sobre lo que se pinta y la manera en que se ejecutará, una de las razones que se instala con fuerza es la de contar una historia y con ello asegurarse de que las generaciones venideras estén en contacto con esa historia, con esos sueños<sup>79</sup>.

Si la palabra zapatista sorprendió por la novedad en las formas discursivas, las prácticas artísticas también lo hicieron al producir imágenes desde abajo. Coloreando los muros y fundando un repertorio visual en completa concordancia con las comunidades indígenas zapatistas, desde una postura inclusiva y respetuosa de parte de los gestores artísticos.

Aunque lo relevante de los murales no son sus autores, sino más bien el impacto que pueden tener a nivel territorial y comunitario un discurso plasmado en los muros, me interesa destacar un acontecimiento vinculado a un reconocido artista urbano en territorio zapatista. Se trata de la presencia de Banksy<sup>80</sup> en territorio rebelde el año 2001, estadía que se vio reflejada en pinturas en muros de comunidades, así como también stenciles en la ciudad de San Cristóbal de las Casas.

Su obra es de sumo reconocimiento mundial, no así su rostro, ya que una de las características de este artista es que hasta hoy, se desconoce su identidad. Existe en la retórica de Banksy una semejanza con el “nos tapamos el rostro para que nos vieran”, además de que mantener oculta su identidad es fundamental para poder seguir realizando su arte, práctica ilegal y perseguida por la policía. Banksy ha dicho que “si quieres decir algo y que la gente te escuche, entonces deberás usar una máscara. Si quieres ser honesto, tendrás que vivir una mentira.”(Banksy, 2011). Esta urgencia por ser escuchado, es parte también

---

<sup>79</sup> En entrevista a Checo Valdez realizada por video-llamada el día 12 de febrero de 2014.

<sup>80</sup> Banksy es un artista conocido mundialmente por sus graffitis y stenciles con claro contenido político que ha producido en muros de diversos países, especialmente en Londres.

del discurso del EZ, donde se hace evidente la paradoja de la emergencia en la escena pública de sujetos encapuchados, los que sólo al tomar otro rostro, otro nombre y las armas, fueron vistos. Nunca nadie había reparado en sus caras, y cuando las taparon, quisieron verlas.

Además de esta concordancia a nivel de identidades cubiertas, existe en la práctica artística de Banksy una clara postura política, específicamente en relación a los muros como soporte de arte, pensados en la importancia de producir una visualidad al alcance de todos, libre de todo pago. De esta manera es un arte que discute con la academia, con su elitismo e ensimismamiento. Por otro lado, el arte callejero también se plantea como mecanismo para apropiarse de un espacio como la ciudad, que ha sido planificada y diseñada desde las cúpulas de poder en las que poco espacio queda para la libertad, para la expresión, para la acción de la comunidad, con lo que el arte callejero, en el gesto de apropiación delimita también un espacio de lucha, puesto que en sí mismo supone un actividad ilegal y por fuera de lo establecido.

Por todo esto no parece tan extraño que en 2001 haya ido a territorios rebeldes, como arquero de los Easton Cowboys and Cowgirls<sup>81</sup>, equipo que se enfrentaría con los Luchadores por la Libertad Zapatista. En ese viaje pinta murales en las comunidades y estampa algunos stenciles en los muros de las ciudades.

---

<sup>81</sup> Club de fútbol fundado en Bristol hacia 1992. Se autodefinen como un equipo de futbol rebelde. Han jugado en Chiapas y en territorio palestino.



Fig. 20 Mural de Banksy.  
<http://losidealesdelgol.wordpress.com/2011/07/01/futbol-zapatista-rueda-el-balon-en-chiapas/>

Muy poco se sabe de este encuentro, y algunas fotografías del grafitero pintando aparecieron en un libro titulado “Freedom thought football” que narra la historia de los Easton Cowboys and Cowgirls. Los murales están muy marcados por la estética de Banksy, por la

utilización de los contrastes, una reducida paleta de colores y un tratamiento caricaturesco de las formas.

Uno de los murales que me atrae fuertemente tiene escrito “a la libertad por el futbol” en el que aparece un zapatista con su metralla y canana cruzada en el pecho y su pasamontañas, realizando una maniobra – bautizada por la crítica argentina como la chilena- con la pelota (ver fig. 20). La escena está fuera de cualquier contexto y el personaje está sobre una estrella roja, símbolo del zapatismo, del socialismo y de la revolución.

Las imágenes de encapuchados jugando fútbol aparecieron hacia 1999 cuando el EZLN se enfrentó con un equipo de jugadores mexicanos. Estas imágenes llamaron poderosamente la atención precisamente porque el pasamontañas nuevamente se escenificaba en un lugar completamente otro del de la guerra.

Todas estas maniobras llevaron a construir más claramente el rostro zapatista. Definiendo que ese pasamontañas es parte de sus cuerpos, es un nuevo rostro que nace al negarse el nombre.



Fig. 21 Formación del EZLN.

<http://www.jornada.unam.mx/2004/06/12/040n1con.php?printver=1&fly=1>

Los murales vistos tienen sus diferencias. En el caso de los murales de Oventic, son ideados por un colectivo de personas adherentes al zapatismo, muchos de ellos mexicanos, con un fuerte compromiso político y en los que se destaca la presencia de un artista, Gustavo Chávez y con ello su pincelada se plasma en los muros rebeldes. Por otro lado, está la mano de Banksy, artista inglés, quien de cierta manera deja su visualidad en las comunidades, pero comprendiendo y utilizando la retórica zapatista en su lenguaje visual. Su trabajo es fundamental para pensar en la articulación de una imagen de la disidencia a nivel global. De manera diferente aparecen los murales del colectivo *Pintar Obedeciendo*, donde lo que se busca es la producción de una estética salida de la comunidad a través de los procesos de diálogos y de consulta, por ello es que se distingue también en sus formas y contenidos,

aunque claro está que esa “nueva estética” está influenciada por los modelos de representación provenientes de la cultura occidental que nos rodea completamente. De cualquier manera es fundamental para la construcción de estas imágenes, la postura política de quienes las realizan, las que están en disputa constante con las lógicas imperantes, tanto institucionales, académicas, de gobierno, de política, etc. Por ello es que hablo de una construcción de imágenes desde abajo, lo que posibilita una nueva concepción y significación de elementos como el pasamontañas.

## Pinturas

En este apartado, me dedicaré a revisar la obra visual de una pintora chilena-mexicana, Beatriz Castedo, conocida como Beatriz Aurora. A diferencia de los apartados anteriores, que se conformaban de la observación de las obras de un grupo de artistas, lo que sigue a continuación es un desarrollo específico de su pintura. Esto porque a diferencia de las otras manifestaciones artísticas, la pintura de temática zapatista tiene su máximo exponente en la figura de Beatriz Aurora, quien desde 1995 ha pintado cuadros sobre la vida zapatista, logrando generar un estrecho vínculo entre su producción visual y lo que significa visualmente el propio zapatismo. Esta sintonía es generada fundamentalmente por las semejanzas de lenguaje que operan tanto en el discurso zapatista como en la visualidad de las obras de Castedo. Vale decir que sus obras no forman parte de las colecciones de los museos, ni de galerías privadas, puesto que su creadora buscó en su producción la masificación de las imágenes a través de su reproducción masiva para asegurar la diversificación de su público. Cuenta con una pequeña tiendita en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, donde vende sus pinturas en forma de afiches, postales, agendas, stickers, además de comercializar algunas producciones artesanales (café, miel, textiles) de las propias comunidades zapatistas. Esta circulación fuera de los márgenes de la institución artística, tiene que ver con una postura de la artista con respecto a lo que la propia institución significa: un espacio de concentración de la cultura a manos de unos pocos. Esta postura se ve además correspondida por el lenguaje que adoptan los afiches de Beatriz



Aurora, el que tiende a alejarse de los convencionalismos de la academia y que busca acercarse a una estética popular, centrada en la estética indígena. Por ello es que su obra se le ha vinculado con el arte *Naif*.

Los artistas agrupados bajo esa denominación, eran fundamentalmente autodidactas, y desarrollaron un lenguaje muy alejado de los convencionalismos occidentales de la pintura: la mayoría de ellos sin perspectiva mimética y con figuras que tendían a lo plano. Estas creaciones fueron vinculadas al lenguaje de los niños, por lo que se pensó en el concepto de arte “inocente” para categorizarlas. La obra de estos artistas, tampoco transitaba por los grandes circuitos artísticos, más bien se mantuvo al margen, por lo que muchas de esas obras se exhibieron en espacios independientes.



Fig. 23. Hacia un nuevo amanecer. Beatriz Aurora 2010  
<http://www.pinterest.com/pin/270990102550892521/>

La obra de Beatriz Aurora, así como también su circuito, se asemejan bastante a las definiciones de los artistas *naif*. Aunque este término trae muchos debates, puesto que habla de la inocencia de las obras y por ello también de su lenguaje, ha sido el concepto que más se ha utilizado para

nombrar a los artistas con poca o nada formación académica<sup>82</sup>. La supuesta inocencia se hace visible en una simplicidad formal que no necesariamente tiene que ver con la simpleza del contenido. Esta “inocencia” provendría de un lenguaje que parece inexperto técnicamente.

Sus pinturas se emparentan con el arte indígena mexicano, con la “artesanía” mexicana. Este vínculo se establece tanto por la utilización de una brillante paleta de colores, como también por la composición recargada de elementos; basta observar los bordados mexicanos, o las figuras de barro pintadas.

Lo interesante en este punto es la manera en cómo conviven, en estas pinturas, lo “inocente”, al decir de la academia, o lo alegre y colorido, con las ideas revolucionarias que tienden generalmente hacia otra estética.

Las imágenes producidas por Beatriz Aurora han sido desde el principio muy bien recibidas, tanto por las comunidades zapatistas, como por los adherentes o simpatizantes a la causa zapatista. Se han convertido en verdaderas representantes del zapatismo, porque algo de esa visualidad se encuentra en la retórica zapatista. De cierta forma hay una sintonía entre sus lenguajes que tiene que ver con una manera de observar al mundo y sus fenómenos naturales, un modo de entender las relaciones humanas y la política<sup>83</sup>. Esta sintonía de los lenguajes toma forma y cuerpo en la ilustración de dos libros de relatos del Subcomandante a manos de Beatriz Aurora: *En algún lugar de la Selva Lacandona*.

---

<sup>82</sup> Los pintores Naif, también fueron nombrados como “pintores de domingo”, noción que hablaría de la clase de estos pintores, los que tras trabajar arduamente durante toda la semana, dedicaban sus escasos tiempos libres para la pintura.

