

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

**EL DISCURSO EN IMÁGENES**

**LOS MURALES ZAPATISTAS EN OVENTIC, CHIAPAS, 1995-2007**

Tesis que para obtener el título de

Maestro en Historia del Arte

presenta:

Luis Adrián Vargas Santiago

Tutora:

Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein

Asesoras:

Dra. Ma. Isabel Belausteguigoitia Ríos

Mtra. Rita Eder Rosencwaig

Lectores:

Dr. Axel Köhler

Mtra. Eugenia Macías Guzmán

Ciudad Universitaria, México, mayo de 2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

Muchas fueron las personas que con ideas, cuestionamientos y críticas me ayudaron a sacar adelante este proyecto. A todos ellos estoy profundamente agradecido, pues me acompañaron en una reflexión académica, social y política por cerca de cinco años que hoy percibo como una de las experiencias más significativas en mi historia personal. Difícilmente, creo, estas reflexiones quedaron plasmadas a cabalidad en el texto, muchas se quedan en el tintero de la memoria y el olvido.

Comenzaré por agradecer a mi comité de tesis, pues, desde posiciones distintas como la historia del arte, los estudios de género y la antropología, confiaron en este trabajo y me impulsaron a dar seguimiento a una escritura y un enfoque “peculiares”. Primeramente, quiero reconocer a Deborah Dorotinsky por su apoyo y confianza aun antes de conocerme en persona; su generosidad académica y humana ha trascendido las labores docentes, convirtiéndose en la mejor madre *caxlan*. También doy las gracias a mis dos magníficas asesoras, a Rita Eder por ser mi maestra en el oficio de mirar y compartir conmigo la experiencia del Comité Académico y tantas otras enseñanzas fuera del aula y las salas de juntas; y a Marisa Belausteguigoitia por acercarme a una manera de hacer investigación *otra*, que espero se refleje en mis ideas sobre lo femenino y lo subalterno. Con mis lectores, Axel Köhler y Eugenia Macías estoy más que en deuda, pues su minuciosidad y crítica lectoras fueron claves para que este trabajo se fortaleciera.

En la UNAM encontré profesores y compañeros que a la postre se tornaron en amigos y colegas imprescindibles. La mayoría de ellos tuvo que ver con este trabajo de una u otra manera: replicando mis argumentos, sugiriendo más literatura, comentando mis textos, e incluso aventurándose en territorio chiapaneco para conocer los murales. Primero nombro a los compañeros con los que compartí la estancia universitaria, ellos conforman una generación maravillosa donde privó el respeto, el trabajo colectivo y sobretodo la inteligencia: Cristóbal Jácome, Silvia Zárate, Eugenia Macías, Gabriela Piñero, Cecilia Absalón, Elsie Mc Phail, Rigel García, Angélica Beltrán, Elsa Arroyo, Mónica Pulido, Blanca Gutiérrez, Acacia Maldonado, Vania Macías, Marina Garone y

Paula Mues. De los profesores aprendí mucho en distintos niveles que no se restringieron únicamente a lo académico, estoy agradecido, pues, con: Deborah Dorotinsky, Rita Eder, Jaime Cuadriello, Laura González, Ida Rodríguez Prampolini, Diana Magaloni, Cuauhtémoc Medina, Renato González, Karen Cordero, Fausto Ramírez y María Teresa Uriarte. Con mis compañeros y maestros entendí lo que es una verdadera Casa de Estudios, el compromiso universitario y la necesaria libertad de pensar. Esta enseñanza es impagable.

Entre las personas que marcaron mi paso por CU no puedo dejar de agradecer a Brígida Pliego, Héctor Ferrer y Teresita Rojas por su ayuda, paciencia y buena disposición que siempre me mostraron como alumno y representante estudiantil del posgrado. Asimismo, agradezco a la UNAM los apoyos económicos que recibí: las becas de estudios de posgrado y de movilidad estudiantil, que, entre otras cosas, me permitieron trabajar con las profesoras Dawn Ades y Valerie Fraser en la Universidad de Essex en Reino Unido. A ellas también un profundo agradecimiento.

También quiero reconocer a mis amigos y colegas queridos –su apoyo moral, pero, sobre todo, su escucha y decir críticos fueron sustanciales en esta tesis–: Luis Josué Martínez, Dafne Cruz Porchini, Mireida Velázquez, Jorge Jiménez Rentería, David Morales Gómez, Minerva Escamilla, Emilio García Montiel y Armando Vera.

La mayor gratitud es para mis padres, Patricia y José Luis, pues, además de ser los primeros que me acompañaron a Oventic, han sido los más vehementes creyentes en mi trabajo. Un último agradecimiento es para Teresa, Pedro, Claudia y Olga García por su presencia cercana y cariño en estos tres últimos años.

## Índice

Introducción	5
I. Oventic, circunstancia y contexto	23
Horizontes de interpretación	17
II. El mito de la palabra a la pared	37
III. Genealogías murales	48
IV. ¿Poderes comunitarios?	60
V. Palabras pintadas, imágenes recicladas	67
Miradas femeninas	69
Zapata según Marcos	84
VI. Intervenciones para una utopía cambiante	94
Clínica La Guadalupana	102
Conclusiones	118
Fuentes	122

## Introducción

*El relato produce una vuelta a uno mismo  
por la mediación del otro*  
Michel de Certeau

A cuatro años de haber pisado por vez primera la localidad tzotzil zapatista de Oventic, en los Altos de Chiapas, muchas cosas (me) han ocurrido. Fue en los primeros meses de 2005 cuando me encontraba acotando mi proyecto de tesis para la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Cristóbal Colón en el puerto de Veracruz, cuando surgió en mí la idea de indagar en el tema de la cultura zapatista. Mis nociones sobre el asunto eran, por decir lo menos, pobres. Había en mi interés por el zapatismo más un asunto de reencuentro personal, acaso redención, que una determinación aceptablemente académica.

Criado en San Cristóbal de las Casas en el seno de una familia clasemediera de arraigo chiapaneco, mi infancia corrió en un contexto mestizo e indígena del que no fui plenamente conciente hasta el momento de adentrarme en la historia de la región y en la personal. La vida familiar se distendía en dos esferas contrastantes, por un lado, el universo “coleto”, calificativo con el que se nombra a los nacidos en San Cristóbal y del que los grupos de derecha han echado mano para enarbolar una filiación criolla que les confiere identidad como elite en la ciudad y que en años recientes se ha conocido como el grupo Auténticos Coletos<sup>1</sup>; y por el otro, el grupo de amigos, profesores y compañeros de escuela, provenientes de otras ciudades y países, cuya ideología puede considerarse

---

<sup>1</sup> El origen del término “coleto” se remonta a la época virreinal, en que peninsulares y criollos llevaban el cabello largo, amarrado en una cola de caballo o coleta, como sello distintivo y diferenciador de la población mestiza, indígena y de castas. Con el surgimiento del zapatismo una parte de la oligarquía conformó el “Frente Cívico San Cristóbal”, encargado de preservar las tradiciones de los auténticos coletos y de protestar contra el EZLN y el obispo Samuel Ruiz.

de izquierda y que radicaban en San Cristóbal por su riqueza natural, cultural y étnica, aquella que algunas familias coletas procuran ignorar. La ciudad que describo es, guardando las diferencias que el paso de medio siglo ha matizado, semejante a la que habita las páginas de los cuentos de *Ciudad Real* de Rosario Castellanos.<sup>2</sup>

El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y 1994 tomaron por sorpresa a los habitantes que, como mi familia, desconocían la rebelión indígena que se gestaba en las cañadas y serranías de la selva Lacandona desde hacía diez años.<sup>3</sup> El 1 de enero despertamos con una ciudad sitiada. Muchas cosas se veían y se oían por aquellos días. Se hablaba de un levantamiento indígena, del zapatismo y de un tal subcomandante Marcos.<sup>4</sup> Los pasamontañas, paliacates, machetes y rifles desfilaban por las calles del

---

<sup>2</sup> Ciudad Real es el nombre novohispano de San Cristóbal de las Casas y el que da título a una serie de relatos de Rosario Castellanos publicados en 1960. *Ciudad Real* pertenece a la “trilogía indigenista” de esta escritora; completada por *Balún Canán* y *Oficio de Tinieblas*, ambientados en la ciudad de Comitán, Chiapas, donde creció Castellanos. En estas obras se da cuenta literaria del sojuzgamiento y explotación que los indígenas chiapanecos experimentaban de parte de las clases mestizas.

<sup>3</sup> Los inicios del Ejército Zapatista de Liberación Nacional se remontan a 1984 en las inmediaciones de la selva Lacandona, donde el movimiento se fue constituyendo paulatinamente en las montañas como grupo armado y en las comunidades de las cañadas como movimiento civil político. Estas comunidades fueron fundadas desde la década de los treinta por desplazados, pertenecientes a distintas etnias del norte y los Altos de Chiapas principalmente. Para conocer más de los complejos orígenes, historia y proyecto del EZLN, cfr. Jan de Vos, *Una tierra para sembrar sueños. Historia reciente de la Selva Lacandona. 1995-2000*, México, Fondo de Cultura Económica, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2002; Xochitl Leyva Solano y Gabriel Ascencio Franco, *Lacandonia al filo del agua*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Mesoamérica y el Sureste, Fondo de Cultura Económica, [1996] 2002; Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz (editores), *Chiapas. Los rumbos de otra historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), Centro de Estudios Mayas(UNAM), Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Coordinación de Humanidades (UNAM), Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Universidad de Guadalajara, 1995; Andrés Aubry, *Chiapas a contrapelo. Una agenda de trabajo para Su historia en perspectiva sistémica*, México, Editorial Contrahistorias, Centro de Estudios, Información y Documentación Immanuel Wallerstein, 2005, 225 pp.; y Juan Rogelio Ramírez Paredes, *¡Nunca más sin rostros! (Evolución histórica del proyecto del EZLN)*, Ediciones y Gráficos Eon, México, 2002.

<sup>4</sup> El zapatismo es un movimiento social y político, con un componente de estructura militar, el EZLN, y otro civil, las bases de apoyo, que fue conocido públicamente en enero de 1994 con la ocupación temporal de siete ciudades chiapanecas: Margaritas, Altamirano, Ocosingo, San Cristóbal de las Casas, Oxchuc, Huixtán y Chanal, por parte del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Este grupo insurgente retomó los ideales campesinos e indígenas del ejército del sur comandado por el caudillo de la Revolución Mexicana de principios de siglo XX, Emiliano Zapata, como bandera de lucha para los conflictos

Centro Histórico. Los hoteles eran abarrotados por la prensa y la sociedad ladina no acababa de comprender qué ocurría, qué había comenzado. Mis recuerdos de aquella época son difusos. Tenía once años y tuvimos que mudarnos a casa de los abuelos en el centro de la ciudad, pues, a pesar de estar ubicada en la zona que los rebeldes dominaban, era más seguro que quedarse en la casa de mis padres en las afueras del valle, al pie de una montaña por donde los convoyes del ejército subían para agarrar a los indios disidentes. Dos bombardeos del otro lado del cerro, helicópteros del ejército volando y tiroteos que se escuchaban a lo lejos, nos hicieron abandonar el hogar paterno. Las actividades escolares se suspendieron por un buen rato, no era seguro salir a la calle. La ocupación duró poco menos de dos semanas, pero la discordia se extendería por muchos meses.<sup>5</sup> Un año después, en febrero de 1995, por las dificultades económicas que atravesaba mi familia y la incierta situación de la región, cambiamos de lugar de residencia. El puerto de Veracruz prometía ofrecernos mejores oportunidades. El capítulo chiapaneco parecía quedar atrás.

Con la necesidad de redactar el proyecto de titulación para la licenciatura, el cual, dicho sea de paso, nunca llevé a cabo por distintas circunstancias, tuve la oportunidad de

---

indígenas contemporáneos. En este sentido, el movimiento chiapaneco es una suerte de historicismo o revival del otrora movimiento caudillista y su denominación como “zapatismo” probablemente se deba a la identificación, admiración o legitimación que los indígenas chiapanecos de distintas etnias (tzotzil, tseltal, tojolabal, chol, zoque y mame) hallaron en Emiliano Zapata, como hito (o mito) fundacional, lo cual, dicho sea de paso, les proporcionó un reconocimiento mediático veloz. La lucha del zapatismo se dio a conocer a través de sus comunicados en once demandas: trabajo, tierra, alimentación, vivienda, salud, educación, independencia, justicia, libertad, democracia, paz, cultura y derecho a la información. Sobre el EZLN se han escrito numerosos artículos y libros desde posiciones diversas. Remito al lector a consultar entre otros: Héctor Díaz-Polanco, *La rebelión zapatista y la autonomía*, México, Siglo Veintiuno Editores, [1997] 2003 y Juan Rogelio Ramírez Paredes, *¡Nunca más sin rostros!...*, *op. cit.*

<sup>5</sup> El doce de enero, el presidente Carlos Salinas de Gortari ordenó a las fuerzas del Ejército Mexicano cesar el fuego, lo cual dio pie a las primeras negociaciones entre las fuerzas beligerantes, aunque por denuncias de los zapatistas se sabe que los ataques a comunidades rurales no pararon. Cfr. “Alto al fuego, 18 de enero”. *EZLN. Documentos y comunicados. 1, 1° de enero/8 de agosto de 1994*, Prólogo de Antonio García de León, Crónicas de Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska, México, Colección Problemas México, Ediciones Era, 1994, pp. 81 y 82.



plantearme un estudio que me permitiera revisar esa parte de la historia chiapaneca que me causaba tanto interés y a la que le había seguido la pista admirado y con admiración en los periódicos, artículos y libros que caían en mis manos. Originalmente, pretendía investigar los productos de la industria cultural zapatista que fui colectando en mis visitas a Chiapas. Artesanías, carteles, calcomanías y demás propaganda me parecían el material indicado para proponer una tesis sobre las estrategias culturales del movimiento, su visibilidad y consumo como mercancía.<sup>6</sup>

Por esas fechas, tuve una charla breve en la ciudad de Xalapa con la Dra. Ida Rodríguez Prampolini, en ese entonces directora del Consejo Veracruzano de Arte Popular. Cuando le platiqué de mis tentativas por hacer la tesis de una parte de la cultura zapatista me preguntó si no podría escribir un artículo sobre el muralismo de los territorios autónomos, en especial del extinto mural de Taniperla. El artículo sería parte del boletín *Crónicas* del seminario de investigación “El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América”, que Rodríguez Prampolini dirige desde 1997 en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Con un conocimiento somero de ese mural –apenas sabía que fue destruido por el ejército en 1998– y sin conocer los territorios autónomos acerté a decir sí y me comprometí a entregar el texto un mes después.<sup>7</sup>

Fue ese evento el que marcó el inicio de mi relación con el muralismo zapatista. A los pocos días de aquella plática, hice maletas y viajé a Chiapas con el propósito de

---

<sup>6</sup> Una línea similar de investigación ha sido abordada en años recientes por Cristina Híjar, vid. *Calcomanías zapatistas: contribución a una poética latinoamericana*, Cuadernos de CENIDIAP, México, CENIDIAP-INBA, 2005; y “Zapatistas, lucha en la significación. Apuntes”, en revista digital *Discurso visual*, Nueva Época, No. 9, México, CENIDIAP-INBA, mayo-diciembre, 2007. Disponible en <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne9/agora/agohijar.htm#> [Consultado: noviembre de 2007].

<sup>7</sup> El artículo referido es: Luis Adrián Vargas Santiago, “Discurso y militancia en imágenes: los murales zapatistas en Chiapas”, en *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América. Seminario de Investigación*, No. 12, México, IIE-UNAM, octubre 2006, pp. 19-34.

ver los murales de los que escribiría. Así, el 16 de septiembre de 2005 me encontraba llegando a Oventic y pidiendo autorización a la Junta de Buen Gobierno Zapatista para visitar los murales.

Una de las obras que miré aquel día me llamaría la atención dos años después, llevándome a reformular el proyecto de titulación para la maestría. En 2005 un muro del conjunto escolar de la secundaria “Primero de Enero” mostraba una pintura con dos niños. Él estaba de pie, vestía de blanco y con las manos a la altura del cuello parecía quitarse, o quizá ponerse, un paliacate rojo. Sentada delante del niño, ella portaba un libro de pastas rojas que le cubría todo el cuerpo y sobre el que caían dos trenzas negras. El fondo de la pintura lo ocupaba un paisaje montañoso con sembradíos de maíz. Detrás de las verdes montañas, en el extremo izquierdo, la luna llena se ocultaba, una pirámide prehispánica se erguía y el sol, en el otro costado, surgía.

Captureé este mural como parte de mi primer registro fotográfico y no volví a reparar en él hasta 2007, cuando en otra visita a Oventic encontré que el paisaje montañoso y el niño fueron borrados. Un fondo negro los sustituyó. Sólo la niña con el libro permanecía.



**Imágenes 1 y 2:** Muro exterior del conjunto Escuela Secundaria "1 de Enero", Oventic.  
Fotos: Luis Adrián Vargas, septiembre de 2005 y Gabriela Piñero, abril de 2007.

Fueron estas ausencias y borramientos los que me hicieron pensar el muralismo desde otra perspectiva. ¿Quién o quiénes habían borrado el mural? ¿Por qué? ¿Por qué dejar únicamente a esta niña con su libro? ¿Qué ideología había detrás de estas intervenciones? ¿Qué pensaba la gente de Oventic de este renovado mural? ¿Quiénes eran los agentes sociales implicados en la producción, recepción e intervención de estos murales?

Han sido estas preguntas las que han guiado la investigación y las que he replanteado numerosas veces a partir de que mis tentativas e hipótesis se venían abajo en la medida que realizaba nuevas visitas a Oventic, me allegaba de más literatura, observaba los murales y escuchaba a mis colegas y amigos. En muy pocos casos creo haber hallado las respuestas.

\*\*\*\*\*

El texto que ahora escribo concentra buena parte de los resultados de investigación que he generado en los últimos cuatro años. La reflexión se concentra en relacionar el discurso visual del muralismo en Oventic con el discurso zapatista oficial, especialmente el escrito, difundido en documentos electrónicos disponibles en la red y en numerosos libros y periódicos. Entiendo por discurso oficial el conformado por comunicados, documentos, declaraciones y entrevistas firmados por los mandos zapatistas (Comité Clandestino Revolucionario Indígena, Comandancia General) o por el Subcomandante Insurgente Marcos, traductor en letras de discursos locales traducidos por autoridades zapatistas del tzotzil o tseltal, etc. al español. A través de este discurso oficial, consumible nacional e internacionalmente, el EZLN se ha comunicado con la opinión pública desde 1994, dando a conocer sus objetivos, intereses y posiciones políticas.

Elegí analizar el discurso oficial plasmado, readecuado y modificado en los murales por una razón práctica: el reducido trabajo de campo que realicé, apenas dos semanas y otras visitas más a la localidad, no me permitió aproximarme a esos otros pequeños discursos, los de la gente o base, que seguramente nutren visual y oralmente el gran discurso.<sup>8</sup> El movimiento zapatista es plural, no monolítico, en su discurso integra distintas voces, posiciones políticas y agentes sociales. Esta caracterización dista de la imagen mediática que venden y consumimos como “movimiento de carácter indígena”.

---

<sup>8</sup> He tenido dos temporadas de trabajo de campo de una semana en septiembre de 2005 y noviembre de 2006. Durante mis estancias en Oventic realicé registros fotográficos y entrevisté a las autoridades y habitantes. Asimismo, he tenido un par de visitas más a la localidad, con la finalidad de dar seguimiento a las modificaciones en los murales ya existentes y a las nuevas obras. Muchas de las imágenes fueron tomadas por mis colegas y amigos, Gabriela Piñero, quien interesada por lo que le conté decidió conocer por cuenta propia Oventic en abril de 2007, y Cristóbal Jácome, que amablemente me acompañó en la última visita que realicé en diciembre del mismo año.

Como el lector apreciará en diferentes apartados, hay una serie de formulaciones y tentativas en torno a la relación entre discurso político-identitario y discurso visual, la participación creativa y la recepción activa de los murales por parte de la población local que no pueden ser del todo contestadas. Los datos recaudados en la localidad me han servido para contextualizar social y culturalmente las obras, no obstante, estudiar la participación de la población en el muralismo requeriría de un trabajo etnográfico a fondo, que implicara estancias prolongadas con la pretensión de participar activamente en la vida comunitaria y entender el tejido social, cultural y político de manera intensiva.

Como tesis de historia del arte, yo únicamente retomé partes del método etnográfico que me ayudaran a comprender mejor mi objeto de estudio y me concentré en la investigación de fuentes del llamado discurso oficial y en el análisis de algunos conjuntos murales.

Mi intención en los apartados sucesivos será describir, explicar y analizar los procesos de producción y significación relacionados con la práctica mural en Oventic. Los acentos en la construcción discursiva y su puesta en práctica en palabras e imágenes, así como en los fenómenos de significación e intervención son primordiales para este estudio, ya que los murales son territorios en los que se construye y consolida el discurso zapatista, pero, a la vez, se redefine mediante intervenciones matéricas de los programas visuales. En este sentido, dos conceptos han sido esenciales para comprender –quizá construir– el objeto de estudio: lo *mudo* y lo *inacabado*. Considerar a los murales como imágenes mudas implica que, más allá de primeros acercamientos desde el campo estético, estas obras poseen cierto hermetismo que no puede abrirse si no es desde la explicitación del campo semántico, es decir, desde la explicación de conceptos visuales imbricados íntimamente con el discurso zapatista y con las significaciones sociales que

las imágenes detonan en los contextos donde operan. De esta forma, los murales no hablan por sí mismos sino desde la ideología que los promueve y las personas que los consumen, interpretan, significan e intervienen.<sup>9</sup> Esta situación subraya la importancia que tiene la generación de un discurso visual y su recepción desde y para los agentes sociales: ideólogos, autoridades, artistas, habitantes y visitantes.<sup>10</sup> Hay muchos discursos alrededor y dentro de los murales; la “mudez” del discurso mural hace que esa multitud de discursos se construya entre todos y se relacione con imaginarios varios: la comunidad que propone/discute los temas, los pintores que ejecutan la obra, los espectadores que interpretan y evalúan la obra, etc.

La noción de lo *inacabado* se refiere a la personalidad mutante de las obras, pues algunas de ellas fueron pintadas y vueltas a pintar por personas distintas a lo largo del periodo estudiado (1995-2007).

Por otro lado, la idea de explicar este muralismo desde claves personales – narración de mi experiencia como investigador– tiene que ver con una estrategia de comunicar a los lectores conceptos como lo *mudo* y lo *inacabado*, pues éstos no son ostensibles en las imágenes; uno se da cuenta de cómo los murales pueden ser leídos hasta que conoce el discurso oficial, habla con los indígenas zapatistas y presencia las

---

<sup>9</sup> “El tema de los estudios visuales, tal como yo lo veo, es localizar la imagen en el contexto de los procesos creadores de significado que constituyen su entorno cultural”. Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004 [1994 y 2001], p.128.

<sup>10</sup> “No existe en castellano un equivalente exacto al uso que en inglés se le dio al término *agency* en el estudio de la acción social. Aquí se emplea *agencia* como la utiliza Margaret S. Archer S. [*Cultura y teoría social*. Buenos Aires, ediciones Nueva Visión 1997, nota del editor/traductor a pie de página, p.9] como la capacidad de obrar, propia de los seres humanos que no se limitan a sufrir o realizar las leyes del sistema (biológico o social), sino que actúan como sujetos agentes, es decir, con la propiedad de obrar deliberadamente. Ser un agente social, por tanto, implica tener una capacidad de actuar en el mundo cultural produciendo un efecto que no es programático ni regido por reglas sociales inamovibles. Es esta posibilidad de actuar produciendo efectos en el entorno, con cierta libertad aún dentro de las reglas, lo que a mi parecer diferencia sutilmente este término del de actor social”. Deborah Dorotinsky Alperstein, “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada. Fotografía por dos mujeres indígenas de Chiapas”, en *Arte y libertad de ser mujeres. Debate Feminista*, Vol. 38, México, 2008.

modificaciones que algunas obras han tenido con el paso de los años. Este tipo de redacción añade un proceso más al ya de por sí cambiante muralismo zapatista, se trata del proceso del investigador. Considero que lo que ofrezco al lector es una interpretación personal, fundada ciertamente en metodologías académicas, pero personal al fin y al cabo, de lo que ocurre con este muralismo. Mi aportación pienso es tan sólo una interpretación más dentro del proceso de recepción.<sup>11</sup> Así pues, asumo que como parte del análisis del discurso son esenciales tanto los discursos mismos como la propia tarea del analista, quien es el responsable de atribuir un papel en la (re)construcción y reproducción recursiva y recurrente de las estructuras y la organización social. La definición de discurso de la que me sirvo es bastante amplia y en algunos casos imprecisa. Retomo en cierta medida la caracterización tridimensional del discurso como práctica textual, práctica discursiva y práctica social. El discurso como práctica textual, implica una definición del discurso dotada de sentido y un agente que adopta una actitud hacia lo que enuncia. El discurso como práctica discursiva, por su parte, permite la realización de otras prácticas sociales, relación texto y contexto; el discurso se pliega a una regulación espacio temporal, el discurso produce y reproduce y modifica los contextos sociales en los que emerge. Finalmente, el discurso como práctica social

---

<sup>11</sup> Keith Moxey, a propósito de la escritura actual de la historia del arte hace una “llamada a un reconocimiento más amplio del papel que juega la subjetividad en la articulación de las interpretaciones históricas. [...] El llamamiento a una historia motivada no puede asumir que los motivos del historiador sean transparentemente accesibles. La determinación psicológica e ideológica no puede evitar que un autor o autora dote a sus relatos históricos de una persuasión política que se ocupe de los acuciantes temas sociales y culturales de su época-. [...] Las actitudes subjetivas y las aspiraciones culturales del historiador del arte son un aspecto del relato tan importante como las propias obras que son su objeto. Esto equivale a decir que no hay más canon que el que construimos nosotros mismos. En lugar de usar la historia para respaldar la existencia de un canon tradicional, en lugar de hacer que la imaginación histórica sirva al *statu quo*, esto es, al gusto de aquellos cuya cultura nosotros hemos heredado, puede usarse una historia motivada para desestabilizar y poner en cuestión los presupuestos y prejuicios de nuestra cultura resaltando su contingencia y relatividad”. Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión...*, *op. cit.*, pp. 120-122. El llamado de Moxey está encuadrado en una historia del arte del pasado, sin embargo, me parece que hacer explícita la subjetividad del investigador en temas actuales es igualmente pertinente.



establece una relación dialéctica entre las estructuras y las relaciones sociales, se trata de una práctica social con origen y destino social; lo cual requiere considerar las implicaciones sociales y políticas de las representaciones que emanan del discurso.<sup>12</sup>

Mi actual comprensión sobre el fenómeno de estudio es sustancialmente distinta de la que sostenía hace cuatro años. Fue la experiencia en Oventic la que modificó ideas y preconcepciones y llevó esta investigación a salir del análisis formal de los programas murales para adentrarse en el discurso oficial y en sus agentes sociales. Mis primeras pesquisas desde la historia del arte fueron ineficaces hasta que no estuve en Oventic, hablé con los pobladores y presencié las modificaciones de uno de los murales. Es por eso que lo que inicialmente fue un descubrimiento personal se ha tornado en parte imprescindible de la manera en que (me) explico este muralismo. De ahí mi deseo por hacer explícito en este texto el papel que jugó en mi investigación el breve trabajo de campo.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Siguiendo a Norman Fairclough, quien acuñó esta triple definición de discurso, Luisa Martín Rojo ha definido estas vertientes de la siguiente forma.

