

Arte e imaginación política: reflexiones a partir del movimiento zapatista en México



Art and Political Imagination: Insights From the Zapatista Movement in Mexico

DE PARRES GÓMEZ, FRANCISCO; COZZOLINO, FRANCESCA

 FRANCISCO DE PARRES GÓMEZ

francisco_kurt@hotmail.com

Universidad Veracruzana, México

 FRANCESCA COZZOLINO

francesca.cozzolino@ensad.fr

Escuela nacional superior de las artes decorativas (EnSAD), Italia

Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen

Fundación Universitaria San Mateo, Colombia

ISSN-e: 2665-6728

Periodicidad: Semestral

vol. 5, núm. 2, 2023

designio@sanmateo.edu.co

Recepción: 04 Noviembre 2022

Aprobación: 07 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/554/5544275002/>

DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v5i2.855>

© Fundación Univeristaria San Mateo



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: Esta contribución se centra en las estrategias de comunicación desarrolladas por las comunidades autónomas zapatistas en Chiapas, México. El texto se abre con una aproximación histórica a la relación entre estética y zapatismo, desarrollada en torno a los acontecimientos artísticos más recientes de la historia zapatista, destacando su fuerza simbólica y política. Se trata de atravesar la perspectiva de la antropología del arte y de la semiótica de la cultura a partir de un corpus constituido por los artefactos visuales producidos en el marco de las diferentes ediciones del CompArte (festival artístico iniciado en 2016 por las comunidades autónomas); así como los numerosos carteles producidos para comunicar los encuentros internacionales, o los murales realizados en las paredes de los Caracoles (centros de autogestión en el territorio zapatista). Dos hechos etnográficos constituyen el núcleo del artículo: un taller de dibujo organizado dentro del festival CompArte de 2018, y una pintura mural realizada por estudiantes estadounidenses en residencia en un Caracol el mismo año. El objetivo es mostrar cómo se plasma la imaginación política en las superficies, a través de dinámicas de apropiación y reapropiación que operan en esta producción visual. Estas imágenes de resistencia reúnen elementos visuales de varias tradiciones iconográficas y una pluralidad de actores pertenecientes a diferentes redes activistas (en México, California y Europa). Por último, una variedad de actores participa de dinámicas de creación colectiva que reafirma el proyecto zapatista de: un mundo donde quepan muchos mundos.

Palabras clave: arte, comunicación figurativa, movimientos sociales, zapatismo, redes de activismo, autoría colectiva.

Abstract: This contribution focuses on the communication strategies developed by the Zapatista autonomous communities (Chiapas, Mexico). The paper begins with a historical approach to the relationship between aesthetics and Zapatism, developed in regard to the most recent artistic events of the Zapatista history, highlighting its symbolic and political force. The aim is to cross the perspective of the anthropology of art and the semiotics of culture from a corpus constituted by the visual artifacts produced in the framework of the different editions of CompArte (an art festival initiated in 2016 by the autonomous communities), as well as the numerous posters produced to communicate the international meetings, or the murals

made on the walls of the Caracoles (centers of autonomous organization in the Zapatista territory). Two ethnographic scenes constitute the core of the article: a drawing workshop organized within the 2018 CompArte festival, and a mural painting made by American students in residence in a Caracol the same year. The aim is to show how political imagination embodied on surfaces, through dynamics of appropriation and reappropriation that operate in this visual production. These images of resistance bring together visual elements from various iconographic traditions and a plurality of actors belonging to different activist networks (in Mexico, California, and Europe). This variety of actors participate in collective creation dynamics that reaffirm the Zapatista project of “A world where many worlds fit.”

Keywords: art, figurative communication, social movements, Zapatism, activism network, collective authorship.

INTRODUCCIÓN: CUANDO EL ARTE Y LA IMAGINACIÓN POLÍTICA SE ENTRELAZAN EN CHIAPAS

En nombre de la función social del arte y de la afirmación de la identidad, el compromiso político de los artistas en México es una constante del siglo XX. Las pinturas que cubren las paredes de numerosos edificios de todo el país, fruto de 30 años de creación a partir de 1922, así como las diversas obras surgidas de las agitaciones que siguieron a los eventos de 1968 (Debroise, 2006), dan testimonio de un diálogo evidente entre arte e imaginación política.

La historia de este país es diferente a la del resto de América Latina. Fue uno de los primeros países en luchar por la independencia a partir de 1810 y fue el único en el que, un siglo después, se produjo una revolución política y rural, con repercusiones directas en la renovación de la vida cultural y la creación artística. Si bien Eric Hobsbawm (1994) en su historia de los movimientos políticos del siglo XX se refirió a la revolución mexicana de 1910 como la primera de la historia del siglo XX; trabajos históricos y sociológicos más recientes sobre el movimiento zapatista (Baschet, 2005, 2018) y los colectivos autónomos (Pleyers y Garza-Zepeda, 2017) han demostrado que México es hoy un territorio fundamental para pensar los movimientos sociales.

Si bien los mundos del arte han sido a menudo vectores de experimentación social e impulsores de políticas alternativas, la configuración que adquieren y el papel que desempeñan revelan tener una densidad y un peso muy particular en el México de hoy, en un momento histórico singular en que el presidente Andrés Manuel López Obrador ha definido como “La cuarta transformación”[1] (Cacelín, 2018). En este contexto político, las prácticas artísticas llevadas a cabo por las comunidades zapatistas del sureste de México forman parte de un movimiento de resistencia a la política de megaproyectos del gobierno, expresado a través de formas creativas singulares.

Chiapas ha sido la cuna de la revuelta indígena desde el Congreso Indígena celebrado en 1974 en San Cristóbal de Las Casas, seguido en 1994 por el levantamiento zapatista (Le Bot y Subcomandante Marcos, 1997). La lucha zapatista ha sido apoyada por la comunidad internacional y la sociedad mexicana desde su inicio y ha recibido una gran atención mediática (Leyva, 1998). Los zapatistas siempre han hecho un amplio uso de recursos visuales para comunicar sus luchas. En los últimos diez años han organizado un gran número de eventos culturales que se orientan precisamente hacia el exterior de las comunidades, lo que les permite dar a conocer sus luchas y establecer lazos con otras luchas similares en el mundo.

En los festivales y encuentros internacionales celebrados en las comunidades zapatistas se han producido y difundido muchas imágenes de resistencia. Estos eventos, como el Festival CompArte por la Humanidad[2] (Martínez, 2018), consecutivamente desarrollado cada año hasta 2019, han canalizado y acelerado las

producciones artísticas (murales, bordados, canciones, obras de teatro, pinturas, esculturas, producciones audiovisuales, poesías y literatura) (De Parres, 2021a). Asimismo, han revelado la forma inclusiva de construir el imaginario político zapatista, nutriéndose de las tradiciones locales mayas, transformándose y actualizándose.

La mirada teórica y metodológica a partir de la cual se desarrolla nuestro análisis es doble. En primer lugar, antropología del arte, en la medida en la que nos preguntamos sobre la manera en la que los grupos sociales otorgan un sentido político a sus producciones artísticas. De acuerdo con ello, metodológicamente nos valemos de las herramientas de la etnografía y la observación participante en situaciones específicas como las creaciones de pinturas murales, la participación en festivales artísticos, etc.

