

¿IDENTIDADES SIN ROSTRO?: PALIACATES Y PASAMONTAÑAS EN EL MURALISMO DE OVENTIC*

Luis Adrián Vargas Santiago

Estudiante de Maestría en Historia del Arte

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNAM

Una imagen repetida innumerables veces. En la prensa escrita, en los medios de comunicación masiva, en carteles, camisetas, tazas, llaveros y artesanías. Una imagen, *la imagen*, se fundió en los imaginarios nacionales, latinoamericanos y mundiales desde 1994 y se hizo icono. El domingo dos de enero del mismo año “la imagen” circulaba por todo el orbe. En la edición de ese día, el periódico *La Jornada* desplegaba en sus titulares “Sublevación en Chiapas”. Una fotografía de Carlos Cisneros mostraba en el balcón del palacio municipal de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas al hombre que habría de convertirse en una de las figuras centrales de fines del siglo pasado, el Subcomandante Insurgente Marcos, mediador y traductor del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)¹ y con él, al *símbolo* de un movimiento: la máscara. Lo que llamó la atención de propios y extraños fue, en un primer momento, el rostro cubierto del portavoz de ese nuevo movimiento indígena armado. En pocos días, la máscara, infalible imagen, ocupó primeras planas y espacios televisivos estelares a lo largo del mundo. Buena parte del discurso se materializaba en un pasamontañas y su presentación pública como icono fue, por decir lo menos, exitosa. (imagen 1)

Los días corrían y la máscara se hacía mayormente visible en los medios de comunicación cubriendo otros rostros. Ya no era sólo la faz de Marcos, otros cientos indígenas portaban también el icono. Rostros ocultos por pasamontañas, ojos que miran tras un trozo de tela y que anulan la posibilidad de identificación y permiten ver otra cosa. La máscara que esconde identidades funcionó como el símbolo de una identidad colectiva. El rostro del Ejército Zapatista de Liberación Nacional se mostró como una faz enfundada en el anonimato del paliacate y del pasamontañas. La paradoja del ocultamiento se convirtió en su posibilidad de ser un icono, en su transformación en signo visual de una lucha e historia aún inacabadas.

Esconder el rostro de hombres y mujeres indígenas hizo posible su visibilidad en el mundo y con ello el acuñamiento de un rostro grupal. En sus inicios, no todos los integrantes del movimiento portaban paliacates y pasamontañas, pero, conforme éstos se tornaron en elementos distintivos, su uso se generalizó. Enfundar el rostro es primeramente una medida de protección, pero también una estrategia de difusión, una construcción simbólica articulada y uno de los elementos más importantes de la

visibilidad pública del EZLN. La máscara y su polisemia son parte de una estrategia que niega una identidad individual, elemento emblemático de un conflicto armado de baja intensidad y sobretodo dispositivo memorístico de la historia sin rostro de los pueblos. La máscara zapatista se conoció allende las fronteras y se erigió como el “uniforme” de la causa, estableciendo un parteaguas en su empleo como táctica discursiva y constructora social de un símbolo que en lo que oculta, en realidad, revela. En la falta de especificidad de la máscara habita su paradoja, la ausencia de un rostro es, de hecho, la presencia del rostro masivo del pueblo. (imagen 2)

Si bien otros movimientos guerrilleros y sociales de variada índole habían empleado la máscara como símbolo, es con el neozapatismo donde cobra mayor fuerza y se vuelve una marca histórica de identidad. De manera similar, otros movimientos latinoamericanos reutilizaron imágenes y elementos populares para articular símbolos de lucha que dieran cohesión e identidad a sus movimientos. Entre mucho otros, destacan el del grupo de los “Montoneros” en Argentina durante la dictadura peronista, que empleara la figura de Eva Perón, “Evita”, como icono de sus protestas. Asimismo, durante el movimiento sandinista se erigieron importantes imágenes revolucionarias, fincadas en la sombra del caudillo César Augusto Sandino, reproducida en murales, grafitis, esténciles, carteles y en una escultura que domina el paisaje de Managua (Craven, 2006). No obstante, la imagen más representada dentro de la iconografía revolucionaria en Latinoamérica es la del rostro de Ernesto Che Guevara, enarbolado por prácticamente todos los movimientos de izquierda y guerrilleros de la segunda mitad del siglo XX, incluyendo al conflicto chiapaneco. Sin embargo, el empleo de la máscara en el zapatismo contemporáneo posee interesantes particularidades, pues es un símbolo que se lleva como rostro y su utilización se extiende a todos sus integrantes, más allá de las figuras clave de Marcos y de las y los comandantes: Ramona, Esther, Rosalinda, Fidelia, Tacho, David, Moisés, Isaías, etcétera.