1) “El discurso como práctica textual. Esa dimensión implica una concepción del discurso como unidad lingüística, superior a la oración, cohesionada y dotada de coherencia que supone también un agente, que no sólo produce el texto, sino que adopta una actitud favorable o desfavorable hacia lo que enuncia;

2) El discurso como práctica discursiva. Todo discurso se enmarca en una situación, en un tiempo y en un espacio determinados. Una práctica discursiva permite la realización de otras prácticas sociales. Existe una relación entre el texto y su contexto, ya que si bien el discurso se adecua y pliega a la regulación de la acción social y a los imperativos de un tiempo y un espacio social determinados, al mismo tiempo, estructura y dota de significado a la acción social, produce, reproduce pero también modifica aquellos contextos sociales en los que emerge, a los actores sociales y sus relaciones. Eso lleva a dirigir el análisis al estudio de la regulación de la producción y recepción del discurso dentro de la situación comunicativa, por ejemplo, en distintos contextos institucionales;

3) El discurso como práctica social. Existe una relación dialéctica entre las estructuras y relaciones sociales, que por un lado conforman el discurso, mientras que éste, a su vez, incide sobre ellas, bien consolidándolas, bien cuestionándolas. Se trata por tanto de una práctica social, con origen y efectos sociales, con una dimensión reproductiva, pero también una constructiva. Eso supone considerar cuáles son las implicaciones sociales y políticas de las ideologías y de las representaciones de los acontecimientos y los actores sociales que emanan del discurso”. Luisa Martín Rojo, “El análisis crítico del discurso. Fronteras y exclusión social en los discursos racistas”, en Lupicinio Íñiguez Rueda (ed.) *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, Barcelona, Editorial UOC, 2006, pp. 161-168.

<sup>13</sup> “Las recientes perspectivas teóricas y metodológicas no sólo les permiten [a los historiadores del arte] llevar a cabo nuevos y diferentes tipos de erudición, sino que al absorber dispositivos heurísticos

## Horizontes de interpretación

*Como arte de la comprensión, la hermenéutica abre caminos hacia el otro y hacia lo otro, en una situación histórica específica: ahora; pero no dice la última palabra, pues esa palabra debe ser pronunciada por cada persona desde su horizonte de percepción, desde su propia visión del mundo.*

Guillermo Michel

Antes de adentrarme a describir el discurso zapatista y los procesos de producción e intervención de los murales, me gustaría decir desde dónde estoy mirando y por tanto *discursando* sobre estas creaciones zapatistas. Para ello, me parece necesario apuntar algunas nociones sobre los modos en que he conceptualizado los murales y su contexto.

Me parece que en los murales por lo menos dos realidades toman lugar:

a) la social, compleja, a veces inasible y cambiante, vivida al interior de Oventic y extendida a infinidad de personas externas;

b) otra, ésta que escribo, la de la teoría, donde se problematizan cuestiones referidas a la producción mural y a su recepción, así como a las relaciones sociales que se establecen a partir de las obras.<sup>14</sup> Aceptar que la teoría es una suerte de ficción<sup>15</sup> posibilita varias cuestiones:

---

usados ampliamente en otros campos de las humanidades, pueden hacer que su trabajo sea relevante para un público más amplio". Keith Moxey, *Ibidem*, p. 135.

<sup>14</sup> En este apartado tiene cabida el concepto de agencia social establecido por Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998 y la importancia que otorga a las relaciones sociales que se establecen en torno a los objetos, así, Gell nos dice: "the anthropology of art cannot be the study of the aesthetic principles of this or that culture, but of the mobilization of aesthetic principles (or something like them) in the course of social interaction" p. 4.

<sup>15</sup> Entiendo el término ficción (del latín *fictus*, "fingido", "inventado") en un sentido amplio, más allá del ámbito literario que lo considera una mera simulación de la realidad. Así, la ficción teórica es aquella que pertenece al registro de lo imaginario lacaniano, circunscrito al nivel concreto de las percepciones y las relaciones sociales; la realidad real es "la cosa en sí", lo que escapa incluso a la teoría. En este sentido, pensar la teoría como ficción teórica supone a la escritura académica como otro tipo de literatura, construida a partir de un mundo imaginario del investigador. Cfr. Jaques Lacan, *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1988.

- Permite hacer visible la tramoya de la construcción académica, los límites, orígenes y posturas desde dónde se sitúa el estudio, dando lugar a una metodología orgánica, viva.
- Enfatiza el proceso interpretativo más que la interpretación final, es decir, permite hacerse conciente del “lugar” desde el cual se está leyendo, diciendo, escuchando, interpretando, escribiendo-narrando.
- Hace posible el reconocimiento del discurso como un discurso parcial, político, inacabado, elaborado desde la posición del investigador<sup>16</sup>; marginal en tanto la relación de éste con los murales y la gente de la localidad es indirecta y por tanto su mirada es externa.
- Favorece asumir el compromiso de hacer de la labor investigativa una práctica que cuestione su propio hacer.<sup>17</sup>

Mi acercamiento a los murales zapatistas parte de concebirlos como textos visuales, fragmentos-ventanas de la realidad social. Los entiendo como parte del todo que es Oventic y a la vez del neozapatismo<sup>18</sup>, dispositivos del aparato discursivo del Ejército

---

<sup>16</sup> “Si la escritura de la historia debe incluir el punto de vista –reconocido o no– del historiador, entonces nos incumbe a nosotros reconocer que toda escritura histórica –declaradamente política o no– tiene que ver con la persuasión, y que esa persuasión puede tener consecuencias peligrosas”. Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión...*, op. cit., p. 9.

<sup>17</sup> Los teóricos de los estudios culturales se han comprometido con el concepto de cultura al centro y no en los márgenes, dentro de este enfoque nada queda fuera del juego de la representación y no existen las verdades absolutas, sino la construcción de significados. De alguna forma, estos académicos “enmendaron” al marxismo ubicando a la materialidad de la significación (noción cercana a la de ideología de Marx) en la estructura, en la base de la construcción social y no en la superestructura. Estas ideas son planteadas por académicos precursores de lo que después se llamó Estudios Culturales como Frantz Fanon y Bajtín-Voloshinov, así como por teóricos postcoloniales como Gayatri Spivak y de los estudios culturales como Armand Mattelart.

<sup>18</sup> El prefijo “neo” se ha empleado, esencialmente en ámbitos académicos, para dar mayor especificidad al objeto de estudio. El EZLN en sus comunicados ha tratado con ironía este calificativo (Vg. Sexta Declaratoria de la Selva Lacandona, México, junio, 2005. Cfr. <http://www.ezln.org/documentos/> [Consultado: junio de 2007]).

Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Muros que concentran signos pictóricos, que dicen colectivamente y que pueden ser leídos desde distintos horizontes interpretativos. Los signos son vehículos de significación, como dijera Clifford Geertz,<sup>19</sup> que el espectador habrá de “llenar” a partir de sus circunstancias y su bagaje cultural-personal. Así, pues, los murales en tanto textos conforman superficies sónicas que han de leerse desde el exterior, sin una presunta búsqueda ulterior de secretos plasmados.<sup>20</sup> El análisis deberá tomar en cuenta que son parte de un discurso más amplio, que son pinturas atravesadas por discursos ideológicos y prácticas creativas colectivas de carácter político, social y étnico, etc. Los signos “harán sentido” sólo como parte de la totalidad y de las significaciones que los agentes sociales les aporten, pues, como nos dice Keith Moxey, los signos “obtienen su significado de las circunstancias específicas de su uso”.<sup>21</sup>

Para analizar las superficies de los murales como textos, me serviré de los rudimentos disciplinares de la descripción y la explicación que enuncia Michael Baxandall en *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Para ello, requiero *explicar* primeramente el discurso oficial y el contexto en el que operan los murales. En este sentido, considero que el pensamiento zapatista y Oventic, como

---

<sup>19</sup> Clifford Geertz, *The interpretation of cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973.

<sup>20</sup> El historiador del arte Keith Moxey, siguiendo a Michel Foucault en su idea de escribir textos sobre otros textos, explica magistralmente este tipo de abordaje interpretativo y antiiconológico aplicándolo a la obra de El Bosco, *El jardín de las delicias*. “Más que intentar otorgarle a los motivos pictóricos de El Bosco una condición simbólica o alegórica, eso es, más que afirmar que la sustancia material de la obra se refiere a una subestructura ideal que es fija, separada y distinta, los considero signos en los que las cualidades materiales e ideales están unidas indisolublemente. Y al hacerlo, quiero atraer la atención no hacia las profanidades significativas que supuestamente subyacen a las formas de El Bosco, sino hacia las superficies que animan. Más que atravesar la obra con nuestra mirada, sugiero que examinemos cómo la obra resiste nuestra mirada”. Vid. Keith Moxey, “La creación del <<genio>>” [pp.35-68], *Teoría, práctica y persuasión...*, p. 37.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 37. “Derrida ha mostrado que el lenguaje está envuelto en un juego de presencia ausente, que sirve para otorgarle una condición ontológica a aquello que no es sino un sistema de signos inestable y cambiante que obtienen su significado no de su capacidad de referirse a los objetos del mundo, sino más bien de las actitudes culturales que les otorgan sus usuarios”, pp. 119-120.

lugar de la praxis artística, deben ser explicados en la medida de lo posible para poder arribar a descripciones visuales, que no serán más que “representaciones de la reflexión” sobre los murales, su carga semántica y estética.<sup>22</sup> El análisis que realizo es correlacional, en tanto los motivos pictóricos y programas visuales serán leído a la luz de la literatura y las regulaciones zapatistas, los testimonios de los habitantes y las intervenciones realizadas en los muros. Mi intención será acotar la funcionalidad de los murales y dimensionar sus alcances sociales como uno de los territorios donde el discurso zapatista se construye, negocia y redefine.

Pero en este análisis que considera a los murales textos visuales existe una situación o circunstancia discursiva, lo mismo que distintas circunstancias interpretativas y es en función de estas últimas que las lecturas al texto pueden variar. Michel Foucault establece que el texto pertenece a un sistema mayor, al discurso, y toma en cuenta el

---

<sup>22</sup> “Nosotros no explicamos cuadros: explicamos observaciones sobre cuadros – o más bien, explicamos cuadros sólo en la medida en que los hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o especificación verbal. [...] Pero aunque <<descripción>> y <<explicación>> se penetran recíprocamente, ello no ha de distraernos del hecho de que esta descripción es el objeto mediador de la explicación. [...] Decir que nosotros <<explicamos un cuadro como filtrado a través de su descripción>> puede considerarse convenientemente como otra forma de decir que explicamos, en primer lugar, las reflexiones que hemos tenido sobre el cuadro y, sólo en segundo lugar, el cuadro propiamente dicho”. Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Tr. Carmen Bernández Sanchis, España, Hermann Blue Central de Distribuciones, SA, [1985] 1989, pp. 15 y 19.

En el análisis de *El Bautismo de Cristo*, de Piero Della Francesca, Baxandall desplaza la noción de texto en el cuadro por la de objeto de explicación histórica, pues pretende, a través de la crítica inferencial, identificar las causas que le dieron origen. La decisión de Baxandall por este abandono creo que se debe a que su concepción de textualidad está más relacionada con la de la iconología, pues como lo ejemplifica en su análisis supone que no hay que buscar los secretos de la obra, sino atender a las condiciones de producción y necesidades del artista, en este caso con relación a la tradición representacional. En lo tocante al muralismo de Oventic, creo que la descripción y explicación de Baxandall no está en disputa con conceptualizar las imágenes como texto, pues hay en la explicación de las particularidades de los procesos de producción de las obras y en la descripción de sus contenidos semánticos como superficies sígnicas y no simbólicas, una correspondencia que lleva, según creo, al entendimiento del discurso y práctica zapatista, los agentes sociales y sus obras murales. Cfr. El concepto *ojo de la época* en el que plantea que la percepción culturalmente relativa se conforma por “el estilo cognoscitivo”, que involucra convenciones representativas, la habilidad interpretativa y la experiencia general de cada quien, es decir, el equipamiento mental con que las personas organizan la experiencia visual. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, 4ª. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

elemento externo del contexto histórico-existencial. En este tenor, Tatiana Sorókina explica:

De allí, el texto empieza a comprenderse no como objeto *in se* ni *per se*, menos todavía como una expresión primordialmente lingüística, lineal y acabada; por el contrario, el texto se convierte en un sustento exegético, libre y abierto para su lector. Las consecuencias de esta transformación teórica se reflejan en las indagaciones sobre la función del lector y su papel (trascendental) en el proceso interpretativo de discursos.<sup>23</sup>

Estoy convencido de que mi papel como lector y a la vez como generador de un discurso en torno a otros discursos y prácticas no es trascendental. Mi lectura de los murales estará abierta a conainterpretaciones. Abierta al juego de espejos,<sup>24</sup> juego que al inscribirse en territorios de culturas distintas a la propia, en este caso la tzotzil zapatista, requiere despojarse de visiones canónicas, eurocéntricas y esencialistas. Es indispensable, pues, tener un encuentro respetuoso con el otro, con esa otredad marcada por la diferencia y por las fronteras culturales. En este sentido, el discurso, pienso, debe construirse desde una postura ética o bien desde una política de investigación fundada en el compromiso social. Manuel Lévinas describe la ética como un acontecimiento de encuentro con el otro, con otro rostro y es entonces que sucede la epifanía del rostro, pero esa epifanía es “encuentro y no conocimiento; revelación y no descubrimiento”.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Tatiana Sorókina, “De la concepción del hipertexto al concepto del discurso”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, España, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, noviembre 2005-febrero 2006, Año X, No. 31; consultado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/hiperdis.html> [noviembre 26 de 2006].

<sup>24</sup> Véase Guillermo Michel, *Una introducción a la hermenéutica. Arte de espejos*, México, Castellanos Editores, 1996, p. 31.

<sup>25</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 208.

De esta forma, el encuentro con los murales no presupone un hallazgo del otro sino un diálogo con esas palabras e imágenes otras.

## I. Oventic, circunstancia y contexto

*Sueña Antonio con que la tierra que trabaja le pertenece,  
sueña que su sudor es pagado con justicia y verdad,  
sueña que hay escuela para curar la ignorancia y  
medicina para espantar la muerte, sueña que su casa se  
ilumina y su mesa se llena, sueña que su tierra es libre  
y que es razón de su gente gobernar y gobernarse,  
sueña que está en paz consigo mismo y con el mundo.  
Sueña que debe luchar para tener ese sueño, sueña que  
debe haber muerto para que haya vida. Sueña Antonio  
y despierta...*

Subcomandante Insurgente Marcos, "Chiapas: El sureste  
en dos vientos, una tormenta y una profecía", enero de  
1994

Llegar a Oventic desde la ciudad de San Cristóbal de las Casas supone tomar la carretera a San Juan Chamula y realizar un trayecto de aproximadamente 40 km. en una hora, a lo largo de un paisaje montañoso donde el sinuoso camino va descubriendo al viajero pequeños poblados, dos cabeceras municipales (Chamula y San Andrés Larráinzar) e incontables sembradíos de maíz y otros cultivos. Desde el automóvil mi visión de los Altos de Chiapas, región montañosa en el corazón del estado, es la de un paisaje intenso enmarcado por el azul profundo del cielo, el verde del bosque perennifolio de pino y encino, y la tierra rojiza con la que se hace el barro. Indígenas con trajes típicos cargando leña, vendiendo artesanías o simplemente andando, pequeñas casas, rebaños de borregos y un par de perros ladrando a los coches completan la pintoresca imagen. Es esta la visión del extranjero, la visión del que apenas toca la realidad de las comunidades indígenas. El fuereño desconoce las lenguas, las costumbres y los modos de habitar la montaña.

Lo que no se percibe desde el auto es la cotidianidad de los Altos de Chiapas. Mi experiencia apenas alcanzó a intuir lo que ahora transcribo en cifras a propósito de San Andrés Larráinzar, municipio donde se localiza Oventic. Con una extensión de 189 km.<sup>2</sup>



y una altitud que va de 1,200 a 2,000 msnm., este municipio colinda con Bochil (al norte), Chenalhó (al Este), Chamula (al Sur) e Ixtapa y Bochil (al Oeste). Su población es de 16,538 habitantes, de los cuales casi el 99% son indígenas tzotziles y jóvenes en su mayoría (51.9%). La densidad poblacional es muy alta, pues asciende a 81 habitantes por kilómetro cuadrado, distribuidos en pequeñas comunidades y rancherías, existen muy pocos centros poblaciones. La mayoría de las familias consta de por lo menos 5 miembros. Cerca del 90% de la población económicamente activa se dedica a actividades primarias, esencialmente el campo y la tasa de analfabetismo es de poco más del 60%. En cuanto a las condiciones de vida y servicios públicos con los que cuenta la población, baste decir que San Andrés ocupa el cuadragésimo lugar de mayor marginación en el país y el séptimo en el estado de Chiapas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Los datos consignados fueron tomados del portal electrónico del Gobierno del Estado de Chiapas, disponible en <http://www.chiapas.gob.mx/municipios/larrainzar> [Consultado: junio de 2008] y sobretodo del bien documentado estudio que Piero Gorza hace sobre el municipio, *Habitar el tiempo en San Andrés Larráinzar. Paisajes indígenas de los Altos de Chiapas*, México, UNAM, El Colegio de Michoacán AC, [2002] 2006, pp. 5-13.



**Mapa I:** Municipio de San Andrés Larráinzar

Tomado de Piero Gorza, *Habitar el tiempo en San Andrés Larráinzar. Paisajes indígenas de los Altos de Chiapas*, México, UNAM, El Colegio de Michoacán AC, [2002] 2006, p.6.

Oventic u Oventik, como también se le conoce, es una de la zonas de mayor altura en la región y se encuentra al sureste del municipio, muy cerca de la cabecera municipal y a un costado de la carretera. Antes de llegar al núcleo central, un letrero nos avisa que estamos entrando a territorio autónomo zapatista. Un par de kilómetros adelante, se divisa del lado derecho la entrada al enclave zapatista. Al bajar del auto, nos recibe una reja de metal custodiada por dos encapuchados armados y un letrero que reza “Para todos todo nada para nosotros. Municipio Autónomo Rebelde Zapatista. Junta de Buen Gobierno. Corazón Céntrico de los Zapatistas delante del Mundo. Zona Altos”.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> La relatoría que realizo en este apartado se refiere a mi primer visita a Oventic en septiembre de 2005. No obstante, las imágenes que muestro son producto de diferentes visitas la localidad y fueron tomadas en su mayoría por amigos y colegas que amablemente me acompañaron.



**Imágenes 3 y 4:** Núcleo central, Oventic

Fotos: Cristóbal Jácome, diciembre de 2007 y Gabriela Piñero, abril de 2007.

Pedí autorización a los custodios para visitar los murales. Se me informó que esa decisión la tomaría la Junta de Buen Gobierno Zapatista mediante una audiencia, pero primero tuve que entrevistarme con dos personas, un hombre mayor y un joven encapuchados, en la Oficina de la Comisión de Vigilancia, quienes después de conocer los propósitos de visita y solicitarme una identificación oficial me permitieron hablar con la Junta. Una vez transcurrida media hora de espera a las afueras de una construcción de madera cubierta por varios murales, uno de los consejeros abrió la puerta y me llamó. Tras breves preguntas que indagaban sobre mi procedencia e interés por Oventic, el consejero que presidía la mesa me contó de forma amable y como rutinariamente suele hacerse con los visitantes sobre lo que el zapatismo significaba para ellos, sobre la lucha que comenzaron en la selva Lacandona desde los ochenta y sobre las tareas que se realizaban desde Oventic. Después de esta exposición, me extendieron un permiso para visitar y fotografiar los murales. El permiso era únicamente por dos días y tenía prohibido retratar a los habitantes y grabar conversaciones.




**CORAZÓN CÉNTRICO DE LOS ZAPATISTAS DELANTE DEL MUNDO**  
**SNAIL TZOBOMBAIL YU'UN LEKIL J'AMTELETIK**  
**TA O'LOL YO'ON ZAPATISTA TA STUKIL SAT YELOB SJUNUL BALUMIL**

**AUTORIZACIÓN DE VISITAS**

SE AUTORIZA LAS VISITAS DE LAS SIGUIENTES PERSONAS EN MUNICIPIO Y COMUNIDADES O SOCIEDADES COOPERATIVAS:

NOMBRES DE LAS PERSONAS: Sacar Fotos en los murales para 4 personas

QUE PAISES O ESTADOS: \_\_\_\_\_

EN QUE ORGANIZACIÓN: Independiente

QUE VAN HACER: Sacar Fotos en los murales para un rato

CUANTAS DIAS: \_\_\_\_\_

A 23 DE Diciembre DEL AÑO 2007

**ATENTAMENTE**  
**JUNTA DE BUEN GOBIERNO**  




**Imágenes 5 y 6:** Entrevista con Junta de Buen Gobierno y Autorización de Visitas, Oventic. Fotos: Cristóbal Jácome, diciembre de 2007.

En esa primera estancia en septiembre de 2005 registré la mayor cantidad de murales posibles y entablé discretos diálogos con los pobladores. En una suerte de recorrido de superficie, identifiqué cuatro núcleos con pintura mural: el central donde se localizan los edificios de gobierno, los espacios comunitarios y algunas cooperativas indígenas, y tres núcleos escolares correspondientes a la escuela secundaria “Primero de Enero” y a las primarias “Romero Zanchetta” y “Lucio Cabañas”; esta última, ubicada al sur y bastante más alejada del núcleo central. Sobre los murales averigüé poco y contabilicé cerca de cien conjuntos con murales de distintos tamaños y emplazamiento en arquitecturas pequeñas de cemento y madera principalmente. Las autoridades me prometieron que en visitas posteriores podría conocer más.



**Imágenes 7 y 8:** Escuela Secundaria Primero de Enero, Oventic.  
Fotos: Gabriela Piñero, abril de 2007 y Cristóbal Jácome, diciembre de 2007.



**Imágenes 9 y 10:** Escuelas primarias Romero Zanchetta y Lucio Cabañas, Oventic.  
Fotos: Luis Adrián Vargas, septiembre de 2005.



Antes de entrar de lleno al tema del discurso zapatista y su muralismo, me parece necesario puntualizar ciertas cuestiones históricas y sociales sobre Oventic y su papel protagónico dentro del zapatismo, pues, desde 1994 a la fecha, ha sido sede de algunas de las más importantes reuniones y eventos del movimiento. El primer punto que debe aclararse es que Oventic no es propiamente una comunidad, sino un centro administrativo y político que coordina los trabajos de la región y brinda servicios médicos y educativos a los pobladores zapatistas que llegan de las comunidades y municipios pertenecientes a la jurisdicción Altos de Chiapas y que permanecen por cortas temporadas hospedándose en los dormitorios colectivos.

Con la paulatina conformación del movimiento rebelde a finales de la década de los ochenta en las inmediaciones de la selva Lacandona, muchas de las comunidades del municipio de San Andrés Larráinzar se incorporaron como bases de apoyo<sup>3</sup> y algunos de los habitantes, jóvenes en su mayoría, se sumaron a las filas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), emigrando a las montañas selváticas. Durante el estallido del movimiento y la toma de siete poblaciones (San Cristóbal de las Casas, Altamirano, Las Margaritas, Ocosingo, Oxchuc, Huixtán y Chanal) en enero de 1994, San Andrés fue un punto estratégico para las tropas rebeldes, pues su territorio sirvió como centro de operación, refugio y frontera durante los meses del conflicto armado con el Ejército Mexicano.

Desde que el EZLN se hizo público, Oventic ha sido la sede zapatista de los Altos de Chiapas. En agosto de 1994, en el marco de la Convención Nacional

---

<sup>3</sup> Bases de apoyo es el nombre que recibe la población zapatista que no pertenece al ejército.

Democrática<sup>4</sup>, Oventic fue constituido como Aguascalientes. La función de los Aguascalientes –cinco en el estado de Chiapas: La Realidad, Oventic, Morelia, La Garrucha y Roberto Barrios–, era ser el punto de encuentro entre la sociedad civil y el EZLN. En los Aguascalientes se “manda obedeciendo la ley del pueblo”.<sup>5</sup> También en ese año, pero en el mes de diciembre, los zapatistas anunciaron la creación de 32 municipios indígenas rebeldes, el correspondiente a San Andrés operó por varios años en la cabecera municipal.<sup>6</sup>

Entre 1995 y 1996, tras el acuerdo de cese al fuego, se dio inicio a los diálogos de pacificación, llevados a cabo en las viejas oficinas del Ayuntamiento Tradicional y en espacios adyacentes a la cancha de básquetbol de la cabecera municipal de San Andrés Larráinzar, muy cerca de Oventic.<sup>7</sup> El diálogo consistió en un exhaustivo proceso de negociación durante once meses en que participaron el EZLN, el Gobierno Mexicano, a través de la Comisión de Concordia y Pacificación (COCOPA), y un sinnúmero de

---

<sup>4</sup> Cerca de siete mil personas de organizaciones civiles y medios de comunicación nacionales y extranjeros participaron en este evento, desarrollado del 5 al 9 de agosto de 1994, primero en San Cristóbal de las Casas y después en el poblado zapatista de Guadalupe Tepeyac –posteriormente nombrado La Realidad–. El propósito de la Convención Nacional Democrática fue dialogar y acordar con la sociedad civil una nueva forma de gobierno, con miras a proponer una nueva Carta Magna y a deponer al gobierno federal en turno.

<sup>5</sup> El nombre de Aguascalientes se retoma de la acción histórica de pacificación, emprendida por Emiliano Zapata en la homónima ciudad en 1914. El carácter de estos centros no fue exclusivamente indígena, de ahí que años más tarde se fundara en Madrid, España un Aguascalientes más.

<sup>6</sup> Los municipios de la autonomía indígena se rigen por Consejos Municipales Autónomos, órgano colegiado conformado por representantes de la comunidad en distintos ámbitos administrativos. Los cargos de consejeros y consejeras duran generalmente dos años y son revocables en caso de incumplimiento de los mandatos de la asamblea (el pleno de los municipios). La estructura de los Consejos es habitualmente: presidente, vicepresidente, secretario, ministro de Justicia, ministro de Asuntos Agrarios, Comité de Salud, Comité de Educación y el encargado del Registro Civil. Normalmente, el Consejo se auxilia de la asesoría del Consejo de Ancianos y de pasadas autoridades. Los municipios autónomos se sostienen del trabajo comunitario y los ingresos de cooperativas. Muchos de los Consejos fueron sustituidos por las Juntas de Buen Gobierno Zapatista en 2003. Ap. *Los Municipios Autónomos Zapatistas*, disponible en

<http://nodo50.org/pchiapas/chiapas/documentos/marez.htm> [Consultado: junio de 2008].

<sup>7</sup> Es común que en los municipios indígenas existan dos ayuntamientos, el oficial, dependiente del Gobierno estatal y el tradicional, regido por la costumbre indígena y presidido generalmente por los ancianos de la comunidad.