En segundo lugar, nos posicionamos desde la perspectiva semiótica de la cultura que sostiene que todo proceso simbólico, o de generación de sentido, involucra funcionamientos sígnicos retrospectivos, es decir que recuperan elementos del pasado, se reapropian de ellos y los resignifican. Segundo, implican funcionamientos prospectivos, esto es, la incorporación de significaciones de acuerdo con el contexto presente en el que se genera el sentido y, tercero, prospectivos o, en otras palabras, que quienes producen el sentido proyectan significaciones hacia el futuro a partir de sus condiciones materiales de manera prefigurativa (Lotman, 2000). En la misma tesitura, trabajamos construyendo corpus de imágenes en los que analizamos los motivos iconográficos y los sentidos que vehiculan los mensajes. El método de la semiótica de la cultura es un campo que intenta interpretar la cultura como un tipo de actividad simbólica humana, creación de signos y forma de dar sentido a todo lo que nos rodea.

Reconocemos en el zapatismo estas funcionalidades transhistóricas y simbólicas que llevan a la práctica cuando ejercen su quehacer político de forma estetizada. Las figuras retóricas visuales, escritas y performáticas que elaboran y conectan varios tiempos y espacios condensados en sus obras artísticas y su imaginación política. De tal manera, logran enlazar las demandas actuales del movimiento como la justicia, democracia, libertad, el anticapitalismo, antipatriarcalismo y el antirracismo con otra serie de valores encarnados que se pueden vincular con posicionamientos de tipo anticolonial, pertenecientes al conocimiento indígena.

Nuestro análisis se centra en un corpus de elementos visuales producidos en el contexto de diferentes actividades de las comunidades zapatistas (festivales artísticos, carteles producidos para comunicar los encuentros internacionales o pinturas realizadas en las paredes de los caracoles). Pretendemos mostrar las dinámicas de apropiación, reapropiación[3] y resignificación que operan en esta producción visual a través de la circulación de motivos específicos (como la espiral y el caracol[4]). Estas circulaciones gráficas reúnen elementos visuales de varias tradiciones iconográficas, así como una pluralidad de actores pertenecientes a distintas redes activistas (en México, California y Europa).

En este artículo se analizan las diferentes lógicas de producción de la imaginación a través del arte. Puede ser individual o colectiva, inscribiéndose en el modelo militante, o la ausencia de firma, dinámica que designa a un sujeto/autor más amplio –y en las que se reconocen la comunidad zapatista y la comunidad internacional simpatizante–.

DIFERENTES FRENTE DE BATALLA: ENTRE EL FUEGO Y LA PALABRA[5]

Cuando se llevan a cabo análisis de las insurrecciones populares como movimientos armados, comúnmente se privilegia ahondar en la capacidad de fuego que tienen. Sin embargo, al interior de las lógicas de la guerra, estas son solo algunas partes de la dialéctica y los diferentes campos que se entrelazan en la esfera de la política, donde lo simbólico no puede quedar relegado.



FIGURA 1

Despliegue de milicianos como parte de las celebraciones de los 25 años del alzamiento armado. Caracol en territorio zapatista, Chiapas

Nota. Foto © FDP 2019

No nos referimos a lo simbólico como una dimensión abstracta del pensamiento, sino como la serie de procesos y estrategias que se generan, además de la vía armada para fortalecer en múltiples niveles a quienes luchan, entre ellas la imaginación. En 2012 los zapatistas expresaban: “Si no puedes tener la razón y la fuerza, escoge siempre la razón y deja que el enemigo tenga la fuerza. En muchos combates puede la fuerza obtener la victoria, pero en la lucha toda solo la razón vence” (Subcomandante Marcos, 2012, p. 114). Lo que intentaban transmitir es que, además de tener su propio ejército regular y su sistema de defensa, los zapatistas han hecho una apuesta por dar la pelea desde varios frentes, donde la comunicación figurativa[6] es un elemento fundamental que ahora vemos cada vez más profundamente materializado en el arte.

Las reapropiaciones simbólicas en la historia del zapatismo contemporáneo son innumerables, por ejemplo, el propio Himno Zapatista que retoma la música y cadencia del corrido “Carabina 30-30” de la Revolución Mexicana de 1910. Una canción popular que pertenece a la colectividad, como diálogo con el pasado y al mismo tiempo elemento de resignificación transhistórica; esta canción, ahora como himno de batalla del movimiento indígena, también alude al rifle Winchester, modelo 1894 muy utilizado en la época. Empero, sin lugar a duda los primeros acercamientos al alzamiento armado de 1994 en el Sureste mexicano, por parte de la sociedad civil nacional e internacional, fueron a través de las imágenes. Varias vueltas al mundo dieron los videos en los noticieros, de los indios chiapanecos encapuchados y sus enfrentamientos con el ejército federal en México. Las fotografías de Pedro Valtierra, Antonio Turok y Ricardo Trabulsi, entre muchos más, tuvieron un papel fundamental que hasta la actualidad se mantiene (De Parres, 2022).

En retrospectiva, como parte de un diálogo entre la comunidad de cineastas que asistió al Caracol Oventik, al “Primer Festival de Cine Imposible: Puy Ta Cuxlejaltic” (“Caracol de Nuestra Vida”), para 2018 los zapatistas identificaban tres formas de practicar el arte, cada una con su temporalidad específica y con sus cambios de acuerdo con los procesos en turno, parafraseando: Hubo un tiempo en el que se hacía “arte sobre las comunidades”, realizado por artistas externos al movimiento; otro tiempo en el que se practicaba mayoritariamente el “arte con las comunidades”, propiciado por los encuentros en territorio autónomo; y la tercer forma, corresponde al “arte hecho desde las comunidades”[7].

Lo anterior establece una diferencia entre las producciones artísticas generadas desde la “externalidad”, es decir, hechas por los simpatizantes del zapatismo; aunque al mismo tiempo los indígenas mayas se nutrieron de la convivencia y el diálogo, hasta dar paso a la construcción de sus propios discursos y prácticas artísticas “internas”, que hoy podemos ver consolidadas en los “Festivales CompArte por la Humanidad”, realizados por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) de 2016 a 2019. En términos de apropiación, reapropiación e *intertextualidad*[8] (Kristeva, 1997), los artistas externos funcionan como el puente cultural entre el arte de “afuera” y, al mismo tiempo, permiten tender lazos para con el arte que se hace dentro de las comunidades autónomas.

En forma de traductores culturales, la comunicación figurativa pasó a sustituir al lenguaje escrito y verbal, tomando en cuenta las diversidades lingüísticas y pluriétnicas al interior del EZLN. Por tanto, la pintura adquirió una fuerte densidad simbólica en términos expresivos y comunicativos. De ahí la relevancia de la gráfica, los murales, la fotografía o los bordados como herramientas para plasmar y transmitir las demandas de los pueblos sobre superficies insurrectas.