<sup>83</sup> Beatriz Aurora fue militante del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) en Chile. Para 1974 fue tomada detenida por el servicio de inteligencia de la dictadura. Vivió en Cuba y en España hasta que se radicó finalmente en México, donde reside actualmente. Autopresentación de la artista para su página web. Consultado 1 de abril 2014 <http://www.beatrizaurora.net/bea/index.php>

*Aventuras y desventuras de Don Durito* (publicado por primera vez el año 2000) y *Relatos del viejo Antonio* (publicado el 2002), haciendo visible las narraciones literarias de estos dos personajes.

En tanto que pintura, cumple un rol diferente al de los murales, ya que la obra de Beatriz Castedo se crea para ser difundida mediante su reproducción. Los murales buscan generar un sentido de cohesión al interior de las comunidades, así como también delimitar un territorio. Mientras que los afiches de Castedo, aunque logra generar una cohesión, no lo hacen exclusivamente al interior de las comunidades, sino que trasciende un territorio, se expande por todas partes<sup>84</sup>, dándole a la sociedad civil de izquierda una imaginaria común en la que el zapatismo está presente.

Este lenguaje que manejan las pinturas de Beatriz Aurora, genera una incorporación del elemento del pasamontañas dentro de las retóricas izquierdistas, pero además lo masifica, por tratarse de una composición que gusta fácilmente a gran cantidad de gente.

De la misma manera en que los zapatistas innovaron con el modo de pronunciar la palabra de un grupo rebelde y armado, la obra de Beatriz Aurora renueva las estéticas de izquierda y les da estos aires alegres y coloridos. En los paisajes de Castedo la naturaleza toma vida y movimiento a pesar de la quietud de la imagen, pues con todos los elementos que habitan en sus cuadros, ésta nos vibra en un eterno florecer.

Estas imágenes parecieran sólo existir en sus reproducciones, cuestionando así el aura del original, así como también el aura del artista propio. Ya que de todas maneras pinta

---

<sup>84</sup> La reproductibilidad de sus imágenes, mediante procedimientos de impresión a gran escala, hace bastante económica sus obras, por lo que gran parte de los extranjeros y nacionales que visitan San Cristóbal de las Casas se llevan varias postales o afiches.

papeles y lienzos con acrílicos (materiales de bajo costo) sus obras son conocidas por sus reproducciones y no por la exhibición de esos originales.

En 1995 Castedo pinta “Chiapas” en acrílico sobre papel (ver fig. 24), su primera pintura con motivo del alzamiento zapatista. La obra es una especie de relato sobre Chiapas, donde se muestra una ciudad en medio de un paisaje muy verde. Un poco al estilo de las pinturas de espíritu indigenista, busca una narración generada por la construcción de una imagen atiborrada de elementos y de pequeñas escenas sucediendo al mismo tiempo en la pintura.

Pienso en el mural de Diego Rivera *La gran Tenochtitlan* que busca también recorrer

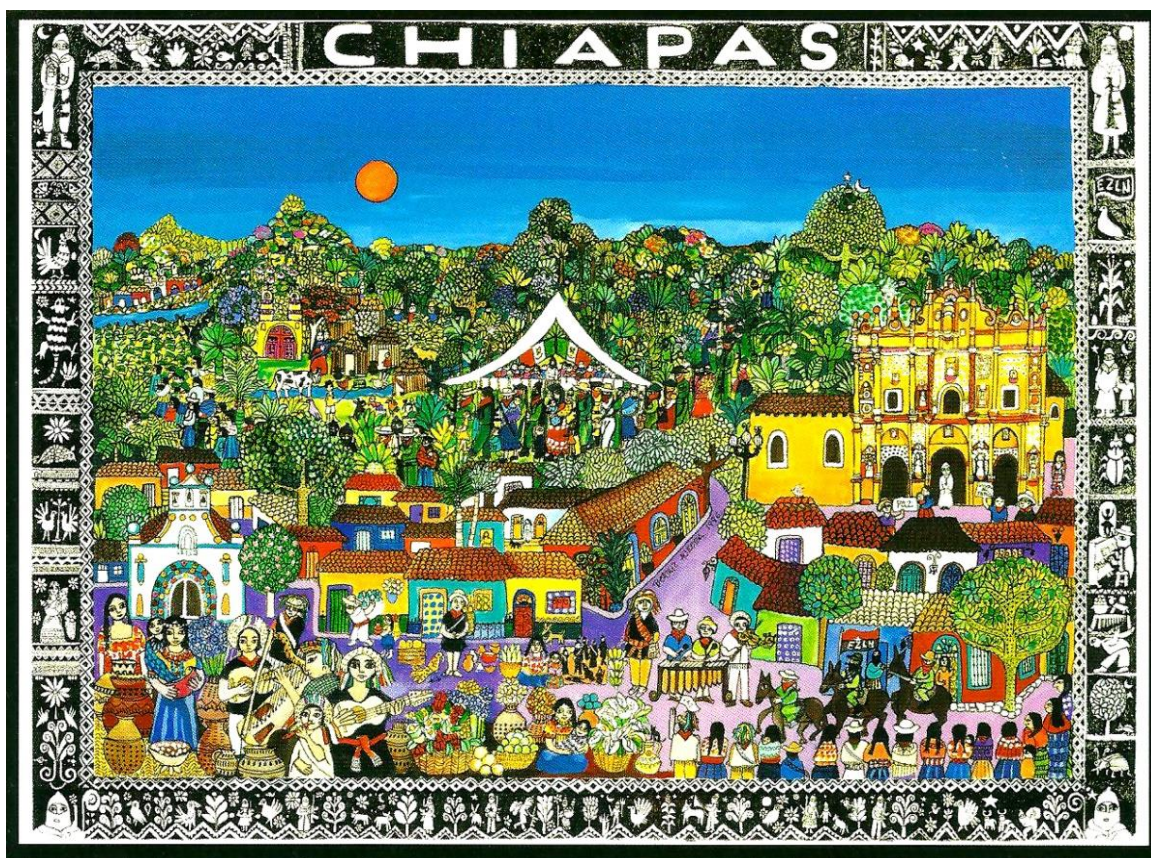


Fig.24 “Chiapas”. Beatriz Aurora 1995 Acrílico sobre papel. 50x 70 cm.  
<http://alcachofacorazon.blogspot.com/2011/02/postales-beatriz-aurora.html>

visualmente la antigua ciudad de Tenochtitlan, así como Beatriz Aurora lo hace con



Chiapas. Aunque son obras de notable diferencia, la comparación es útil para pensar en el lenguaje utilizado por Beatriz Aurora, que a nivel de composición se asemeja al indigenismo de Diego Rivera. La disposición de muchas figuras que componen distintas escenas y que a su vez generan una gran escena citadina. “Chiapas”, nos muestra algunas de las cosas que son representativas del estado: la catedral de San Cristóbal de las casas, la iglesia del poblado de San Juan Chamula, sus fiestas, los músicos, sus trajes típicos, la artesanía, etc., todos componentes del sureste mexicano, una gran narración de lo que compone Chiapas. Y Chiapas son también los zapatistas, entran a esta ciudad pintada a caballo y con una bandera rojinegra que dice “EZLN”. Otros tantos aparecen en el Aguascalientes, la Convención Nacional Democrática celebrada a mediados de 1994, se ven personajes descendiendo de la selva con sus paliacates y armas, pasando frente a la carpa con la bandera mexicana que celebraba la convención. El cuadro, aunque si bien se titula “Chiapas”, está dedicado al Chiapas de la lucha, como territorio rebelde. Pareciera que toda la fiesta que aparece representada es destinada a los insurgentes que llegan a la ciudad, ya que si bien los músicos del primer plano nos miran, la multitud se voltea para ver a los zapatistas.

Es interesante la utilización del marco de la imagen como recurso para potenciar los elementos significativos de la composición visual. Este recurso fue utilizado en varias ocasiones de la pintura mural prehispánica mesoamericana. Su aparición reforzaba el mensaje de la pintura misma a la vez que la delimitaba, (sobre todo por tratarse de pintura mural, donde es necesario establecer de alguna forma un límite), como “una especie de ventana que rodea y delimita pero a su vez posee la virtud de mostrar lo que existe del otro lado” (Piñeirúa, 2001: 11). Es decir, como un portal que exhibe y por lo mismo es en

muchas ocasiones una clarificación de lo que exhibe. El marco fue también utilizado por Diego Rivera en algunos murales, sobre todo los que aludían a temáticas prehispánicas, precisamente utilizando el mismo recurso del lenguaje indio.



Fig. 25  
Detalle

En la pintura de Beatriz Aurora, el marco, además de tener elementos decorativos como grecas o zig-zags, resalta la importancia del sujeto encapuchado, ya que lo hace aparecer a lo largo de toda la franja que enmarca la pintura (ver fig. 25). Por ello es que siguiendo la lógica del lenguaje visual prehispánico, la pintura habla básicamente de Chiapas en relación al alzamiento zapatista y cómo la gente del sureste mexicano los recibe.

La figura del zapatista, del insurgente encapuchado se hace carne en el lenguaje colorido de la artista, por lo que se plantea esta figura desde lo que se entiende por “ingenuo” o “naif”, otorgándole otro sentido al rostro cubierto, entendiéndose desde la “alegre rebeldía”<sup>85</sup> y no desde la imagen que se ha impuesto del terrorista. Pero además, Beatriz introduce el rostro encapuchado dentro de lo que es Chiapas, con una naturalidad e inocencia plásticas que lo hacen convivir plenamente con los paisajes utópicos<sup>86</sup>. Esta inocencia no tiene que ver con el mensaje, sino con la pretensión artística. La misma artista ha reparado en el hecho de que pinta lo que ve, y busca narrar lo que ve, pero a través de las pinturas, de manera que llama a sus pinturas “historias pintadas”.

---

<sup>85</sup> Idea que aparece en la cuarta declaración de la selva lacandona. “Para nosotros el dolor y la angustia, para nosotros **la alegre rebeldía**, para nosotros el futuro negado, para nosotros la dignidad insurrecta. Para nosotros nada.” (el subrayado es mío) (EZLN, 2008: 62)

<sup>86</sup> Beatriz en entrevista diario The Clinic, Chile. “La revolución en colores” 23 de abril 2013. “Yo digo que antes de la llegada de los zapatistas, yo pintaba paraísos utópicos, y ahora que conozco sus comunidades son paraísos reales.”