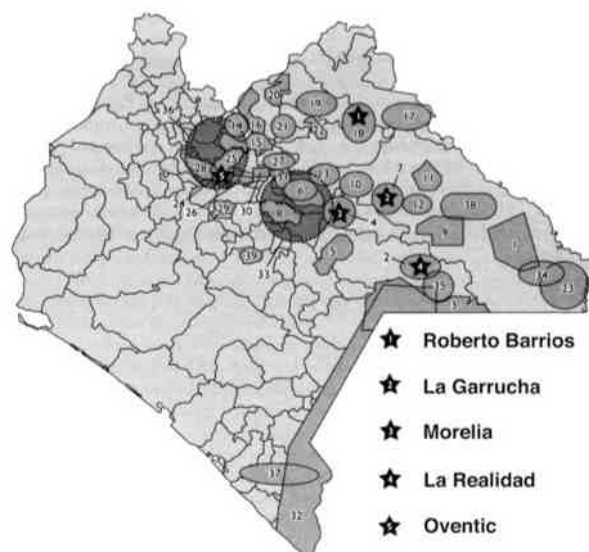
observadores y organizaciones civiles. El resultado fue el documento conocido como los *Acuerdos de San Andrés sobre Derecho y Cultura Indígena*, firmado el 16 de febrero de 1996 y en el que se promueven modificaciones constitucionales para el otorgamiento de derechos y autonomía indígenas, y se exige respuesta a las demandas de justicia y equidad social de los pueblos indios. De estos acuerdos se desprendió la iniciativa de Ley COCOPA. El 5 de diciembre de 2000, el presidente Vicente Fox envió esta iniciativa al Congreso de la Unión, instancia que la transformó en algo muy distinto a lo que originalmente acordaron las partes. El Ejército Zapatista de Liberación Nacional desconoció esta ley y negó cualquier posibilidad de llegar a un arreglo. Así, en un comunicado del 29 de abril de 2001 el EZLN argumentó que "formalmente desconoce esta reforma constitucional sobre derechos y cultura indígenas", ya que "no hace sino impedir el ejercicio de los derechos indígenas, y representa una grave ofensa a los pueblos indios, a la sociedad civil nacional e internacional, y a la opinión pública, pues desprecia la movilización y el consenso sin precedentes que la lucha indígena alcanzó en estos tiempos". "Con esta reforma, los legisladores federales y el gobierno foxista cierran la puerta del diálogo y la paz".<sup>8</sup>

Dos años más tarde, comenzaría una nueva etapa para el zapatismo. Las fuerzas militares del movimiento declinaban su autoridad en la toma de decisiones y acciones para otorgarla a las bases de apoyo. Así, el 9 de agosto de 2003, reunidos en Oventic, los comandantes del EZLN declararon el nacimiento de la autonomía zapatista. Tras el incumplimiento de los *Acuerdos de San Andrés*, los zapatistas decidieron fundar espacios de autogobierno y autonomía indígena, con órganos colectivos de

---

<sup>8</sup> Los *Acuerdos de San Andrés* y otros documentos relevantes pueden consultarse en el sitio electrónico: [http://www.ezln.org/san\\_andres/index.html](http://www.ezln.org/san_andres/index.html) [Consultado: junio de 2007].

representación y funciones administrativas, políticas y sociales, regidos solamente por la ley del pueblo, a través de las Juntas de Buen Gobierno Zapatista, encargadas de coordinar los destinos de los municipios rebeldes y hacer cumplir los *Acuerdos*.<sup>9</sup> Los Aguascalientes fueron sustituidos por la nueva forma administrativa de los Caracoles, que desde entonces han atendido las cinco regiones zapatistas, su misión, de acuerdo a sus pobladores, es la del consenso y la escucha mutua.



**Mapa 2:** Regiones zapatistas y sus Aguascalientes (1994)/Caracoles (2003)  
Tomado del sitio electrónico *Centro de Investigaciones Económicas y Políticas de Acción Comunitaria (CIEPAC)*, disponible en <http://www.ciepac.org/mapas/militares/> [Consultado: julio de 2007].

De esta forma, Oventic se convirtió en el Caracol de los Altos de Chiapas y desde aquel día se le conoce como el “Caracol de la Resistencia y Rebeldía por la Humanidad,

---

<sup>9</sup> Las Juntas de Buen Gobierno Zapatista sustituyeron a los Consejos Municipales Autónomos y se conforman por miembros de la comunidad que sin un rango mayor trabajan en labores públicas y políticas. Su selección es a partir del consenso y su permanencia en el cargo dependerá de su desempeño positivo, el cual será constantemente evaluado por los habitantes. Un miembro de la Junta (hombre o mujer) deja sus labores habituales como campesino, obrero o artesano para atender a la función gubernamental. En ese tiempo, el resto de la comunidad se encargará de trabajar sus tierras y de velar por el sustento económico de su familia.

Oventik, Municipio de San Andrés Sakamch'en de los Pobres, Chiapas".<sup>10</sup> Con relación a este proceso de autonomía y desmilitarización que el zapatismo ha recorrido, se apuntó en la *Sexta Declaración de la Selva Lacandona*, firmada por el Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en junio de 2005, lo siguiente:

Y así, acciones y decisiones que antes hacía y tomaba el EZLN, pues se fueron pasando poco a poco a las autoridades elegidas democráticamente en los pueblos. Claro que se dice fácil, pero en la práctica cuesta mucho, porque son muchos años, primero de la preparación de la guerra y ya luego mero de la guerra, y se va haciendo costumbre de lo político-militar. Pero como quiera lo hicimos porque es nuestro modo que lo que decimos pues lo hacemos, porque si no, pues entonces para qué vamos a andar diciendo si luego no hacemos. Así fue como se nacieron las Juntas de Buen Gobierno, en agosto de 2003, y con ellas se continuó con el autoaprendizaje y ejercicio del "mandar obedeciendo". [...] Y pasa también que nuestros insurgentes, insurgentas, milicianos, milicianas, responsables locales y regionales, así como las bases de apoyo, que eran jóvenes en el inicio del alzamiento, son ya hombres y mujeres maduros, veteranos combatientes y líderes naturales en sus unidades y comunidades. Y quienes eran niños en aquel enero de 94, son ya jóvenes que han crecido en la resistencia, y han sido formados en la digna rebeldía levantada por sus mayores en estos 12 años de guerra.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> *Sacamch'en* es la traducción maya del topónimo náhuatl *Istacostoc*: cueva blanca, con el que se designaba a San Andrés Larráinzar antes de la conquista. Ap. Piero Gorza, *Paisajes indígenas...*, *op. cit.* p. 7. Durante el Posclásico la mayoría de los pueblos de los Altos de Chiapas eran tributarios de Tenochtitlán y formaban parte del corredor comercial entre el Altiplano central y Centroamérica, de ahí que el náhuatl fungiera como lengua franca para toda la región. Un importante enclave azteca y desde donde se dominaba buena parte de la región sureste era el Soconusco, en la costa chiapaneca. Durante buena parte de la etapa virreinal los topónimos mexicas continuaron siendo empleados.

<sup>11</sup> *Sexta Declaratoria de la Selva Lacandona*, México, junio, 2005. Disponible en <http://www.ezln.org/documentos/> [Consultado: junio de 2007].

## II. El mito de la palabra a la pared

*El viejo Antonio separa con sus manos, un tizón de la  
hoguera. Lo deja en el suelo.  
–Mira– me dice. –Del rojo, el tizón sigue el camino inverso  
que el señor negro del cuento: naranja, amarillo,  
blanco, gris, negro– aún caliente, las manos callosas  
del Viejo Antonio lo toman y me lo da. Yo trato de  
fingir que no me quema, pero lo suelto casi  
inmediatamente. El Viejo Antonio sonríe y tose, lo  
vuelve a tomar del suelo y lo remoja en un charquito de  
lluvia, de agua-noche. Ya frío me lo vuelve a dar.  
Subcomandante Insurgente Marcos,  
“La creación del sol y la luna”,  
Chiapas, 22 de septiembre de 1994*

El negro es el color que contiene a todos los colores. Cuando un madero se prende, uno a uno van desfilando los colores hasta hacerse carbón. Es el negro del carbón el que silenciosamente resguarda al arcoiris incendiado y el que se porta en el pasamontañas. Esta metáfora del color es una de las tantas que, como mito legitimador de consignas, decisiones y eventos, se halla en *Los relatos del Viejo Antonio*<sup>1</sup>, escritos por el Subcomandante Insurgente Marcos, a partir de las historias que Antonio, sabio de las cañadas, le cont .<sup>2</sup> Los relatos fueron publicados, algunas veces como cuentos a los

---

<sup>1</sup> Subcomandante Insurgente Marcos, *Relatos del viejo Antonio*, Prólogo de Armando Bartra, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, Centro de Información y Análisis de Chiapas, [1998] 2002, pp. 33-40. También como posdatas de los documentos Marcos escribió los relatos de Durito, muchos de ellos dedicados a los niños. Durito es el escarabajo protagonista y alter ego de “el sup”. Algunos lectores y especialistas han comparado a esta mancuerna literaria con la del Quijote y Sancho Panza. Se recomienda consultar la compilación de escritos del Subcomandante Insurgente Marcos, *El correo de la selva. Cartas y documentos del EZLN durante el año 2000*, México, Asociación Cultural Votan A.C., 2001; y la serie *EZLN. Documentos y comunicados*, Tomos I-IV, México, Colección Problemas México, Ediciones Era, varias ediciones.

<sup>2</sup> Desde la aparición de los primeros relatos se ha especulado que el Viejo Antonio es un invento de la imaginación literaria de Marcos, hecho improbable en todo caso. En el relato “Los arroyos cuando bajan”, publicado en un comunicado del 28 de mayo de 1994, “el sup” cuenta: “Se murió el viejo Antonio. Lo conocí hace 10 años, en una comunidad muy adentro de la selva”. Posteriormente, en la entrevista que le realizara Yvon Le Bot en 1996, Marcos comentó que fue el pueblo de Antonio el primero al que entraron como zapatistas y en el que el sabio fungió como traductor de lo que el movimiento era y deb  ser. Jan de Vos propone que el Viejo Antonio se llamaba en realidad José Antonio y que a lo largo de su vida particip  en distintos movimientos y organizaciones campesinas en la selva, además de ser el padre del joven Antonio, que aparece también en los relatos, y de la mayor Ana María, pareja de Marcos por más de diez años. De acuerdo a De Vos, Marcos conoció al Viejo Antonio desde 1975 en el poblado

niños (Toñita, Eva, Heriberto, Beto), dentro de las posdatas de comunicados, cartas y demás documentos que aparecieron en la prensa entre 1994 y 2001.

Con su literatura Marcos intenta restituir la palabra indígena, definiendo un estilo particular y construyendo, a la vez, un universo fundacional para el movimiento zapatista. Usar la palabra y más aun escribirla, significó una vuelta de tuerca a la hegemonía discursiva en los medios de comunicación. Sin embargo, no hay que perder de vista que Marcos es traductor al castellano de discursos e ideas locales expresados en lenguas indígenas. ¿Quién tiene derecho a hablar?, ¿cómo pensar que tome la palabra el que estaba destinado a no tenerla?<sup>3</sup>

Aunque en torno a este tema ya ha corrido mucha tinta, hay que recalcar que la irrupción del EZLN en 1994 en la escena social y política marcó un quiebre en la forma de concebir a los pueblos indios. Con máscaras, machetes y rifles, pero sobre todo con la palabra de su portavoz y posteriormente con la de sus comandantes indígenas, los zapatistas exigieron que su voz fuera escuchada.<sup>4</sup> El derecho al uso de la palabra que les había sido negado siglos atrás era el argumento legítimo para el resurgimiento de un discurso reformulado, basado en la tradición, en la denuncia y en las exigencias políticas de un tiempo presente. Los zapatistas propugnaban por la libre autodefinición, por su derecho a ser sujetos políticos, por dejar atrás los estereotipos y concepciones

---

de Huitiupán. Cfr. Subcomandante Insurgente Marcos, *Relatos del viejo Antonio*, *op. cit.*, p. 20; Yvon Le Bot, *El sueño zapatista. entrevistas con el Subcomandante Marcos, el mayor Moisés y el comandante Tacho, del EZLN*, Barcelona, Plaza y Janés, 1997, pp. 153-155; y Jan De Vos, *Una tierra para sembrar sueños...*, *op. cit.*, p. 369.

<sup>3</sup> Vid. Michel de Certeau, *La toma de la palabra*, UIA-Iteso, México, 1995.

<sup>4</sup> Marisa Belausteguigoitia enuncia la idea de una violencia simbólica, necesaria en el zapatismo para hacerse visible, para desplazarse de los márgenes del escenario social al centro, bajo la luz de los reflectores. De ahí que la toma de la palabra y la figura de marcos como traductor-portavoz haya sido de gran importancia para la visibilidad del zapatismo. Cfr. Marisa Belausteguigoitia, “Descarados y deslenguados: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación”, en *Debate feminista*, año 12, vol. 24, México, octubre de 2001, pp. 230-253; y “Máscaras y posdatas: estrategias femeninas en la rebelión indígena de Chiapas”, en *Debate feminista*, año 6, vol. 12, México, 1995, pp. 299-317.

occidentales producto del sometimiento material e ideológico sufrido. Así, el movimiento indígena chiapaneco revirtió el orden público, se hizo visible al mundo y se expresó a través de múltiples estrategias discursivas.<sup>5</sup> Para que el mensaje fuera escuchado por la opinión pública el EZLN requirió codificar un mensaje que diera cuenta del pensamiento indígena, pero que, a la vez, fuera fácilmente entendible para los no indígenas. En este punto Marcos fue pieza fundamental. Su función como traductor y portavoz, aunado a su carisma y capacidad retórica, le valieron muchos adeptos en poco tiempo. En cierta medida, su discurso se consumió como el de todo el movimiento. Marcos fue necesario para explicar a los indígenas, su discurso era lo suficientemente claro y cautivador. Así, el subcomandante, “el sup”, y su discurso se convirtieron en referencias ineludibles del conflicto indígena. A propósito del uso de la palabra dentro del movimiento indígena, Marcos comenta en una entrevista realizada por Juan Gelman en abril de 1996 lo siguiente:

No sólo nos enfrentamos con las lenguas indígenas, sino también con su manejo y con la forma de apropiarse del español. Los indígenas no se apropian de conceptos, sino de palabras, y traducen su visión con un manejo del lenguaje muy rico, como decir “me duele el corazón” y señalarse la panza, que está cerca. De pronto alguien se enfermaba y decía “me voy a morir” y al principio uno pensaba que, en efecto, se iba a morir; y cuando se lo revisaba no era más que un dolor abdominal; pero así se sentía. Nos encontrábamos con que los indígenas manejaban el lenguaje con mucho apego al significado de las cosas y al uso de imágenes también. Teníamos que aprender ese otro manejo del lenguaje para poder comunicarnos con

---

<sup>5</sup> Entre los medios empleados se cuentan: los comunicados, los acuerdos, las declaratorias, las convenciones, las consultas ciudadanas y plenarias, las revistas, los periódicos, los libros, los documentales, los *souvenirs* (playeras, calcomanías, tazas, pasamontañas, banderas, etc.), los sitios electrónicos, las fotografías, las artesanías, el videoarte, los poemas, los cuentos y novelas, la pintura y los murales.



ellos, y ellos con nosotros, lo que empezó a producir efectos en nuestra forma de hablar y de escribir. Llegó un momento en que estábamos hablando “chueco”, como decíamos nosotros, a veces anteponiendo un adjetivo, otras no nombrando una cosa sino aludiéndola como una imagen, y sucedió que así cuajó nuestro modo, el modo de hablar de los zapatistas, y eso nos hizo perfectamente identificables.<sup>6</sup>

Esta entrevista a Marcos refleja notablemente la importancia de la palabra para los zapatistas y me permite tejer un puente con la narrativa en imágenes. Si bien nos dice Marcos que los indígenas, entre ellos desde luego, los desplazados a la selva Lacandona a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, hablantes de distintas lenguas (tzotzil, tseltal, tojolabal, chol, zoque y mame), no construirían el lenguaje a partir de conceptos sino de palabras, sería más propio decir que lo hacen a partir de imágenes y sensaciones. Las lenguas chiapanecas, en su mayoría pertenecientes al tronco mayense, figurarían la realidad a partir de las cosas que se miran con los ojos y se sienten con el cuerpo. Así, un indígena tojolabal que nombra a la luna como *ixaw*, estaría hablando propiamente de “luz de plata”. Algo similar ocurre cuando se dice “yo pienso”, que literalmente debería traducirse como “mi corazón dice”. Otro ejemplo, ahora en batsicó, mejor conocido como tzotzil, es el que aprendí en mi breve paso por Oventic en lo tocante a los alimentos. En esta lengua, como en las otras mayenses, no se diferencia el sentido del olfato del gusto, son una misma sensación. Las cosas se distinguen por su estado de cocción (*xin* para lo crudo, *mu* para lo cocido). Así, el sabor en general, *smuil*, presenta

---

<sup>6</sup> Juan Gelman, “Nada que ver con las armas (Entrevista con Juan Gelman)” [ abril de 1996], Subcomandante Insurgente Marcos, *El correo de la selva...*, *op. cit.*, pp. 231-234. A propósito de las implicaciones y significaciones lingüísticas en las lenguas mayenses, particularmente en el tojolabal, cfr. Carlos Lenkersdorf, *Los hombres verdaderos. Voces y testimonios tojolabales. Lengua y sociedad, naturaleza y cultura, artes y comunidad cósmica*, México, Siglo Veintiuno Editores, [1996] 1999.

sus variantes: dulce-*x ch'il*, amargo-*x ch'ail*, sabor de la carne-*x inil*, apestoso-*tu* o picante-*ya*.

Es este mundo lingüístico, extraño para los que no compartimos el sustrato étnico, el que el zapatismo ha traducido y “enchuecado” con sus formas revolucionarias y sus mitos literarios. De ahí que en ocasiones resulte tan complejo elucidar los pasos de una frontera a otra, entre tradición e ideología, historia y mito, realidad y utopía. El lenguaje del zapatismo es el de un discurso ecléctico que con el correr de los años ha integrado nuevos elementos, personajes y voces a su relato. Ya “el sup” también comentaba en la entrevista como la sociedad civil impelía a una reformulación discursiva mediante la retroalimentación lectora. Pues bien, fueron y son estas voces simpatizantes las que en ocasiones también han perpetuado y expandido el discurso zapatista al exterior del movimiento indígena con su participación en las convenciones, encuentros, Aguascalientes, marchas, organizaciones no gubernamentales y más recientemente en La Otra Campaña.<sup>7</sup>

La narrativa en imágenes, es decir, la palabra pintada en los muros, comparte mucho con la escrita, pues concentra los mismos referentes y es asumida por los zapatistas como “otra forma de expresar o contar nuestra historia”. En este sentido, los murales son textualidades visuales del discurso zapatista. La función de redactor, recae en los pintores, quienes como Marcos, traducen los relatos, la ideología y los sueños de

---

<sup>7</sup> Con la publicación de la *Sexta Declaratoria de la Selva Lacandona* en junio de 2005 el EZLN llamó a cualquier tipo de resistencia civil a sumarse a un movimiento más amplio conocido como “La Otra Campaña”. Esta es la apuesta más radical del EZLN por trascender la personalidad indígena en aras de una sociedad civil mexicana y global capaz de cambiar la historia. “...en lo que se refiere a La Otra Campaña, representa para nosotros el único esfuerzo serio de construir un movimiento nacional desde abajo y a la izquierda”. Cfr. <http://www.ezln.org/documentos/> [Consultado: octubre de 2007]).

las comunidades: “el pueblo, es el que dice qué es lo que quiere que se pinte.”<sup>8</sup> No obstante, habría que pensar si esta traducción distorsiona el discurso del “pueblo”. Me parece que sí, pero prefiero discutirlo más adelante.

A propósito de los sueños y la relación entre el discurso escrito y el pintado, vale la pena mencionar brevemente el caso del afamado mural *Vida y sueños de la cañada Perla*. (Imagen 11) Esta obra, también conocida como mural de Taniperla, fue realizada en la población homónima en la selva Lacandona por integrantes de doce comunidades de las cercanías.

Los trabajos fueron coordinados por el diseñador Sergio Valdez Ruvalcaba, *Checo Valdez*, con motivo de la celebración del nacimiento del Municipio Rebelde Autónomo Zapatista Ricardo Flores Magón, cuya cabecera es Taniperla. El mural se localizaba en la Casa Municipal, en tseltal *Sna yuum atelelic yuum comoateletic*, que quiere decir “casa de los trabajadores de las comunidades”. De acuerdo a Checo Valdez, las temáticas del programa iconográfico y estilo de la obra fueron dialogados y determinados por los habitantes, tal como se hace en las asambleas comunitarias “para sacar acuerdo”, lo que la convierte en uno de los poquísimos casos del muralismo zapatista en el que la ejecución pictórica y el programa pertenece esencialmente a los indígenas. No obstante, habría que mirar con cuidado el estilo “popular” de la obra y la orquestación iconográfica, ambas sin precedentes en las artes indígenas chiapanecas, pues podría ser que el rol jugado por Sergio Valdez fuera más activo de lo que él dice.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Estos testimonios son parte de las *Relatorías del primer Encuentro de los Pueblos Zapatistas con los Pueblos del Mundo*, Caracol de Oventic, Chiapas, del 30 diciembre de 2006 al 2 enero de 2007, y fueron tomados de Cristina Híjar, “Zapatistas, lucha en la significación. Apuntes”..., *op. cit.*

<sup>9</sup> Los indígenas en Chiapas han trabajado, históricamente, técnicas artesanales como la de los textiles, la alfarería, la cestería, la laca, las máscaras, la joyería, la herrería y el tallado en madera, entre otras; la poca pintura que se realizaba hasta hace unas décadas en la entidad era para turistas y copiaba o recreaba los diseños mesoamericanos de las zonas arqueológicas mayas. En años recientes ha surgido en

El 11 de abril de 1998, a poco de concluir la obra y a dos días de la inauguración formal del municipio, las fuerzas de seguridad del gobierno mexicano irrumpieron en Taniperla, destruyeron el mural, encarcelaron a varios mexicanos, entre ellos a Valdez y extraditaron a los extranjeros que permanecían en la comunidad como observadores de derechos humanos.

Tras la brutal pérdida, numerosas reproducciones a gran escala del mural se realizaron en diferentes países (España, Estados Unidos, Italia, Argentina, etc.) y otras más circularon por el orbe a través del Internet, generando, por un lado, una mistificación de la obra y, por el otro, la idea de que los murales zapatistas son

---

Chiapas un interesante fenómeno de arte contemporáneo indígena, compuesto por pintores, fotógrafos y videoastas.

Los pintores indígenas de caballete presentan diversidad de estilos, se han formado en centros urbanos y trabajan de manera independiente o bajo el respaldo de diferentes instituciones, destaca el caso del Centro Estatal de Lengua, Arte y Literatura Indígenas (CELALI), en San Cristóbal de las Casas. En ocasiones estos pintores, no relacionados directamente con el EZLN, emplean iconografía zapatista, como ejemplo de esta situación, consúltese el catálogo *Cinco pintores mayas. Colores de luz*, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas, CONACULTA, 2004. En él se incluyen obras de Sebastián Sántiz, Xun Gallo, Kayum Ma´Ax, Antún Kojtom y de Juan Chawuk, que incorporan a su discurso visual pasamontañas, banderas y estrellas del EZLN.

En una arena menos politizada, pero de gran peso para la visibilidad del arte indígena, destaca la fotógrafa y escritora Maruch Sántiz, originaria de Cruztón, San Juan Chamula, quien ha obtenido becas estatales y nacionales de producción, participado en bienales y exposiciones internacionales, y es promovida por la Galería OMR de la ciudad de México.

Asimismo han surgido realizadores indígenas, cuya producción es esencialmente documentalista y da cuenta de las problemáticas de sus comunidades. Sin embargo, algunos de estos videoastas, como Pedro Daniel López, están desarrollando propuestas estéticas que apuntan a la conformación de estilos particulares dentro del video indígena. Con gran presencia en el estado de Chiapas, sobresalen los proyectos: “Videoastas indígenas de la frontera sur” (CIESAS-CESMECA), a cargo de los antropólogos Xóchitl Leyva y Axel Köhler; “Proyectos de Medios de Comunicación Comunitaria (Promedios)” que trabaja con realizadores indígenas y no indígenas de los territorios autónomos zapatistas; y el área audiovisual del CELALI, todos ubicados en San Cristóbal de las Casas. La situación de las artes indígenas en Chiapas resulta por demás interesante dado el rol activo que los creadores han asumido. Un ejemplo de ello, fue el Primer Encuentro Internacional *Imágenes, Memorias e Identidades Amerindias*, llevado a cabo en San Cristóbal de las Casas en octubre de 2006 y organizado por académicos de la Universidad Autónoma del Estado de Chiapas, la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Sureste. En ese foro artistas e investigadores indígenas y no indígenas presentamos propuestas con el objetivo de repensar las “prácticas memorísticas relacionadas con imágenes, sus técnicas, y materialización en distintas tradiciones culturales amerindias”. Las conclusiones del encuentro fueron contundentes en cuanto al estado crítico de la cuestión, la fragilidad de las categorías convencionales para la producción y estudio de las manifestaciones artísticas indígenas, y la necesidad de generar diálogos más allá de las filiaciones étnicas, pero capaces de tomar en cuenta la contemporaneidad de los pueblos indios.

ejecutados por manos indígenas, lo cual, en realidad, ocurre en muy pocas ocasiones. El 11 de abril del 2005 el mural fue vuelto a pintar en el municipio. Una réplica fidedigna se inauguró en la comunidad La Culebra.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Una interesante y pormenorizada entrevista a Sergio Valdez, a propósito del mítico mural, se encuentra en Gerardo Unzueta, “El mural de Taniperla. Entrevista con Sergio Valdez Ruvalcaba”, en *Memoria. Revista mensual de política y cultura*, núm. 130, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista A.C., México, diciembre de 1999. Asimismo, cfr. Luis Adrián Vargas Santiago, “Discurso y militancia en imágenes...”, *op. cit.* y el sitio electrónico *El mural mágico*, disponible en <http://www.muraltaniperla.org/> [Consultado: julio 20, 2005].



**Imágenes 11-13:** *Vida y sueños de la cañada Perla*, mural pintado en la comunidad de Taniperla, Chiapas, por hombres y mujeres de 12 comunidades aledañas dirigidos por Sergio Valdez Ruvalcaba, *Checo*, para celebrar la inauguración del municipio rebelde autónomo zapatista Ricardo Flores Magón el 10 de abril de 1998. Fue destruido por el Ejército Mexicano ese mismo día. Tomado del sitio electrónico *El mural mágico*, disponible en <http://www.muraltaniperla.org/> [Consultado: julio 20, 2005].