Respecto a la importancia de la comunicación figurativa, que recurre al uso de abstracciones simbólicas de amplio espectro, es decir, que puede transmitir mayor información más allá de las barreras de la lengua escrita o verbal; lo anterior se vincula con las relaciones entre forma y figura, de tal manera que la forma se refiere a la estructura o el código que permite construir y reconocer un signo, mientras que la figura se refiere a la expresión o el contenido comunicativo que el signo transmite. En el caso específico de lo que compete al arte, la forma refiere al estilo o la técnica que utiliza el artista para crear una obra; en cambio, la figura hace alusión al tema o el mensaje que la obra comunica. Desde esta perspectiva, tanto las comunidades autónomas en su diversidad, como la comunidad internacional, encontraron signos en común para comunicarse a través de las imágenes.

En la actualidad, podemos afirmar que las comunidades autónomas están cubriendo espectros muy amplios de la exploración creativa y sensible de la imaginación política, ya que se integran disciplinas que los pueblos originarios han ejercido de manera ancestral, como la música, la danza y la pintura, con sus debidas resignificaciones y reapropiaciones. Al mismo tiempo, se incorporan nuevos lenguajes, como el del performance ritual y hasta el cine, ambos, con cada vez más resonancia en estos pueblos en resistencia. De otro lado, la diferencia con estos últimos dos es que anteriormente los indígenas mayas eran mayoritariamente espectadores y actualmente ellos están fungiendo el papel de productores. Diez son los caminos interconexos en la urdimbre del universo artístico policromático y plurivocal, que se realiza en territorio autónomo, elaborado siempre en colectivo (De Parres y Zagato, 2019). A las disciplinas artísticas mencionadas anteriormente habría que sumar los bordados, la escultura, el teatro, la literatura y la poesía.



FIGURA 2

Festival CompArte por la Humanidad, Caracol en territorio zapatista, Chiapas

Nota. Foto © FDP (2018)

En el ir y venir entre el fuego y la palabra observamos que, a casi tres décadas del alzamiento en armas, se ha privilegiado mayoritariamente la segunda vía, proceso que podemos evidenciar a partir de los símbolos que constantemente utiliza el zapatismo como parte integral de su autonomía y de sus herramientas de comunicación. Son estrategias artístico-políticas que reproducen en los muros de sus comunidades, pero también en las imágenes que hacen circular a través de sus propios medios como los Tercios Compas, en los cuadros que pintan, los bordados que realizan primordialmente las mujeres del movimiento, las fotografías y videos que circulan; así como el lenguaje que utilizan, acompañado persistentemente de la poética; realizados siempre a través de una autoría colectiva con base en la resistencia de los pueblos.

EXPERIENCIAS CREATIVAS DE ARTE COLECTIVO PARA LA RESISTENCIA

La enorme cantidad de eventos públicos que han organizado las comunidades autónomas, tanto en su territorio como fuera de él, son ejemplo de cómo desde su aparición a la luz pública los zapatistas han hecho llamamientos a la sociedad en general a combatir las desigualdades estructurales. En la amplia gama de conocimientos que han convocado, por supuesto incluyen a las artes y las ciencias, bajo la condición de que la construcción de ese diálogo sea sobre circunstancias igualitarias. La finalidad es construir nuevas narrativas e imaginarios (Castoriadis, 1975), que apunten a la libre autodeterminación de los pueblos:

(...) el reconocimiento de un arte diferente puede apoyar la reivindicación que hacen los pueblos indígenas de su autodeterminación y su derecho a un territorio propio y una vida digna. Por un lado, la gestión del proyecto histórico de cada etnia requiere un imaginario definido y una autoestima básica, fundamento y corolario de la expresión artística. Por otro, los territorios simbólicos son tan esenciales para los indígenas como los físicos; aquéllos son expresión de estos; estos, son proyección de aquellos. Por eso, resulta difícil defender el ámbito propio de una comunidad sino se garantiza su derecho a la diferencia: su posibilidad de vivir y pensar, de creer y crear de manera propia. (Escobar, 2011, p. 37)

Como ejemplo de la importancia del arte realizado en colectivo que pudimos presenciar, tenemos el caso de Estefanía[9], chilena de origen, quien se encontraba haciendo un intercambio estudiantil en periodismo y comunicación en México y tuvo la oportunidad de asistir al III Festival CompArte (2018) realizado por el EZLN, junto con dos amigas suyas de Argentina. Las tres se encontraban viajando por el país. La joven

relata que hubo varias ocasiones en las que les preguntaban: “¿Por qué viajan solas?” o “¿No les da miedo viajar solas?” A lo que contestaban: “Estamos viajando las tres juntas, no estamos solas”. En ese contexto decidieron asistir al Caracol Morelia para compartir la experiencia de “Viajar sola(s)”, como nombraron a su colectiva y así hacer con los zapatistas un taller para producir un mural comunitario sobre las superficies de uno de los edificios del Caracol:

Cuando llegamos al lugar donde íbamos a impartir el taller fue una gran sorpresa que el lugar estaba lleno de gente, y, sobre todo, que ponían muchísima atención al relato sobre lo que nos había pasado cuando estábamos viajando. En un principio pensamos en hacer el taller separatista, solo para mujeres; pero después vimos que en las comunidades no era así, que parte del entendimiento de la lucha era el aprender a habitar en comunidad. Antes de llegar a territorio zapatista, veníamos de todo un viaje en donde los hombres eran figuras muy amenazantes, y en el taller, el encontrarse con esas figuras masculinas tan receptivas y colaborativas, nos llamó mucho la atención. Los comportamientos eran notoriamente diferentes. (Estefanía, comunicación personal, 2 de agosto de 2018)

Posterior al relato que las mujeres contaron a la comunidad, se empezó una dinámica para dibujar los elementos que llevaría el mural. Los zapatistas, representaban a las tres mujeres dibujadas arriba de un caracol, y les explicaban que así podían plasmar que se sintieran seguras, representaban “el caracol como una casa que hacía un llamado a ir a la naturaleza, como la tierra, que metafóricamente simboliza nuestra madre que nos cuida” (Estefanía, comunicación personal, 2 de agosto de 2018). Una vez teniendo los bocetos, se expusieron; como también había más visitantes externos que asistían al CompArte, paulatinamente se adhirieron los elementos que tenían que conformar el mural. En colectivo, se decidió que la figura central fuera la de una mujer zapatista haciendo el llamado simbólico a todas las resistencias para reunirse. Estefanía relata que una parte fundamental de la metodología para la creación del mural se relaciona con el valor que tiene el diálogo:

Pasamos muchísimo tiempo escuchando lo que cada uno había dibujado, al principio, nosotras solo pensábamos contar lo que habíamos vivido, pero después, se fue sumando más gente al proceso, incluso, personas que también iban viajando, llegaron con materiales y pintura. Después, a los bocetos se fueron sumando elementos del ambiente, como montañas, cerros, agua, por supuesto la ceiba como el árbol sagrado maya, que se expresaba como un símbolo de protección. Los caracoles eran una figura clave, porque además, en esos tiempos era el 15 aniversario de su fundación. (Estefanía, comunicación personal, 2 de agosto de 2018)



FIGURA 3

Taller de dibujo. III Festival CompArte por la Humanidad, Caracol en territorio zapatista, Chiapas

Nota. Foto © FDP (2018)

Después de reunir los elementos que más se repetían, se realizó un boceto colectivo para incluir los dibujos faltantes. Lo importante es que nadie quedara fuera. Fundamentales eran las reiteraciones de los buenos deseos hacia el territorio y su cuidado, además de la disciplina con la que se trabajaba. El respeto a la palabra era el punto de partida y de llegada, los tiempos para pintar, comer y descansar, durante los tres días que duró la realización del mural, siempre se cumplían a cabalidad:

Algo importante es que ese mural no se firmó con el nombre de nuestra colectiva, que le habíamos puesto “Viajar sola(s)”, en realidad el mural al final ni siquiera se firmó, y esa decisión se tomó porque entendimos que el mural era parte de un proceso colectivo. Cuando se construye un relato comunitario, esa historia también forma parte de quien te escuchó, sobre eso tuvimos mucha reflexión. Recuerdo que siempre había un lugar para la risa. Esos encuentros sirven para generar muchas experiencias y tejer redes; sirven para que todo el imaginario que produce el Zapatismo siga creciendo, como el paliacate, que en muchas partes del mundo se relaciona con ese movimiento. En realidad, nosotras no fuimos a territorio zapatista a aprender a usar armas, o no como se entienden las armas desde la visión militar de los estados; en todo caso, fuimos a aprender a usar el arte como un arma, como una trinchera muy valorada de resistencia. (Estefanía, comunicación personal, 2 de agosto de 2018)

A través de las representaciones gráficas los zapatistas buscaban siempre tomar en cuenta la historia que las mujeres viajeras les habían contado. En ocasiones las dibujaban como grandes y fuertes, en otras arriba de una montaña o montando a una hormiga: “Buscaban reforzarnos constantemente que estábamos seguras, la importancia de las mujeres” (Estefanía, comunicación personal, 2 de agosto de 2018).

En todo momento la comunidad de forma integral participó de la realización y el diálogo a través de la imaginación política. Incluso en los momentos de los relatos y la planeación se incluía activamente a los niños que se encontraban presentes, es decir, como acto comunitario transgeneracional; al contrario de la gerontocracia, la voz de las infancias tiene valor. Después de esa experiencia artística, Estefanía manifestó que regresó a Chile con un sentimiento más fuerte de reforzar el quehacer comunitario. En la experiencia en territorio zapatista reflexionó que hay que romper con las jerarquías y las divisiones en el arte:

La experiencia del mural en el CompArte salió del deseo de compartir, mis compañeras no eran muralistas de formación, ahí entendí que el arte no necesita más que de la voluntad de escucha y la disposición de plasmar y no tanto de la experticia de cada persona. (Estefanía, comunicación personal, 2 de agosto de 2018)

Con procesos creativos como este mural de resistencia, lo que los zapatistas hacen es crear lazos, recordar su historia, evocar otras luchas y, sobre todo, fomentar la memoria colectiva para no olvidar las injusticias y construir horizontes colectivos de futuro. En palabras de Jaime Glez, lingüista y literato tseltal, desde su idioma el “no olvidar” se relaciona con la dimensión afectiva de la condición humana, que se puede representar por el corazón: “‘Olvidar’ en tseltal se dice: ‘*mame xch’ay ta awo’tan*’; en español significa: ‘que no se te pierda en el corazón’” (Jaime Glez, comunicación personal, 1 de junio de 2020).

UNA EXPERIENCIA DE FAMILIARIZACIÓN CON EL PENSAMIENTO ZAPATISTA Y LAS IMÁGENES QUE LO REPRESENTAN

Cuando llegamos al caracol en octubre de 2018 para tomar cursos de español y tsotsil[10], nos encontramos viviendo en un dormitorio con cuatro estudiantes estadounidenses. Los zapatistas nos llamaban a todos “estudiantes internacionales”. Allí nos atendieron los promotores de educación. El responsable de la formación nos explicó que los voluntarios que dan clases de idiomas se llaman “promotores” porque no se consideran “profesores”: “El promotor es una persona que facilita una clase, no un profesor, como ustedes dicen. Ponemos los materiales en el centro de una mesa y los discutimos juntos”[11].

Así fue como un día nos encontramos frente a dos libros sobre la mesa de la clase. Uno de ellos se titulaba *América profunda, 1992* y era un catálogo de exposición que recogía imágenes de grupos indígenas de todos los estados de México, con un prólogo del expresidente Carlos Salinas.



FIGURA 4
 Imagen del libro *América profunda*
 Nota. © FC (2018)

El libro, cuyo título parafraseaba deliberadamente las ideas del antropólogo Bonfil Batalla (1987), era una especie de compilación de “tipos culturales” que presentaba imágenes muy estéticas de personas fotografiadas sobre un fondo negro, como si la imagen sirviera para inmovilizar a estos “personajes” de civilizaciones milenarias en un tiempo ahistórico. Mientras que en su libro Guillermo Bonfil Batalla distingue un México profundo y uno imaginario[12]. El catálogo de la exposición, al tiempo que reivindicaba en el título la profundidad defendida por Batalla, presentaba el imaginario de un indigenismo que el antropólogo denunciaba y, según nuestro promotor, presentaba la visión del estado sobre los indígenas.

El otro libro, titulado *Camaristas. Fotografías mayas de Chiapas* (Duarte, 1998) daba cuenta de una experiencia singular en la que los propios indígenas fotografiaron su vida cotidiana. Según el promotor, este libro mostraba un proceso de apropiación por parte de los indígenas de su propia imagen y surgía de una dinámica de autonomía de las comunidades.

El estrecho vínculo entre imagen y poder, que está en el centro de la historia de la representación (Marin, 1993), tuvo sentido aquí porque la discusión que se dio durante este curso nos mostró que la imagen y el imaginario político juegan un papel central en la construcción del discurso zapatista; ya sean las imágenes que otros construyen de ellos o las imágenes que los propios zapatistas producen en el marco de encuentros internacionales como el CompArte.

Durante la conversación nuestro interlocutor también explicó que el término “profesor” no existía. Según él, se refería a la idea de una profesión:

Aquí no hay especialización, no pensamos en términos de habilidades, aquí las tareas las puede hacer cualquiera. Cualquiera puede trabajar en la educación por un tiempo, luego en la tierra, luego en el hospital, dependiendo de las necesidades de la comunidad.[13]

Otros zapatistas también nos habían explicado que la misma lógica ocurría con los que hacían pinturas, que luego se exponían en festivales o se vendían en las tiendas del Caracol. La venta de estas pinturas, así como de otros objetos (textiles o plásticos), contribuía a las finanzas de la Junta del Buen Gobierno, centro administrativo y político de cada Caracol.

Para los que están familiarizados con el movimiento zapatista, esta forma de compañerismo podría recordar la singular experiencia de enseñanza que los zapatistas habían establecido con la “Escuelita” (Baschet y Goutte, 2014). Sin embargo, no estuvimos hospedados con una familia, sino en la escuela secundaria, que tenía asociada una escuela de idiomas independiente, abierta a los extranjeros. Al final de la residencia se pidió a los estudiantes internacionales que, a cambio de la acogida que habían recibido, ofrecieran una creación para compartir con la comunidad, que podía adoptar la forma de una canción, una obra de teatro o un mural.



FIGURA 5

Escuela de lengua autónoma, Caracol en territorio zapatista, Chiapas

Nota. © FDP (2018)

Como estudiantes residentes en la escuela, tomamos la iniciativa de pintar un mural en el exterior del edificio donde nos alojaron. El mural reproducía un dibujo que habían realizado a partir del motivo de la espiral: en el centro de la espiral había gérmenes que simbolizaban el nacimiento de este signo del que surgían las formas vegetales y las plantas de maíz. Alrededor de la espiral se escribieron tres palabras: *chanu'mtasbail*, *ch'ulel*[14], *komon*[15].