A través de los años, la máscara se ha utilizado como dispositivo de protección en distintos conflictos armados, campesinos, indígenas y urbanos, con lo cual se ha cargado de diferentes significados. Quizá la representación en los imaginarios colectivos mexicanos de héroes populares enmascarados como el Santo, Blue Demon, el Rayo de Jalisco, Octagón, Máscara Sagrada o Místico haya contribuido a la recepción positiva del pasamontañas zapatista y su acción performativa, convirtiéndola en signo imborrable de la historia reciente. 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. La investigadora afirma:

Las máscaras usadas por los zapatistas en este escenario están signadas por la oposición, la resistencia, la ironía a modelos y símbolos relacionados con poderes rituales, patriarcales, nacionales, transnacionales, globales, su uso estratégico inaugura órdenes distintos. [...] Usan las máscaras para interrumpir un control, un ejercicio de poder de más de 500 años [...] a partir del manejo de la ironía de la repetición, la representación de una mirada, una práctica, una costumbre de los mexicanos: todos los indígenas son iguales. (La ironía requiere de la repetición de argumentos pero con escenarios que representan, en todo su esplendor, a la contradicción, el absurdo de la reflexión o argumento.) (Belausteguigoitia, 1995: 309).

Es probable que más que como violencia simbólica, el neozapatismo emplee el símbolo de la máscara como fuerza impugnadora. En este sentido, su utilización estaría pensada a partir de sus efectos en el otro, en los espectadores, en dislocar el discurso indigenista tradicional y subrayar una nueva visualidad del cuerpo indígena. La máscara no está pensada para los zapatistas —a ellos seguro no les gustará llevar el rostro cubierto—, sino para los que miramos los paliacates y pasamontañas, para una sociedad civil mestiza que moviliza en sus imaginarios una nueva noción de lo indígena.

La incorporación de la máscara como el artefacto que *dice* y *oculta* a la vez, como el discurso que habla a medias en distintos niveles de significación, puede leerse como continuación/renovación de su tradición simbólica. El neozapatismo incorpora selectivamente elementos externos y se apropia de ellos para “reinventarse”. La apropiación de la máscara tipo pasamontañas es parte de esa capacidad de integración creativa de un nuevo elemento cultural-identitario. El pasamontañas de lana, algodón o licra negra y el paliacate rojo de estampados variados son apropiaciones de una vestimenta externa a la visibilidad exterior indígena —que no a su cotidianidad, pues al interior de las comunidades no se portan máscaras—; su implantación es reformativa. El pasamontaña que nació el 1 de enero de 1994 para decir ¡Ya Basta! constituye una afrenta liminal desde la indianidad contemporánea, que ha sido extendida y compartida por otros grupos mexicanos y latinoamericanos a partir de la “Marcha del color de la tierra”, también conocida como “Marcha de la dignidad indígena”, iniciada en el año 2000 y concluida el 28 de marzo de 2001 con el discurso de la comandanta Esther en el Congreso de la Unión.

Parafraseando al búlgaro Elías Canetti en su libro *Masa y poder* (1983), 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 por lo que no se precisa de un borramiento directo del rostro; empero, en el neozapatismo la masa se tipifica a partir del no rostro, del enmascaramiento. Las pluralidades que habitan el

neozapatismo comparten la misma máscara, el mismo rostro, la misma imagen, aunque al interior del movimiento las luchas, discursos y personalidades se distingan. Así pues, al reclamo del derecho de la voz, de “nuestra palabra”, expresado en las seis *Declaraciones de la Selva*, y demás comunicados y documentos de la comandancia zapatista, habría que añadir el reclamo a la visibilidad y al reconocimiento para los sin rostro que el empleo del pasamontañas expresa simbólicamente. ¿Qué hubiera sucedido si en vez de encapuchados los zapatistas se hubieran mostrado con sus rostros indígenas? La respuesta fácilmente adivinable se puede corroborar en una historia mexicana de rostros ignorados, presencias olvidadas y cuerpos rotos y sometidos.