En el libro *Una tierra para sembrar sueños. Historia reciente de la Selva Lacandona, 1950-2000*, Jan de Vos hace una original interpretación del mural, relacionando contenidos pictóricos específicos con algunos de los textos escritos por Marcos. Lo que De Vos nos sugiere es que los relatos del Viejo Antonio eran ampliamente conocidos por las comunidades de la selva e incluso asumidos como una suerte de credo a caballo entre la ideología y la religión. Más que cuentos de la tradición oral reciente, los relatos de Antonio, transmitidos por Marcos, se vivían como mitos fundacionales para una historia presente. El historiador belga apunta dos de los posibles propósitos que Marcos perseguía con su literatura: 1) ayudar a ganar adeptos para constituir las bases de apoyo del movimiento en las comunidades de las cañadas, y 2) fungir como una deliberada oposición a los textos religiosos que difundían los catequistas de la Teología India liderada por el obispo Samuel Ruiz. Hay que recordar que en sus años de gestación, a fines de los ochentas, *Tatic* Samuel<sup>11</sup> ya no veía con buenos ojos el carácter laico que tomó el movimiento indígena. Marcos echó mano de los relatos cosmogónicos indígenas, de personajes y eventos históricos, y de la figura tutelar del Viejo Antonio, anciano de notable importancia dentro de las comunidades selváticas, para confeccionar la mitología de origen del movimiento.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Forma cariñosa de nombrar al obispo en tzotzil y que quiere decir padre o padre de la comunidad. El título de *Tatic* fue empleado ampliamente por todas las comunidades indígenas donde Samuel Ruiz extendió la Teología de la Liberación, después Teología India. Por esa razón y por ser un importante impulsor de las mejoras de condiciones de vida y autonomía indígena, su figura es una de las más importantes en la historia contemporánea de Chiapas. Su ministerio como obispo de la Diócesis de San Cristóbal de las Casas, cuya jurisdicción abarcaba la mayor parte de las comunidades indígenas chiapanecas, se desarrolló entre 1954 y 1999. Samuel Ruiz fue, además, mediador a lo largo de todo el conflicto zapatista y particularmente durante Los Diálogos de San Andrés. Vid. Jean Meyer, *Samuel Ruiz en San Cristóbal*, con la colaboración de Federico Anaya Gallardo y Julio Ríos, México, Tusquets Editores México, 2000.

<sup>12</sup> Cfr. el capítulo X “Sueña la montaña, sueña la cañada” de Jan de Vos, *Una tierra para sembrar sueños...*, *op. cit.*, pp. 360-413.

Entre los ejemplos que menciona De Vos destaca el relacionado con Emiliano Zapata, que en la literatura de Marcos se dibuja como dios mitológico. Según el relato “La historia de las preguntas”, Zapata encarna la figura de los dioses primeros Ik’al y Votán, los dioses contrarios que nacieron pegados y aprendieron a caminar juntos.

Porque ya de mucho andar juntos, el Ik’al y el Votán aprendieron que eran lo mismo y que podían hacerse uno solo en el día y en la noche y cuando se llegaron hasta se hicieron uno y se pusieron de nombre Zapata y dijo el Zapata que hasta aquí había llegado y acá iba a encontrar la respuesta de a dónde lleva el largo camino y dijo que en veces sería luz y en veces oscuridad, pero que era el mismo, el *Votán Zapata* y el *Ik’al Zapata*, el Zapata blanco y el Zapata negro, y que eran los dos el mismo camino para los hombres y mujeres verdaderos.<sup>13</sup>

Cierto de que las comunidades conocían el mito, De Vos supone que el Zapata vestido de blanco en el centro del mural es *Votán Zapata*. Dicho sea de paso, su representación como jinete galopante tiene también relación con otros relatos del Viejo Antonio y con la leyenda difundida entre algunos sectores campesinos del país, de que tras su muerte este caudillo cabalga por las montañas mexicanas. Por su parte, el *Ik’al Zapata*, la versión negra del revolucionario, es representado en la pintura de forma más alegórica a través de los comandantes Ramona y Tacho, y de los soldados que aparecen en el plano posterior del extremo derecho del mural vistiendo trajes negros. Son estos zapatistas los que viven de noche en las serranías de la selva y velan por la paz en las cañadas. (Imágenes 12 y 13)

---

<sup>13</sup> Subcomandante Insurgente Marcos, *Relatos del viejo Antonio*, op. cit., pp. 61-62. En la literatura zapatista los “hombres de maíz” son los indígenas y “los hombres verdaderos” los indígenas zapatistas.



### III. Genealogías murales

*Porque si en un momento de la historia, la pintura mural  
fue resultado de la revolución mexicana, ahora es  
promotora de otra, que sin prisas entra por rendijas,  
agujeros, ventanas y puertas de acero, por vericuetos y  
poemas de amor. Es acompañante y agitadora  
colorida, es militante internacionalista, porque la  
resistencia y la lucha de los pueblos por su libertad es  
intercontinental.*

Gustavo Chávez Pavón,  
México, 2006

El 9 de agosto de 1994 se clausuraba exitosamente la Convención Nacional Democrática en el poblado de Guadalupe Tepeyac, que reunió en la selva a casi siete mil simpatizantes del movimiento y a medios de comunicación nacionales y extranjeros con la finalidad de generar propuestas para replantear los rumbos del país.<sup>1</sup> Mientras los festejos se desarrollaban, una imagen era delineada sobre una construcción de madera. Una mujer hincada completaba con pintura negra las líneas del perfil del Subcomandante Marcos. A sus espaldas, tres personas eran testigos de la acción.

---

<sup>1</sup> Vid. Nota 29, p. 33.



**Imágenes 14 y 15:** Murales en Guadalupe Tepeyac.  
Fotos: Norma Vargas Macossay, agosto de 1994.

Durante esta Convención algunos asistentes crearon espontáneamente mantas y murales efímeros. Estas pintas son el antecedente más temprano que he podido rastrear de las prácticas murales en territorios zapatistas. Hasta donde tengo entendido, casi ninguna de estas primeras obras sobrevive. No obstante, fueron quizás estos gestos creativos de solidaridad y el interés de artistas activistas por sumarse a la lucha los que dieron origen al primer llamado oficial desde la comandancia del EZLN a iniciar prácticas artísticas en las comunidades. Así, en 1995 se convocó a la Caravana Nacional e Internacional de Artistas. Muchos creadores llegaron a las zonas de ocupación rebelde y propusieron proyectos musicales, dancísticos, fotográficos, literarios, radiofónicos, audiovisuales y pictóricos de la más variada índole. Algunas de las propuestas incluyeron talleres artísticos para niños.<sup>2</sup> La participación de muralistas en esta caravana es incierta y la poca información que puede obtenerse proviene directamente de la memoria de los habitantes y de las escasas firmas en algunas obras, pues la mayoría de éstas son anónimas o se han perdido.<sup>3</sup> Es de suponer que los primeros trabajos fueron desarrollados de manera voluntaria por visitantes que no necesariamente tenían

---

<sup>2</sup> Esta información fue obtenida en conversaciones con habitantes de Oventic (no grabadas por decisión de los entrevistados) y con el muralista Gustavo Chávez Pavón, hasta donde tengo noticia, no existe una documentación puntual que dé cuenta de la convocatoria de esta Caravana y menos aun de los proyectos desarrollados en las comunidades.

<sup>3</sup> Algunos de estos murales fueron fotografiados por Petra Binková entre 1997 y 2003 y se reprodujeron en su tesis doctoral, primer estudio a profundidad sobre el muralismo zapatista en Chiapas, donde la autora explora principalmente la ideología revolucionaria ostentada en la producción zapatista y sus relaciones formales con otros muralismos latinoamericanos e iconografía mesoamericana. Cfr. Petra Binková, *The Zapatista Murals in Chiapas: In-Depth Analysis and Iconographical Assessment within the Framework of Post-Revolutionary Visual Discourses in Mexico*, Tesis de Doctorado en Estudios Iberoamericanos, Praga, República Checa, Facultad de Filosofía y Artes, Centro para Estudios Iberoamericanos, Charles University, 2004, 295 pp.

Un trabajo más reciente sobre el muralismo zapatista es el de Rosario Elena Gálvez Mancilla, *Símbolos de identidad en el mural zapatista*, tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, donde analiza motivos iconográficos y figuras que, a su parecer, conforman la identidad y memoria histórica visuales del movimiento. Entre estos símbolos figuran: Emiliano Zapata, El “Che Guevara”, el subcomandante Marcos, los comandantes y el maíz. Una de las fortalezas de este trabajo consiste en el registro fotográfico de murales, realizado en las cinco regiones zapatistas, mayormente en los últimos tres años.

experiencia artística o bien por los estudiantes y maestros de las comunidades como parte de las actividades escolares. Entre 1995 y 1998, la producción mural se concentró en los poblados de la selva, principalmente en los cercanos al Aguascalientes de La Realidad (Guadalupe Tepeyac). La actividad en los Altos de Chiapas fue más reducida.<sup>4</sup>

Como parte de la Caravana Nacional e Internacional de Artistas llegaron a Oventic el artista Gustavo Chávez Pavón, *Guchepe*, y su colectivo Laboratorio de Integración Plástica (LIP) “La Gárgola”, formado en ese entonces por Hugo Toxtu, Ernesto Díaz, Francisco Chávez P. y Ligia Valencia. Sobre su encuentro con el zapatismo y el arte de sus territorios, Gustavo Chávez Pavón (Imagen 16) expresó:

Llegué como llegan los que por su trozo de sueño llegan, para sembrar entre surco y surco la esperanza y una canción de amor que hable de libertad. [...] Así fue, que a principios de la insurrección asistí a través de la primera caravana nacional e internacional de artistas. Un gran movimiento cultural independiente comenzó a integrarse y otro a gestarse en torno al zapatismo y a su discurso poético que, como un medio novedoso y fresco, renovó el discurso subversivo que influyó a un número indeterminado de aprendices de artista, artistas y trabajadores de la cultura desde diferentes tendencias y disciplinas, pero todos contribuyendo de una u otra manera a esta corriente

---

<sup>4</sup> Otros dos momentos cruciales para el muralismo zapatista fueron: 1) el Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y Contra el Neoliberalismo, del 27 de julio al 3 de agosto, pues en el marco de este evento se decidió incrementar la promoción de actividades artísticas en las comunidades. Vid. *Crónicas Intergalácticas EZLN: Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y Contra el Neoliberalismo, Chiapas, México, 1996*, México, Planeta Tierra, 1997; 2) y la Caravana de Artistas en Resistencia, organizada por los colectivos LIP “La Gárgola” (México, DF) y Babylon (Miniápolis, EE.UU.), en agosto de 2005. Tras una serie de mesas de discusión y conferencias en la exhacienda de la Universidad de Chapingo, los artistas tomaron un autobús con rumbo de los municipios autónomos para pintar murales. Hasta donde tengo noticia, no se han publicado las memorias del encuentro en Chapingo.

Entre las comunidades y Caracoles zapatistas que cuentan con murales al día de hoy, se encuentran: Cuxulja, Dolores Champir, La Floresta, Guadalupe Tepeyac, Israel, Jerusalén, La Culebra, La Tejonera, Moisés Gandhi, Oventic, Palestina, Patria Nueva, San Pedro Polhó, Sacrificio, San José del Río, San Caralampio, San Gregorio, San Vicente, Takiukum, Taniperla, Unión Buenavista, entre otros.

llamada “arte popular”, incluso con bastantes aportaciones de los artistas internacionales solidarios.<sup>5</sup>

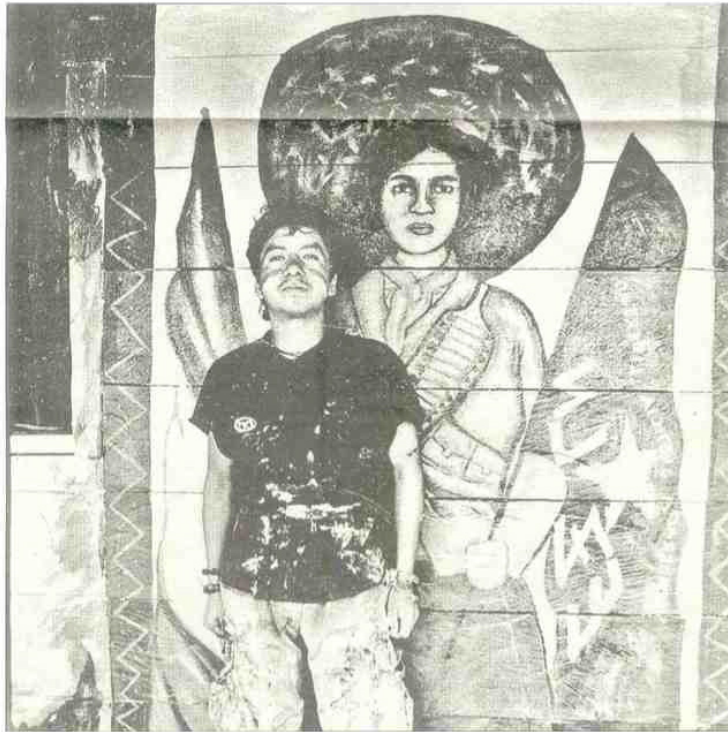
El testimonio de este creador revela el compromiso y militancia de los artistas que han trabajado en las zonas rebeldes. Pero el muralismo zapatista no resulta del todo novedoso en el contexto mexicano, en cierta medida, sus estrategias de comunicación social, propaganda y vocación educativa recuerdan el muralismo vasconcelista y corrientes artísticas antiacadémicas y disidentes de la segunda mitad del siglo XX.

Gustavo Chávez es parte del activismo político-artístico iniciado en los años sesenta y conformado por agrupaciones artísticas como el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), el Taller de Investigación Plástica, el Taller de la Gráfica Monumental, los Productores de Imágenes de Arte Revolucionario y la Escuela de Cultura Mártires del 68, Tepito Arte Aquí, entre otros. Esta tendencia artística, esencialmente de muralistas, ha sido poco documentada y analizada por la historiografía. Se le conoce como *muralismo militante*, pues concibe al arte como tribuna de lucha y su vocación ha sido la de respaldar causas sociales de carácter campesino, obrero, inquilinario, migratorio e indígena a lo largo de país y en la frontera con los Estados Unidos.<sup>6</sup> Mantas y murales muestran contenidos de denuncia, repudio al gobierno y solidaridad con el pueblo. Su iconografía retoma elementos mexicanistas, revolucionarios y de la izquierda latinoamericana.

---

<sup>5</sup> Gustavo Chávez Pavón, “En la pintura mural mexicana, una experiencia en do mayor”, en *Crónicas, El Muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América. “Influencias del muralismo mexicano en otras latitudes”*, núm. 12, México, IIE-UNAM, octubre de 2006, pp.166.

<sup>6</sup> Uno de los pocos estudios que abordan este tema es el de Bruce Campbell, *Mexican Murals in Times of Crisis*, Tucson, The University of Arizona Press, 2003, 245 pp., quien construye un texto esencial para comprender la función del muralismo contemporáneo en las resistencias culturales y políticas de las cuatro últimas décadas, sobretodo en contextos urbanos marginales.



**Imagen 16:** Gustavo Chávez Pavón posando junto a uno de sus murales en Oventic, ca. 1995-1997.

Tomado de Mónica Mateos-Vega, "Languidece la obra muralística rebelde pintada en calles de AL", *La Jornada*, Sección Cultura, México, 21 de mayo de 2007. Versión en línea disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/21/index.php?section=cultura&article=a10n1cul>

**Imagen 17:** Gustavo Chávez y LIP "La Gárgola", Firma, Detalle, de la serie *Murales por la libertad*, acrílico y vinilica sobre muro, fachada de la Clínica La Guadalupeana, Oventic, 1995 [En 2003 se realizó una nueva versión de este mural].

Foto: Petra Binková, ca. 1997.

Texto: Este muralito se pintó para la comunidad de Oventic CHPS durante la caravana Nacional e Internacional de Artistas. Colaboraron: Hugo Toxtu, Ernesto Díaz, Francisco Chávez P. y Ligia Valencia. Gustavo Chávez P. Del LIP "La Gárgola", 95.

Desde sus inicios los muralistas militantes, como José Hernández Delgadillo, han trabajado muy de cerca con la comunidad chicana, cuyo movimiento artístico se vive desde el hermanamiento de la lucha, pese a que existen consistentes diferencias entre el caso chicano y el mexicano. Por tratarse de un arte marginal opuesto a los intereses del Estado, muchas de las obras pictóricas fueron efímeras, anónimas y se realizaron en la clandestinidad, lo que dificultó su registro y por tanto la documentación y estudio correspondientes. Los materiales y técnicas empleados por las brigadas artísticas son pintura vinílica, de aceite y en algunos casos acrílica, aplicada sin base de preparación sobre los soportes (madera, cemento, lámina, mantas, etc.). Los programas visuales apenas se planean. Si existe un diseño previo sólo se usa como guía primaria. A decir de Gustavo Chávez, “por lo regular la obra urgente se construye en el muro directo y con las proporciones y prediseños establecidos en el cálculo mental-visual inmediato”.<sup>7</sup> Pese a las semejanzas que algunas de estas pinturas puedan tener con otro tipo de intervenciones como los *graffities* y los estenciles, donde la denuncia y la territorialización son igual de importantes, los muralistas militantes se han rehusado a emplear técnicas que no correspondan a la tradición mural –aunque muy pocos de ellos utilizan el temple y sobretodo el fresco, considerada la técnica mural por antonomasia–. Esta elección de materiales puede leerse como una toma de postura legitimadora y una división gremial. Los muralistas pintan con brochas y con lo que haya a mano, no esperan “la tan ansiada infraestructura técnica”, empero, no utilizan aerosoles.

---

<sup>7</sup> Gustavo Chávez Pavón, “En la pintura mural...”, *op. cit.*, p. 163. Los entrecomillados siguientes en el texto también son retomados del texto de este muralista, que ha trabajado intensamente al lado de movimientos sociales en ciudades como Juchitán, Ciudad Juárez, Toluca, ciudad de México, en estados como Michoacán, Sinaloa y Chiapas, y en países como Venezuela, Palestina, Escocia y Dinamarca.

Circunstancia curiosa en todo caso dentro de los procesos de este “arte popular” y de testimonios como el de Gustavo Chávez:

Subrayar la intención política del estilo de mi trabajo, espero me aleje de la expresión “artística pura”. Pues lo confieso ¡no soy artista! no lo pretendo. Es más, ni tiempo suficiente tengo para acceder a las musas que en la apacible bohemia esperan los artistas de verdad. ¡Pues nada! Que me declaro militante “anartista de la resistencia popular”.<sup>8</sup>

Dentro del *muralismo militante* se han generado obras de carácter permanente en algunos lugares del país donde generalmente la agitaciones políticas y sociales han cesado. Estas obras suelen conmemorar los triunfos de la disidencia o representar utopías sociales y la historia de la localidad con tintes revolucionarios. A esta variante artística los creadores la nombran *muralismo comunitario*, pues se relaciona directamente con los intereses de la población, que participa activamente en la selección de los contenidos y ejecución plástica. En estas prácticas es muy común que se empleen materiales más duraderos y que los artistas impartan talleres a los habitantes con la finalidad de hacer del mural un ejercicio colectivo.

Una última variante en la que los artistas militantes han incursionado es la que en años recientes algunos gobiernos municipales y estatales, y universidades han patrocinado en edificios educativos y públicos. Evidentemente, este mecenazgo gubernamental no es nuevo, pues, como bien se sabe, su origen es el proyecto vasconcelista posrevolucionario. De hecho, esta tradición artística se ha perpetuado como práctica a lo largo de todo el siglo XX mexicano con muralistas de tercera y hasta cuarta generación, aunque su función social, calidad artística y repercusión ideológica

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 176.



hayan mermado.<sup>9</sup> No obstante, lo que resulta interesante y hasta novedoso, es la reciente asimilación de artistas disidentes a proyectos estatales, sobre todo si se toma en cuenta que muchos de estos productores fueron perseguidos por las fuerzas de seguridad décadas atrás y hasta detenidos en calidad de presos políticos. ¿Es en realidad posible la militancia artística en un proyecto gubernamental?

Al parecer la Secretaría de Gobernación no tiene memoria o estos artistas militantes ya no representan una amenaza. Me parece que la segunda idea es la más factible. Según los artistas, trabajar para el gobierno no les supone ninguna censura, pues la libertad creadora es algo que ellos “no negocian”. En este sentido, es posible pensar que para las autoridades el muralismo militante y sus contenidos perdieron el poder de agitación y repercusión social. El interés perseguido por los gobiernos es el de obtener prestigio social a partir del financiamiento artístico, máxime si se trata de obras murales que pueden emparentarse con el políticamente correcto discurso posrevolucionario. El contexto institucional-gubernamental y el patrocinio del gobierno les quita a esas obras el potencial subversivo, rebelde, emancipador, etc., las inscribe dentro de la ideología nacional de la revolución institucionalizada y las vuelve legitimadoras de las instituciones del estado. Algunas de las obras recientes más conocidas en esta línea son los realizados por el Taller de Investigación Plástica en municipios de Michoacán y los que LIP-“La Gárgola” efectuó para la secretaría de educación del estado de México.

---

<sup>9</sup> A este tipo de muralismo, ampliamente extendido en el interior del país, Jorge Alberto Manrique lo denominó “muralismo pagano”, en alusión a los motivos formales agotados y la escasa repercusión social que estas obras tienen en comparación con el sacralizado muralismo posrevolucionario, iniciado en 1921. Cfr. Jorge Alberto Manrique, “El fin de una Aventura Artística (el Muralismo ‘Pagano’, un Caso de Regionalización)” [1989], en José Guadalupe Victoria et al. (compiladores), *Regionalización en el arte: Teoría y praxis, coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE-UNAM y Gobierno del Estado de Sinaloa, 1992, pp.191-197.



**Imagen 18:** Taller de Investigación Plástica, *Esta comunidad ha dicho ya basta*, mosaico mexicano sobre muro, Santa Fe de la Laguna, Michoacán, 2000.

Fotos: Marie-Areti Hers, 2006.

**Imagen 19:** Gustavo Chávez, *En defensa de la educación pública*, acrílico sobre muro, Escuela Secundaria Tecnológica, ciudad Nezahualcóyotl, estado de México, 1998-1999.

Foto: Gustavo Chávez, 1999.

En un primer vistazo, el muralismo zapatista podría ser incluido dentro de la corriente militante, sin embargo, hay particularidades en su encomienda, producción, contenidos y recepción que precisarían una clasificación más compleja. No es mi interés encasillar al muralismo zapatista en una tendencia específica ni mucho menos generar una nueva clasificación. Lo que he pretendido hasta ahora con esta breve recapitulación ha sido tan sólo bosquejar una genealogía muralística dentro de la que el caso zapatista no encuentra cabal acomodo. Como se verá en los apartados sucesivos, esta “descolocación genealógica” se debe:

a) por un lado, a las necesidades y circunstancias concretas que el movimiento zapatista, en discurso y práctica y desde sus estructuras de poder, impone a la producción mural y,

b) por el otro, a la posterior redefinición del rol de muralismo como arte colectivo a través de apropiaciones e intervenciones comunitarias.

Si bien algunas de las temáticas y la filiación ideológica de muchos de los creadores participantes harían pensar que el muralismo zapatista es parte de la corriente militante – específicamente de su modalidad comunitaria, en tanto la población se involucra activamente en la producción artística–, su patrocinio y vocación lo asemejarían más al proyecto vasconcelista. Pues, de forma similar a como sucedió en los años veinte, es el gobierno, en este caso un gobierno indígena autónomo, el que funge como mecenas y define el papel social de la cultura. No obstante, las diferencias entre ambos gobiernos son notables, pues en el caso del mexicano se trata de un gobierno con poder nacional centralizado en sus instituciones, mientras que el gobierno zapatista se refiere a un poder local muy acotado que se define como autónomo, rebelde y en resistencia, y dentro del cual la población verdaderamente participa activamente en

todos los consensos. La Secretaría de Instrucción Pública que dirigía Vasconcelos es una institución que forma parte de un aparato burocrático del estado y que busca reforzar a través de la promoción de los murales una ideología nacional hegemónica: la de la posrevolución. Por su parte, el zapatismo con sus Juntas de Buen Gobierno y asambleas representan a una población indígena autónoma local; como se verá en el siguiente apartado, las obras patrocinadas por los zapatistas no se negocian solamente en una oficina del gobierno, entre un grupo de funcionarios públicos y el artista, sino con la participación de los habitantes de la localidad. Fueron inicialmente los órganos de poder y después, las comunidades los que han promovido la creación de murales con la intención de generar un arte público que dé cuenta social, educativa y políticamente del discurso insurgente y étnico que diferencia a los indígenas zapatistas de cualquier otro grupo. Así, desde su origen, la consigna de este muralismo ha sido reforzar la ideología del movimiento, considerada antisistémica, es decir, opuesta al sistema capitalista. El mural funge como un dispositivo más del aparato discursivo, el mural es el espacio donde la palabra se pinta.

#### IV. ¿Poderes comunitarios?

*Deberá figurar el Paraíso y, en ese Paraíso, la Santa Trinidad, y no deberá haber diferencia entre el Padre y el Hijo; y el Espíritu Santo, en forma de paloma; y Nuestra Señora frente a ellos, tal como le parezca más conveniente al maestro Enguerrand; la Santa Trinidad colocará la corona sobre la cabeza de Nuestra Señora (...). El citado maestro Enguerrand empleará todo su saber y habilidad en la Santa Trinidad y la Bendita Virgen María, y seguirá los dictados de su conciencia.*

Pbro. Dom Jean de Montignac,  
Villeneuve-lez-Avignon, 25 de abril de 1453

Esta epígrafe corresponde a un contrato de la Alta Edad Media entre la cartuja de Villeneuve-lez-Avignon, al sur de Francia, y el pintor del gótico tardío Engerrand Quarton. El documento encomendaba la elaboración de una tabla de gran formato con el tema de la coronación de la Virgen, y detallaba minuciosamente el contenido (pasajes, lugares, personajes y atributos) que debía tener. El pago que recibió el pintor fue de 120 florentines.<sup>1</sup>

Inicio este apartado con la referencia a un contrato medieval porque me parece sugerente plantear que lo que ocurre con el muralismo zapatista puede semejarse a los sistemas reguladores de encomienda y mecenazgo artísticos presentes a lo largo de los siglos en muchas regiones del mundo. Pensar en un mecenazgo indígena zapatista sitúa a los murales como un arte determinado en sus propósitos y contenidos. Se trata de un arte promovido y condicionado desde el poder del cliente, en este caso las autoridades indígenas (Asambleas y Juntas de Buen Gobierno). Cuando los muralistas son convocados o llegan por interés propio a una comunidad o caracol, el proyecto pictórico,

---

<sup>1</sup> Joan Evans, *La Baja Edad Media, el florecimiento de la Europa Medieval*, Buenos Aires, Edit. Labor, 1972, p. 288. Desde la historia cultural y del arte, Michael Baxandall realiza un notable estudio del comercio de la pintura del *quattrocento*, en el que relaciona las cartas y cuentas de los documentos jurídicos con los materiales y la teoría del arte, llegando a descubrir “la base económica del culto a la habilidad pictórica”. Cfr. el primer capítulo de Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, *op. cit.*

ya sea el de un taller comunitario para estudiantes o el de realizaciones a cargo únicamente de un artista o colectivo, debe ser autorizado por el gobierno. Los temas y contenidos a desarrollar pueden ser propuestos por los muralistas, los participantes de un taller o por algún grupo de la comunidad que esté interesado en que su espacio ostente un mural (cooperativas artesanales y campesinas, tiendas comunitarias, escuelas, auditorio, iglesias, clínicas, etc.). No obstante, la autorización final debe contar con el visto bueno de los consejeros o la asamblea. Ocasionalmente, son jóvenes de las comunidades los que coordinan los trabajos con los pintores y solicitan el permiso a la Junta de Buen Gobierno. Esta regulación tiene que ver solamente con lo temático y no con lo formal, pues hasta donde sé no hay un seguimiento puntual de estilos y técnicas.