FIGURA 6

Mural realizado por estudiantes estadounidenses pintando un mural

Nota. Foto © FC (2018)

Con esta pintura los estudiantes se referían al sistema de educación desarrollado por los zapatistas, que tiene sus raíces en conceptos formulados por los antiguos mayas y que solo la lengua tsotsil podía expresar. Los zapatistas defienden otra forma de educación, que llaman *chanu'mtasbail* (una combinación de las palabras *chanu'*, que significa educación, y *b-ail*, que significa sentido de reciprocidad), en la que toda la comunidad y el entorno natural desempeñan el papel de “maestros”.

El promotor nos había explicado que contraponen este sistema de educación al *chan vun*, expresión con la que se refieren a la escolarización institucional o, mejor aún, al “aprendizaje a través de los libros”. En cambio, la forma de educación que ellos favorecen no es necesariamente a través de los libros, sino a través de la práctica; tiene como objetivo “desarrollar formas de expresión” [16], entre ellas la pintura mural.

Si seguimos la producción de representaciones visuales por parte de los pueblos zapatistas y sus simpatizantes, no nos sorprenderá encontrar el mismo motivo del caracol de pintura que acabamos de ilustrar, tanto bordado en telas a la venta en las tiendas de los Caracoles, como reproducido en objetos de difusión de la lucha zapatista, como es el caso del cartel de invitación al Festival CompArte 2018.



FIGURA 7

Portada del documental de la edición 2018 del festival CompArte

Nota. © FC (2018)

Además, este motivo, a menudo también plasmado en forma de caracol-vinik, es decir, hombre caracol, se reproduce constantemente en los textos militantes. Tal es el caso del fanzine colectivo realizado por un grupo de activistas europeos para acompañar la “Travesía por la vida”[17] (Baschet, 2021) o, mejor aún, la llegada a Europa de una delegación zapatista en junio de 2021.

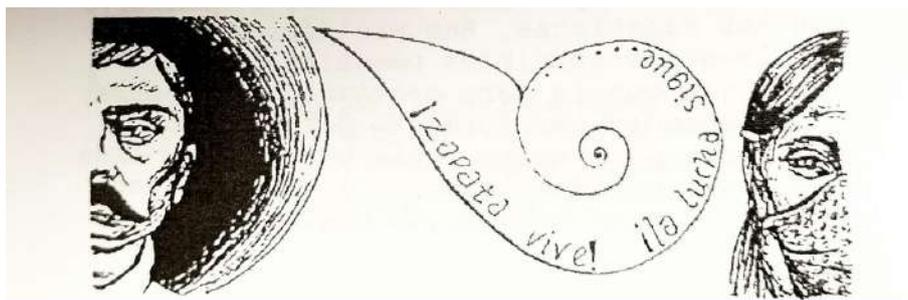


FIGURA 8

Dibujo de un fanzine colectivo, Citizens Summons y Alakrxn

Nota. © FDP (2021)

El uso de este signo en las imágenes zapatistas y en las producidas por los simpatizantes no es irrelevante. Para los zapatistas, el caracol evoca el imaginario de un proceso político que se pretende “lento” (en oposición a la idea de progreso capitalista) pero que, sin embargo, avanza; además del caracol marino o concha, que se encuentra en los sitios arqueológicos mayas, en los códices y en las colecciones de los museos prehispánicos (Benjamin, 2000; Genovese, 2016; Urban, 2007).

El caracol, con sus diversos patrones figurativos, desde la espiral hasta la concha marina, parece convertirse así en el símbolo distintivo de la resistencia zapatista (Cozzolino y Solomoukha, 2021). Este pensamiento y las imágenes que se desprenden de él son frutos de un imaginario político colectivo. De hecho, muchas veces no se conocen los autores de las imágenes que acompañan a los elementos de comunicación de la lucha zapatista, ya que zapatistas y simpatizantes internacionales diluyen la autoría de las imágenes en beneficio del proyecto de *Un mundo donde quepan muchos mundos* [18], dinámicas que se repite para las demás artes que realizan.

LA RED DE ACTORES EN LAS REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS ZAPATISTAS

Las representaciones visuales producidas en torno al proyecto zapatista se han construido gracias a la participación de artistas, ilustradores, graffiteros y colectivos artísticos que se han adherido a este proyecto político y han producido imágenes que, con el tiempo, han encarnado los valores de esta lucha y han dado visibilidad a sus actores.

Una de las primeras artistas que puso su obra al servicio del proyecto zapatista fue la chilena Beatriz Aurora. Llegó a Chiapas en 1994 durante el levantamiento y realizó su primera pintura en 1995. Desde entonces ha seguido acompañando al movimiento con sus imágenes que reproducen escenas de la vida cotidiana en las comunidades, los caracoles, o los personajes de los “cuentos” del Subcomandante Marcos (como El Viejo Antonio o La Niña Defensa zapatista). Sus animados y coloridos cuadros se han convertido en carteles, postales, pegatinas y se han reproducido en todos los soportes y superficies que se encuentran en los eventos internacionales.



FIGURA 9
Taller de Beatriz Aurora, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Nota. © FC (2018)

La ilustradora dice que le impresiona la dimensión humana e imaginativa del movimiento:

Cuando llegué a México desde Chile y descubrí el movimiento zapatista, me pregunté qué podía hacer para ayudar. Me tocó la dimensión humana del movimiento zapatista, el movimiento fue hecho por mujeres con niños en brazos, y no por armas, de hecho, en mis pinturas las armas se convierten en flores y quise pintar los colores del zapatismo y devolverle su dimensión poética y humana. (Beatriz Aurora, comunicación personal, 22 de octubre de 2018)

La artista participó en los Encuentros Intergalácticos de 1996 y en el concurso de carteles que se organizó, ganando el primer premio, que fue un abrazo. Este primer abrazo marcó el inicio de una larga amistad y de una intensa producción de objetos estetizados que, circulando de un colectivo a otro, y luego de una reunión a otra, difunden el pensamiento del movimiento y plasman el *imaginario* político-colectivo.

Con el tiempo otros artistas se unieron al movimiento y dejaron su huella artística. Es el caso de varios colectivos de jóvenes pintores y artistas gráficos mexicanos, como la Escuela de Cultura Popular Mártires del 68 o el colectivo de artistas, que entre 1997 y 1998 se reunió bajo el nombre de “Pintar obedeciendo”, en referencia a la filosofía y práctica de los siete principios zapatistas que se condensan en el: *mandar obedeciendo*[19].

En el mismo periodo, el pintor Sergio “Checo” Valdez[20], conocido en los círculos zapatistas por la creación del mural de “Taniperla” también llamado el “mural indestructible”, estuvo involucrado en acciones de visibilidad y apoyo del movimiento zapatista para la creación artística. Realizado en 1998 para celebrar la creación del primer *Municipio Autónomo Rebelde Zapatista (MAREZ)*, el mural “Taniperla” pintado el 10 de abril fue destruido al día siguiente (11 de abril), por la intervención de las fuerzas militares encargadas de desalentar la iniciativa zapatista. Pero inmediatamente fue reproducido en 52 países por los diferentes comités de apoyo a la lucha zapatista. El mural, que representa la creación del municipio, fue repintado en 2005 con la creación, por parte de Checo Valdez, de talleres de creación de “murales comunitarios”, iniciativa que dirigió hasta 2012.