Otras pinturas de Beatriz Aurora plantean esta idea de la que hablaba con respecto a ciertas fotografías, con una escenificación diversa del pasamontañas y del paliacate, es decir, la puesta en escena de rostros cubiertos de hijos, madres, padres, amigos. Y precisamente esto es lo que la artista quería mostrar: "que eran hombres y mujeres, niñas y niños, viejitos, perros, gatos, gallinas, es decir pueblos indígenas mayas. Que si tenían un arma en la mano no era para matar sino para no seguir muriendo de tristeza y enfermedades."<sup>87</sup>

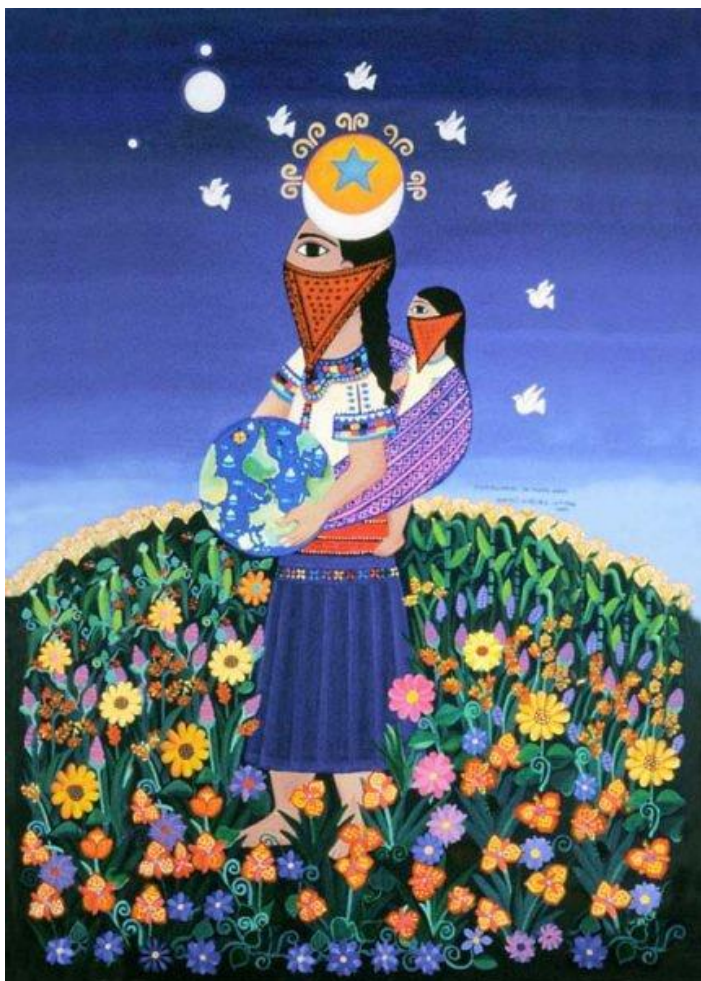


Fig. 26. Construyendo un mundo nuevo. Beatriz Aurora 1999. Acrílico sobre tela. 50 x 90 cm. Adquirido por la autora en postal.

En 1999 pinta "Construyendo un mundo nuevo" en acrílico sobre tela (ver fig. 26), obra que fue expuesta durante la Feria internacional del libro de Guadalajara ese mismo año<sup>88</sup>. La pintura nos muestra una mujer, que sostiene en sus manos un mundo invertido a la forma tradicional de representar el orbe, y que en su espalda lleva a su hijo. Ambos rostros están cubiertos por unos paliacates rojos. Estas figuras componen la imagen desde el centro, y se ubican en un

<sup>87</sup> En diario mexicano La Jornada. "presenta beatriz aurora castedo en Europa exposición sobre el zapatismo" domingo 8 de julio 2007.

<sup>88</sup> En el diario "El Clarin". 20 de diciembre 2009.

espacio como abstraído del tiempo. Sobre la cabeza de la madre se ubica el cosmos condensado en una estrella contenida en el sol, contenido en la luna. Es un cuadro de composición sumamente sencilla y a diferencia de muchas de sus pinturas, no utiliza tantos elementos en el espacio.

El mensaje se anuncia en el título: los zapatistas están construyendo un mundo y eso se ve reforzado desde las sencillas imágenes que componen la pieza, la mujer sostiene en sus manos al mundo, se hace cargo del peso que eso significa, lo cuida y se vuelve responsable de su destino. El mundo es representado con Latinoamérica en la parte de arriba. Esta inversión a la manera tradicional de representarlo habla de la vuelta que se le da a las lógicas de poder desde la idea zapatista de un mundo nuevo (recordemos la frase “queremos un mundo donde quepan muchos mundos”). Tomarlo con las propias manos es empoderarse en la construcción, hacerse partícipe y no ser guiado ni liderado.

Beatriz Aurora insiste en la importancia que tiene para esta construcción la relación amistosa que establecen los seres humanos con la naturaleza, por ello es que presta atención a los detalles que conforman lo natural; de esta forma hay una dedicación laboriosa a las formas de las flores y las plantas que crecen a los pies de la mujer revolucionaria.

Esta mujer, empoderada en la construcción de un mundo nuevo, está completamente conectada con el todo, tanto con el cosmos (representado en la esfera estrella-sol-luna), como con la tierra, hallándose descalza, cómo muchas mujeres indígenas.

No hay negatividad asociable al ocultamiento del rostro, más bien, todo lo contrario. Estas pinturas son creadas desde la alegría de la autora, desde la esperanza de que otro mundo es posible. Este ocultamiento comienza a develar un estado de emancipación, de participación



y comprometimientos con las nuevas prácticas sociales colectivas: la creación del nuevo mundo se gesta desde esos rostros tapados.

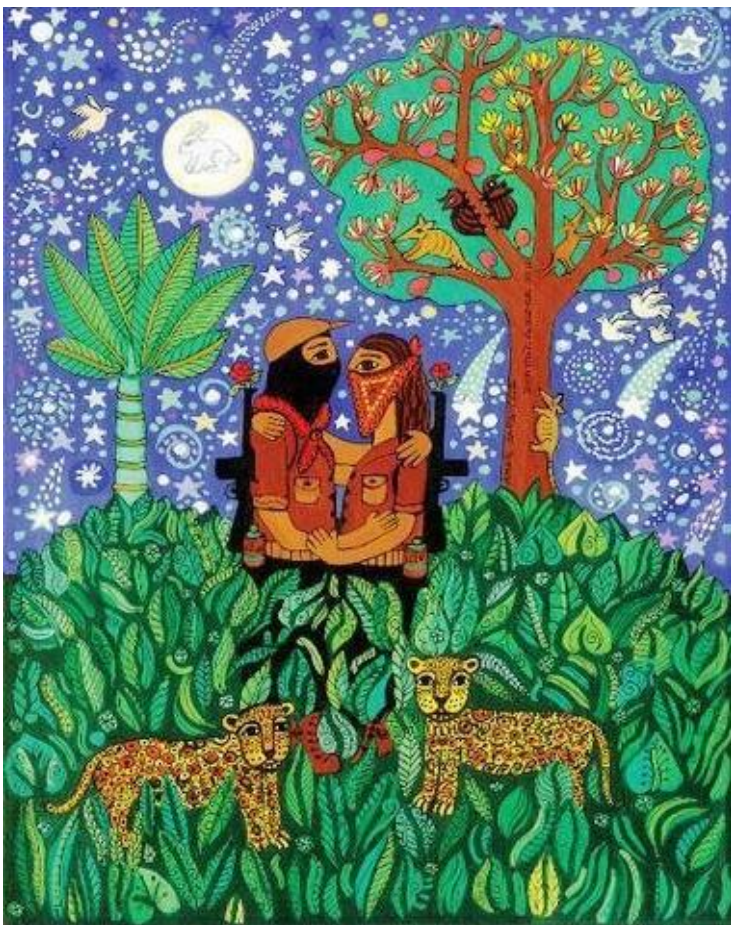


Fig. 27 Amor zapatista. Beatriz Aurora. 2010. Acrílico sobre tela. 40x50cm. Adquirido por la autora en poster.

Una pintura que da cuenta de manera ejemplar esta inversión del modo de representar al sujeto encapuchado es “Amor zapatista” (ver fig. 27) del año 2010, pintada con acrílico sobre tela. Si bien, he dicho que prácticamente todas las pinturas de Beatriz Aurora contribuyen a esta conformación de la imagen del encapuchado como un sujeto sensible, en armonía con la naturaleza y alegre; la pintura recién mencionada habla

especialmente de la humanidad contenida tras la máscara.

La pintura muestra una escena principal en el centro de la composición: un hombre y una mujer aparecen abrazados, mirándose. Los dos están cubiertos: él por un pasamontañas negro, ella por un rojo paliacate; además cargan en sus espaldas sus fusiles, de cuyos cañones sale una flor. Los insurgentes se encuentran rodeados de la espesura de la selva y de la noche

A pesar de la intimidad de la escena, ambos rostros permanecen encapuchados, lo que genera una mayor concentración en la mirada, logrando aumentar así esa intimidad en la inmensidad del cosmos nocturno y la selva.

En esta pintura el cielo ya adquirió ese atiborramiento de objetos celestes, cosa que se hace recurrente en las pinturas de Beatriz Aurora. La luna, colgada entre las cientos de estrellas, tiene dibujado un conejo, conjunción que nos remite a la cosmología maya, así como también la gran Ceiba que se ubica a un costado (o atrás) de los insurgentes.<sup>89</sup>

Es curioso observar el tono que adquiere el personaje guerrillero con una representación como esta, tanto por el lenguaje utilizado, como por la disposición de ciertos elementos en la escena. Los insurgentes son representados como parte de ese paisaje, conviven con leopardos, escarabajos, plantas, así como también se hacen parte de la noche.

Se puede leer en esta simpatía de las imágenes una decisión respecto a lo que la propia artista ve en el zapatismo. La sintonía que se advierte en los lenguajes utilizados tanto por Beatriz Aurora, como por los zapatistas, proviene de un modo similar de pensar el mundo y de hacer la política<sup>90</sup>. Una postdata en un comunicado a la prensa del EZLN, da cuenta de este entronque, pues en ella se lee:

*P.D. que devela uno de los misterios del Ezetaelene. Un viento violento, travieso, amargo y dulzón, arrastra un papel hasta los pies de un campesino indígena. En el papelito se lee:*

Declaración de principios del EZLN.

---

<sup>89</sup> Dicen que a la luna se le arrojó un conejo en su cara para que no brillara tanto. La ceiba es un árbol sagrado en la cosmología maya, puesto que se ocupa de sostener el cosmos, a separar el arriba y el abajo y crear el espacio para que vivamos nosotros, además es un puente que comunica las distintas dimensiones.