En *zoomZap*, uno de los muchos sitios electrónicos dedicados al zapatismo y elaborados por Organizaciones No Gubernamentales y agrupaciones prozapatistas, se encuentra un artículo breve sobre el muralismo, donde se describe el proceso de elección temática:

Cada mural refleja las experiencias, esperanzas, e historia, no necesariamente de los y las autoras, sino de la comunidad entera. Los muralistas sólo proveen su habilidad técnica para ayudar a articular la visión completa del pueblo. El diseño de un mural es como tejer varias ideas para dar vida al mensaje comunitario. Normalmente surge de una primera propuesta que después es modificada por consenso, y siempre evoluciona de acuerdo a quienes participen en la elaboración del proyecto. [...] El diseño del mural se concibe dentro de una asamblea en donde la comunidad toma decisiones de manera colectiva. La labor del grupo no es imponer ideas para el contenido del

mural, o de acaparar la voz de la creación del mural, sino acompañar este proceso de expresión colectiva y creativa.<sup>2</sup>

Este es el proceso que se seguiría idealmente en las obras y que recuerda el del mural de Taniperla. Sin embargo, en la práctica, los contenidos murales no siempre son dialogados plenariamente y detentan esa polifonía de opiniones resultado del consenso del que habla la cita, pues ello supondría un centenar de reuniones de asambleas comunitarias para los muchos conjuntos murales que hay en territorio zapatista.<sup>3</sup> Además de que, de acuerdo a uno de los consejeros con los que me entrevisté, los habitantes de las comunidades no siempre tienen tiempo de participar en los murales, pues hay asuntos más urgentes que atender como los de la supervivencia diaria, es decir, los trabajos en el campo.<sup>4</sup> Ordinariamente, el mural es propuesto por un grupo de la comunidad o por el artista mismo, los contenidos son autorizados por las Juntas de Buen

---

<sup>2</sup> Laila, “Murales Zapatistas. La importancia de los símbolos en la lucha”, en *zoomZap, zapatista*, noviembre 17, 2004, disponible en [http://www.zoomzap.com/activism/zapatista\\_murals-esp.php](http://www.zoomzap.com/activism/zapatista_murals-esp.php) [Consultado: julio 20, 2005].

<sup>3</sup> En una entrevista que realicé a Gustavo Chávez Pavón, él menciona que existen aproximadamente trescientas obras en las cinco regiones zapatistas, mientras que otro grupo de profesores de la UAM-Xochimilco dan una cifra de ochocientos murales. La cantidad depende, creo, de cómo se esté contando, pues es probable que la cifra mayor se refiera a murales de forma individual y la menor a conjuntos pictóricos por edificio. Cfr. Luis Adrián Vargas Santiago, *Entrevista con Gustavo Chávez Pavón*, ciudad de México, 27 de septiembre de 2005, archivo WAV; y Víctor Ortega Esparza, Manuel, Margarita Magaña Sánchez, Mamoudou Si Diop y Sergio Valdez Ruvalcaba, “Ética y estética del espacio público”, *La crisis política. Coloquio del departamento de Educación y Comunicación División de CSH-UAM-Xochimilco*, México, 2004 [Consultado en [www.muraltaniperla.org/article.php3?id\\_article=21](http://www.muraltaniperla.org/article.php3?id_article=21), octubre 05, 2005].

<sup>4</sup> Ap. Luis Adrián Vargas Santiago, *Notas de las entrevistas con Autoridades de la Junta de Buen Gobierno Zapatista y otros pobladores*, por Luis Adrián Vargas Santiago, Caracol de Oventic, Altos de Chiapas, 16 de septiembre de 2005 y 8 de noviembre de 2006. Lamentablemente, no cuento con ninguna transcripción de estos testimonios, pues como mencioné antes, el permiso para grabar a las autoridades y pobladores me fue negado. Hay dentro del zapatismo una política no escrita que les impide manifestarse públicamente con nombre y apellido, de ahí, que muchos de los comunicados, cartas, relatorías y otros documentos sean firmados sólo por los voceros autorizados, como el subcomandante Marcos y los comandantes indígenas (Tacho, Moisés, David, Elisa, Ramona, etc.), o bien de manera colectiva (Comité Clandestino Revolucionario Indígena, Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Juntas de Buen Gobierno, Cooperativas, etc.). Esta medida discrecional es aparentemente por razones de seguridad, aunque me parece que también se debe a la determinación de construir un discurso ideológicamente homogéneo.

Gobierno, lo que los artistas aceptan felizmente, pues consideran que las juntas representan al pueblo y sus determinaciones son parte de un diálogo respetuoso con los intereses de la colectividad. Una vez que el mural fue autorizado, rara vez se monitorea la fase de ejecución, pues se confía en el respeto de los acuerdos.

Recordemos que la ideología zapatista confiere a la voluntad del pueblo la mayor importancia. Circunstancia ésta compleja de analizar, pues, a pesar de que la premisa “mandar obedeciendo” implica que el gobierno se rige por los mandatos de la población, es de suponer que en la práctica los consejeros ejerzan, aunque sea mínimamente, un poder corporativo en favor de ciertos grupos, tendencias, ideas y acciones. La noción de “pueblo” en un sentido indiferenciado y generalizador resulta peligrosa, pues desconoce el derecho a la diferencia.

Aunado a esto, hay que considerar que si bien las decisiones de mayor peso en una comunidad indígena se toman mediante acuerdos de asamblea general donde participa cualquier miembro de la población, con el mismo derecho a voz y voto, es irremediable sospechar que algunos habitantes, probablemente hombres, gocen de mayor prestigio en la estructura social (ancianos, representantes comunales y de cooperativas, maestros, etc.) y por tanto, de una voz más respetada.<sup>5</sup> Pese a los intentos del zapatismo por salvar las dificultades del corporativismo y abogar por acuerdos colectivos, me parece que esta autoridad del pueblo se resuelve más en el discurso que en la práctica, aunque aclaro que esta es sólo una hipótesis que no pude corroborar en el incipiente trabajo de campo que realicé. Mis estancias en la localidad fueron muy cortas y al no ser

---

<sup>5</sup> Sobre este asunto, específicamente en el caso del municipio de San Andrés, vid. Piero Gorza, *Habitar el tiempo en San Andrés Larráinzar*, op. cit., especialmente el capítulo VII “Los espacios del poder”, pp. 173-205. Asimismo, cfr. Xochitl Leyva Solano, “Hacia el Ahlan K’inah”, en M. Luisa Armendáriz (comp.), *Chiapas, una radiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 227-245, que describe las dinámicas sociales en las asambleas indígenas de los poblados de las Cañadas.



Oventic una población sino un centro administrativo y político, las personas con los que dialogué pertenecían a comunidades y municipios distintos y su paso por el Caracol era sólo para tratar asuntos de sus lugares de origen o pedir permisos o apoyos de diversa índole a la Junta de Buen Gobierno Zapatista, lo que me dificultó aun más sistematizar la información que recibí y volver a conversar con las mismas personas. Además, en términos generales, los testimonios de autoridades y habitantes a propósito de los murales fueron, en esencia, los mismos. En mis acercamientos como agente externo me fue imposible distinguir algún tipo de tensión social entre consejeros y habitantes, lo que para mí fue notorio es que el discurso que ha construido el zapatismo es el que se erige como hegemónico entre todos los sectores sociales. En este sentido, estaríamos hablando de una población indígena enmarcada en su propia palabra, en su propia ideología. Las fisuras de este discurso no fueron palpables en mis visitas a Oventic y requerirían de un trabajo etnográfico de largo plazo y sistematizado. No obstante, existen en los murales algunas pistas para suponer que las tensiones sociales y los ejercicios de poder sí se dan en las comunidades, que los habitantes no son receptores pasivos, pero, ese será un asunto que tocaré en la parte final.

Por ahora, volvamos a los muralistas, quienes no asumen las regulaciones de la autoridad como censura y atentados a su libertad de expresión, sino como una oportunidad de colaborar en un movimiento que ellos admiran. Este sería el tipo de pago a la encomienda artística: que su arte se sume a la militancia zapatista y sirva a las comunidades como resistencia. Los creadores conciben su oficio en los territorios zapatistas como una aportación externa a la cultura local.<sup>6</sup> Sobre este tema, Gustavo

---

<sup>6</sup> “...así, se ha formado un gran mosaico experimental que ha llegado a impregnar el territorio rebelde y mucho más allá, conjugando lo exterior con lo local, lo rural con lo urbano, lo nacional con lo

Chávez comentó: “El muralista puede querer mantener su propio compromiso artístico, pero, primero que todo, debe respetar el lugar [zapatista] como la máxima autoridad”.<sup>7</sup> Esta postura resulta paradójica si se compara con el trabajo que estos mismos creadores realizan para los gobiernos oficiales del Estado mexicano, con los que no están dispuestos a negociar los temas de sus obras. Al parecer, es el pensamiento de una izquierda radical el que lleva a algunos de estos artistas a mirar poco críticamente los procesos del zapatismo. Para ellos, como para muchos, el discurso de las autoridades indígenas represente verdaderamente el del pueblo. De ahí que consideren que su participación conforma un muralismo comunitario y no un muralismo promovido desde estructuras de poder.

Hacia las últimas páginas de su tesis doctoral sobre el muralismo zapatista, Petra Binková plantea agudas críticas acerca del sometimiento de la libertad creadora de los muralistas a las regulaciones zapatistas y de la poca originalidad de los programas visuales. Coincido medianamente con sus argumentos, pues creo que los murales zapatistas no pueden ser entendidos únicamente desde el sentido tradicional de la producción de la obra de arte y la figura del artista. Son las particularidades en su concepción, regulación, ejecución y sobretodo recepción las que deben ser tomadas en cuenta, pues de lo contrario, es muy probable que, como concluye esta autora, el

---

internacional; generaciones distintas y muy diversas produciendo obras artísticas, además, procurando la creación de grupos locales, por ejemplo, de músicos, grupos de teatro y danza, poetas, colectivos de video, talleres de pintura, aprendices de muralismo comunitario y profesores para la educación libertaria. Es decir, que con la colaboración de los artistas y trabajadores de la cultura de la sociedad civil, el zapatismo está creando dentro de su autonomía, una cultura y un arte de resistencia y lucha adecuados al proceso de una guerra prolongada de baja intensidad, por lo cual, esta revolución a largo plazo no sólo será de poetas, músicos, pintores y bailarines, sino sobre todo, de libres soñadores”. Gustavo Chávez Pavón, “En la pintura mural...”, *op. cit.*, p. 166-167.

<sup>7</sup> Tomado de la entrevista que Petra Binková realizó al creador en la ciudad de México, en julio de 2003. La entrevista se cita en inglés: “The muralist may want to keep his own artistic commitments but, first of all, he must respect the place as the highest authority”. Cfr. Petra Binková, *The Zapatista Murals in Chiapas*, *op. cit.*, p. 184.

muralismo zapatista resulte un mero refrito iconográfico sin repercusión social y un arte manipulado.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> A propósito de sus conclusiones, cito dos fragmentos:

“Nonetheless, the authors of the murals in the Zapatista autonomous zone, individually, chose to substitute spatial authority for the one powered by the EZLN’s revolutionary ideology. The ideological predetermination of iconography, as found in Chiapas murals, inevitably transforms the artist- creator into an executor of another publicly accessible medium, through which the transmission of the movement’s incentives among the local population can be ‘colorfully enhanced’ [...] This fact casts doubts on the frequently produced statements about murals produced ‘by the community for the community’;

“... there is a sense of corporate assimilation taking place: via imposing generalized content through effective symbolism in order to achieve pragmatic syncretized form with traditional vocabulary of leftist revolutionary ideas. The assimilation of this ‘corporate’ imagery generates its own problems, initially by diluting the legitimacy of the values expressed by the community, or mutilating their relevance for the community. This, in turn, generates the use of heavily stereotyped imagery, which cannot connect directly with the personal experience of the observer or any other receptor of its message”. *Ibidem*, pp. 184-185 y 202-203.

## V. Palabras pintadas, imágenes recicladas

*La cajita no estaba bien cerrada y los colores se salieron y empezaron a hacer alegría y se amaron y salieron más colores diferentes y nuevos y la Ceiba lo miró todo y los tapó para que la lluvia no los borrara a los colores y cuando llegaron los dioses ya no eran siete sino bastantes y la miraron a la Ceiba y le dijeron:  
–Tu que pariste los colores, tu cuidarás el mundo y desde tu cabeza pintaremos el mundo.  
Subcomandante Insurgente Marcos,  
“La historia de los colores”,  
Chiapas, 27 de octubre de 1994*

Un largo camino en papel me ha llevado *explicar* algunas de las cuestiones que considero son esenciales para entender este muralismo:

- 1) rasgos generales de Oventic y su historia,
- 2) el discurso zapatista y su materialización en palabra e imagen,
- 3) un árbol genealógico de los murales y
- 4) el poder que selecciona lo que se pinta.

Toca ahora seguir explicando, pero desde la acción de *describir*. Es momento de mirar los murales y hablar de ellos desde una descripción parcialmente interpretativa.<sup>1</sup>

Antes mencioné que los murales son el discurso en imágenes del zapatismo. La palabra que se pinta y narra visualmente las historias que los zapatistas conocen, aquellas que les resultan familiares por venir de una tradición étnica, las que se han apropiado, las que han inventado y las que han vivido en los años del movimiento. El lenguaje “chueco” se pinta en los muros de Oventic. Las historias son fijadas en iconografías concretas que se reciclan y refuncionalizan para construir un discurso

---

<sup>1</sup> Ap. Michael Baxandall, *Modelos de intención...*, op. cit., p. 15.

visual. Así como el zapatismo se apropió del *caxlan*<sup>2</sup> y de relatos cosmogónicos, también se apropió de visualidades mexicanistas y revolucionarias para fundirlas con imaginerías indígenas, haciendo de su palabra pintada un singular pastiche. En estos murales convergen iconografías mesoamericanas, indígenas, revolucionarias y de la izquierda latinoamericana con los pasamontañas, paliacates y caracoles zapatistas.<sup>3</sup> Se pinta “con un poco de esto y de aquello” para instaurar la identidad visual del movimiento. De ahí que en los murales en Oventic figuren personajes y estilos que para el que no conoce el abigarrado pensamiento zapatista pueden resultar tan distintos y distantes: de la Coatlicue a Ramona, de Zapata a Marcos o del Che Guevara al comandante David; del TGP a la pintura infantil, del arte chicano a los bordados tzotziles, o de Diego Rivera al cómic.

Para ilustrar la construcción de una identidad visual zapatista, a través de la refuncionalización de iconografías y estilos variados, me serviré de casos concretos que considero demuestran la conformación de metarrelatos históricos, la importancia del género femenino en el nivel discursivo y la legitimación de líderes del movimiento. Insisto en que esta puesta en muro tiene que ver con el discurso y su instrumentación desde determinados agentes sociales (autoridades, artistas y algunos pobladores) y no

---

<sup>2</sup> *Caxlan* o *caxlanetik* es la forma de llamar a los mestizos y blancos en las lenguas mayas de Chiapas. Castilla es el nombre que se da al castellano en las comunidades indígenas y que sobrevive como un arcaísmo de la época virreinal.

<sup>3</sup> “La iconografía que presentan los murales de Oventic es extensa, se encuentran, entre otros: mazorcas, estrellas rojas, corazones, rostros y ojos cubiertos con pasamontañas o paliacates, caracoles, palomas, ríos, montañas, soles, lunas, vírgulas de la palabra, símbolos y dioses mexicas, signos e instrumentos musicales, globos terráqueos, barcos, etc. De igual manera, hay recurrencias en la representación de personajes y tipos como: la Virgen de Guadalupe zapatista (cubierta con paliacate), Emiliano Zapata, Ricardo Flores Magón, los comandantes del movimiento, la mujer artesana, los niños y las niñas tomados de la mano o sobre las ramas de los árboles, etc. Todas estas representaciones constituyen la base identitaria del discurso muralista. A partir de tales representaciones es que se estructuran temáticas vinculadas con la tierra, el trabajo femenino, la insurgencia, la unión y la paz de la humanidad, la libertad y la autonomía, la lucha contra el imperialismo, la educación, el respeto y la pluralidad cultural, los derechos indígenas, etc.”. Luis Adrián Vargas Santiago, “Discurso y militancia en imágenes...”, *op. cit.* p. 30.

con la población en general. La recepción e intervención de los programas visuales se tocará en el siguiente apartado.

### **Miradas femeninas**

También emplazado en la “Secundaria 1° de Enero” se halla una pintura con semejante iconografía a la de la niña y el libro rojo que describí en la introducción y que permaneció flotando en el fondo negro tras el borramiento de 2007. (Imágenes 1 y 2)

Esta otra obra abarca en su totalidad el muro posterior de una de las aulas del segundo nivel del plantel donde se localizan los salones. El mural se presume de autor colectivo, no obstante, la monumentalidad de la representación, así como la pincelada libre y paleta colorida delatan la mano de Gustavo Chávez Pavón. La fecha de elaboración es incierta, aunque es probable que haya sido entre 2002 y 2003, años en los que el colectivo de Gustavo Chávez, LIP-La Gárgola, elaboró diferentes conjuntos en escuelas y oficinas indígenas de Oventic y otras comunidades aledañas.



**Imagen 20 y 21:** Mural interior de la Escuela Secundaria "1 de Enero", Oventic.  
Fotos: Luis Adrián Vargas, septiembre de 2005.

El libro que la adolescente de cabellos azules detenta en las manos y que le cubre la mayor parte del rostro es un libro de texto, probablemente uno de historia mexicana dados el carácter épico de las imágenes y las alusiones a una iconografía histórica. Contraportada y portada presentan subversivas imágenes de carácter nacionalista, vistas desde la ideología del zapatismo contemporáneo. En la primera, un caballero águila mexicana de perfil y medio cuerpo hunde su lanza, victorioso y con la mirada puesta en el cielo, sobre un montón de cráneos. A su espalda, las llamas voraces lo cubren casi todo, apenas avistamos una pirámide maya, en el extremo derecho, muy semejante al Templo de las Inscripciones en Palenque, Chiapas. A diferencia de lo que pudiera suponerse, en Oventic, comunidad mayense, abundan las representaciones mesoamericanas provenientes del Altiplano Central, quizá por la mayor circulación que éstas tienen en el contexto mexicano.

Por otro lado, la portada exhibe a una multitud. Son campesinos, son revolucionarios y son indígenas que levantan el brazo izquierdo y sus machetes en pos de lucha. Se trata de la Revolución Mexicana y de los zapatistas históricos. Uno de ellos, en la primera fila del lado izquierdo, porta un pasamontañas. Es un zapatista de los mismos que hay en Oventic. (Imagen 21)

Ambas imágenes, dentro del gran panorama que es el mural, son homenajes al estilo de David Alfaro Siqueiros, específicamente en los murales *La nueva democracia*, (1944-45), *Monumento a Cuauhtémoc: el tormento* (1951) y *Del porfirismo a la Revolución* (1957-1966). Gustavo Chávez reconoce la influencia del muralismo histórico en su trabajo y en algunas casos realiza abiertas citas de los “tres grandes”. En esta línea de genealogías artísticas, la niña y en especial las manos que sostienen el libro del texto podrían relacionarse con las monumentales manos de María Conesa, personaje

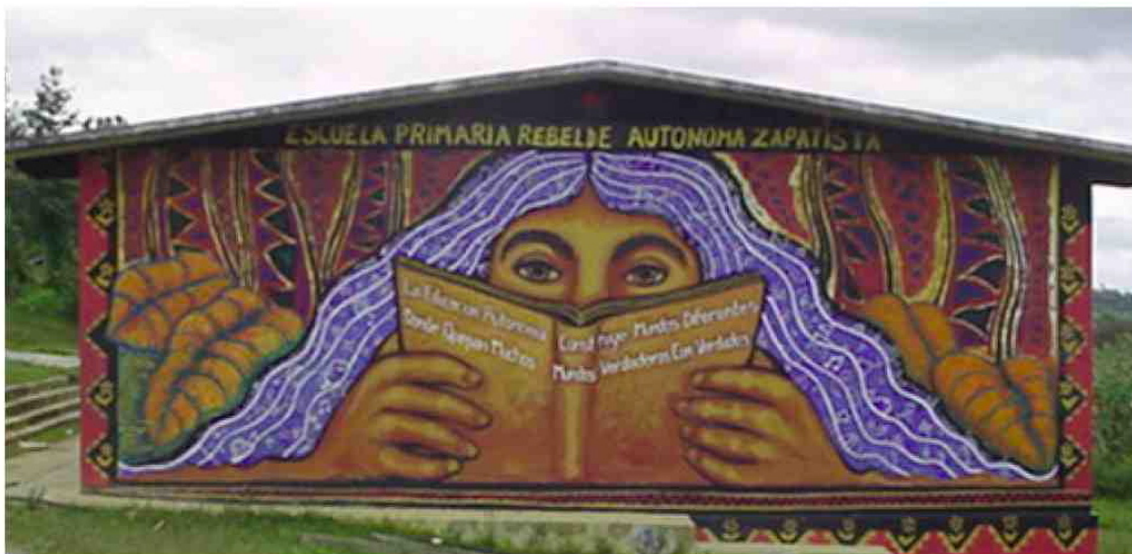


central del mural de Diego Rivera, *Historia del Teatro en México*, 1953, montado en el Teatro de los Insurgentes en la ciudad de México, o con los personajes femeninos de Rodolfo Morales. El estilo, por su parte, nos remitiría a la pincelada y el color de José Clemente Orozco.

Las representaciones del libro son imágenes de la historia sobre la historia misma –mesoamericana y revolucionaria– para una historia presente con anhelos de futuro. La noción de historia es tradicional y utópica, en tanto la importancia del conocimiento histórico se basa en los cimientos de un mejor mañana. En este sentido, los zapatistas aseguran la construcción de un discurso visual desde lo que ellos suponen tiene más veracidad, dando lugar, como en el caso de éste y muchos otros murales, a la representación de una indianidad que se presume de larga duración. Se subraya su condición indígena como parte de una cadena o genealogía que tiene su eslabón más glorioso en las civilizaciones mesoamericanas, al igual que el papel del zapatismo de principios del siglo XX como el alfa y el omega de la lucha revolucionaria. Así, el pasado es legitimador del presente y el muralismo, como ha ocurrido en México desde el proyecto vasconcelista de la segunda década del siglo XX, es el espacio idóneo para consignar en imágenes lo que la historia fue, es y debe ser. En este sentido, el mural es tribuna política, vehículo de expresión y vaso comunicante para la historia que se intenta construir a diario en Oventic y que tiene en la educación uno de sus medios más eficaces de consolidación.

Al igual que en el muro de la imagen borrada, otras dos paredes de los planteles escolares de Oventic, las primarias “Romero Zanchetta” y “Lucio Cabañas”, exhiben la representación de la adolescente con el libro de historia. (Imágenes 22 y 23) No se trata de copias idénticas sino de la reiteración de una imagen que se ha convertido en

“motivo” iconográfico. Esta situación podría explicar el borramiento ocurrido en 2007 y llevarnos a pensar que sólo se dejó la imagen de la niña y el libro de texto por constituir un símbolo educativo y que, por tanto, el resto de la representación eran innecesarios.



**Imagen 22:** Mural exterior de la Escuela Primaria “Romero Zanchetta”, Oventic.

**Imagen 23:** Mural exterior de la Escuela Primaria “Lucio Cabañas”, Oventic.

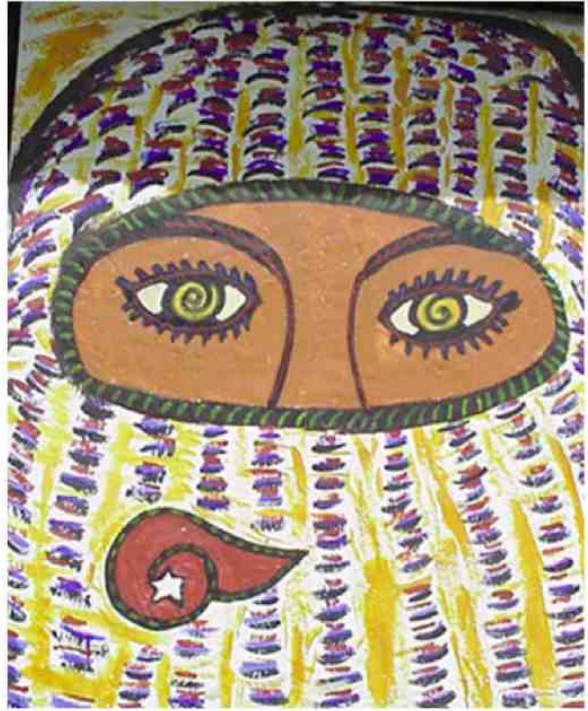
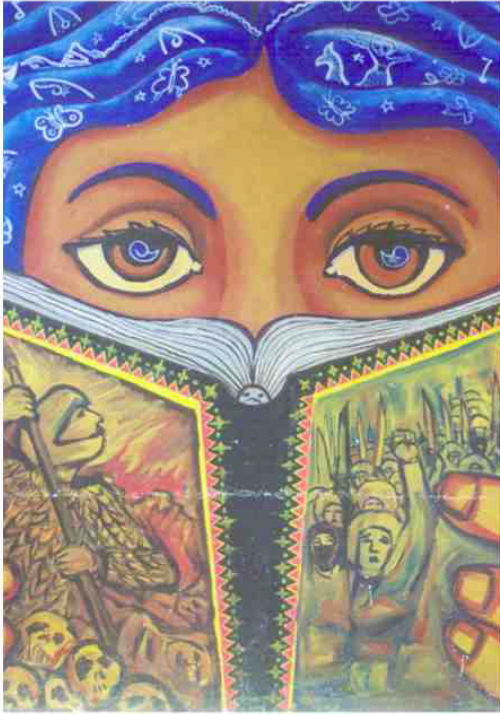
Fotos: Luis Adrián Vargas, septiembre de 2005.

La presencia del mismo discurso iconográfico en las tres escuelas del Sistema de Educación Rebelde Autónomo Zapatista en la localidad supone que esta imagen posee un carácter institucional más acentuado que el de otros murales, y semejante al de la representación de motivos “zapatistas” claramente establecidos como el caracol o el pasamontañas. La efigie de la adolescente y el libro funcionan como emblema de la educación zapatista, pero puede presentar variantes. En el mural de la Primaria Romero Zanchetta, por ejemplo, el libro no posee ninguna representación visual, en su lugar se ha escrito: “La Educación Autónoma Construye Mundos Diferentes Donde Quepan Muchos Mundos Verdaderos Con Verdades”. (Imagen 22) Como en el caso de la emblemática, el lema declara la pintura y aunque esta imagen no es un emblema en el estricto sentido del concepto, la relación que guardan el texto y la imagen sí enfatiza el papel de la educación como edificadora del mañana zapatista, haciendo de la niña y su libro de texto uno de los más significativos símbolos dentro de la localidad.<sup>4</sup>

Regresemos al mural del salón de clases y analicemos de nuevo el rostro de nuestra protagonista y sobre todo lo que podemos y no podemos ver. Comencemos por esto último. La parte inferior de la faz permanece oculta. Si los ojos, como tradicionalmente se supone, son lo más importante de la cara, los labios le seguirían en esta jerarquía facial. Aquí la boca, el lugar de enunciación, está borrada. El libro la cubre de la misma manera que un pasamontañas o un paliacate lo haría. El rostro zapatista, pero más enfáticamente, los labios zapatistas se “muestran” siempre encubiertos, pero esto no significa un silencio “mudo”.

---

<sup>4</sup> El mural de la primaria “Romero Zanchetta” se localiza en un edificio al costado de la carretera, lo que creo determina que en lugar de imágenes en la cubierta del libro se haya pintado la leyenda citada, pues la obra es susceptible de ser vista por la gente que transita por esta vía. En este sentido, me parece que hay en este lema un intento de explicitar la ideología del sistema de educación zapatista a propios y extraños.