Más recientemente, en 2018 el artista visual “Grand OM” refundó la identidad gráfica zapatista con la creación de una serie de carteles que representan los siete principios de la praxis política del EZLN. Luego, con la organización del Festival CompArte a partir de 2016, otros artistas de diferentes países realizaron más expresiones gráficas para reforzar la comunicación visual del proyecto zapatista. Ese mismo año, en el Caracol de Oventik se llevó a cabo el proyecto “Zapantera Negra” (Léger et al., 2017), impulsado por el artista mexicano Caleb Duarte, la artista estadounidense Mia Eve Rollow y el diseñador gráfico californiano Emory Douglas[21]. Juntos realizaron varios murales y bordados mezclando el imaginario de las Panteras Negras con el de los zapatistas (De Parres, 2021b).



FIGURA 10

Bordado hecho por el proyecto Zapantera Negra, expuesto en Casa de las Américas, La Habana, Cuba

Nota. © FDP (2018)

Estas hibridaciones iconográficas son el resultado de circulaciones, apropiaciones y reapropiaciones de *imaginarios* políticos que hacen eco de una localidad a otra y participan de un proyecto político transnacional construido sobre prácticas de resistencia orientadas a la creación de redes (Apostoli, 2017).

Si bien el uso del arte se formalizó como herramienta de lucha en 2016, durante la primera edición del Festival CompArte, la asociación de la estética con el discurso político no es para nada una estrategia nueva para los zapatistas. En una entrevista con el artista Antonio Gritón, quien ha apoyado siempre al movimiento con sus producciones, nos explica:

Ya durante el periodo clandestino del movimiento, en torno a 1983, hubo actividades artísticas: por ejemplo, todos los lunes los miembros de las Células Culturales se reunían para decidir acciones estéticas para transmitir mensajes políticos. Desde el levantamiento de 1994, los zapatistas siempre han desarrollado una reflexión estética sobre la forma en que son vistos en los

medios de comunicación: por ejemplo, usar un pasamontañas era una forma de ser visible. (Antonio Gritón, comunicación personal, 6 de septiembre de 2021)

Así, la ausencia de firma que se aprecia en la mayoría de las imágenes zapatistas debe leerse menos como una falta de identificación de un autor (se reconoce el estilo de Beatriz Aurora tanto como el de la Gran OM u otros artistas), que como la elección de una estrategia que debe hacer visible a uno o varios grupos.

La firma es una práctica de escritura que tiene una larga historia y las diferentes formas de estas prácticas dan testimonio de la diversidad del discurso de un sujeto sobre sí mismo. Sin embargo, como muestra Béatrice Fraenkel (1992), firmar no solo significa marcar o decir “yo” por escrito, sino también actuar. Para los artistas adheridos al proyecto zapatista, no firmar permite que aparezca una pluralidad de sujetos y evoca la idea de un imaginario político colectivo, propio de las prácticas artísticas militantes (Cozzolino 2017). En ese sentido, cuando le preguntamos al promotor de educación zapatista sobre el tema de la firma de los comunicados del movimiento nos explicó:

La firma de Marcos es para legitimarse a los ojos de un mundo que quiere ver un líder. Pero es una firma que hace visible no solo a un individuo, sino a todo un movimiento, es una estrategia de visibilidad, al igual que el uso del pasamontañas, porque al ocultar el rostro se hace visible a poblaciones olvidadas.[22]

La firma, así como la realización y la circulación de las imágenes, muestra aquí una lógica de construcción del *imaginario* político plasmada por una red que reúne varias entidades políticas y culturales.

REFLEXIONES FINALES: LA CREACIÓN ARTÍSTICA DESDE LO KOL-LEK-TIVO COMO IMAGINACIÓN POLÍTICA DE RESISTENCIA

La creación de arte colectivo de resistencia forma parte de un sentido de identidad comunitaria, que rompe con el *yo* cartesiano propio de la modernidad colonial que exalta la individualidad desde occidente. Por ejemplo, está el caso de los museos moderno-coloniales, espacios restrictivos en los cuales la experiencia estética se centra en los objetos terminados como arte. En contrapartida, en las comunidades autónomas lo fundamental del arte es hacer énfasis en los procesos creativos colectivos.

No se trata de hacer políticas “decorativistas” u ornamentalistas. Desde la perspectiva autonómica zapatista, se tiene claro que no basta con cambiar el sistema económico si no se transforma también el sistema cultural y educativo. Las demandas desde un inicio han sido muy específicas. La autodeterminación de los pueblos no puede reducirse a la independencia material.

Si analizamos estas imágenes producidas desde los movimientos que resisten, hay que considerar que para las comunidades autónomas el arte es también un elemento dentro de sus diferentes trabajos colectivos, como pueden ser los del cultivo de la milpa, los trabajos colectivos en materia de salud, educación, etc. Esto también reafirma la idea de que no es necesario tener estudios especializados para producir arte, lo necesario es tener en cuenta los ejes políticos que fomentan el *imaginario* zapatista. En ese sentido, este arte rompe con el clasismo, el racismo y *statu quo* del arte que se exhibe en galerías y museos “especializados”. De esta manera, la comunicación figurativa en el zapatismo, desde su dimensión metafísica, o el arte como reflexión filosófica de la vida cotidiana, amplía la esfera del arte mismo a las demás dimensiones de la vida y el trabajo comunitario.

La lucha por la acumulación de poder dentro de los circuitos de arte no está en la visión autonómica de los pueblos zapatistas, porque desde el posicionamiento de la resistencia se busca la autorregulación del sistema con base en el diálogo que se construye en los procesos creativos. En ese sentido, en el arte colectivo las reapropiaciones encuentran sus ecos y se ponen a debate, ya que ese poder se ejerce desde la pluralidad.

Para estas comunidades el arte se experimenta como un tiempo de fiesta comunitaria, es decir, de recreación colectiva. Respecto a la palabra “colectivo”, Xuno López, intelectual tseltal que ha trabajado lo comunitario desde la cosmovisión maya y también ha sido cercano a las comunidades autónomas, elabora un juego

lingüístico desde la retórica en su propio idioma y el español, para reconstruir la palabra “colectivo” que apunta a lo siguiente:

De *kolel* y *kolelal*, que tiene una amplia gama de sentido y significados en tseltal y tsolsil tomamos kol. Estas palabras refieren lo que en castellano sería liberación, liberarse, desatarse, soltarse, desencadenar, dejar ir, desanudar, etc. Mientras que lek hace referencia a lo digno, lo bueno, lo justo, lo honesto, lo sencillo, lo que es correcto, la bondad, la virtud, la gratitud, la compasión, la solidaridad, la amabilidad, lo que es útil, lo oportuno y conveniente, adecuado, lo saludable, lo agradable y gustoso, lo divertido y grato, lo servible, lo sabroso y magnífico en cualidad. (López, 2015, p. 276)

Entonces con nuevas posibilidades de construcción desde lo *kol-lek*-tivo, como diría López, esto es, desde la liberación, dignidad, solidaridad y la justicia, lo fundamental; apunta a discutir las divisiones entre el culto y la exaltación hacia la individualidad en el sistema capitalista; así como otras formas de relación que preponderan la comunidad y su reproducción social, con base en un arte que tiene como sustento a la comunidad, elementos primordiales de la praxis zapatista.