<sup>90</sup> Recordemos que Beatriz Aurora tiene un pasado político importante en las militancias de izquierda.

“Es necesaria una cierta dosis de ternura  
para comenzar a amar con tanto en contra,  
para despertar con tanta noche encima.

Es necesaria una dosis de ternura  
para adivinar, en esta oscuridad, un pedacito de luz,  
para hacer del deber y la vergüenza una orden.

Es necesaria una dosis de ternura  
para quitar de en medio a tanto hijo de puta que anda por ahí.

Pero a veces no basta  
con una cierta dosis de ternura  
y es necesario agregar  
una cierta dosis de plomo”

Esta conjunción de lo tierno y lo violento conviven tanto en el lenguaje que emplea el EZLN, como en el lenguaje visual que logra la artista con el tratamiento “tierno” (afectuoso, cariñoso y amable nos dirá la Academia de la Lengua Española) de elementos “violentos”, cercanos al mundo de la guerra. Esa postura ante el mundo se ve reflejada en sus expresiones, en el lenguaje utilizado para aproximarse al tema de la revolución.

Esta conjunción ha tenido gran aceptación por parte de un público que comparte los ideales que encarnan el EZLN. La pura estética de Beatriz Aurora es muy bien recibida por el ojo espectador común, ya que no opone resistencia a su contemplación, es una estética que gusta también a los grupos no especializados por su sencillez. Además se puede conseguir a bajo costo, por lo que rápidamente se convirtió en una estética tipo postal zapatista.

Incluye en su repertorio iconográfico al pasamontañas y al paliacate, volviéndolos símbolos y de cierta manera iconos del zapatismo, ya que en gran medida el reconocimiento con el zapatismo se da desde esos elementos. Ya he mencionado esta idea con respecto a lo que el zapatismo en sí significa, como en el caso de la educación zapatista, tema que se manifiesta tanto en la fotografía de Emiliano Thibaut, como en los murales de Oventik por el ocultamiento del rostro. Este ocultamiento no está hablando del terrorismo, ni de la guerra, ni de delincuencia, sino que está hablando de todo lo que representa hablar de un nuevo modo de vida (nuevo, pero que en realidad es ancestral), de la educación zapatista, de un proyecto. De esta misma manera, “Amor zapatista”, está apelando al pasamontañas como un elemento que carga con un discurso y un proyecto de vida organizada, en la que el amor se hace presente como en cualquier vida humana. En este caso ocurre también que a nivel de la imagen, el elemento se vuelve completamente discursivo, ya que incluso nos anuncia rápidamente que se trata de zapatistas.

Es importante destacar el papel que juega la conformación de una estética en la construcción de un proyecto político y en este sentido es fundamental el trabajo de Beatriz Aurora, que no siendo indígena, ni combatiente zapatista, se ha hecho parte del zapatismo por su producción visual. Sus pinturas son un reflejo de su experiencia con las comunidades zapatistas. Lo que ella busca es “mostrar que otro mundo es posible y que las grandes transformaciones las hacemos los pequeños seres cuando juntamos nuestros sueños, nuestras fuerzas y despertamos”<sup>91</sup>. Esa exhibición de que *otro mundo es posible* se da en el modo de representar dicho mundo, con un especial énfasis en los colores de la naturaleza. En este mundo la naturaleza toma relevancia ya que se vive en armonía con ella, y con su

---

<sup>91</sup> Autopresentación de la artista en [www.beatrizaurora.com](http://www.beatrizaurora.com)

pintura da cuenta de esa toma de conciencia con respecto al otro, que es la base de la vida comunitaria. El proyecto zapatista encarna la concreción del gran ideal revolucionario, visto fracasar tantas veces a lo largo de nuestra sangrienta historia latinoamericana, encarna y exhibe que otro mundo es posible. Así Beatriz Aurora, consciente de este estado, busca ser una ventana de ese mundo que ella ha reconocido así tal cual: alegre y colorido.

## Zapatismo en estado gaseoso.

A pesar de todo lo que he dicho y de la importancia que tuvo el zapatismo a nivel político nacional e internacional, hace algunos años se cree que el zapatismo ha desaparecido, sobre todo por el manejo de la información por parte de los medios mexicanos. También debido a un repliegue comunicacional por parte del ejército, que desde el 2003 comenzó su proceso de construcción de la autonomía en territorios liberados, cediendo la palabra a las Juntas de Buen Gobierno. La Comandancia General, y así también el subcomandante Marcos guardaron por varios meses un absoluto silencio que fue interpretado por muchos como



Fig. 28 Marcha del silencio zapatista. 2013  
[http://libertariosyautonomia.blogspot.com/2013\\_01\\_01\\_archive.html](http://libertariosyautonomia.blogspot.com/2013_01_01_archive.html)

muestra de debilitamiento, la muerte de Marcos e incluso el fin del zapatismo durante el año 2011. Pero el 21 de diciembre del 2012 (fecha en la que se anunciaba el fin del mundo según la

interpretación occidental del calendario maya) unos cuarenta mil zapatistas marcharon desde sus comunidades a distintas ciudades importantes del estado de Chiapas<sup>92</sup>, varias de las cuales habían sido tomadas la madrugada del año nuevo de 1994. El golpe visual fue

<sup>92</sup> Diario La Jornada, México. 22 de diciembre, 2012. Consultado el 25 de marzo del 2014  
<http://www.jornada.unam.mx/2012/12/22/politica/002n1pol>

tremendo: miles de rostros cubiertos de hombres, mujeres y niños, es decir, el zapatismo civil, hacían entrada a las distintas ciudades en completo silencio, sin conferir grito ni consigna alguna. El simbolismo presente en la acción silenciosa es evidente, nos dice que a pesar del silencio, ahí está el zapatismo; ahí están los niños zapatistas, ahí están los pasamontañas, ahí está la tradición indígena, moviéndose, pero silenciosamente. También nos habla simbólicamente del paso de la lucha armada por parte del ejército zapatista, hacia la lucha pacífica de la construcción de una vida autónoma que radica en su población, en sus bases de civiles.

La marcha del silencio zapatista fue breve pero causó gran impacto. Unas horas más tarde aparecería un comunicado del Comité Clandestino en el enlace zapatista <sup>93</sup> y en el diario La Jornada. Uno de los comunicados más lacónicos de todos dejaba leer:

¿ESCUCHARON?

Es el sonido de su mundo derrumbándose.

Es el del nuestro resurgiendo.

El día que fue el día, era noche.

Y noche será el día que será el día.

¡Democracia!

¡Libertad!

¡Justicia!

La acción zapatista del 21 de diciembre engloba las constantes de la retórica insurgente, el oxímoron, presente en el discurso “nos tapamos el rostro para que nos vieran”, “nos negamos el nombre para que nos nombraran”. La capucha hace acceder a esa contradicción de lo visible y lo no-visible, así como el silencio cuestiona el límite entre lo dicho y no

---

<sup>93</sup> <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/> ahí se suben los comunicados de las Juntas de Buen Gobierno, así como también los del CCRI.

dicho. Mediante el ocultamiento del rostro el zapatista construye otra cara que muestra y por medio del silencio habla de lo indecible.

El zapatista se construye, pues sabe que su rostro puede ser una mordaza, sabe que su palabra puede ser una condena. La subversión de la imagen y de la palabra hace comprensible el empoderamiento zapatista, así miden el silencio y las palabras, hablan callando y muestran ocultando.

Esta retórica zapatista está presente tanto en lo dicho como en lo no-dicho, pues los constituye. Retórica marcada por una concepción sobre el lenguaje mismo, como dirá Eduardo Galeano, sobre la palabra que es entendida como palabra verdadera en tanto que revela la esencia de las cosas. La palabra no solo está nombrando, sino que también está remitiendo a una trascendencia impronunciable. Ese modo de comprender la lengua es poético en la medida que proviene de una sensibilidad ante el mundo. Esto ha causado gran interés por parte de artistas e intelectuales en México y también en el mundo, lo que



Fig. 29. Anónimo. Pared de Universidad de Chile.  
Fotografía. Amapola Cortés 2013

provoca esta múltiple producción de imágenes sobre el pasamontañas y el decir zapatista. Este modo de habla, que da sentido al ser de las cosas, así como al pasamontañas, también es acogido por un sector político de la población mundial. Es este aspecto por el que me pregunto a continuación, y aunque no pretendo dar respuestas definitivas, me interesa plantear la idea del Zapatismo que trasciende sus fronteras, sobre todo en su dimensión imaginaria, es decir, en su ámbito del sentido y de la representación: la importancia que adquiere la

producción visual zapatista.





Fig. 30 Anónimo. Calle Miraflores. Fotografía Amapola Cortés. 2014

Así, el pasamontañas es utilizado en distintas partes del mundo para significar la rebeldía mediante la imagen, llegando a desprenderse del referente zapatista a nivel discursivo, pero manteniendo su vínculo a nivel de la imagen (ver fig. 29). De esta manera, el pasamontañas se alza como símbolo revolucionario, como elemento de la subversión mundial, y que puede en sí mismo evocar la rebeldía. En México, el elemento sigue muy

de cerca su referente, ya que la mayoría de los sujetos activos políticamente (y de izquierda) son adherentes o al menos conocen el movimiento zapatista. En Chile he podido constatar ese desvinculamiento de su referente inicial, pero conservando el discurso en torno a lo simbólico. Aunque también existen imágenes que dan cuenta de la absoluta conexión que se establecen entre las luchas sociales chilenas con el discurso visual y textual zapatista, donde se utilizan frases e imágenes provenientes del Zapatismo. (Ver fig. 30)

Desde la retórica zapatista se han formulado distintas frases que dotan al pasamontañas de un carácter inclusivo, dándole una forma que contiene distintas identidades. Un espacio en

el que pervive la identidad de la comunidad y no la del individuo, donde la identidad vigilada se diluye en el *nosotros*, al estilo de fuente ovejuna.

La retórica zapatista que le da un carácter inclusivo al pasamontañas, ha formulado varias frases con este concepto. En la apertura del primer encuentro por la humanidad y contra el neoliberalismo, en 1996, el CCRI dijo que “*Detrás de nuestro rostro negro. Detrás de nuestra voz armada. Detrás de nuestro innombrable nombre. Detrás de los nosotros que ustedes ven. Detrás estamos ustedes.*” (EZLN, 1998: 314). Este aspecto comenzó a tomar forma en la disidencia a nivel global<sup>94</sup>, en gran medida porque el enmascaramiento servía para encubrir la identidad y así protegerse de las represalias por parte de los gobiernos<sup>95</sup>. Pero también se utilizó como recurso retórico, como símbolo de la lucha contra la opresión y el neoliberalismo, que muchas veces no resguardaba la identidad.