En un comunicado escrito por el Subcomandante Marcos el 20 de enero de 1994 se localiza un Epílogo titulado “De pasamontañas y otras máscaras” que reza:

¿A qué tanto escándalo por el pasamontañas? ¿No es la cultura política mexicana una “cultura de tapados”? [...] yo estoy dispuesto a quitarme el pasamontañas si la sociedad mexicana se quita la máscara que ansias con vocación extranjera le ha colocado años. ¿Qué pasará? Lo previsible: la sociedad civil mexicana (excluyendo a los zapatistas porque ellos lo conocen perfectamente en imagen, pensamiento, palabra y obra) se dará cuenta, no sin desilusión, que el “sup-Marcos” no es extranjero y que no es tan guapo como lo promovía la “media filiación” de la PGR. Pero no sólo eso, al quitarse su propia máscara, la sociedad civil mexicana se dará cuenta, con un impacto mayor, que la imagen que le habían vendido de sí misma es falsa y la realidad es bastante más aterradora de lo que suponía. Uno y otro mostraríamos la cara, pero la gran diferencia estará en que el “sup-Marcos” siempre supo cómo era su cara realmente, y la sociedad civil apenas despertará del largo y perezoso sueño que la “modernidad” le impuso a costa de todo y de todos. El “sup-Marcos” está listo a quitarse el pasamontañas, ¿está la sociedad civil mexicana lista a quitarse su máscara? (Subcomandante Insurgente Marcos, 1994: 98-99).

La cita de Marcos me parece confirma lo apuntado antes, pues afianza la idea de que el pasamontañas no fue pensado para los zapatistas, sino para una sociedad mexicana incapaz de reconocer el rostro indígena tal cual es. En este sentido, el empleo de la máscara funge como esa llamada de atención para observar lo que tradicionalmente se ha ignorado. El pasamontañas figura como el artefacto simbólico de un juego de ironía y paradoja que podría llamarse “me tapo para que ahora sí me veas”, al tiempo que hace conciente al otro de sus propias máscaras.

Pero, ¿es la sociedad civil mexicana, nuestra sociedad, lo suficientemente madura para hacerse conciente del rostro indígena de frente, sin mediciones antropométricas,

sin espectáculos, sin parafernalia, sin máscaras? Mientras la pregunta sigue flotando en el aire, la máscara ha acentuado la agencia social del movimiento en tanto colectividad y ha reiterado su posición identitaria y colectiva, que no anónima. La máscara ha permitido a los zapatistas transgredir el espacio institucional; el rostro encubierto los identifica y les confiere la libertad de actuar, de ejercer, de ser agentes transformadores y de modificar las reglas de convivencia social. ¿Cuál sería la fuerza del citado discurso de la Comandanta Esther en el Congreso sin su pasamontañas? Sin duda, su palabra fue elocuente, plena de sentido, pero la sola imagen de una mujer indígena enmascarada, con su vestimenta tseltal y dueña del micrófono de unos de los máximos recintos del poder en nuestro país posee mayores alcances mediáticos y simbólicos que las ya habituales y gastadas imágenes propagandísticas de indígenas como parte de una “nación multicultural”, tal como han sido promovidas en los medios masivos por programas gubernamentales como Solidaridad, Progresá y Oportunidades o las que ilustran los libros de texto gratuitos. Los comunicados, acuerdos, declaratorias, convenciones, consultas ciudadanas y plenarias no pueden recordarse sin la noción de máscara. Ese rostro colectivo es, según pienso, el elemento visual-simbólico unificador de una serie de discursos plurales y multifocales con posiciones diversas, pero con un rostro común.