**Imagen 24 y 26:** Detalles de mural interior de la Escuela Secundaria "1 de Enero", Oventic.  
**Imagen 25:** Mural exterior de la Escuela Primaria "Lucio Cabañas", Oventic.  
Fotos: Luis Adrián Vargas, septiembre de 2005.

El enmascaramiento es un dispositivo de seguridad para decir.<sup>5</sup> Los labios se transfiguran, desaparecen y se diversifican en las escenas del libro. Lo que los ojos enuncian es el sentido de pertenencia al movimiento indígena, las esperanzas depositadas en los estudiantes zapatistas. La individualidad es aparentemente subsumida por el anonimato de la máscara, no obstante, creo que se trata más bien de un diálogo con la personalidad colectiva a la que el personaje se adscribe y que lo conforma étnica y socialmente. Los encapuchados nos dicen “todos somos Marcos”, “todas somos Ramona”... todos somos zapatistas y nos recuerdan el borramiento histórico que la faz indígena ha sufrido. El libro, que esconde el rostro de la adolescente, es el elemento que desdibuja la especificidad de la retratada para aportarle una carácter, si bien no universal, sí colectivo: el del zapatismo.

Lo que sí vemos en el mural es la mirada zapatista, la misma que se esconde detrás de un pedazo de tela.<sup>6</sup> Estos ojos que miran de frente y fijamente toman el lugar de los labios para discurrir, según los zapatistas, sobre resistencia, dignidad y lucha. En

---

<sup>5</sup> “El uso del pasamontañas u otros medios para ocultar nuestro rostro obedece a elementales medidas de seguridad y como vacuna contra el caudillismo”, tomado de “Composición del EZLN y condiciones para el diálogo, 18 de enero”. *EZLN. Documentos y comunicados. I..., op. cit.*, p. 74. En este mismo volumen se encuentra la posdata titulada “De pasamontañas y otras máscaras”, en la que Marcos menciona, entre otras cosas, lo siguiente: “¿A qué tanto escándalo por el pasamontañas? ¿No es la cultura política mexicana una ‘cultura de tapados’? [...] propongo lo siguiente: yo estoy dispuesto a quitarme el pasamontañas si la sociedad mexicana se quita la máscara que ansias con vocación extranjera le ha colocado años ha”. Tomado de “Presentación de Marcos a cuatro comunicados, 25 de enero”, *Ibidem*, pp. 95-99.

<sup>6</sup> En el Homenaje a Andrés Aubry, John Berger analizó entre otras cosas la mirada zapatista detrás del pasamontañas: "Esos pasamontañas, lejos de hacerlos menos humanos, los hacía más. Bien sé aquello de 'usaron las máscaras para hacerse visibles'. Mas ¿por qué es así? Lo puedes leer en sus ojos. Y los mensajes de los ojos son la menos controlable de las expresiones faciales, y en consecuencia la más sincera". Asimismo, apuntó la necesidad de emplear categorías propias de las culturas indígenas, de dejar de usar los criterios de los opresores: “Until the lions have their own historians, tales of haunting will always glorify the hunters”. El *Primer Coloquio Internacional In Memoriam Andrés Aubry. Planeta Tierra: movimientos anisistémicos*, fue organizado por la Universidad de la Tierra Chiapas-Cideci Las Casas, AC, la Comisión Sexta y Contrahistorias, en San Cristóbal de las Casas, del 13 al 17 de diciembre de 2007. Cfr. Hermann Bellinghausen, “Destaca John Berger la ‘autoridad sin rastro de autoritarismo’ en los zapatistas”, *La Jornada*, México, 17 de diciembre de 2007. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2007/12/17/index.php?section=politica&article=007n1pol> [Consultado: junio de 2008].

cada pupila de la adolescente una vírgula de la palabra de color azul contrasta con los iris castaños. La mirada es la que conversa, la que se exhibe con madurez, entereza y certeza. Los ojos que antes leían, en este momento están hablando, quizá reinterpretando la historia, enunciando el relato del futuro. Para las tradiciones indígenas el glifo de la palabra es también movimiento y su forma es muy similar a la del caracol que, para los tzotziles, es lugar de la palabra, el sitio donde confluyen el que habla y el que escucha. En otros murales la palabra de la mirada se ha representado directamente con la vírgula del lenguaje en el pasamontañas. (Imagen 26) Asimismo, existen imágenes donde el pasamontañas se mezcla con otras iconografías como la mexicana.<sup>7</sup> En la parte baja de uno de los muros exteriores de la secundaria “Primero de Enero”, se plasmaron dos cabezas de serpiente que se tocan, formando con sus fauces un antifaz que cobija la mirada zapatista. La representación sugiere que las serpientes son una alusión al cinturón de la diosa Coatlicue como figura materna.

---

<sup>7</sup> Sobre el uso de la máscara como dispositivo discursivo en el zapatismo, cfr. “Máscaras y posdatas...”, *op. cit.* Para el caso del enmascaramiento zapatista y su representación en los murales vid. Luis Adrián Vargas Santiago, “¿Identidades sin rostro?: paliacates y pasamontañas en el muralismo de Oventic”, en *Anuario 2006*, México, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (en prensa).



**Imagen 27:** Muro exterior de la Escuela Secundaria “1 de Enero”, Oventic.  
Foto: Luis Adrián Vargas, septiembre de 2005.

**Imagen 28 y 29:** Coatlicue, escultura en piedra, cultura mexicana, Museo Nacional de Antropología.

Valdría la pena preguntarse porqué elegir a una mujer detrás de un libro como el símbolo de la educación zapatista. ¿Por qué no recurrir a una representación más convencional y tipificada como esencialmente zapatista? ¿Por qué no un rostro enfundado en un pasamontañas o en un paliacate? ¿Por qué no el caracol o “el sup” Marcos? ¿Por qué una mujer y no un hombre adolescente? Todos estos porqués nos llevan a preguntarnos por las implicaciones sociales y culturales de esta imagen. Podríamos suponer que se trata de una adolescente para destacar lo importante que son para el discurso zapatista los niños, los jóvenes, las nuevas generaciones. En esta idea de futuro, que planteé antes en relación con la historia, son los niños y jóvenes quienes detentan el porvenir del movimiento. La imagen de esta lectora infantil puede incluso recordar los niños a los que el Subcomandante Marcos dedicaba los cuentos de Durito y del Viejo Antonio.

La elección del género femenino puede deberse a que para los zapatistas, las zapatistas tienen los mismos derechos que los varones, por lo menos en el discurso oficial. No obstante, si nos atenemos estrictamente al discurso visual de este mural más que una reivindicación de género lo que se halla es una mitología fundacional encarnada en la figura alegórica de una mujer con un libro. En este sentido, el uso de una figura femenina recuerda la continuación de una tradición en la que la patria es mujer y madre de la nación. Por lo menos en este mural, la representación femenina no da muestra del quiebre que el zapatismo promovió en las ancestrales relaciones de género indígena, al erigir a sus mujeres como agentes sociales y políticos de vital importancia para sus comunidades. No obstante, el papel de las comandantas Ramona, Esther y Elisa, o los colectivos de artesanas y productoras campesinas apuntan a una importante feminización del movimiento, por lo menos en su nivel discursivo y estructural.



En el caso de otros murales, la representación femenina reafirma el discurso de equidad zapatista. Los rostros y construcciones visuales aluden a una mujer zapatista en abstracto, pues, a excepción de Ramona y la virgen de Guadalupe, no se distinguen personalidades femeninas. Es la condición de anonimato en el zapatismo la que reitera el sentido de colectividad y uniformidad de sus miembros. Así, es común hallar en las paredes de Oventic, pinturas donde hombres y mujeres desempeñen las mismas tareas. Sin embargo, la construcción visual de la feminidad en los muros se relaciona directamente con la idea tradicional de la mujer como madre tierra o símbolo de fertilidad. En este punto, la representación de Coatlicue, diosa mexicana de la madre tierra, puede reforzar la tesis de que la importancia de la mujer sigue radicando en su carácter esencial de dadora de vida. En contraste, otros movimientos artísticos como el muralismo chicano han empleado la figura de Coatlicue como símbolo de poder femenino emancipador.



**Imagen 30:** Detalle de la fachada el edificio de la Cooperativa Agrícola Zpojel Ixim, Oventic.

**Imagen 31:** Detalle de muro lateral de una oficina de gobierno, Oventic.

Fotos: Luis Adrián Vargas, septiembre de 2005.

Estas son las imágenes de un nuevo programa visual, que si no rompe del todo con la visión tradicional de la mujer, sí adultera la noción de lo femenino únicamente como lo relacionado con la tierra y la fertilidad. Estas imágenes pueden considerarse gestos, rastros de una escena como evidencia de la lucha feminista al interior del zapatismo.<sup>8</sup>

Otros muros exhiben a mujeres trabajando y en su rol de madres. Se trata generalmente de edificios manejados por mujeres como las cooperativas artesanales y la Oficina de Mujeres por la Dignidad. Las organizaciones de mujeres tienen gran presencia en la localidad, pues desde allí se coordinan los trabajos con muchos grupos de mujeres en las comunidades comprendidas bajo la jurisdicción de este Caracol. No obstante, no hay que perder de vista que Oventic es conocido como “el corazón céntrico de los zapatistas delante del mundo”, en este sentido, es posible pensar que mucho de lo que se materializa estructuralmente en la localidad es parte de un discurso ideal y regulado, pues en la práctica la marginación femenina sigue siendo una problemática real. Las mujeres zapatistas luchan con su propia gente para ganar ya no espacios de visibilidad sino de verdadero respeto y autonomía, lo que por más que el zapatismo impulse con sus organizaciones femeninas es difícil de asumir dentro de culturas indígenas signadas históricamente por el machismo. Algo que me llamó la atención durante mi trabajo de campo fue que cada vez que me entrevistaba con la Junta de Buen Gobierno, las dos o tres consejeras pertenecientes a este órgano guardaron silencio. Fueron los varones los que tomaban la palabra, explicaban y respondían a mis preguntas.

---

<sup>8</sup> Gesto: sistema de organización de cargas afectivas en imágenes, posturas faciales y corporales que dotan a una expresión. Según Chastel el gesto en el arte es el gran responsable de la carga afectiva, el trabajo gestual puede constituir la escena como evidencia. Cfr. André Chastel, *El Gesto en el Arte*, Madrid, Siruela, 2004, p. 18.



**Imagen 32:** Detalle de la fachada del edificio de la Sociedad Cooperativa Xulum Chon, Oventic.

**Imagen 33:** Fachada de la Oficina de Mujeres por la Dignidad, Oventic.

Fotos: Luis Adrián Vargas, septiembre de 2005.

## **Zapata según Marcos**

En la fachada de un edificio situado en el núcleo central de Oventic, donde se localizan los edificios del gobierno autónomo y de algunas cooperativas campesinas y artesanales, se realizó en 1997 un mural a cargo de Gustavo Chávez Pavón, con la colaboración de la Caravana “Madre Tierra”. (Imagen 34) La construcción en la que se realizó la obra con pintura acrílica y vinílica es de madera, con un techo de lámina a dos aguas. La puerta fue cubierta casi en su totalidad por el rostro moreno de una mujer indígena que englobaría a todas las mujeres. Un paliacate rojo la cubre, dejando sólo ver su mirada y cabello trenzado. Debajo del personaje hay un corazón entre leños. El lugar de las jambas lo ocupan dos plantas de maíz y junto a cada una de ellas aparecen, como custodios de la entrada, el subcomandante Marcos, a la izquierda y Emiliano Zapata, a la derecha, ambos de cuerpo entero. En lo que sería el tímpano se escribió: ESTE ES MI PUEBLO PUEBLO DE GENTE VALIENTE QUE CON UNA PIEDRA DERRUMBA CASTILLOS. “NO HAY ARMA MAS EFICAZ QUE LA VERDAD EN EL PENSAMIENTO”<sup>9</sup>, y más arriba se delinearon cuatro figuras de dos hombres y dos mujeres, con plantas de maíz a los costados, que caminan convergente hacia a un sol que corona el espacio mural. A excepción de la mujer y las plantas de maíz del pórtico, el resto de los motivos formales son en blanco y negro. Hay un solo plano y el fondo pictórico fue cubierto con trazos negros que emulan el achurado de la técnica del grabado.

---

<sup>9</sup> La palabra escrita en los muros de Oventic refuerza el discurso pictórico y en ocasiones fija o abre lecturas específicas de los murales. Generalmente, estos textos funcionan como abiertas denuncias o frases de apoyo al movimiento y a la autonomía de los territorios zapatistas. Otro tipo de textos son las firmas de los artistas, las cuales incluyen el nombre del creador o colectivo artístico, la fecha y un agradecimiento a la comunidad o un enunciado solidario con la lucha, tal es el caso del mural dedicado a las artesanas de textiles de la “Sociedad Cooperativa Xulum Chon” (Imagen 32), en el que se firmó: “Gracias por la inspiración mucho amor de Colectivo Babylon el Red de Artistas en Resistencia”.



**Imágenes 34 y 35:** Gustavo Chávez y LIP "La Gárgola", *Sin título*, acrílico y vinílica sobre madera, fachada de edificio comunitario, Oventic, 1997. [El mural ha sido retocado en varias ocasiones].

Foto: Luis Adrián Vargas, septiembre de 2005.

Textos: 1) ESTE ES MI PUEBLO PUEBLO DE GENTE VALIENTE QUE CON UNA PIEDRA DERRUMBA CASTILLOS. / 2) "NO HAY ARMA MAS EFICAZ QUE LA VERDAD EN EL PENSAMIENTO" / 3) A nuestro Oventic Sakamchem ¡Territorio libre! ESTE MURAL SE PINTÓ con la colaboración de integrantes de la Caravana "Madre Tierra". Edgardo Sn Salvador, Claveque Itx, México, Ubaldo Hdz., México, Pavel Atonantzin, México, Julio GF, México, Remy, Bolivia. Gustavo Chávez P. LIP la Gárgola/97. 6-II-97.

**Imagen 36:** Hugo Brehme, *Emiliano Zapata junto a una escalera*, plata sobre gelatina, ca. 1911-1912, Fondo Casasola, 63464, Fototeca Nacional, SINAFO-INAH, México.

**Imagen 37:** José Guadalupe Posada, *La jeringa de Zapata*, litografía, Medidas 28 x 19 cm., ca. 1911-1913. Publicado en IMPRENTA 2a. De la Penitenciaría N° 29. MEXICO.

Hasta aquí una descripción formal bastante parca de la obra. Lo que me interesa explicar ahora son las apropiaciones presentes en el mural. En cuanto al estilo, hay una referencia clara al Taller de Gráfica Popular, fundado en 1937, y a su director Leopoldo Méndez. El manejo de la gubia que Méndez ocupara en el llenado de espacios vacíos, en la representación de cielos y en la confección de atmósferas dramáticas en muchas de sus viñetas y carteles es el que Gustavo Chávez intentó reproducir en este mural. Esta cita u homenaje estilístico a figuras de la Escuela Mexicana de Pintura, Escultura y Grabado es una constante en las producciones de este creador y que se presenta en casi todos los murales que ha realizado en Oventic. De hecho, el muralista dice admirar el trabajo de José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez, Diego Rivera y David A. Siqueiros.<sup>10</sup>

Es justamente la recurrencia a estilos plásticos tan conocidos y asimilados en los imaginarios mexicanos y revolucionarios lo que me parece puede determinar cierta familiaridad con estas imágenes. En las comunidades zapatistas circula habitualmente propaganda (fotografías, carteles, calcomanías, panfletos, etc.) que retoma estilos e iconografía del arte posrevolucionario, así como de otras revoluciones como la cubana y la rusa. De hecho, se podría incluso especular que desde 1994 los indígenas han vivido bombardeados por iconografías indigenistas y revolucionarias, producidas tanto en las comunidades como fuera de ellas. Asimismo, es probable que otra de las razones por las que estos estilos e imágenes resultan cercanas a los zapatistas se deba a la circulación de los libros de texto de la SEP, que generalmente reproducen obras de arte mexicano posrevolucionario, y a los que por lo menos un sector de la población adulta pudo tener acceso. De igual forma, el Internet, disponible en la mayoría de las comunidades y

---

<sup>10</sup> Ap. Luis Adrián Vargas Santiago, *Entrevista con Gustavo Chávez Pavón, op. cit.*

consultado habitualmente por los más jóvenes, pudiera ser otra fuente de información y medio de contacto con estas imágenes.

Ya en un apartado anterior se comentó, siguiendo a Jan de Vos, como Zapata es mitificado por el discurso zapatista, trascendiendo su habitual lugar histórico de héroe nacional por el de dios fundador del zapatismo. El Zapata que se representa aquí no posee aparentemente los atributos que en el mural de Taniperla se identifican con Votán Zapata. Se trata más bien de una representación bastante conocida del caudillo del sur. Dos caminos pueden ser explorados para esta apropiación: el de la cultura visual y el de la literatura.

La efigie de Zapata en el mural es una copia casi literal de la fotografía que se atribuye Hugo Brehme del revolucionario morelense entre 1911 y 1912, y del grabado que poco tiempo después realizó José Guadalupe Posada a partir de este retrato, y que circuló masivamente en la prensa mexicana.<sup>11</sup> (Imágenes 35-37) Al igual que sucede en el grabado, en el mural se representó únicamente a Zapata, olvidándose del contexto fotográfico. Esto y la búsqueda de similares achurados podría suponer que la fuente de inspiración para Gustavo Chávez fue Posada y no Brehme, lo que haría de este mural un homenaje a la gráfica mexicana. Pero, más allá de las minucias técnicas y detalles menores en la representación (carabina, sombrero, rostro, saco, cuerpo semigirado), las diferencias entre los Zapata de principios de siglo XX y el Zapata contemporáneo radican en que este último porta la banda en el pecho del lado contrario y no lleva las carrilleras.

---

<sup>11</sup> El grabado de Posada fue reproducido por vez primera en una foja titulada *La jeringa de Zapata*, litografía, Medidas 28 x 19 cm., ca. 1911-1913, publicado en IMPRENTA 2a. De la Penitenciaría N° 29. MEXICO.



La apropiación literaria tiene que ver con los *Relatos del Viejo Antonio*. En las últimas líneas del cuento “La historia de las preguntas”, el mismo donde se habla de los dioses primeros que se fundieron en la persona de Zapata, hay una mención a la fotografía de Brehme. Nos dice Marcos:

El Viejo Antonio saca de su morraleta una bolsita de nylon. Adentro viene una foto muy vieja, de 1910, de Emiliano Zapata. Tiene Zapata la mano izquierda empuñando el sable a la altura de la cintura. Tiene en la derecha una carabina sostenida, dos carrilleras de balas le cruzan el pecho, una banda de dos tonos, blanco y negro, le cruza de izquierda a derecha. Tiene los pies como quien está quedando quieto o caminando y en la mirada algo así como “aquí estoy” o “ahí les voy”. Hay dos escaleras. En la una, que sale de la oscuridad, se ven más zapatistas de rostros morenos como si salieran del fondo de algo; en la otra escalera, que está iluminada, no hay nadie y no se ve a dónde lleva o de dónde viene. Mentiría si dijera que yo me di cuenta de todos esos detalles. Fue el Viejo Antonio el que me llamó la atención sobre ellos. Atrás de la foto se lee:

*“Gral. Emiliano Zapata, Jefe del Ejército Suriano.*

*Gen. Emiliano Zapata, commander in chief of the southern army.*

*Le Général Emiliano Zapata, Chef de l’Armée du Sud.*

*C. 1910. Photo by: Agustín V. Casasola”.*

El Viejo Antonio me dice:

–Yo a esta foto le he hecho muchas preguntas. Así fue como llegué hasta aquí. Tose y arroja la bachita del cigarro.

Me da la foto.

–Toma,– me dice –para que aprendas a preguntarle... y a caminar.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Subcomandante Insurgente Marcos, *Relatos del viejo Antonio*, *op. cit.*, pp. 62-63. En la transcripción de los datos de la imagen, Marcos consigna como autor a Agustín Víctor Casasola, pues es probable que fuera la agencia de este fotógrafo mexicano la que reprodujera y vendiera el retrato que se atribuye a Brehme como tarjeta postal. Cuando el archivo de Casasola fue adquirido por el Gobierno Mexicano figuraban entre los negativos y positivos muchas obras sin firmar de otros autores, como el propio Brehme o Manuel Ramos. En fechas recientes el historiador de la fotografía José Antonio Rodríguez ha mencionado que el retrato de Zapata tampoco es autoría de Hugo Brehme, pues la firma que

La *ekphrasis*<sup>13</sup> de este retrato funciona como conclusión y prueba de la construcción fundacional que Marcos hace de Zapata. Los eventos “reales” que dieron pie a este relato tuvieron lugar, supuestamente, en los orígenes del movimiento, cuando Antonio y Marcos se conocieron incidentalmente en la montaña en 1984. En ese primer encuentro, Marcos se presenta al anciano, intenta explicarle porqué él y los primeros milicianos están en la selva, cuáles son los propósitos de su lucha y de paso, darle una lección histórica de lo que fueron la Revolución mexicana y Emiliano Zapata. El Viejo Antonio escucha los fundamentos del EZLN y pide a Marcos que le cuente “más de ese Zapata”. Un par de pasajes históricos son apenas enunciados por “el sup”, cuando Antonio lo corrige diciéndole: “No así fue”. Ese es el inicio del mito de los dioses Votán e Ik’al, los del día y la noche, los que nacieron pegados espalda con espalda y aprendieron a caminar juntos mediante el acuerdo. Los dioses deciden irse a recorrer el mundo por el camino largo en busca de respuestas y tras mucho andar aprenden que son uno mismo y que la selva es su destino final. Para no espantar a la gente, Votán e Ik’al se convierten en una persona y se nombran Zapata. Chiapas es el final del largo trayecto andado. La respuesta que encuentran los dioses fue que debían ser, los dos, Zapata Votán y Zapata Ik’al, el mismo camino para los hombres y mujeres verdaderos. En este sentido, la

---

figura en él dista mucho de la del fotógrafo alemán y supone que debió ser captada en el Hotel Morelos de la ciudad de Cuernavaca. Cfr. “Indaga el INAH autoría de famoso retrato de Emiliano Zapata”, *El financiero en línea*, México, 27 de febrero de 2009. Disponible en <http://www.elfinanciero.com.mx/ElFinanciero/Portal/cfpages/contentmgr.cfm?docId=175095&docTipo=1&orderby=docid&sortby=ASC> [Consultado: febrero de 2009]. Actualmente, la fotografía se encuentra en el Fondo Casasola, no. 63464, de la Fototeca Nacional, SINAFO-INAH, en Pachuca, Hidalgo.

<sup>13</sup> Palabra griega referida en términos generales al signo plástico trasladado a un objeto literario o dicho más sencillamente, cualquier descripción escrita sobre una imagen. Plinio quien fuera uno de los primeros en describir las pinturas de sus contemporáneos decía que “la imagen nos transmite una porción visible de la conciencia”. Conciencia que la *ekphrasis* intentará poner en palabras. Como ejercicio parafrásístico la *ekphrasis* o descripción hará ostensible al ojo lo que la pura visualidad le reporta. Vid. Michael Baxandall, *Modelos de intención...*, *op. cit.*

alusión a la fotografía de Brehme funciona en la narrativa como la constatación del mito. Zapata sí existió y sus enseñanzas a los hombres y mujeres verdaderos, es decir, los zapatistas de Chiapas, son las que dan aliento desde sus inicios al movimiento.

Si en el mural de Taniperla el que se representaba era el Zapata blanco (Votán Zapata), en el mural de Oventic se pintó la fusión de los dos dioses. El hecho de que se eligiera pintar al revolucionario de esta forma no creo que haya sido mera casualidad. Pues tanto Gustavo Chávez como las autoridades de lo que entonces era el Aguascalientes de Oventic debieron conocer el relato de Marcos y quizá intuir el poder visual de plasmar esta imagen y no otra. En este sentido, el mural exhibe no al Zapata de Brehme ni al de Posada sino al Zapata de Marcos. La figura fundacional de caudillo no tiene únicamente dimensiones históricas sino divinas, lo que, si seguimos la lógica del discurso, convertiría al pensamiento zapatista en un llamado de los dioses. Esta construcción mítica es muy interesante, pues plantea que, como sugería De Vos, los relatos y después las imágenes que los habitantes reciben conforman una especie de teología zapatista, que llevada más lejos tendría en los cuentos su texto bíblico y en los murales su iconografía religiosa. La palabra pintada reforzaría a la escrita, situación similar a lo que ocurría en la Edad Media, donde las imágenes religiosas eran la Biblia de los iletrados.<sup>14</sup>

Siguiendo con la explicación del mural habría que preguntarnos por qué Marcos ocupa el otro lado de la pared de la fachada. ¿Cuál es el mensaje que esta obra está transmitiendo a los espectadores? ¿Posee Marcos la misma importancia que el divino Zapata? ¿Es Zapata un dios, el Viejo Antonio un profeta y Marcos un enviado o

---

<sup>14</sup> “La pintura de ornamentos es la lectura de los iletrados”. Guillaume Durant, citado por Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 95.

mensajero? Estas preguntas difícilmente puedo contestarlas, pues no cuento con testimonios de los pobladores al respecto y ciertamente la interpretación que lanzo ahora puede ser hasta tendenciosa o excesiva, pero me parece que es una línea de investigación que valdría la pena explorar algún día con más trabajo de campo y un análisis minucioso del discurso zapatista y la teología india.

El lugar que ocupa Marcos dentro del zapatismo es bastante paradójico, pues, por un lado, es el vocero más autorizado del movimiento y artífice de la mayor parte de la literatura; y por el otro, es un subordinado de la comandancia general indígena.<sup>15</sup> De acuerdo a lo que dicen los comunicados y las autoridades, Marcos no es creador intelectual de la ideología del movimiento sino traductor, es quien reescribe el pensamiento zapatista para los que no somos indígenas. Pero, ¿cómo evitar pensar que en el efecto de traducción no hay una traición o por lo menos una manipulación?<sup>16</sup> Lo que los *Relatos del Viejo Antonio* y los murales nos dicen, es que no sólo las personas ajenas al zapatismo estamos consumiendo esta ideología construida y mediada por Marcos, sino que son los indígenas los primeros en recibirla y ¿acaso asumirla como

---

<sup>15</sup> "... los mandos y elementos de tropas del EZLN son mayoritariamente indígenas chiapanecos, esto es así porque nosotros los indígenas representamos el sector más humillado y desposeído de México, pero también, como se ve, el más digno. Somos miles de indígenas alzados en armas, detrás de nosotros hay decenas de miles de familiares nuestros. Así las cosas, estamos en lucha decenas de miles de indígenas. El gobierno dice que no es un alzamiento indígena, pero nosotros pensamos que si miles de indígenas se levantan en lucha, entonces sí es un alzamiento indígena. Hay también en nuestro movimiento mexicanos de otros orígenes sociales y de distintos estados de nuestro país. Ellos están de acuerdo con nosotros y se han unido a nosotros porque no están de acuerdo con la explotación que sufrimos. Así como estos mexicanos no-indígenas se unieron a nosotros, otros más lo harán porque nuestra lucha es nacional y no se limitará únicamente al estado de Chiapas. Actualmente, la dirección política de nuestra lucha es totalmente indígena, el 100 por ciento de los miembros de los comités clandestinos revolucionarios indígenas en todo el territorio en combate pertenecen a las etnias tzotzil, tseltal, chol, tojolabal y otros. Es cierto que no están todavía todos los indígenas de Chiapas con nosotros, porque hay muchos hermanos que todavía están sometidos con las ideas y engaños del gobierno, pero ya estamos bastantes miles y tienen que tomarnos en cuenta". "Composición del EZLN y condiciones para el diálogo, 18 de enero". *EZLN. Documentos y comunicados. 1...*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>16</sup> Para abundar en la noción de traductor-traidor en el discurso zapatista y otras resistencias, como la de las mujeres fronterizas, cfr. de Marisa Belausteguigoitia, "Máscaras y posdatas...", *op. cit.* y "Las nuevas Malinches. Mujeres fronterizas", en *Nexos*, México, febrero, 2004, págs. 28-30.

propia? Nuevamente, las fronteras entre lo indígena y lo no indígena, lo propio y lo apropiado son difusas.