Se vuelve interesante todo este desarrollo discursivo para pensarlo desde la contingencia, desde la propia realidad, en mi caso la chilena. De esta forma se hace posible abrir los horizontes imaginarios, posibilitados, sobre todo, por la globalidad alcanzada con las nuevas tecnologías, imaginarios que traman identidades comunes entre sujetos distantes, pero conectados por sentidos comunes<sup>96</sup>. Desde 2006 se comenzó a gestar en Chile un estado de disconformidad general en torno a la cuestión de la educación, problema que se venía acarreado desde la dictadura pinochetista que implantó en tierras chilenas el proyecto neoliberal. La “vuelta a la democracia” sólo afianzó ese modelo y muchos chilenos quedamos en estado de trauma permanente, otros tantos contentos con el nuevo

---

<sup>94</sup> Grupos e individuos críticos al neoliberalismo en distintas partes del mundo.

<sup>95</sup> Sobre todo a partir del año 2011 se viven, en distintas partes del mundo, una serie de protestas que fueron reprimidas por los distintos gobiernos y sus fuerzas públicas: Grecia, Ucrania, Egipto, Brasil, Chile, etc. Al finalizar el año, la revista estadounidense *Time*, eligió al manifestante como “la persona del año”.

<sup>96</sup> Cabe la pregunta de cómo pensar la identidad en la *aldea global*.

modelo, veían que la libertad podía ser comprada en cómodas cuotas. En este escenario, el Chile de posdictadura parecía dormido, sumido en la rutina, aunque algunos asomos de resistencia persistían en las poblaciones. Las movilizaciones estudiantiles del 2006 y 2008 culminaron en el estallido social del 2011, año en que la población tuvo que convivir



Fig. 31. Fotografía Nelson Arancibia. Agosto 2012  
[https://www.flickr.com/photos/\\_\\_indignado/7890450484/in/](https://www.flickr.com/photos/__indignado/7890450484/in/)

cotidianamente con la revuelta y con el encapuchado. Ante los ataques por parte de la prensa y también de la ciudadanía –que celebraba la creatividad más que la violencia – el mismo mecanismo retórico comenzó a producirse desde ciertos espacios de resistencia, generando imágenes

visuales y textuales que reivindicaban la capucha como elemento necesario para la lucha social. Frases como “capucha es libertad”, la “capucha no oculta: muestra” o “la capucha nos iguala en la lucha” comenzaron a llenar las calles, así como también rostros que se dibujaban encapuchados. Andrés Bello, padre fundador de la Universidad de Chile, adquirió el rostro de la lucha estudiantil al verse encapuchado (ver fig. 31).

De esta manera, para un sector estudiantil, poblacional y politizado, la capucha pasa a constituirse en sí como símbolo de la lucha social. Y en el caso chileno se dio un excesivo interés por este elemento, por parte de la prensa y algunos civiles que lo atacaban y por otros que lo enaltecían. Finalmente, una pugna de discursos por el significado del símbolo, el pasamontañas se encuentra en el foco de la disputa por el sentido de la imagen. Fotografías de encapuchados comenzaron a proliferar por los distintos espacios

cibernéticos, redes sociales, universidades y libros que hablaban del conflicto estudiantil como un gran estallido social. Muchos fotógrafos advirtieron esta potencia estética del pasamontañas escenificada en medio de barricadas (ver fig. 32) (y de un Estado que se defendía por medio de su fuerza pública).



Fig. 32. Fotografía de Emilia Aguilera. 2011

Por otro lado, los rostros encapuchados proliferaban también en las redes sociales, en los que muchos individuos se fotografiaron a sí mismos encapuchados, pero sin ocultar su identidad, más bien todo lo contrario. Muchos jóvenes participantes de la gran movilización estudiantil se fotografiaron encapuchados sin ningún interés subversivo, más allá del exhibitivo. Cuando la imagen parece haberse expandido y con ello politizado a un sector importante de la población, se produce más bien una despolitización de la imagen por el interés de algunos en la pura forma como muestra de lo político, pero sin su uso político. A mi juicio, esto responde a las lógicas autorrepresentacionales de las redes sociales, donde

constantemente los sujetos se están exhibiendo y autopresentando, ya que dichos espacios funcionan como ventanas del sí mismo, por lo que incluso el gesto político es puesto en exhibición<sup>97</sup>, perdiendo su fuerza política en la banalización del espectáculo. Este punto es un extremo de la estetización de la política, ya que llega incluso a desprenderse de su sentido conservando su pura forma. De todas maneras en esa pura exhibición, la capucha sigue remitiendo a un mensaje connotado, es decir, a aquello que no está en la imagen y que le da un nuevo sentido al significado de la misma.

Para terminar quisiera mencionar la producción visual de tres chilenos que hablan de la capucha como un elemento inclusivo, político y de lucha. Aunque existen una infinidad de trabajos que abordan el tema, me detengo en estos porque además de elaborar la imagen visualmente, lo hacen desde una postura políticamente comprometida con las luchas sociales anticapitalistas. Un arte no oficial que se propaga por las calles, muros y ferias libres. Debo advertir, sin embargo, que no pretendo desarrollar extensamente su trabajo, sino que, más bien, los expongo para comenzar a pensar en la relación entre la gráfica de ciertos artistas con la gráfica desarrollada por los adherentes y los propios zapatistas. Y también porque me interesa cómo la imagen se ha trabajado desde Chile, lugar en que el ocultamiento del rostro ha tomado parte con el *encapuchamiento* en las distintas manifestaciones sociales, generando antipatías y simpatías.

Aunque estos artistas comparten estas nociones de un arte comprometido socialmente desde su lugar no oficial, manejan lenguajes sumamente distintos. Wackala y Alterna, ambos

---

<sup>97</sup> Algunos científicos han catalogado el comportamiento de sacarse fotos a sí mismo y publicarlas en las redes sociales como una conducta que puede derivar en enfermedades mentales. Consultado el 16 de mayo 2014 <http://adobochronicles.com/2014/03/31/american-psychiatric-association-makes-it-official-selfie-a-mental-disorder/>

provenientes del diseño gráfico, han desarrollado estéticas distintas, pero reivindicativas de las luchas sociales.

El artista gráfico Wackala<sup>98</sup> realiza su trabajo en serigrafía y xilografía. Esta última técnica lo acerca a una estética antigua y revolucionaria (pienso en la gráfica popular mexicana, casi toda producida por el grabado). La xilografía es un tipo de grabado en madera, sobre la que se realiza en diseño de la imagen en negativo, la madera es entintada y así se imprime la imagen sobre la superficie final. En una técnica antigua de impresión, de las primeras que se utilizó para la ilustración de texto de manera más rápida, comienza con ella una era de reproductibilidad técnica, puesto que la imagen, se puede repetir múltiples veces utilizando la misma plancha. De esta manera, la obra de Wackala tiene esta idea incorporada, ya que si bien está pensada para ilustrar y dar imagen a textos, se independiza como obra, fenómeno que ocurre bastante con las artes provenientes de la gráfica antigua, ya que han perdido su dominio a manos de la gráfica digital, sobreviviendo por su valor plástico más que funcional. Como práctica, la xilografía tiene la ventaja de que una imagen puede ser reproducida de la misma manera muchas veces, por lo que tiene un costo menor al de una obra única y así llega a sectores de la población que no suelen adquirir obras de arte; además puede ser una práctica autogestionada, ya que los elementos para realizarla tienen un bajo costo. Así, Wackala trabaja desde su propio taller para los espacios independientes de producción de escritura, y también en espacios independientes de trabajo artístico. Aunque tiene algunos trabajos en color, predomina el blanco y negro propio del trabajo xilográfico.

---

<sup>98</sup> Se trata de un artista chileno que realiza su obra sobre todo para la ilustración de libros, fanzines, así como también para la venta como piezas impresas en papel. Para más conocer más sobre su obra gráfica se puede visitar su galería virtual de Flickr. <https://www.flickr.com/photos/wackart/>

Es interesante notar que ha producido imágenes parecidas a las imágenes zapatistas. Una xilografía que da cuenta de ello muestra el rostro de una persona que cubre su rostro con un

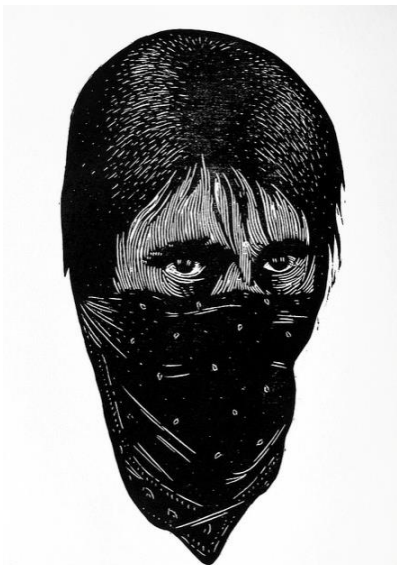


Fig. 33 Xilografía. Wackala arte gráfico.  
<https://www.flickr.com/photos/wackart/12354515093/>

pañuelo estilo paliacate (ver fig. 33). No hay más, ni cuerpo, ni fondo, ni paisaje, sólo un rostro cubierto que se sostiene en la nada marcada por el absoluto blanco, el fondo absoluto. La concreción del pars pro toto: la parte significando el todo.

También ha creado imágenes que muestran al pasamontañas como elemento presente en las luchas sociales, en la rebeldía. Una obra reciente me interesa por

exhibir el entronque político entre las luchas

indígenas mexicanas y chilenas. Se llama *A desalambrar* (ver fig. 34) y muestra a un sujeto que cubre su rostro con un pasamontañas tejido (podemos ver las fibras trenzadas de su vestimenta), cortando un alambre de púas para acceder a una propiedad. El título de la imagen relaciona la imagen con las ideas socialistas del periodo de la Unidad Popular, donde la



Fig. 34. *A desalambrar*. Wackala  
<https://www.flickr.com/photos/wackart/14146045235/>

expropiación por parte del Estado Chileno fue vista como una colectivización de ciertas propiedades. Pero el contenido de la imagen renueva ese sentido estatal de la expropiación, y nos sitúa en una escena clandestina y peligrosa. Este efecto se logra con la circularidad del encuadre, puesto que parece que observamos a través de un lente, o binoculares.