Las máscaras del zapatismo no pueden explicarse de forma individual, pese a que existan rasgos característicos que diferencian a hombres y mujeres, o a David y a Ramona, como lo veremos más adelante. El discurso encubierto alude a todo un contexto, a todo un movimiento, a un dentro y a un afuera, a un ser y a un no ser. Su capacidad de agrupar la identidad zapatista estriba en lo que excluye, es decir, en su posibilidad de distinguir a sus miembros de los que no lo son, de los que no portan pasamontañas y paliacates.

Así pues, la máscara zapatista es uno de los elementos ostensibles para transformar la identidad indígena, revertir el históricamente adjudicado carácter pasivo de la indianidad y asumir posiciones activas y agencias sociales. El pasamontañas distinguió a su movimiento de cualquier otro, conquistó el espacio público y se convirtió en la credencial de identidad de buena parte de la indianidad contemporánea del sureste mexicano.

EL PASAMONTAÑAS Y EL PALIACATE TAMBIÉN SE PINTAN

Era agosto de 1994, la Convención Nacional Democrática tenía lugar en La Realidad, miles de personas se congregaban en campamentos para presenciar el acontecimiento, entre tanto, una pinta sobre una construcción de madera era realizada por una mujer. A los costados, tres personas presenciaban la acción creativa. En el espacio pictórico,

prácticamente vacío y sin base de preparación alguna, se esbozaba con pintura de aceite una silueta: el rostro de perfil y el ojo derecho asomando por la abertura de un pasamontañas. Esta imagen se encarnaría en mujeres, hombres, niñas y niños y se haría pintura; la máscara se repetiría innumerables veces en los muros de prácticamente todos los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas. Así, el símbolo de la insurgencia zapatista comenzaba a inundar, además de los espacios públicos y mediáticos, los entornos cotidianos de las comunidades indígenas. (imagen 3)

Los “muralitos”, como los llaman los pobladores de las comunidades, se crearon masivamente a partir de la invitación hecha por la comandancia del EZLN en 1995 para conformar la Caravana de Artistas y Trabajadores de la Cultura Nacional e Internacional. Municipios y Aguascalientes zapatistas recibieron a colectivos artísticos nacionales y extranjeros para pintar los muros de recintos administrativos, escuelas, iglesias, cooperativas, juntas municipales, etcétera. La mayor parte de los artistas acudió a La Realidad y algunos se ocuparon de otras comunidades, como la de Oventic, a la que dedicaré algunas reflexiones más adelante.²

El muralismo zapatista converge y a la vez diverge de la tradición mural mexicana, pues, por un lado, comparte la vocación social, educativa, política y propagandística del muralismo de la primera mitad del siglo XX. Pero, al mismo tiempo, se distancia de los lenguajes plásticos desgastados de las generaciones subsecuentes de la segunda mitad del siglo pasado y del actual. A este tipo de muralismo el historiador del arte Jorge Alberto Manrique (1992: 191-197) lo denominó en 1989 “muralismo pagano”, refiriéndose a prácticas artísticas periféricas, trasnochadas, de motivos formales agotados y de escasa repercusión social, en comparación a las surgidas en 1921. De manera similar, el muralismo mexicano y el zapatista comparten el apoyo gubernamental. En el caso del primero, bajo el cobijo de mecenazgos federales, estatales y municipales, mientras que en el caso zapatista, de carácter militante, la creación se incentiva desde la insurgencia, desde los Gobiernos Autónomos Rebeldes. Así, en el zapatismo la tradición mural se resignifica como un discurso artístico fortalecido que contribuye a la reafirmación identitaria. Al igual que sucede con la máscara, los murales funcionan como pieza del aparato discursivo, de su agencia social; el mural es el espacio donde la palabra se convierte en imagen. Pese a esta semejanza de vocación, el muralismo zapatista no tiene el carácter institucionalizado y patrimonial del muralismo histórico. En las localidades indígenas los muros son constantemente borrados, repintados o renovados a partir de las necesidades y deseos comunitarios.