Desde los murales, el lugar de Marcos es también contrastante, pues, en el caso de Taniperla, los pobladores decidieron no pintar a Marcos porque, a decir de Sergio Valdez, no es indígena. (Imagen 11) De hecho, el único mestizo importante que se reconoce es Ricardo Flores Magón, cuya presencia se debe evidentemente a que ese mural conmemoraba el nacimiento del municipio que lleva su nombre. Si se compara el tono de piel del periodista porfiriano con el de Zapata se verá que es más oscuro. Para los habitantes era importante subrayar la condición india del caudillo, de ahí que aparezca más moreno incluso que otros personajes del pueblo. Esto llevaría a pensar que en los murales hay una intención deliberada por generar discursos étnicos, sin embargo, los murales de Oventic plantean una situación distinta, pues, en ellos, además de indígenas figuran personas de distintas procedencias, razas y pueblos que simpatizan con el zapatismo, lo que puede atender a la heterogénea participación de muralistas y colectivos mexicanos y extranjeros.<sup>17</sup> En Oventic, la distinción que opera en los murales radica entre ser zapatista y no zapatista. Sólo los indígenas, Marcos y la virgen de Guadalupe portan paliacates y pasamontañas. Así, mientras que Oventic integra a Marcos por su filiación rebelde, Taniperla lo aísla por su etnicidad. Sin embargo, me parece que la situación es más compleja, pues, aunque Marcos no figure en el mural de Taniperla, su figura es aludida al pintar al Zapata de su relato. Si bien el caso de Oventic explicita y hasta institucionaliza la autoridad de Marcos dentro del movimiento, Taniperla también la subraya aunque de forma más sutil. La clave creo radica en la

---

<sup>17</sup> Entre los murales firmados en Oventic figuran los nombres de las siguientes agrupaciones: CRRH, Red de Solidaridad con México, LAG-Comité Noruego de Solidaridad con América Latina, Colectivo Babylon-Red de Artistas en resistencia, LIP-La Gárgola, Caravana Madre Tierra.

forma de leer los discursos. Lo que para mí ha sido claro es que Marcos más que traductor y vocero, podría ser ideólogo del movimiento y que su discurso ha permeado más hondo de lo que las autoridades zapatistas han dicho y admitido. Por lo menos eso me hacen pensar los murales.

## VI. Intervenciones para una utopía cambiante

*...con los murales manifestamos nuestra forma de ser, nuestra cultura, y nuestra resistencia como indígenas, que durante muchos años han tratado de borrar del mapa de nuestro territorio mexicano, pero ahora con la ayuda de ustedes y de otras y otros hermanos nuestros, ya no lo podrán desaparecer... nunca pudieron arrancar la sabiduría de nuestro pueblo, así como lo manifestamos en el mural que ahora esta floreciendo....*

Habitante de una comunidad zapatista<sup>1</sup>

Hasta este punto he intentado generar una lectura de los murales desde como entiendo el discurso zapatista y su formulación en imágenes. Los murales como fragmentos ideológicos articulan un discurso que he abordado desde las instancias de poder que los promueven y desde sus ejecutores, los muralistas. Asimismo, en las temáticas y contenidos que se han referenciado se explicitaron algunas de las apropiaciones iconográficas y conceptuales que tienen lugar, sin embargo, existen otro tipo de operaciones que reformulan el ya de por sí ecléctico discurso muralístico. Me refiero a las apropiaciones e intervenciones matéricas que los artistas y algunos sectores de la población ejercen en los espacios murales y que señalan de forma más activa la funcionalidad de estas imágenes en Oventic.

Dentro de la producción mural que se ha desarrollado en el Caracol de 1995 a 2007, algunos conjuntos pictóricos han presentado significativos cambios, algunos han desaparecido y otros más han permanecido deteriorándose. ¿A qué se deben estos cambios, borramientos y pérdidas? El borramiento del mural al que aludí en la introducción de este texto parecería indicar que hay en Oventic un deseo por clarificar el discurso plasmado en los muros. (Imágenes 1 y 2) Y es probable que así sea, pero las

---

<sup>1</sup> Tomado de Laila, "Murales Zapatistas...", *op. cit.*

preguntas que me parecen esenciales en este punto son: ¿para quién o quiénes es importante esta adecuación de contenidos?, ¿quién o quiénes las ejecutan?, ¿por qué? y ¿cuál es la razón de que esto sólo suceda con obras específicas? No tengo para mí respuestas contundentes, con lo que cuento, principalmente, es con las pistas que los mismos murales me dejan ver.

En el *Primer Encuentro de los Pueblos Zapatistas con los Pueblos del Mundo*, que tuvo lugar en Oventic, del 30 de diciembre de 2006 al 2 de enero de 2007, se mencionó: “los hermanos y hermanas pintores llegaban a pintar lo que él quiere o piensa, ahora nosotros, o sea el pueblo, es el que dice qué es lo que quiere que se pinte”.<sup>2</sup> Es esta noción de “pueblo” indiferenciada la que yo he intentado distinguir en distintos niveles, pues, a pesar de lo que el discurso zapatista, expresado en sus comunicados, relatorías y demás documentos declara, creo que existen en la estructura social distintos roles que definen jerarquías y agrupaciones sociales al interior de la población. En la cita transcrita se habla de un “pueblo” que define los contenidos pictóricos, si tomamos como cierta esta personalidad social única, es de pensarse que las decisiones de la colectividad son operadas por agentes sociales específicos, en este caso las asambleas comunitarias y la Junta de Buen Gobierno, encargadas, respectivamente, de definir y autorizar lo que se pinta. Surge entonces la pregunta acerca de quiénes constituirían al “pueblo” cuando se decide modificar los murales y se intervienen. En mi estudio de Oventic, he identificado dos tipos de intervenciones matéricas: 1) las *intervenciones menores*, cuyo propósito es dar mantenimiento a murales específicos y, 2) las *intervenciones mayores*, que modifican sustancialmente los programas visuales. Aparentemente, ambos tipos de prácticas son autorizados por la Junta de Buen Gobierno, lo que resultaría consecuente

---

<sup>2</sup> Tomado de Cristina Híjar, “Zapatistas, lucha en la significación. Apuntes”..., *op. cit.*



con la idea de que el “pueblo” se expresa en las decisiones de sus autoridades. No obstante, es en la promoción de algunas de estas intervenciones, que expondré hacia la parte final de este apartado, donde pienso es posible comenzar a diferenciar a los agentes sociales.<sup>3</sup> ¿Quiénes promovieron que tal o cual mural fuera repintado o intervenido? ¿Bajo qué intereses se generaron estas iniciativas?

Antes de mostrar y analizar algunas de las intervenciones, es pertinente problematizar si el concepto de patrimonio cultural existe dentro de Oventic. En mis breves conversaciones con las autoridades la palabra “patrimonio” fue mencionada un par de veces. Se me dijo que los murales son importantes y que por eso, eventualmente, les daban mantenimiento.<sup>4</sup> Este tipo de prácticas, a las que considero *intervenciones menores*, son ejecutadas por los creadores originales, cuando es posible, o bien, por voluntarios de la localidad y no se trata exactamente de restauraciones, como se menciona en algunas firmas de los murales, sino de repintes en los que pueden modificarse algunos elementos del programa visual.<sup>5</sup> La selección de los murales que requieren mantenimiento se debe, generalmente, a su emplazamiento, es decir, a la importancia social del espacio arquitectónico donde se ubican, y a las temáticas que presentan. Así, muchas de las obras en edificios comunitarios y del gobierno zapatista, en el núcleo central de Oventic, han sido repintadas, lo mismo que unos cuantos muros en los conjuntos escolares. Un ejemplo de esta práctica fue la realizada en la Casa Comunitaria (*Snail Mu'kta Tzob'onball*), ubicada en el corazón del Caracol y cuya

---

<sup>3</sup> “... murals are the art form that reflect most clearly any changes in the sociopolitical environment”. Eva Cockroft, “Contradiction of Progression: The Mainstreaming of Mural Movement”, en Trisha Ziff (ed.), *Distant Relations: Cercanías Distantes, Clann I Gcein : Chicano, Irish, Mexican Art and Critical Writing*, Nueva York, Smart Art Press, 1995, p. 200.

<sup>4</sup> Ap. Luis Adrián Vargas Santiago, *Notas de las entrevistas con Autoridades...*, op. cit.

<sup>5</sup> Entiendo a la restauración como el conjunto de procedimientos técnicos encaminados a preservar la integridad discursiva y material de una obra, tratando de preservar al máximo el original. Esto lo diferenciaría del repinte.

fachada de madera ostentaba un gigantesco retrato de Emiliano Zapata empuñando una escopeta en la mano derecha. (Imagen 38)



1996



2003

**Imágenes 38 y 39:** Gustavo Chávez y LIP “La Gárgola”, “Emiliano Zapata”, de la serie *Murales por la libertad*, acrílico y vinílica sobre madera, fachada de Casa Comunitaria, Oventic, 1996-2003.  
Fotos: Petra Binková, ca. 1997 y Luis Adrián Vargas Santiago, septiembre de 2005.

Junto a su rostro se encontraba una multitud de campesinos revolucionarios en menor escala, cita del óleo de David Alfaro Siqueiros, *Del porfirismo a la Revolución* (1957-1966). Hacia 2005, por petición de las autoridades, Gustavo Chávez realizó una intervención de mantenimiento.<sup>6</sup> (Imagen 39) Las tonalidades y formas del mural no fueron las mismas: se definieron los rasgos del rostro de Zapata y su piel se pintó de color café, al igual que el sombrero; la muchedumbre, por su parte, perdió los acentos de color y se dejó como una imagen en blanco y negro, subrayando la condición de masa, del pueblo que lucha desde lo colectivo.<sup>7</sup> Un aspecto a tomar a cuenta, es que muchos de los murales a los que se les ha dado mantenimiento son obra de Chávez, lo que podría generar dudas sobre si verdaderamente son las autoridades las que han promovido estas intervenciones o más bien, es el mismo pintor el que ha sugerido que sus murales sean repintados.

Lo ocurrido con el mural de la Casa Comunitaria revela que sí existe la noción de “patrimonio” en Oventic, sin embargo, es muy distinta de como tradicionalmente se le concibe en términos de la UNESCO. En Oventic se trata de un patrimonio selecto, pues no incluye a todos los murales, y sí puede ser alterado. No hay un interés porque las imágenes conserven sus características originales, si acaso el concepto general del mural, de ahí que no se empleen técnicas de restauración y conservación. De hecho, creo que las pequeñas modificaciones que tienen lugar en las prácticas de mantenimiento son asumidas como mejoras al discurso visual y por eso no importa que sea estrictamente el creador original quien las ejecute. En este sentido, es posible que el cambio de escopeta

---

<sup>6</sup> Ap. Luis Adrián Vargas Santiago, *Entrevista con Gustavo Chávez Pavón, op. cit.*

<sup>7</sup> El pueblo, los grupos, los pobres, encuentran en su ser colectivo el anonimato necesario para fundirse en una presencia masiva, no identificable de forma individual. Ap. Elías Canetti, *Masa y poder*, Madrid, Alianza, [1960] 1983, 592 pp.

por machete se deba a que éste último es una herramienta de los campesinos, mientras que el arma alude a la guerra. En muy pocos murales se representan armas, pues, recordemos, que en 2003 con el nacimiento de los Caracoles se asumió una desmilitarización en todas las comunidades zapatistas.

Mientras algunos murales son preservados, otros se destruyen o simplemente se dejan a merced del paso del tiempo, del paulatino deterioro de las precarias técnicas empleadas y de las difíciles condiciones climáticas de una zona boscosa y con gran precipitación pluvial como los Altos de Chiapas.<sup>8</sup> La destrucción de las obras ocurre porque se decide pintar una nueva o porque los materiales constructivos como la madera, donde antes figuraba un mural, son reciclados en otros edificios. (Imagen 40) Por otro lado, es común encontrar conjuntos donde el color se ha perdido y la humedad se apodera de los muros. (Imágenes 41 y 42). Pero estos fenómenos de deterioro y destrucción sólo interesan a los que percibimos el muralismo de Oventic como patrimonio cultural desde la perspectiva especializada, para los zapatistas lo que importa es que el contenido se ajuste al discurso ideológico, por tanto, las imágenes son susceptibles de ser destruidas, reparadas o mejoradas. No hay en Oventic la idea de “peligro de desaparición”. Si se destruye un mural, surgirá otro.

---

<sup>8</sup> Los materiales empleados son pinturas acrílicas, en el mejor de los casos, o pinturas comerciales que pueden ser de vinil o de aceite. No se utiliza base de preparación y se pinta directamente sobre soportes variados: madera, adobe, ladrillo y concreto, etc. Vid. apartado “Genealogías murales”.



**Imagen 40:** Construcción en Oventic, 2007.  
Foto: Cristóbal Jácome, diciembre de 2007.

**Imágenes 41 y 42:** Muros exteriores del conjunto escuela secundaria "Primero de Enero", Oventic, s/f.  
Fotos: Gabriela Piñero, abril de 2007.

Las *intervenciones mayores* se refieren, como ya se dijo, a los murales en los que el programa visual se modifica con la deliberada intención de reformular el discurso visual. Es este tipo de intervención el que muestra de manera más contundente como los murales en tanto dispositivos discursivos son el receptáculo de una ideología cambiante y ajustada a la historia zapatista y a sus paulatinos cambios.<sup>9</sup>

El caso más claro de una intervención mayor se ha dado recurrentemente en la Clínica La Guadalupana, uno de los primeros edificios de concreto en Oventic, y encargada de brindar servicios médicos a numerosas comunidades zapatistas, incluso más allá de los confines del Caracol. En 1995, con motivo de la Caravana Nacional e Internacional de Artistas, los muros de La Guadalupana fueron de los primeros en ser pintados. Más que detenerme en la descripción y análisis de las obras, deseo concentrarme en los cambios e intervenciones que los programas visuales han presentado de 1995 a 2007 y que expondré en las principales etapas que he podido identificar.<sup>10</sup> Al tratarse del edificio más emblemático para Oventic, las intervenciones han sido promovidas y reguladas de cerca por las autoridades locales.<sup>11</sup>

## **Clínica La Guadalupana**

### **Creación 1995**

Una parte de la murales fue realizada por Gustavo Chávez y LIP “La Gárgola” (Hugo Toxtu, Ernesto Díaz, Francisco Chávez P. y Ligia Valencia), encargados de la sección

---

<sup>9</sup> Sobre el concepto de imágenes como dispositivos- receptáculos de significaciones, cfr. Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión...*, *op. cit.*

<sup>10</sup> Para un análisis más detallado de los programas iconográficos de los murales de la clínica entre 1997 y 2003, cfr. el capítulo sexto de Petra Binková, *The Zapatista Murals in Chiapas*, *op. cit.*, pp. 149-171.

<sup>11</sup> Ap. Luis Adrián Vargas Santiago, *Notas de las entrevistas con Autoridades...*, *op. cit.*

derecha del primer nivel (rostro de Emiliano Zapata) (Imágenes 43 y 50) y de la parte alta del muro lateral izquierdo, en el que se pintó una secuencia, de izquierda a derecha, con motivos alegóricos como: Quetzalcóatl, dos pájaros, un grupo de zapatistas con pasamontañas y otro de zapatistas históricos, la Llorona con la luna, un perro, un ave fénix y la Virgen de Guadalupe con un paliacate zapatista. (Imagen 45) Ambas pinturas se inscriben dentro de la serie *Murales por la libertad*, que Chávez y su colectivo desarrollaron en otros espacios como la Casa Comunitaria entre 1995 y 1996. (Imagen 38) Por su parte, el pintor Erasto Urbina elaboró en la fachada el paisaje del segundo nivel, en el que destaca un árbol con escudos, que recuerdan los chimalis aztecas, y una estrella roja; y en la sección baja, los rostros de una mujer indígena con la vírgula de la palabra y de Ernesto Che Guevara, el médico revolucionario por antonomasia para este artista. Erasto Urbina es el único pintor indígena que se ha identificado como autor de los murales, pues firmó sus obras.<sup>12</sup> En contraste con los otros diseños de la Clínica, el nivel inferior del muro lateral presenta un programa visual menos complejo, sin firmas y anterior al trabajo de Chávez y LIP “La Gárgola”, por lo cual es probable conjeturar que haya sido realizado por estudiantes de la localidad. Aparentemente, en esta primera fase muralística, no existió una regulación puntual de parte de las autoridades del en ese entonces Aguascalientes de Oventic.

---

<sup>12</sup> Petra Binková, *Ibidem*, p. 152. Existen otros conjuntos en escuelas y cooperativas en los que gracias a las entrevistas se sabe trabajaron colectivamente profesores y alumnos indígenas de los planteles educativos, pero lamentablemente muy pocos fueron firmados y no cuento con registro alguno de su realización.





1995



2003

**Imagen 43:** Erasto Urbina, y Gustavo Chávez y LIP “La Gárgola” (rostro Zapata), *Murales por la libertad*, acrílico y vinílica sobre muro, fachada de la Clínica La Guadalupe, Oventic, 1995.

Foto: Petra Binková, ca.1997.

**Imagen 44:** Erasto Urbina (sección superior) y Gustavo Chávez y LIP “La Gárgola” (sección inferior), *Murales por la libertad*, acrílico y vinílica sobre muro, fachada de la Clínica La Guadalupe, Oventic, 1995-2003.

Foto: Luis Adrián Vargas Santiago, septiembre de 2005.



1997



1995



2007



2003

**Imágenes 45-49:** *Murales por la libertad*, acrílico, vinilica y aerosol sobre muro, muro lateral izquierdo de la Clínica La Guadalupana, Oventic, 1995-2007.

Autores:

Muro superior: Gustavo Chávez y LIP "La Gárgola" (Hugo Toxtu, Ernesto Díaz, Francisco Chávez P. y Ligia Valencia), 1995-1996.

Gustavo Chávez y LIP "La Gárgola" (Manuela Estella P., Tlalcuiatl Carrillo O. y María Méndez G.), 2003.

Muro inferior: No identificado, ca. 1995.

Muralistas chicanas, 1997.

Colectivo Cangrejo, 2007.

Foto 45: Sarah C. Aird. Disponible en <http://www.wcl.american.edu/hrbrief/07/3thewar.cfm> [Consultado abril de 2007].

Foto 46: Petra Binková, ca. 1997.

Foto 47: Petra Binková, ca. 1997.

Foto 48: Luis Adrián Vargas Santiago, septiembre de 2005.

Foto 49: Cristóbal Jácome, diciembre de 2007.



1995



2003



ca. 2006



**Imágenes 50-52:** Erasto Urbina, y Gustavo Chávez y LIP "La Gárgola", *Murales por la libertad* (detalles, primer nivel fachada), acrílico y vinílica sobre muro, fachada de la Clínica La Guadalupe, Oventic, 1995-2007.

Fotos: Petra Binková, ca.1997.

Luis Adrián Vargas Santiago, septiembre de 2005.

Cristóbal Jácome, diciembre de 2007.

**Imagen 53:** Vista general de la Clínica La Guadalupe, Oventic, 2007

Foto: Cristóbal Jácome, diciembre de 2007.

### **Intervención 1997**

En este año se llevó a cabo en Oventic el Encuentro de Mujeres Chicanas y Zapatistas. En el marco de este evento, las artistas chicanas pintaron un mural sobre el ya existente en el nivel inferior de la pared lateral. (Imagen 46) La obra presentaba elementos prehispánicos, indígenas y modernos y aludía a la lucha contra el capitalismo y la muerte que éste engendra, así como a la resistencia femenina y la naturaleza. En la sección izquierda figuraba el cadáver de un indígena zapatista en los brazos de dos mujeres con pasamontañas; la escena es semejante a la de una Piedad. (Imagen 47) Al parecer, en la realización se emplearon aerosoles, además de las ya acostumbradas pinturas vinílicas y acrílicas.

### **Intervenciones 2002-2003**

Con la ampliación de la Clínica entre 2002 y 2003 y el nacimiento de los Caracoles en agosto de 2003, las autoridades locales aprovecharon la ocasión para invitar nuevamente a Gustavo Chávez Pavón y al LIP-La Gárgola a ejecutar otros murales y a redefinir el programa visual. Así, se borraron y repintaron algunos de los elementos existentes y se crearon otros, además de que se pintaron algunos motivos abstractos en los pasillos interiores. Junto al rostro del Che en la fachada se firmó:

Este mural pintado en 1995 durante la Caravana de Artistas y Trabajadores de la Cultura Nacional e Internacional por el Lip la Gárgola, ha sido restaurado y mejorado con la valiente y rebelde participación de las Artistas; Manuela Estella P.- Tlalciuatl Carrillo O. y María Méndez.

G. Gustavo Chávez

Lip-Gárgola

24-XII-03

10 años

EZLN

En la fachada se intervino sólo la parte baja. (Imágenes 44 y 51) El paisaje pintado por Erasto Urbina permanece hasta el día de hoy en precarias condiciones de conservación. Es de suponerse que este mural no reviste importancia para las autoridades y por eso se le ha dejado intacto. La intervención del primer nivel consistió en reemplazar los rostros de la mujer indígena y del Che Guevara realizados por Urbina, por la representación de la comandanta Ramona y un rostro de menor tamaño del revolucionario argentino. Asimismo, la cara de Emiliano Zapata fue vuelta a hacer. La nueva representación del héroe revolucionario es de proporciones mayores y muy semejante a los otros rostros de Zapata que abundan en Oventic, así como a la iconografía institucionalizada por el muralismo de la década de los veinte y treinta en obras como *Zapata, líder agrario* (1931) y *Zapata* (1930-31) de Diego Rivera. El nuevo programa también incluyó en la nueva ala de la clínica, en el costado derecho, la representación del Comandante David y la escena de un caracol y una mano que sostiene una planta de maguey. La sustitución de la mujer etérea por la Comandante Ramona y la adición del Comandante David se debe, seguramente, al deseo de plasmar a los héroes locales, ya que ambos son originarios del grupo étnico tzotzil, de hecho, Ramona es originaria de San Andrés Larráinzar. El que se borrara parte del trabajo del pintor Erasto Urbina considero confirma que para las personas es más importante la efectividad del mensaje representado, es decir los contenidos, que la propiedad autoral de las obras, incluso si éstas son obra de un indígena.

Los cambios ocurridos en el muro lateral izquierdo del edificio fueron aun más drásticos, pues el mural chicano fue borrado completamente, permaneciendo así por

cuatro años. (Imagen 48) Es posible que su desaparición se deba a la escena de muerte que incluía, pues en las entrevistas que he realizado, autoridades y pobladores se refieren a lo murales como representaciones de vida. (Imagen 47) Por su parte, el nivel superior fue retocado, adquiriendo un estilo más realista, y modificado en algunas de sus secciones. Los cambios más sustanciales fueron la sustitución de la Llorona por una mujer indígena simbolizando a la Madre Tierra, y la desaparición de una cartela junto a la Guadalupana y su sustitución por una pareja de revolucionarios trovadores y un unicornio azul. Debajo del cuerno del animal mítico se halla otra cartela con varias estrofas de la canción “El unicornio azul” del cantautor Silvio Rodríguez. La incorporación de este tributo al héroe cultural de la Nueva Trova cubana es entendible, ya que en las comunidades zapatistas se escuchan canciones de la izquierda latinoamericana y corridos de la Revolución Mexicana, entre otras.<sup>13</sup>

### **Intervenciones 2006-2007**

Del 1 al 3 de enero de 2007 la sección inferior del muro lateral fue pintada por el Colectivo Cangrejo, siendo precisamente el tema de la alegoría musical el que articula la secuencia pictórica y enlaza la parte superior con la inferior. (Imagen 49) El puente más claro de esta unión es la Guadalupana zapatista a la que se le añadió el cuerpo. En su mano derecha sostiene una estrella de la que se originan notas musicales y revolucionarios zapatistas, históricos y actuales, correspondientes a los de la secuencia

---

<sup>13</sup> La estación radiodifusora zapatista Radio Insurgente incluye usualmente estas canciones en su programación. Esta estación puede escucharse desde Internet en el sitio [www.radioinsurgente.org](http://www.radioinsurgente.org), inaugurado el 17 de noviembre de 2004, en conmemoración del veintiún aniversario del EZLN.

superior. En el extremo inferior se escribió “Con Respeto y Admiración a la gente Rebelde. Colectivo Cangrejo. Abajo y a la izquierda”.<sup>14</sup>

Junto a una de las puertas de la clínica, en el conjunto de la fachada, se pintó también en 2007 otra Guadalupeana, enfatizando su papel como patrona de la Clínica y de la población. (Imagen 52) Asimismo, se repintaron las figuras de los comandantes indígenas, y la efigie de Zapata fue reducida, con algunas modificaciones de rasgos faciales y atributos como el pañuelo del cuello. Se desconoce la fecha exacta de esta intervención y su autor, aunque es probable que date de 2006 y haya sido realizada por el propio Gustavo Chávez, pues es semejante a su estilo pictórico en éste y otros murales.

Más que las de cualquier otro conjunto, las intervenciones en la Clínica La Guadalupeana dan cuenta del carácter cambiante de los murales en Oventic, es decir, del estado siempre *inacabado* de las obras. Es esta condición inacabada la que permanece latente y convierte al mural en un territorio de constante redefinición ideológica. Las imágenes pictóricas no presentan conclusiones sino más bien conceptos en proceso pertenecientes al discurso zapatista vigente para el momento. Considero que es desde esta noción de vigencia ideológica que “el pueblo”, a través de sus autoridades, determinó que el mural chicano no los representaba o no era funcional para el lugar y que por tanto debía ser borrado; que la mujer etérea e indefinida debía ser sustituida por Ramona, la originaria de San Andrés, y acompañada por un comandante tzotzil como David; que la Guadalupeana debía tener un cuerpo y que su imagen debía no sólo representarse en el muro lateral sino también junto a la entrada de la Clínica.

---

<sup>14</sup> “Con el corazón abajo y a la izquierda” fue una frase que comenzó a ser usada ampliamente por los zapatistas y sus simpatizantes, a partir de la conformación de la Otra Campaña en 2005.