Además la predominancia del negro, como imagen en negativo, hace que la escena se vuelva nocturna. El personaje que ejerce la acción tiene en su morral la imagen del kultrun, tambor mapuche que en su superficie tiene dibujada la superficie de la tierra según su cosmovisión (las cuatro direcciones, el sol, la luna y las estrellas). Las luchas indígenas se hermanan en la acción, en la insumisión y en la lucha por la tierra. “Esta tierra es de nosotros y no del que tenga más” dijo Víctor Jara, Zapata exclamó “tierra y libertad”. Ambos, ejemplos del discurso histórico de la izquierda latinoamericana.

Alterna<sup>99</sup>, también proveniente del diseño gráfico, ha desarrollado una estética ligada a lo infantil, una imagen que no molesta al ojo del espectador. Esto es resultado de un interés de la artista, quien trabaja desde el arte callejero y que siente como una imposición la imagen plasmada en la pared, por lo que busca que su trabajo se perciba como un regalo y aporte color y armonía a la gris ciudad<sup>100</sup>. Es interesante además su trabajo mural, porque contrasta profundamente con la estética del arte callejero general, asociado fundamentalmente a un desarrollo underground y masculino.

A partir del año 2011 incorpora en su repertorio visual la figura del encapuchado<sup>101</sup>. Lo hace por la contingencia mencionada anteriormente, un momento en que se activa la voz acallada de muchos chilenos, y donde la figura del encapuchado es discutida y resignificada dadas las circunstancias. El elemento sirve para hacer hablar la imagen, para situarla automáticamente en una escena de lucha, de reivindicaciones.

---

<sup>99</sup> Artista chilena, estudió diseño gráfico en la Universidad Arcis. Para conocer más de su obra se puede visitar su galería virtual en la plataforma de Flickr. [https://www.flickr.com/photos/alter\\_nati\\_va/](https://www.flickr.com/photos/alter_nati_va/)

<sup>100</sup> En palabras de artista. Entrevista en su taller el día 5 de mayo del 2014

<sup>101</sup> En conversación con la artista.



Sus trabajos se plasman en los muros de las distintas ciudades de Chile, pero también se propagan a través de stickers, magnetos, ropa, etc. Una de las imágenes que me interesó, sobre todo por lo gráfico del discurso, es una donde aparece



una mujer encapuchada (sabemos que es mujer por su

Fig. 35 Libre. Alterna

[https://www.flickr.com/photos/alter\\_nati\\_va/9346065892/](https://www.flickr.com/photos/alter_nati_va/9346065892/)

ropa y por la colorida trenza que aparece bajo el pasamontañas) que raya en una pared la palabra “libre” (ver fig. 35). Me intereso por la imagen ya que exhibe tres cuestiones que me parecen relevantes: primero la forma en que Alterna aborda el *encapuchamiento*, pues en sus imágenes conjuga los elementos del pasamontañas y del pañuelo con su estética inocente y *dulce*, influyendo en la materialidad misma de la capucha con elementos provenientes de este lenguaje “tierno”, como gatos. Segundo, la constante escenificación de la mujer en planos de lucha, escenificadas en sus luchas a través del ocultamiento del rostro; la capucha ocultando estos rostros hace hablar a la imagen, situando a la mujer en un plano de lucha constante. Y por último la actividad que realiza la mujer encapuchada, ya que el gesto de la escritura en la pared, nos plantea la idea de la ilegalidad del arte callejero, lo que hace que esta práctica sea subversiva en sí misma.

Por otro lado, un gran artista callejero, Dasic Fernandez<sup>102</sup> también chileno, ha desarrollado un estilo interesante para hablar del encapuchado, ya que lo ha situado monumentalmente en los muros, con una mano virtuosa y pincelada realista. Pese al lenguaje mimético utilizado para pintar, la capucha y los elementos que cubren al sujeto representado, se abren hacia la infinitud del cielo y del cosmos (ver fig. 36). El realismo, por una parte se expresa por completo en la confección de los rostros, pero temáticamente se diluye al modificar la materialidad de la capucha.



Fig. 36 Dasic Fernández. 2011  
<https://www.flickr.com/photos/dasic/56771391>

Un muro del condado de Bronx, en Nueva York, fue el soporte para uno de estos encapuchados en 2011. La imagen causó revuelo, y según cuenta el mismo Dasic en su página de Flickr, fue censurado por la iglesia, borrando el mural prácticamente en su totalidad, debido a que para ellos la imagen representaba el terrorismo.

El graffiti en sí, se plantea como actividad disidente, por lo que muchos artistas de diferentes partes del mundo comienzan a trabajar con este símbolo. Hemos visto como Banksy, en su cercanía con el zapatismo, ha realizado este tipo de imágenes. Así también el artista urbano Dolk (noruego), quien también trabaja con la técnica del stencil, impresión rápida de los muros, combinando sus imágenes con las provenientes de la cultura de masas.

<sup>102</sup> Galería virtual del artista en <https://www.flickr.com/photos/dasic/>

Sin embargo, pese a los esfuerzos por reelaborar la imagen del encapuchado, para erigirla como un símbolo de la resistencia al orden global, continúan las lecturas que asocian dicha resistencia, al terrorismo. Un término que se ha vaciado de su sentido para ser significado por el discurso oficial de los Estados, como una actitud criminalizable, en tanto que rompe con la apacible vida cotidiana, despojándolo de su sentido y de su discurso político.

Todos estos intentos por apropiarse de la imagen, dan cuenta de la tensión que existe entre los discursos de la resistencia y de la oficialidad (por no decir del poder). Tensión que a su vez exhibe una disputa sobre la mirada (cómo se mira, qué se mira, desde dónde y quién mira). Disputa que desde la resistencia se constituye en un corpus de imágenes visuales y discursivas en torno a lo que significa la oposición al poder y con ello lo que significa la cuestión del ocultamiento, lo que devela un estado del pensamiento y del discurso subalterno. Las imágenes, en el contexto de la absoluta globalización, son tomadas por artistas y personas anónimas, propagándose por el mundo, haciéndose parte del imaginario global de una resistencia más o menos constituida en su ser disidente.

Es por ello que resulta interesante acercarse hasta ver las fibras que tejen el pasamontañas. Su tejido y sentido está tramado por el zapatismo, y podemos identificar en este movimiento los principales esfuerzos destinados a reformular lo que significa la capucha en tanto símbolo, desde la discursividad visual y textual. Pero alejarse y perder de vista el detalle para observar su totalidad hace aparecer estas miles de voces que hablan del ocultamiento en su sentido inclusivo. La definición que el propio subcomandante Marcos hizo de Marcos, donde concluía que todo lo que incomoda al poder y a las buenas conciencias, es Marcos, se vuelve posible a través de la imagen del encapuchado. Pensar la

capucha hoy, nos aleja un poco de su referente inicial, ya que este elemento se ha volatilizado por el orbe, cubriendo todos los rostros que se han resistido al orden.

Si bien es cierto que muchas de estas nuevas imágenes que se están produciendo en torno al encapuchado, no se generan desde el conocimiento del zapatismo, si me parece crucial el recorrido estético del pasamontaña a partir de esta rebelión, ya que el zapatismo se ocupó de dar sentido desde su retórica indígena a las acusaciones de bandidaje y terrorismo. A pesar de la distancia efectiva que puedan tener estas nuevas representaciones con el zapatismo, si existe un entronque entre los discursos que enarbolan. Pensar esta producción de imágenes exige necesariamente un acercamiento al zapatismo, pero resulta de sumo interés pensar en una investigación para ellas, sobre todo luego de la explosión social a nivel mundial del 2011.

## Conclusiones

Ante la hipótesis que se manejaba en un principio de la investigación, es decir, la importancia que tuvo la producción de imágenes visuales/artísticas para el viraje estético del pasamontañas, es importante detenerse en la posición que toman los creadores de estas imágenes con respecto a lo que significa el zapatismo y con ello también, lo que significa el ocultamiento del rostro. Lo advertía también al inicio de este escrito: es fundamental la postura política de observante para afectarse de la manera que buscan afectar estas imágenes.

Las obras que se ha revisado están atravesadas todas por una postura del artista, con respecto al zapatismo mismo. Esto es fundamental para la configuración de la imagen del encapuchado, que se gesta desde abajo y podríamos decir desde los actores mismos que forman parte del proceso social. Es por ello que mencionaba en un comienzo de este texto, que la imagen del encapuchado, no siendo nueva (ya que se utilizó como imagen del terrorismo, delincuencia, etc.), cambia en la medida que se produce un desplazamiento desde el lugar donde se enunciaba el discurso en torno a la visualidad de este elemento y con ello, cambian sus significaciones. Ese desplazamiento desde donde se construyen las convenciones de los signos es lo que posibilita el giro estético del pasamontañas, y sólo es posible en la medida que existe una instancia, un discurso, en que ese objeto es reprochado. No habría nada que resignificar si no fuese por los sentidos negativos que adopta en la cotidianidad el enmascaramiento.

De esta manera es que se hace posible pensar las obras revisadas desde el activismo, es decir, desde artistas comprometidos políticamente con la construcción del proyecto zapatista, y que buscan participar de la creación de este nuevo orden desde la visualidad.

Cada uno de los casos revisados es particular: algunos se sienten en sintonía con lo que significa el zapatismo como resistencia al poder establecido, por lo que colaboran visualmente con el proyecto desde sus inquietudes como artistas, como Gustavo Chávez y Emiliano Thibaut. Checo Valdez participa constantemente con las comunidades zapatistas, no entregando imágenes, sino que propiciando un espacio para la construcción de una estética que se relacione estrechamente con esta forma de mirar el mundo, con esta construcción política y social, es decir, genera un proceso más que una obra. Y Beatriz Aurora, quien conjuga ambas formas de activismo, desde la creación de imágenes para la difusión y el conocimiento del zapatismo, acompañado de un constante apoyo en la vida comunitaria indígena, que muchas veces excede lo artístico<sup>103</sup>.

La construcción de la imagen zapatista es propiciada por este compromiso que adquieren ciertos artistas, como también por el desenvolvimiento de un discurso que toma vida propia en las nuevas plataformas comunicacionales<sup>104</sup>. De cierta manera inauguran un modo de comunicación que en adelante tendrán los movimientos sociales: los sitios web. Con ello, se exhibe conscientemente la manipulación mediática de la información (y de las imágenes) por parte de los grupos dominantes, invirtiendo estas lógicas y utilizándolas para entregar su palabra e información. Internet llegó a explotar la multiplicidad de voces que ya venían

---

<sup>103</sup> Cuando estuve en San Cristóbal, Beatriz nos encargó que lleváramos un paquete con afiches de ella a la tienda cooperativa zapatista del caracol de Oventik, de vuelta el caracol enviaba café producido por las cooperativas para venderlo en la tienda de Beatriz en San Cristóbal de las Casas.