Con este artículo en el que abordamos el arte de resistencia, la imaginación política y las redes activistas en torno a las comunidades autónomas, se intenta mostrar la pluralidad de luchas, actores y prácticas que desde distintas geografías utilizan las artes y las superficies en que se plasma (acompañadas de sus colores, formas, texturas, compases, ritmos, versos y puntadas) como el espacio idóneo para expresar su pensamiento político y construir formas de emancipación.

REFERENCIAS

- Apostoli, E. (2017). Autochtonies contraires. Circulations d'idées et de pratiques de résistances indigènes transatlantiques. *Autrepart*, 4(84), 177-195. <https://doi.org/10.3917/autr.084.0177>
- Baschet, J. (2005). *La rébellion zapatiste: Insurrection indienne et résistance planétaire*. Flammarion.
- Baschet, J. (2018). *Défaire la tyrannie du temps présent. Temporalités émergentes et futurs inédits*. Editions La Découverte.
- Baschet, J. (2021, abril 26). *L'invasion zapatiste commence!* Lundimatin. <https://lundi.am/L-invasion-zapatiste-commence>
- Baschet, J. y Goutte, G. (2014). *Enseignements d'une rébellion. La petite École zapatiste suivi d'Un pont pour communiquer du compañero Maestro Galeano*. Éditions de l'Escargot.
- Benjamin, T. (2000). A Time of Reconquest: History, the Maya Revival, and the Zapatista Rebellion in Chiapas. *The American Historical Review*, 105(2), 417-450.
- Bonfil Batalla, G. (2017). *Mexique profond, une civilisation niée*. Zones Sensibles.
- Cacelín, J. (2018, noviembre 30). *¿En qué consiste la “cuarta transformación” que López Obrador quiere para México?* Univision. <https://www.univision.com/noticias/america-latina/en-que-consiste-la-cuarta-transformacion-que-lopez-obrador-quiere-para-mexico>
- Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores.
- Cozzolino, F. (2017). *Peindre pour agir. Muralisme et politique en Sardaigne*. Karthala.
- Cozzolino, F. y Solomoukha, K. (2021). De l'ethnographie à la narration visuelle interactive: une enquête par l'image sur l'iconographie zapatiste. *Ethnographiques.org*, (42). https://www.ethnographiques.org/2021/Cozzolino_Solomoukha
- De Parres, F. (2022). *Poéticas de la resistencia: arte zapatista, estética y decolonialidad*. Cátedra Jorge Alonso, Universidad de Guadalajara.
- De Parres, F. (2021a). El arte comunitario maya-zapatista como práctica compleja transdimensional desde la aesthesis decolonial. En N. Amoroso et al. (Coords.), *Lo estético en el arte, el diseño y la vida cotidiana* (pp. 277-298). Universidad Autónoma Metropolitana.

- De Parres, F. (2021b). El arte como camino hacia el internacionalismo emancipatorio. En *Los huecos del agua. Arte actual de pueblos originarios* (pp. 55-64). Museo Amparo, UNAM, The Americas Research Network.
- De Parres, F. y Zagato, A. (2019). Arte, estética y política en el movimiento zapatista contemporáneo. En A. López et al. (Comp.), *Dominio público. Imaginación social en México desde 1968* (pp. 63-80). Museo Amparo.
- Debroise, O. (2006). *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Duarte, C. (1998). *Camaristas: fotógrafos mayas de Chiapas*. Centro de la Imagen CIESAS.
- Escobar, T. (2011). Culturas nativas, culturas universales. Arte indígena: el desafío de lo universal. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 31-52). Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- Figuerola, P. (2011). *Les dieux, la parole et les hommes: Rituels dans une communauté maya du Chiapas*. Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Fraenkel, B. (1992). *La signature. Genèse d'un signe*. Gallimard.
- Genovese, T. (2016). *Lento, Pero Avanzo: Indigenous Mayan Influence in Zapatista Speech & Imagery* (Working paper). Northern Arizona University.
- Guiteras, H. (1996). *Los peligros del Alma: visión del mundo de un tzotzil*. Fondo de Cultura Económica.
- Harvey, D. (2003). Accumulation by Dispossession. En *The New Imperialism*. Oxford University Press.
- Hobsbawm, E. (1994). *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*. Abacus.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro (Coord.), *Intertextualité Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC.
- Le Bot, Y. y Subcomandante Marcos. (1997). *Le Rêve zapatiste*. Seuil.
- Léger, M. & Tomas, D. (2017). *Zapantera Negra. An Artistic Encounter Between Black Panthers and Zapatistas*. Common Notions.
- Leyva, X. (1998). The New Zapatista Movement: Political Levels, Actors and Politic Discourse in Contemporary Mexico. En V. Napolitano y X. Leyva (Eds.), *Encuentros Antropológicos: Power, Identity and Mobility in Mexican Society* (pp. 5-35). Institute of Latin American Studies.
- López, X. (2015). Yo 'taniel bajtik, re-ch 'ulel-izarnos y revivir lo sagrado desde nuestra propia humanidad como matriz del fin de la Jow-hidra capitalista. En *El pensamiento crítico frente a la Hidra capitalista III* (pp. 262-276). EZLN.
- Lotman, I. (2000). *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura* (Vol. 3). Universitat de València.
- Marin, L. (1993). *Des pouvoirs de l'image: gloses*. Seuil.
- Martínez, N. (2018). El CompArte zapatista por la humanidad. Un arte que ni se ve ni se escucha. *Re-visiones*, (8). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6856347>
- Muñoz, G. (2003). *EZLN: 20 y 10, el fuego y la palabra*. La Jornada Ediciones.
- Pleyers, G. y Garza, M. (2017). *México en movimientos. Resistencias y alternativas*. Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez.
- Subcomandante Marcos. (2012). *Relatos del viejo Antonio*. Centro de Información y Análisis de Chiapas.
- Subcomandante Moisés. (2016, julio 29). *El arte que no se ve, ni se escucha*. Enlace Zapatista. <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/08/03/el-arte-que-no-se-ve-ni-se-escucha/>
- Urban, T. (2007, agosto 21). *Caracol de la resistencia: Zapatista Symbol References Maya Past*. Studio Michael Shanks-Stanford. <https://web.stanford.edu/dept/archaeology/cgi-bin/archaeolog/?p=141>
- Viaje Zapatista. (s.f.). *Un viaje por la vida*. <https://viajeczapatista.eu/fr/>

NOTAS

[1] La cuarta transformación refiere al nombre que le ha dado Andrés Manuel López Obrador (AMLO) a su proyecto de gobierno. De acuerdo con la retórica política del Estado, este periodo se suma a otras tres grandes transformaciones en México, es decir: 1) la

Independencia de 1810; 2) la Reforma que comprende de 1854 a 1857; y la Revolución de 1910, siendo el actual periodo, según la concepción oficial, el crisol de las anteriores. No obstante, a pesar de los cambios estructurales y el combate a la corrupción, desde los movimientos sociales de base se cuestiona a profundidad la militarización expansiva de esta etapa, proceso que va de la mano de la acumulación por desposesión (Harvey, 2003) que ello implica, con megaproyectos neoextractivistas como el Proyecto Integral Morelos (PIM), que incluye dos centrales hidroeléctricas y un gasoducto; el Corredor Interoceánico o Transístmico, el cual busca crear una ruta comercial alternativa al canal de Panamá, conectando los puertos de Coatzacoalcos Veracruz y el de Salina Cruz Oaxaca (en una reactualización del tratado McLane-Ocampo de 1859); el tren maya inspirado en lo que antes era el Ferrocarril Nacional de Tehuantepec, y más recientemente, la instalación de una megaplanta industrial en Nuevo León, de la compañía Tesla, propiedad de Elon Musk. Todos ellos con una acentuada política centrada en las perspectivas desarrollistas y de progreso.