Como nos dicen los testimonios zapatistas, los murales sirven para “contar nuestra historia”, pero esa historia se reformula permanentemente en las necesidades del día a día y sus imágenes constituyen un discurso visual donde la renovación no es mera casualidad, sino es el motor esencial de la función social muralística en Oventic.<sup>15</sup> En este sentido, los murales zapatistas son proyecciones de utopías cambiantes y no son un eslabón más de la tradición pictórica militante y mucho menos del arte canónico del muralismo mexicano, los murales son dispositivos discursivos de significación colectiva producto de la ecléctica tradición zapatista, iniciada en los ochenta y que vista a través de los años se ha replanteado en numerosas ocasiones, como puede leerse en la Sexta Declaración de la Selva Lacandona.<sup>16</sup>

Dentro de las *intervenciones mayores* presentaré dos más en las que la promoción de los programas visuales dudo que provenga de las autoridades del Caracol o desde ese “pueblo” esencializado. Se trata de dos edificios localizados, también en el núcleo central, que pertenecen al municipio autónomo Magdalena de la Paz y a la Sociedad Cooperativa Artesanal “Nichim Rosa”.

---

<sup>15</sup> Esta idea recuerda lo planteado por David Alfaro Siqueiros, quien concebía a los murales como espacios realistas de representación social en constante cambio. Aunque la idea se emparenta con la cualidad *inacabada* de los murales zapatistas, no existe, según he investigado, una influencia directa del pensamiento siqueiriano. El muralista pensaba que el espacio mural debía reformularse en la medida que la sociedad así lo demandara. Para este artista socialista, el realismo es un “medio de creación siempre en marcha. [...] ni las formas de realismo, ni los medios de materialización práctica son fijos”. David A. Siqueiros, *Textos*, Estudio introductorio y compilación de Raquel Tibol, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 150.

<sup>16</sup> “Ésta es nuestra palabra sencilla que busca tocar el corazón de la gente humilde y simple como nosotros, pero, también como nosotros, digna y rebelde. Ésta es nuestra palabra sencilla para **contar de lo que ha sido nuestro paso y en donde estamos ahora**, para explicar cómo vemos el mundo y nuestro país, para decir lo que pensamos hacer y cómo pensamos hacerlo, y para invitar a otras personas a que se caminan con nosotros en algo muy grande que se llama México y algo más grande que se llama mundo [...] Y entonces pues nosotros lo vimos todo eso y nos pensamos en nuestros corazones que qué vamos a hacer. **Y lo primero que vimos es que nuestro corazón ya no es igual que antes, cuando empezamos nuestra lucha, sino que es más grande** porque ya tocamos el corazón de mucha gente buena. Y también vimos que nuestro corazón está como más lastimado, que sea más herido. Y no es que está herido por el engaño que nos hicieron los malos gobiernos, sino porque cuando tocamos los corazones de otros pues tocamos también sus dolores. O sea que como que nos vimos en un espejo.” Párrafos 1 y 11, las negritas son mías. *Sexta Declaratoria de la Selva Lacandona, op. cit.*



Antes de exponer los casos, me gustaría traer a colación dos definiciones de Michel de Certeau que creo resultan útiles para la diferenciación social que intento establecer entre “el pueblo” y agentes sociales particulares. Parafraseando a Certeau, se considera que en lo cotidiano ocurre una diferenciación entre sujetos hegemónicos y no hegemónicos, a través de las formas en que se vive la circulación del poder. Las prácticas operadas por los sectores hegemónicos se viven como *estrategias* dentro un lugar propio que no necesita ser legitimado y desde donde es posible manejar las relaciones sociales; de forma opuesta, los sectores no hegemónicos, los que no cuentan con un lugar propio, pueden intentar revertir su condición débil, mediante *tácticas* que les permitan abrirse paso en el espacio del otro. Así, las *tácticas*, en tanto retórica, son empleadas para seducir, persuadir y utilizar la voluntad hegemónica.<sup>17</sup>

Los conceptos de este pensador francés me parecen sugerentes como una acotación metodológica para intentar atravesar la homogeneidad del discurso zapatista y la práctica mural. Si bien la palabra zapatista declara que la historia la construyen todos como “pueblo”, su práctica deviene en las *estrategias* de unos cuantos, los que desde una posición de excepción en algunos casos fija (comandantes indígenas y Marcos) y en

---

<sup>17</sup> “Llamo ‘estrategia’ al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ‘ambiente’. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio* y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico. Por el contrario, llamo ‘táctica’ a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene mas lugar que el del otro [...] Para diferenciar los tipos de tácticas, la retórica proporciona modelos. Nada sorprendente pues, por un lado, esta describe ‘los giros’ cuya lengua puede ser a la vez el lugar y el objeto, y, por otro, porque estas manipulaciones son relativas a las ocasiones y a las maneras de cambiar (seducir, persuadir, utilizar) la voluntad del otro (el destinatario)”. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Vol. I Artes de hacer*, Luce Girad (ed.), Tr. Alejandro Pescador, México, UIA-ITESO, 2007, pp. XLIX-LI. Otra definición que puede ser cercana a la de *táctica* de Certeau, es la de *efectos preformativos* de Michel Foucault, entendida como aquellos efectos mediante los cuales los sujetos revierten su condición pasiva para constituirse en causa de otros procesos, interviniendo con ello las estructuras dadas, en este caso, su rol como meros receptores des discurso mural. Cfr. Michel Foucault, “La hermenéutica del sujeto”, *Estética, ética y hermenéutica*, Tomo III, Barcelona, Paidós, [1984] 1999.

otros temporal (Juntas de Buen Gobierno), ponen en práctica el discurso que ellos mismos construyen. De esta forma, podría pensarse que el corporativismo zapatista funciona a partir de *estrategias* que permiten controlar las relaciones sociales. Por el contrario, los agentes sociales individuales y grupales, aquellos que se pierden en el monolitismo del “pueblo”, negocian algunas cuestiones con el poder zapatista a través de *tácticas*, que pueden ser consecuentes con la ideología, es decir, que pueden ser aparentes ecos de las estrategias, pero detrás de las cuales se revelaría el propósito de ganar espacios de legitimación y diferenciación social.

Hacia 2003 las oficinas del Consejo Autónomo del Municipio Magdalena de la Paz mostraba una fachada con un gran rostro zapatista encubierto por un pasamontañas verde y una imagen de Chaplin sentado tocando el violín en la puerta de la construcción de madera. (Imagen 54) Para 2006, el pasamontañas fue sustituido por una serie de mazorcas detrás de las cuales se deja ver la mirada zapatista. En la puerta, se pintó a Emiliano Zapata de cuerpo entero. (Imagen 55) El nuevo mural es bastante más elaborado y delata la participación de una mano más diestra en el uso de la técnica pictórica.

Algo similar ocurrió en el edificio de la Sociedad Cooperativa Artesanal “Nichim Rosa”, a cargo de la producción de textiles. En 2003, la fachada de tablas contaba con el nombre de la cooperativa pintado en la parte superior y con un perfil femenino apenas delineado en color rojo. (Imagen 56) Tres años más tarde, esta imagen se reemplazó por la representación de dos mujeres zapatistas con pasamontañas y paliacate que juntas tejen un textil del que brotan dos arco iris. (Imagen 57)



ca. 2003



ca. 2006

**Imágenes 54 y 55:** Fachada de la Oficina del Consejo Autónomo del Municipio Magdalena de la Paz, Oventic, 1997-2003.

Fotos: Luis Adrián Vargas Santiago, septiembre de 2005 y Gabriela Piñero, abril de 2007.



ca. 2003



ca. 2006

**Imágenes 56 y 57:** Fachada de la Sociedad Cooperativa Artesanal "Nichim Rosa", Oventic.  
Fotos: Luis Adrián Vargas Santiago, septiembre de 2005 y Cristóbal Jácome, diciembre de 2007.

Estos ejemplos de intervenciones mayores en espacios particulares son muestra del interés de dos grupos específicos, el consejo municipal y la sociedad cooperativa, por hacerse visibles en Oventic con contenidos pictóricos más representativos de la labor que realizan. De ahí que se borrara a un Chaplin que, aunque de filiación socialista, poco tenía que ver con el consejo de un municipio autónomo, o se pintara a dos mujeres en la acción de tejer, en lugar de un rostro que podría resultar ambiguo. Así, pues, percibo la promoción de estas intervenciones como una suerte de tácticas de agrupaciones determinadas por escapar al rol que la diferenciación social, subyacente en la noción de “pueblo”, les confiere. Intuyo que al interior de las comunidades y Caracoles otras tantas tácticas tienen lugar, pero en mi incipiente trabajo de campo no pude distinguirlas. No obstante, me parece y ese ha sido uno de mis objetivos en este texto, que la práctica mural puede develar algunas de las fisuras del homogenizador discurso zapatista.

Los murales como espacios donde se construye el discurso pueden reflejar algunas de las tensiones sociales y negociaciones de poder entre sectores de la población y autoridades. La encomienda de realización e intervenciones de la mayoría de los murales por parte de la Junta de Buen Gobierno supondría una estrategia para difundir la ideología entre la población zapatista y los visitantes del Caracol. En este sentido las obras formarían, como se ha visto hasta ahora, parte de la institucionalización del discurso. El caso de la Clínica La Guadalupana es ilustrador en este punto. Sin embargo, algunas obras fueron promovidas ante la autoridad por integrantes de colectivos artesanales y campesinos, o por los consejos de algunos municipios comprendidos en la jurisdicción de Oventic, con la finalidad de que sus cooperativas y oficinas ostentaran un mural. Esta situación resulta reveladora pues, a pesar de lo que parece una política no escrita de que todas las construcciones detenten pinturas, no la totalidad de ellas lo hace

y más aún, no todos los murales muestran la misma complejidad y calidad formal en sus programas visuales. ¿De qué dependen estas diferencias? Creo que, mientras la Junta de Buen de Gobierno se hace cargo de promover la realización e intervención de los murales en los edificios comunales (escuelas, Clínica, Auditorio, Casa Comunitaria, oficinas del Caracol, etc.), lo concerniente a las obras en espacios particulares (cooperativas, tiendas, consejos municipales, oficina de mujeres, etc.) es responsabilidad de grupos específicos. Esta promoción por parte de ciertos sectores de la población convertiría a la práctica mural en un ejercicio de negociación con el poder para ganar visibilidad en el contexto del Caracol. Aunado a estas iniciativas de creación mural, se presentan las intervenciones. Si no todos los espacios de sectores “particulares” cuentan con murales, menos aun son los que han promovido intervenciones en sus obras.

## Conclusiones

Tras un camino andado, parcelado y subjetivo, en el que se describieron, explicaron y analizaron el discurso y prácticas de los murales en Oventic, pocas son las respuestas “contundentes” que hallé. Lo que tengo para mí son las tensiones y trayectos de un discurso que va de la palabra a la imagen, de los ideólogos a las autoridades, de éstas a los artistas y finalmente, al “pueblo”. Los murales fungen como una carta abierta de los zapatistas para los zapatistas mismos. Me pregunto si el discurso zapatista permite efectivamente diálogos de ida y vuelta. Personifico al “discurso” como un ente, porque no me es posible determinar, a excepción de Marcos, ideólogos de carne y hueso. Si el discurso, como él mismo dice, lo construye el pueblo para el pueblo, más que un diálogo, lo que se presencia desde fuera es un soliloquio. Insisto en subrayar el *desde fuera* porque esa es mi visión como agente externo que apenas tocó la realidad zapatista e intuyó que al interior del “pueblo que manda obedeciendo” no hay espacio para la diferencia. Quizá con una estancia prolongada en Oventic hubiera podido advertir cómo se llega a ese gran discurso que visto desde fuera parece homogéneo, cuáles son los elementos de los discursos pequeños, los procesos de consenso y las tomas de decisiones, quienes están involucrados en ellos y de qué manera. Sin duda, futuras investigaciones sobre el tema toparán irremediabilmente con la necesidad de analizar a profundidad el contexto social de emplazamiento de los murales. Quizá así sería posible contextualizar las miradas locales y establecer una lectura popular de los murales con una perspectiva más amplia de la vida, tomando en cuenta otros elementos cotidianos – relaciones sociales, de producción, de procesos políticos de base, la cosmovisión, etc.

Mientras tanto, no puedo evitar preguntar si en la homogenización discursiva, por más que se trate de un discurso oficial, no radica el peligro de disolución y autoritarismo de todo movimiento social, por más dignas y nobles que puedan ser sus causas. ¿Desde dónde se integran a él los individuos?, ¿es posible que los movimientos sociales escapen de manipulaciones?, ¿es posible que la igualdad no sea autoritaria?, ¿que la igualdad al incluir, no excluya, no restrinja, no cancele? La historia de los movimientos sociales y la evolución misma del zapatismo me parece que no son muy alentadoras al respecto. El riesgo de un movimiento como éste radicaría en caer en dogmatismos y en la generación de discursos apologistas; en populismos.

En mi breve estudio de la concepción, producción y recepción de los murales encontré a unos sujetos zapatistas atrapados en su propia ideología. No obstante, es posible que esto sólo suceda en los programas visuales, pues, como he dicho, las pinturas en los muros son dispositivos discursivos. Me gustaría pensar que en la cotidianidad las tensiones y diferencias sociales sí ocurren y que el zapatismo, ya no como prácticas discursivas sino como prácticas sociales, se muestra heterogéneo; que los zapatistas con nombre y apellido se distinguen entre sí, que al interior de las comunidades, ya sin pasamontañas, no siguen afirmando la consigna de “todos somos Marcos”, como se nos ha mostrado mediáticamente a los que estamos fuera.

Si los murales son textos que pertenecen a un sistema mayor, el del discurso, como diría Foucault, los intérpretes, en estos caso los receptores, podrían leer en ellos infinidad de significaciones desde horizontes personales. En este sentido, es probable que los receptores zapatistas no lean estrictamente lo que el discurso espera. Es este espacio libre de la significación, el lugar donde los signos flotan, el que permite que las lecturas al texto puedan variar. Esto me lleva a formular si, en realidad, los pobladores



se reconocen en las pinturas. Si la refuncionalización iconográfica y la ideología que permanece detrás de los programas murales, verdaderamente conforman un imaginario colectivo de lo que la personalidad social zapatista es y debe ser. En términos más sencillos, me pregunto si el habitante, desde su individualidad y no desde la noción de pueblo, se compra el discurso pictórico del zapatismo. No tengo respuestas precisas, pues mi estudio de recepción fue fallido, en tanto que los pocos testimonios recogidos en mis notas de campo son consecuentes con lo planteado por las autoridades y por lo descrito en la literatura zapatista. Sin embargo, me resisto a creer que los murales sean auténticos reflejos de *todos* los zapatistas. En todo caso, me gustaría pensar que las paredes pintadas son un pretexto de encuentro o intercambio entre agentes sociales y que es el poder cambiante de los muros el que sí representa al movimiento indígena. Así, pues, es el carácter inacabado de las murales, como réplica de un discurso dinámico, el que me dice que tal vez la historia del movimiento no será siempre unilateral, que los indígenas sí se reconocerán en la diferencia, pero no con los mestizos únicamente, sino también con ellos mismos y que los murales que se repinten y sean intervenidos podrán dar cuenta de ello. Pero ésta es mi utopía personal, utopía que formulo *desde fuera*.

\*\*\*\*\*

Comencé esta tesis con un epígrafe de Michel de Certeau, pues el relato de los murales produjo, en efecto, una vuelta a mi historia de vida. Como suele suceder con todas las cosas que primero se idealizan, luego se conocen en cierta medida, y finalmente se tornan en fenómenos de muchas aristas, el zapatismo ha sido para mí un proyecto en el que creí utópicamente y que ahora concibo con mayor complejidad. No dejo de creer en

sus alcances sociales y en su posibilidad de continuar cambiando conciencias y mejorando las condiciones de vida de los indígenas y por ende, de todos los que conformamos la sociedad mexicana, sin embargo, creo que para estos cambios sigan ocurriendo, no pueden generarse si no es desde los espacios de la diferencia, tanto los de dentro, como los de fuera del zapatismo.

Fue el discurso *otro* del EZLN el que me resultó tan distinto desde hace varios años y que, por tanto, me cautivó, llevándome a un interés que de lo personal pasó a lo académico. Lo que no consideré al comienzo de esta investigación es que, más allá de descubrir a los zapatistas que admiraba a través de sus murales, me descubriría en un proceso de subjetivación mediado por mi objeto de estudio. Así, estos murales se convirtieron en receptáculo de significaciones personales. Pretendí encontrar al otro y lo que hallé fue un reflejo de mí mismo.

## FUENTES

### Bibliohemerografía

- Aubry, Andrés, *Chiapas a contrapelo. Una agenda de trabajo para Su historia en perspectiva sistémica*, México, Editorial Contrahistorias, Centro de Estudios, Información y Documentación Immanuel Wallerstein, 2005.
- Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Tr. Carmen Bernádez Sanchis, España, Hermann Blue Central de Distribuciones, SA, [1985] 1989.
- , *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, 4ª. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Bayer, Raymond, *Historia de la Estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Belausteguigoitia, Marisa, “Las nuevas Malinches. Mujeres fronterizas”, en *Nexos*, México, febrero, 2004, págs. 28-30
- , “Descarados y deslenguados: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación”, en *Debate feminista*, año 12, vol. 24, México, octubre de 2001, pp. 230-253
- , “Máscaras y posdatas: estrategias femeninas en la rebelión indígena de Chiapas”, en *Debate feminista*, año 6, vol. 12, México, 1995, pp. 299-317.
- Bellinghausen, Hermann, “Destaca John Berger la ‘autoridad sin rastro de autoritarismo’ en los zapatistas”, *La Jornada*, México, 17 de diciembre de 2007. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2007/12/17/index.php?section=politica&article=007n1pol> [Consultado: junio de 2008].
- Binková, Petra, *The Zapatista Murals in Chiapas: In-Depth Analysis and Iconographical Assessment within the Framework of Post-Revolutionary Visual Discourses in Mexico*, Tesis de Doctorado en Estudios Iberoamericanos, Praga, República Checa, Facultad de Filosofía y Artes, Centro para Estudios Iberoamericanos, Charles University, 2004, 295 pp.
- Canetti, Elías, *Masa y poder*, Madrid, Alianza, [1960] 1983, 592 pp.
- Campbell, Bruce, *Mexican Murals in Times of Crisis*, Tucson, The University of Arizona Press, 2003, 245 pp.
- Certeau, Michel de, *La toma de la palabra*, México, UIA-Iteso, 1995.
- , *La invención de lo cotidiano. Vol. I Artes de hacer*, Luce Girad (ed.), Tr. Alejandro Pescador, México, UIA-ITESO, 2007.
- Chastel, André, *El Gesto en el Arte*, Madrid, Siruela, 2004.
- Chávez Pavón, Gustavo, “En la pintura mural mexicana, una experiencia en do mayor”, en *Crónicas, El Muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América. “Influencias del muralismo mexicano en otras latitudes”*, núm. 12, México, IIE-UNAM, octubre de 2006, pp.159-176.
- Cinco pintores mayas. Colores de luz*, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas, CONACULTA, 2004.

- Clunas, Craig, *Art in China*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1997.
- Cockroft, Eva, "Contradiction of Progression: The Mainstreaming of Mural Movement", en Trisha Ziff (ed.), *Distant Relations: Cercanías Distantes, Clann I Gcein : Chicano, Irish, Mexican Art and Critical Writing*, Nueva York, Smart Art Press, 1995.
- Crónicas Intergalácticas EZLN: Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y Contra el Neoliberalismo, Chiapas, México, 1996*, México, Planeta Tierra, 1997.
- De Vos, Jan, *Una tierra para sembrar sueños. Historia reciente de la Selva Lacandona. 1995-2000*, México, Fondo de Cultura Económica, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2002.
- Díaz-Polanco, Héctor, *La rebelión zapatista y la autonomía*, México, Siglo Veintiuno Editores, [1997] 2003.
- Dorotinsky Alperstein, Deborah, "Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada. Fotografía por dos mujeres indígenas de Chiapas", en *Arte y libertad de ser mujeres. Debate Feminista*, Vol. 38, México, octubre 2008.
- Evans, Joan, *La Baja Edad Media, el florecimiento de la Europa Medieval*, Buenos Aires, Edit. Labor, 1972.
- Fairclough, Norman, *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity Press, 1992.
- Foucault, Michel, "La hermenéutica del sujeto", *Estética, ética y hermenéutica*, Tomo III, Barcelona, Paidós, [1984] 1999.
- Gálvez Mancilla, Rosario Elena, *Símbolos de identidad en el mural zapatista*, tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Geertz, Clifford, *The interpretation of cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973.
- Gell, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Gorza, Piero, *Habitar el tiempo en San Andrés Larráinzar. Paisajes indígenas de los Altos de Chiapas*, México, UNAM, El Colegio de Michoacán AC, [2002] 2006.
- Híjar, Cristina, "Zapatistas, lucha en la significación. Apuntes", en revista digital *Discurso visual*, Nueva Época, No. 9, México, CENIDIAP-INBA, mayo-diciembre de 2007. Disponible en <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne9/agora/agohijar.htm#> [Consultado: noviembre de 2007].
- , *Calcomanías zapatistas: contribución a una poética latinoamericana*, Cuadernos de CENIDIAP, México, CENIDIAP-INBA, 2005.
- "Indaga el INAH autoría de famoso retrato de Emiliano Zapata", *El financiero en línea*, México, 27 de febrero de 2009. Disponible en <http://www.elfinanciero.com.mx/ElFinanciero/Portal/cfpages/contentmgr.cfm?docId=175095&docTipo=1&orderby=docid&sortby=ASC> [Consultado: febrero de 2009].
- Lacan, Jaques, *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1988.

- Lenkersdorf, Carlos, *Los hombres verdaderos. Voces y testimonios tojolabales. Lengua y sociedad, naturaleza y cultura, artes y comunidad cósmica*, México, Siglo Veintiuno Editores, [1996] 1999.
- Lévinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- Leyva Solano, Xochitl, "Hacia el Ahlan K'inál", en M. Luisa Armendáriz (comp.), *Chiapas, una radiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 227-245.
- , y Gabriel Ascencio Franco, *Lacandonia al filo del agua*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Mesoamérica y el Sureste, Fondo de Cultura Económica, [1996] 2002
- Manrique, Jorge Alberto, "El fin de una Aventura Artística (el Muralismo 'Pagano', un Caso de Regionalización)" [1989], en José Guadalupe Victoria et al. (compiladores), *Regionalización en el arte: Teoría y praxis, coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE-UNAM y Gobierno del Estado de Sinaloa, 1992, pp.191-197.
- Martín Rojo, Luisa "El análisis crítico del discurso. Fronteras y exclusión social en los discursos racistas", en Lupicinio Íñiguez Rueda (ed.) *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, Barcelona, Editorial UOC, 2006, pp. 161-195.
- Meyer, Jean, *Samuel Ruiz en San Cristóbal*, con la colaboración de Federico Anaya Gallardo y Julio Ríos, México, Tusquets Editores México, 2000.
- Michel, Guillermo, *Una introducción a la hermenéutica. Arte de espejos*, México, Castellanos Editores, 1996.
- Moxey, Keith, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004 [1994 y 2001].
- Ortega Esparza, Víctor, Manuel, Margarita Magaña Sánchez, Mamoudou Si Diop y Sergio Valdez Ruvalcaba, "Ética y estética del espacio público", *La crisis política. Coloquio del departamento de Educación y Comunicación División de CSH-UAM-Xochimilco*, México, 2004 [Consultado en [www.muraltaniperla.org/article.php?id\\_article=21](http://www.muraltaniperla.org/article.php?id_article=21), octubre 05, 2005]
- Ramírez Paredes, Juan Rogelio, *¡Nunca más sin rostros! (Evolución histórica del proyecto del EZLN)*, Ediciones y Gráficos Eon, México, 2002.
- Siqueiros, David A., *Textos*, Estudio introductorio y compilación de Raquel Tibol, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Sorókina, Tatiana, "De la concepción del hipertexto al concepto del discurso", en *Especulo. Revista de estudios literarios*, Madrid, España, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, noviembre 2005-febrero 2006, Año X, No. 31. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/hiperdis.html> [Consultado: noviembre 26 de 2006].

- Subcomandante Insurgente Marcos, *El correo de la selva. Cartas y documentos del EZLN durante el año 2000*, México, Asociación Cultural Votan A.C., 2001.
- *Relatos del viejo Antonio*, Prólogo de Armando Bartra, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, Centro de Información y Análisis de Chiapas, [1998] 2002.
- Vargas Santiago, Luis Adrián, “Discurso y militancia en imágenes: los murales zapatistas en Chiapas”, en *Crónicas, El Muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América. “Influencias del muralismo mexicano en otras latitudes”*, núm. 12, México, IIE-UNAM, octubre de 2006, pp. 19-34.
- , “Una imagen con pasamontañas. El Muralismo zapatista en Chiapas”, en *Arteamerica*, No. 12, Cuba, Casa de las Américas, octubre de 2007. Disponible en <http://www.arteamerica.cu/14/dossier/vargas.htm> [Consultado: diciembre de 2007].
- , “¿Identidades sin rostro?: paliacates y pasamontañas en el muralismo de Oventik”, en *Anuario 2007*, México, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2009.
- , “Los murales zapatistas en Oventik, Chiapas ¿arte indígena?”, *Los itinerarios de la imagen –prácticas, usos y funciones–*, México, New Media School, Karlsruhe, IIE-UNAM, (entregado para su publicación).
- Viqueira, Juan Pedro y Mario Humberto Ruz (editores), *Chiapas. Los rumbos de otra historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), Centro de Estudios Mayas (UNAM), Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Coordinación de Humanidades (UNAM), Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Universidad de Guadalajara, 1995.

## Documentos

- Sexta Declaratoria de la Selva Lacandona*, México, junio, 2005. Disponible en <http://www.ezln.org/documentos/> [Consultado: junio de 2007].
- EZLN. Documentos y comunicados. 1, 1º de enero/8 de agosto de 1994*, Prólogo de Antonio García de León, Crónicas de Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska, Colección Problemas México, México, Ediciones Era, 1994.

## Entrevistas

- Vargas Santiago, Luis Adrián, *Notas de las entrevistas con Autoridades de la Junta de Buen Gobierno Zapatista y otros pobladores*, por Luis Adrián Vargas Santiago, Caracol de Oventic, Altos de Chiapas, 16 de septiembre de 2005 y 8 de noviembre de 2006.
- *Entrevista con Gustavo Chávez Pavón*, por Luis Adrián Vargas Santiago, ciudad de México, 27 de septiembre de 2005, archivo WAV.
- Unzueta, Gerardo, “El mural de Taniperla. Entrevista con Sergio Valdez Ruvalcaba”, en *Memoria. Revista mensual de política y cultura*, núm. 130, México, Centro de

Estudios del Movimiento Obrero y Socialista A.C., México, diciembre de 1999.

### **Sitios electrónicos**

*El mural mágico*, disponible en <http://www.muraltaniperla.org/> [Consultado: julio 20, 2005].

*Enlace zapatista*, disponible en <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/> [Consultado: marzo 11, 2006].

Laila, “Murales Zapatistas. La importancia de los símbolos en la lucha”, en *zoomzap, zapatista*, noviembre 17, 2004, disponible en [http://www.zoomzap.com/activism/zapatista\\_murals-esp.php](http://www.zoomzap.com/activism/zapatista_murals-esp.php) [Consultado: julio 20, 2005].

*Gobierno del Estado de Chiapas*, disponible en <http://www.chiapas.gob.mx/municipios/larrainzar> [Consultado: junio de 2008].

*Centro de Investigaciones Económicas y Políticas de Acción Comunitaria (CIEPAC)*, disponible en <http://www.ciepac.org/mapas/militares/> [Consultado: julio de 2007].

*Los Municipios Autónomos Zapatistas*, disponible en <http://nodo50.org/pchiapas/chiapas/documentos/marez.htm> [Consultado: junio de 2008].