<sup>104</sup> Nuevas para los primeros años del alzamiento (los primeros desarrollos de internet como medio de transmisión se sitúan desde los años 90 en adelante)

hablando desde hace algunos años<sup>105</sup>, dándole cabida a quienes no habían sido escuchados en la historia, por ello es que la existencia de las plataformas webs es fundamental para la difusión de los nuevos discursos.

Tanto la voz del zapatismo, como sus imágenes se volvieron volátiles y se esparcieron rápidamente por el orbe, sobre todo por este carácter cibernético, pero también por un reconocimiento a nivel mundial del discurso que cargaban.

Este reconocimiento trajo consigo un fuerte compromiso, y se gestó a nivel mundial un apoyo enorme que devino en la formación de diversas organizaciones solidarias con las comunidades zapatistas. Esto a su vez, generó una oleada de viajeros a territorios zapatistas, por lo que la industria turística tuvo que reformular sus paquetes de atractivos. El turismo en la región chiapaneca se vio fuertemente afectado por la irrupción zapatista: durante los primeros días, la gran concentración de periodistas, fotógrafos, y camarógrafos nacionales e internacionales, llenó los hoteles, restaurantes y cafés. Un par de años más tarde, el panorama cambió drásticamente, debido a que la cobertura mediática no se mantuvo con la misma potencia, pero también porque los turistas que visitaban la región dejaron de hacerlo, sobre todo por la evidente peligrosidad que significaba visitar el territorio chiapaneco en guerra. (Coronado, 2008)

Se dio un cambio respecto al tipo de turista que visitaba Chiapas, luego del alzamiento, quienes comenzaron a visitar el territorio, eran visitantes interesados en conocer más de cerca lo que era el zapatismo. Kersten (1997) citado en Coronado (2008: 59) habla incluso de una explosión en el turismo chiapaneco tras la insurrección del 94, un crecimiento de

---

<sup>105</sup> Pensemos en la producción de discursos subalternos de los años 60, 70 y 80 y su vinculación con las prácticas artísticas activistas.

alrededor del 25%. De todas maneras se trata de un turismo distinto al que había venido desarrollándose hasta 1994: hasta antes de esta fecha, los visitantes se interesaban por conocer ruinas mayas, lugares remotos, visitar un pasado glorioso; luego del alzamiento, el turista -denominado turista revolucionario por los locales- se interesó por el indígena vivo y rebelde, por conocer las comunidades, las tradiciones vivas, etc.

Evidentemente esto trajo consigo una reestructuración de la industria turística y del mercado. Para la industria, el gran atractivo turístico es el zapatismo, por lo que la imagen del encapuchado comenzó a ocupar distintos lugares, ahora vendibles a los turistas: distintos paquetes turísticos, conocidos como zapatours, souvenirs con motivos zapatistas, bares y restaurantes con imágenes del subcomandante Marcos, nombres revolucionarios, etc.

No quisiera detenerme en el fenómeno de la mercantilización de la imagen zapatista como problema político, sino que hago mención de esto porque me parece fundamental este



Fig. 37 Muñeco de fabricación artesanal. Adquirido por la autora. Fotografía Amapola Cortés

hecho para la propagación y normalización del rostro encapuchado. Así es que podemos encontrarnos con camisetas, postales, posters, stickers a la venta en prácticamente todos los negocios de la ciudad de San Cristóbal de las Casas.

En la producción de objetos artesanales destinados a la venta, se da esta incorporación del encapuchado: muñecos y llaveritos representando a algunos insurgentes (ver Fig. 37), llegando a retratar a ciertos



mandos del ejército. En los mercados callejeros de la ciudad se puede comprar una figurilla de la comandanta Ramona, del subcomandante Marcos o de Moisés. Muñequitos que por décadas han sido fabricados artesanalmente por las mujeres indígenas de distintos lugares de Latinoamérica, tanto en México, como en Perú, Ecuador, Bolivia, Colombia, en fin, una larga tradición de confección artesanal, que en Chiapas se vio modificada por la aparición de un nuevo rostro.

Todos estos objetos, sumado a la producción de imágenes de fotos, murales y pinturas, construyen un corpus visual donde el elemento central es el pasamontaña, funcionado como el *pars pro toto*, la parte por el todo, es decir, como alusión directa del zapatismo, y al mismo tiempo evocador de la multitud global resistente. El pasamontañas, así como



Fig. 38 Dignidad rebelde. Identidad nacional Leonel Sahagón  
<http://www.sagahon.com/node/103>

también el paliacate adquieren una independencia propia de la retórica metonímica. Así es como para hablar de zapatismo se recurre a la capucha y más tarde se independizará de su sentido primigenio. Esto lo pude ver explícitamente en el Museo Nacional

de Antropología e Historia de la Ciudad de México<sup>106</sup>, donde se exhibe un pasamontañas vacío (vacío de rostro) junto con algunas fotografías y unos comunicados: el vestigio imaginario del zapatismo ha dejado ese tejido de lana y palabras. Esta retórica

también se ve en la confección de una imagen por el diseñador gráfico Leonel Sahagón, quien diseñó un cartel “para saludar la llegada de los comandantes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que venían al Congreso para hacer escuchar su voz por toda

<sup>106</sup> Visité el MNAH en la Ciudad de México en Agosto del 2012

la nación mexicana”<sup>107</sup>(ver fig. 38). Consiste en una huella digital con un espacio blanco, lo que evoca inmediatamente a un pasamontañas, por lo que la imagen dice “esta es la huella zapatista”. La huella se ha estampado en camisetas, banderas e incluso en carteles zapatistas que anuncian la llegada a territorio zapatista.

La imagen del encapuchado ha girado por completo: su aparición dio cuenta de la incomodidad causada por este velo en los observantes, entre otras cosas por la inaccesibilidad a su identidad. La producción imaginaria desde “abajo” y la solidaridad<sup>108</sup> proveniente desde la población civil nacional e internacional, provocó no solo la aceptación del rostro tapado y su devenir símbolo del Zapatismo, sino que también la configuración como símbolo incluyente de la resistencia al orden establecido, a la violencia del sistema.

Por lo tanto, ante la pregunta que inicia este texto, sobre el giro estético del pasamontañas, me parece que es fundamental pensarla desde la producción visual, ya que instala al pasamontañas y al paliacate como elementos decisivos en los que detenerse a la reflexión de aquello que miramos, porque por muy aceptado que se vuelva el pasamontañas, sigue representando un desafío dentro del plano de lo visible y lo no visible, en tanto que se vuelve un punto oscuro dentro de la representación, podemos decir, del retrato en tanto que captura del rostro personificado. Este problema me parece que es propiamente estético en la medida que puede pensarse desde lo simbólico del régimen de la visualidad. Por lo tanto, hablar del giro simbólico, es hablar de un viraje hacia lo poético y así también hacia lo estético, ya que posibilita o trabaja desde la reflexión del elemento, tanto desde el lenguaje

---

<sup>107</sup> <http://www.sagahon.com/node/103>

<sup>108</sup> Solidaridad que se vio reflejada en la creación de organizaciones no gubernamentales que promueven desde distintos puntos del planeta el zapatismo y el lema de que “otro mundo es posible”. En Chiapas pude conocer a miembros de distintas Redes Solidarias provenientes sobre todo de España, EE.UU y Alemania. En la página web <http://solidaridadchiapas.wordpress.com/> se pueden ver los mensajes de apoyo, así como también las distintas actividades en diferentes partes del mundo para enviar apoyo a los zapatistas.

poético, como desde el lenguaje visual. En este aspecto, es de suma importancia la producción de un discurso que recupera los modos de habla indígenas, ya que con ello resurge un modo de pensamiento más ligado a lo simbólico-espiritual más que a lo puramente material<sup>109</sup>. En tanto símbolo, el giro se ha producido en lo que convencionalmente se entiende por el signo pasamontañas. Esa convención que implica el símbolo está mediada por una suerte de imposición de lo que significan las palabras, más que por un acuerdo entre una comunidad, como se daría una convención social. El giro desde lo utilitario se produce precisamente en este aspecto, giro en torno a lo que dice la convención sobre el signo capucha.

De todas maneras, y a pesar de la importancia que tiene la producción artística, los medios de comunicación, con especial énfasis en la televisión y el periódico, jugaron un papel fundamental para la producción de la imagen del EZLN, volvieron imagen el conflicto armado y pusieron especial atención a aquello que no pudieron capturar: el rostro de los insurgentes, por lo que lo sobreexplotaron y sobreexpusieron; esta multiplicidad de imágenes provocaron la rostrificación de los pasamontañas, que en el esfuerzo de ser aprehendidos, fueron transformados en rostros.

Ante esa banalización de la imagen a la que suelen recurrir los medios masivos de comunicación, un arte no oficial emergía para hablar de otro modo sobre la máscara, para producir imágenes congruentes con los discursos subalternos. Entre estos dos ámbitos se vivía una disputa intensa por la configuración de la imagen.

---

<sup>109</sup> Este modo de habla responde a una necesidad de conservación de los relatos tradicionales, memoria mnemotécnica. Los cantos y rezos contribuyen a recordar el contenido.

Si tenemos que pensar en un momento en el que situar el viraje, podemos pensar en los primeros días del alzamiento zapatista, ya que la aparición de fotografías de prensa y videos que mostraban encapuchados se tradujo en una inmediata reacción por parte de algunos sectores políticos. El trabajo discursivo por parte del EZLN respondió a las opiniones acerca del pasamontañas, además del interés de algunos fotógrafos de la prensa que influyó en la producción de imágenes muchas veces políticamente comprometidas. Es por esto que es tan importante la labor de la prensa, pues genera un doble movimiento: la producción visual de ciertos periodistas en la prensa nacional y local; y por otra parte la producción textual del mismo EZLN. Este proceso es bastante inmediato, pero un acontecimiento posterior daría cuenta de la cristalización de este trabajo discursivo: la marcha de febrero de 1995 que se organizó bajo el lema *Todos somos Marcos*, puesto que es posible observar en ella, la rostrificación del pasamontañas, es decir, la vuelta rostro de un rostro cubierto, lo que ocurre en gran medida como respuesta al desenmascaramiento de algunos miembros del EZ por parte del Ejecutivo. Este punto es el que da cuenta del giro simbólico, donde la población civil pro-zapatista ha respondido a las acusaciones de terrorismo con el símbolo resignificado y es en este momento que se hace evidente que el pasamontañas es el símbolo del zapatismo.