[2] “CompArte”, una contracción de las palabras “compartir por las artes”, apuesta precisamente por la puesta en común de las prácticas creativas, de las acciones artísticas para “transformar el mundo”, en palabras con las que el Subcomandante Moisés presentó el festival en una nota de prensa publicada el 3 de agosto de 2016 bajo el título “El arte que no se ve ni se escucha”.

[3] Los conceptos de apropiación y reapropiación para Julia Kristeva (1997), quien se posiciona desde la teoría literaria recuperando al filósofo soviético Mijaíl Bajtín, se relacionan con la noción de que los sujetos se construyen a través de un proceso de separación y reencuentro con el otro, para así constituir en el proceso de la formación de la subjetividad lo que es a la vez familiar y extraño. Las apropiaciones y reapropiaciones simbólicas consisten en intentar integrar eso “otro” en el propio sistema de significación, sin negarlo ni rechazarlo, sino más bien incorporándolo a través de la reinterpretación o resignificación de la alteridad con base en el diálogo.

[4] Esta palabra designa el caracol, la concha o la espiral en español. Es utilizado por los zapatistas para referirse a la necesaria lentitud de la política y para designar los centros zapatistas de autogestión territorial (Baschet, 2005).

[5] La expresión entre “el fuego y la palabra” hace referencia al libro de la periodista Gloria Muñoz *20 y 10 el fuego y la palabra* (2003), en el que se hace un recuento de la historia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) a veinte años de su fundación el 17 de noviembre de 1983 y diez años de su levantamiento en armas. Allí se explora la dialéctica que ha tenido el movimiento entre la vía armada en un principio, y posteriormente el diálogo para la construcción de alternativas políticas plurales, entre la que también se incluye el arte y la comunicación figurativa.

[6] Por *comunicación figurativa* entendemos aquella que utiliza el lenguaje de una forma no literal, sino que recurre abstracciones como las imágenes, comparaciones, metáforas y figuras retóricas diversas para expresar ideas de una manera creativa y persuasiva. Desde la perspectiva comunicativa, el lenguaje figurativo puede tener diferentes funciones, como captar la atención del receptor, transmitir emociones o provocar simpatía a partir del uso de símbolos y signos que pueden ser aprehendidos por un público más amplio.

[7] Testimonio recuperado del trabajo de campo, Subcomandante Moisés, Subcomandante Galeano, Caracol Oventik, Chiapas, México, 3 de octubre de 2018.

[8] Con base en las teorías literarias de Mijaíl, de acuerdo con Kristeva (1997) la intertextualidad se refiere a la relación que existe entre los textos (mismos que pueden ser escritos, pero también verbo-visuales), de manera que todo texto se construye como un conjunto de alusiones, referencias o transformaciones de otros textos que no siempre se expresan de manera explícita. Para esta teórica búlgara, la intertextualidad muestra que el sentido de un texto no depende solo de su estructura interna, sino también del contexto cultural, social y literario en el que se inscribe, teniendo un mismo texto múltiples interpretaciones.

[9] El nombre fue cambiado a petición de quien emitió su testimonio. Asimismo, los rostros de todas las fotografías se difuminaron para proteger el anonimato.

[10] Existen diferentes transcripciones de esta palabra *tzotzil* o *tsotsil*, siendo esta última la preferida aquí por corresponder al uso actual (Polain, 2017).

[11] Cita del cuaderno de campo, Chiapas, octubre 2018.

[12] En el libro *México Profundo: una civilización negada* (1987), Batalla establece que existen simbólicamente dos Méxicos: un “México profundo”, que tiene sus raíces en una civilización milenaria, y otro, el “México imaginario”. Llama a este último porque su proyecto identitario es imaginario, en la medida en que se inspira en tierras lejanas, con culturas disímiles, todas ajenas a la suya (la dominante). El antropólogo ve la historia de México –la de los últimos 500 años– como la historia del enfrentamiento permanente entre quienes pretenden encauzar el país en el proyecto de civilización occidental y quienes se resisten a ello, echando sus raíces identitarias en las formas de vida mesoamericanas.

[13]Cita del cuaderno de campo, Chiapas, octubre 2018.

[14]*Ch'ulel* es un concepto traducido por los zapatistas con la palabra española “alma”; designa el alma en una visión católica, porque así fue interpretado este concepto por los misioneros en la época de la Conquista española. Sin embargo, para los mayas este término difiere del concepto occidental de alma, ya que no solo se aplica al hombre. Para los mayas, toda entidad, humana o no humana (vegetal y animal) está dotada de un alma, y esta es la que permite a las entidades que cohabitan el cosmos comunicarse entre sí (Guiteras, 1996; Figuerola, 2011).

[15]*Komon* se refiere a cualquier situación que se haga en “colectivo”.

[16]Cita del cuaderno de campo, Chiapas, 18 octubre 2018.

[17] “Viaje por la vida” (s.f.) es el título de una iniciativa zapatista que tiene el objetivo de llevar una delegación zapatista a los cinco continentes con la intención de entrelazar las luchas por la autonomía en las diferentes geografías.

[18]“Un mundo donde quepan muchos mundos” es el lema que, cuando se redactó la Sexta Declaración de la Selva Lacandona (2005), sustituyó al de la primera declaración de 1994: “¡Ya Basta!”.

[19] Se trata de los siete principios sobre los que se construye la autonomía zapatista. Estos principios fueron enunciados en la reunión del Foro Indígena (luego convertido en Congreso Nacional Indígena) en febrero de 1996 - que los zapatistas colocan en el centro de la política que quieren construir: “servir y no ser servido”; “representar y no suplantar”; “construir y no destruir”; “obedecer y no mandar”; “proponer y no imponer”; “persuadir y no conquistar”; y “bajar y no subir”. Estos siete principios se resumen en el lema “Mandar Obedeciendo”, que evoca una visión política en la que “solo es legítimo mandar si, al hacerlo, se obedece a la voluntad general” (Baschet, 2005, p. 87).

[20]Gustavo Chávez Pavón, conocido como “Guchepe”, o Sergio “Checo” Valdez, fue profesor de comunicación gráfica en la Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco (UNAM-X).

[21]Exministro de Cultura del movimiento Black Panthers.

[22]Cita del cuaderno de campo, Chiapas, 20 octubre 2018.