A lo largo de este texto se ha exhibido la convivencia de diversos lenguajes con lo que significan el pasamontañas y el paliacate. Así, lo mítico, lo indígena, lo ingenuo, lo natural, lo revolucionario, han envuelto al ocultamiento y lo han resignificado desde sus discursividades, ya que estos lenguajes no pueden convivir con la imagen del terrorista impuesta desde las cúpulas de poder. Esta idea se vuelve evidente con un comentario que recibí de mi primo de 10 años sobre una fotografía que vio en mi pieza del subcomandante

Marcos. En la fotografía Marcos aparece fumando y sonriendo. Mi primo preguntó “¿es un terrorista bueno?”. Esta frase dio paso a muchas interrogantes, ya que encerraba en sí, una cuestión que me parecía fundamental: la noción de *bueno* resulta necesaria para la comprensión de la representación de un sujeto que se nos entrega como “terrorista” y que se le asocia moralmente con el mal<sup>110</sup>, asociación que no se ve explícita en la imagen. De ahí la necesidad de enunciar “terrorista bueno” como si el calificativo *bueno* alivianara esa carga histórica que conlleva el término.

De cierta manera, los lenguajes utilizados para hablar de Zapatismo contienen esta misma lógica, pero de manera menos explícita. Ya que se trata de un resultado en la búsqueda por la imagen y que se gesta desde los actores sociales y no desde el poderoso. El arte es también comunicación y así es entendido por los artistas adherentes al zapatismo, así como también por las propias comunidades, como vimos en el caso de los murales comunitarios participativos.

Luego de este recorrido por las distintas imágenes que hablan del zapatismo, tras concluir surgen nuevas preguntas. De todas maneras creo necesario recalcar, que si hay una incidencia en esta construcción simbólica desde las artes visuales, así como también a nivel discursivo, ya que se hace fundamental la conformación de esta imagen como sustituto de lo que se podría haber dicho desde la prensa oficial sobre el pasamontañas y en esa medida la poética de la imagen del encapuchado, así como también la poética discursiva en torno al

---

<sup>110</sup> El término *terrorismo*, nace con la Revolución Francesa y en ese momento histórico hace referencia a prácticas institucionales y no a acciones subversivas. Es a partir de la mitad del s. XIX, que este concepto se le comienza a asociar con la “propaganda mediante la acción” de los grupos anarquistas quienes comenzaron a utilizar la violencia como método contestatario y de lucha. A partir de ese momento, el terrorismo está vinculado con un delito político. Para finales de siglo, distintos Estados se dotan con leyes que sancionan las prácticas terroristas. Se establece así que los actos terroristas son aquellos “hechos criminales dirigidos contra un Estado y cuyo fin o naturaleza es provocar terror en personalidades determinadas, grupos de personas o público”. (Del Barrio, León, 1991:75)

elemento de la capucha, son fundamentales para la elevación del elemento a la categoría del símbolo de la *dignidad rebelde*.

## Fuentes Documentales

Alemán, R., Moguel, J., Ballinas, V. (1994, 27 y 28 de febrero). Entrevista al Subcomandante Marcos. *La jornada*. Consultado el 2 de marzo de 2013 <http://www.bibliotecas.tv/chiapas/feb94/26feb94b.html>

Castellanos, L. (enero 2008) *Retrato radical*. En Revista Gatopardo n° 86. México

EZLN. (2003). *Documentos y comunicados 1*. México: Era

EZLN. (2001). *Documentos y comunicados 2*. México: Era

EZLN. (1998). *Documentos y comunicados 3*. México: Era

EZLN. (2008) *EZLN: abajo y a la izquierda*. Santiago de Chile: Quimantú

Subcomandante Marcos. (2011) *Relatos del Viejo Antonio*. En: Textos del Subcomandante Insurgente Marcos, Ediciones Rebeldía, México DF

Subcomandante Marcos (2003) Envía el sup Marcos un mensaje por la apertura de 69 miradas contra Polifemo (2003, 27 de noviembre). [Versión electrónica] *La jornada*. <http://www.jornada.unam.mx/2003/11/27/03an1cul.php?origen=cultura.php&fly=1>

Canal 6 de julio. (1995) *Todos somos Marcos*. Consultado el 23 de septiembre 2012. <http://www.veoh.com/watch/v6980091jrhPP9Wr?h1=Todos+Somos+Marcos+%5BCanal+6+de+Julio+-+1995%5D>

Mensaje de Antonio Lozano Gracia (1995), Procurados General de la República durante el Gobierno de Ernesto Zedillo, en fragmento de la transmisión del noticiario “Enlace” del Canal Once de México. 9 de febrero de 1995. Consultado el 19 de octubre del 2012 [http://www.youtube.com/watch?v=c5tZRIQk\\_8s](http://www.youtube.com/watch?v=c5tZRIQk_8s)

## Bibliografía

Acha, J. (2006). *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México: Coyoacán.

Alcina, J (Comp.). (1990) *Indianismo e indigenismo en América*. Madrid: Alianza

Arancibia C., J. (2011). La mediatización de la política. *Comunicación y Medios* No. 13 (2002): Globalización: identidades emergentes. Consultado el 26 de julio de 2013 [www.uchile.cl/documentos/la-mediatizacion-de-la-politica\\_49543\\_15.pdf](http://www.uchile.cl/documentos/la-mediatizacion-de-la-politica_49543_15.pdf)

Baeza, P. (2007) *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili

Banksy. (2011) *Existencilism*. Consultado 17 de febrero del 2014 <http://www.scribd.com/doc/226852218/BANKSY-Existencilism>

Barthes, R. (2009) *La imagen en Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2011) *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós

- Bengoa, J. (jul/dic. 2003). 25 años de estudios rurales. En: Revista Sociologías, N° 10, Porto Alegre. Consultada el 19 /11/13 <http://www.scielo.br/pdf/soc/n10/18716.pdf>
- Bengoa, J. (2007) *La emergencia indígena en América Latina*. Chile: Fondo de Cultura Económica
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: GG
- Bozal, V. (2000). *Orígenes de la estética moderna*. En Bozal, V (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas v. I*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Castell, M. (2001). *La otra cara de la tierra: movimientos sociales contra el nuevo orden global*. En *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Vol. II*. México: Siglo XXI
- Castoriadis, C. (1993) *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. 2 El imaginario social y la institución*. Argentina: Tusquets
- Coronado, G. (2008). *Insurgencia y turismo: reflexiones sobre el impacto del turista politizado en Chiapas*. Revista Pasos [http://www.pasosonline.org/Publicados/6108/PS0108\\_5.pdf](http://www.pasosonline.org/Publicados/6108/PS0108_5.pdf) (Consulta 23/04/2014)
- Cortés, Rosalía. (2010). *Los zapatistas, una interpretación iconológica. La irrupción pública del EZLN en 1994 y el conflicto armado en Chiapas a través del lente de Raúl Ortega, Reportero gráfico de La Jornada*. (Tesis de Licenciatura inédita) UNAM. México
- Del Barrio, A., León, J. (1991) *Terrorismo, Ley Antiterrorista y Derechos Humanos*. Chile: Programa de Derechos Humanos. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Deleuze, G. (2012) *Año cero – Rostridad*. En *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos
- Eagleton, T. (1997). *Ideología. Una introducción*. España: Paidós
- Foucault, M. (2008). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets
- Foucault, M. (2005) *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI
- Fujigaki Cruz, E. (1988) “Las rebeliones campesinas en el porfiriato: 1876 -1910” en *Historia de la cuestión agraria mexicana. La tierra y el poder 1800-1910. Vol. 2* Editorial Siglo XXI.
- Girola, L. (2011) *Representaciones e imaginarios sociales*. En De la Garza y Leyva (coords.) *Tratado de metodología de las Ciencias Sociales FCE/UAM Iztapalapa, México*. Consultado 16 de julio del 2013 en <http://sgpwe.izt.uam.mx/pages/egt/Cursos/MetodologiaMaestria/Girola.pdf>
- Hijar, C. (2011) *Pintar obedeciendo. Mural comunitario participativo*. Consultado el 28 de diciembre del 2013 de <http://discursovisual.net/dvweb18/aportes/apohijar.htm>



Kerkhoff, M. (1984) *La Probanza de Votan: Apéndice fantasma del Popol Vuh. II coloquio internacional sobre literaturas indígenas latinoamericanas*, Washington, d. C. Revista América Indígena, 44(4), 713-746.

Larraín, J. (2001). *La identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM

Le Breton, D. (2010) *Rostros: ensayo de antropología*. Buenos Aires: Letra Viva

Lopezosa, G. (2009) *Paseos por la imagen de lo cotidiano: un contexto para múltiples realidades*. Consultado 5 de abril de 2014 de <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/view/2411/2361>

Mandoki, K. (2008) *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México: Siglo XXI

Marín, G. (1994). *Rebelión en Chiapas*. Santiago de Chile: Pluma y Pincel.

Marzo, J. (ed.) (2006) *Fotografía y activismo: textos y prácticas (1979-2000)*. Barcelona: GG

Menard, A. (2013) *El devenir imagen del indígena. (Escrito inédito para el Seminario Territorios de la imagen, realizado en Santiago de Chile el 30 de septiembre del 2013)*. Texto facilitado por el autor.

Montemayor, C. (1997) *Chiapas: la rebelión indígena en México*. México: Debolsillo

Mota, S. (2000) *Chiapas: Una apuesta económica*. México: Ediciones Castillo

Muñoz, G. (2003). *EZLN: 20 y 10, el fuego y la palabra*. México: Rebeldía, La Jornada

Nietzsche, F. (2007). *La genealogía de la moral*. Madrid: Edimat Libros

Peirce, C. (1999) *¿Qué es un signo?* Consultado el 8 de mayo de 2013 de [http://www.letrak.com.co/alejandro/material/pierce\\_signo.pdf](http://www.letrak.com.co/alejandro/material/pierce_signo.pdf)

Piñeirúa, L. (2001) *Límites y contornos. ¿Entre lo real y lo imaginario?* [Versión electrónica] Boletín informativo La Pintura Mural Prehispánica en México (año VII, n° 15) UNAM.

Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile: LOM

Requejo del Blanco, A. (1999) *Poesía indígena de tradición oral*. Número 15, Año 4, Agosto - Octubre 1999 consultada 17/04/14

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n15/torequejo15.html#2>

Rojas Mix, M. (2006). *El imaginario: civilización y cultura del siglo xxi*. Buenos Aires: Prometeo

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara

Van Dijk, T. (1997) *El discurso como interacción en la sociedad*. En Van Dijk, T (Comp.), *El discurso como interacción social* (Vol. 2, pp. 19-66). Barcelona: Gedisa.