La mayoría de los artistas que han trabajado en tierras zapatistas forman parte de un movimiento antiacadémico que ha participado desde finales de los setenta en movimientos de resistencia civil como el chicano. Existen obras de este que llamo “muralismo

militante” en distintos lugares de la República Mexicana (Ciudad Juárez, Tehuantepec, Nayarit, Michoacán) y recientemente, se han realizado algunos en apoyo al movimiento de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). La diferencia crucial entre estos murales, muchos de ellos realizados en mantas o en muros exentos de vigilancia, y los murales zapatistas radica en la no clandestinidad de estos últimos, pues su realización tiene la protección que les confiere la autonomía territorial zapatista. Dado que los pintores no tienen que salir corriendo, los artistas que ejecutan los murales en zonas zapatistas pueden orquestar un programa iconográfico más estructurado. Su creación puede tomar semanas, mientras que en el caso del otro muralismo militante las pintas son realizadas en corto tiempo y siempre con el peligro de ser borradas.

La autoría de los “muralitos” es más compleja de lo que el *Mural de Taniperla* o *De los sueños* (1998 y 2002) hizo creer en cuanto a su genuina autoría indígena.³ Los murales son realizados, bajo el visto bueno de las Juntas de Buen Gobierno, encargadas de aprobar los contenidos pictóricos, mayormente por artistas externos a las comunidades y tienen la participación de algunos miembros zapatistas, principalmente niños. En ocasiones, cuando los murales requieren restaurarse debido al deterioro por condiciones ambientales y al desgaste de la superficie pictórica, producto del empleo de técnicas no profesionales (pintura vinílica y de aceite sobre muros de madera, tabicón o adobe sin base de preparación), son intervenidos. Dentro de esta restauración, pocas veces participan los creadores originales, son más bien los habitantes de las comunidades quienes los retocan y llegan a “transformarlos”, al incorporar nuevas figuras, modificar los colores, etc., con lo cual el proceso creativo se colectiviza (aún más) y resignifica.

En los murales, los pasamontañas, los paliacates, las banderas y los caracoles son los que dotan al espacio pictórico de una iconografía propiamente zapatista, generadora de una nueva identidad política colectiva. La originalidad de este muralismo radica en la combinación de esos símbolos de identidad política con expresiones visuales de la cosmovisión indígena maya e imágenes de la revolución mexicana y de algunas luchas latinoamericanas.

OVENTIC: DISCURSO EN IMÁGENES

Los murales de la comunidad tsotsil de Oventik San Andrés Sakamch'en de los Pobres, considerado el “Caracol de los zapatistas delante del mundo”, conforman uno de los más nutridos complejos murales zapatistas y abarcan una cronología que va de 1995 a 2008. En este Caracol, ubicado en el municipio de San Andrés Larrainzar, se localizan aproximadamente trescientos coloridos “muralitos” divididos en diferentes conjuntos: uno central (Junta de Buen Gobierno, Clínica la Guadalupana, coopera-

tivas artesanales y campesinas, auditorio, iglesia, etcétera) y tres escolares (“Escuela Secundaria Rebelde Autónoma Zapatista 1º de Enero”, “Escuela Primaria Moreno Zanchetta” y “Escuela Primaria Lucio Cabañas”, esta última emplazada en las afueras del Caracol). Los murales han sido ejecutados por creadores como Gustavo Chávez Pavón “Guchepe” y por colectivos artísticos mexicanos y extranjeros, como 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. Algunas de las obras están firmadas y muchas otras no, aunque se presume, de acuerdo a lo dicho por los informantes de la Junta de Buen Gobierno con los que me entrevisté en 2005, que su autoría es producto del trabajo colectivo de maestros, estudiantes y algunos artistas visitantes.

El discurso visual de los murales establece dos tipos de personajes, los que portan pasamontañas y paliacates y los que exhiben su rostro. Los primeros son los zapatistas y son indígenas chiapanecos, con algunas excepciones como la del Subcomandante Marcos. Los personajes con rostro representan a los simpatizantes del movimiento o a figuras históricas emblemáticas para el neozapatismo como Ricardo Flores Magón, Emiliano Zapata, Ernesto Che Guevara o Lucio Cabañas. Esta distinción entre indígenas y no indígenas es una constante en todos los municipios autónomos y establece un primer principio de identidad y filiación india y zapatista a la vez.

En este sentido, el rostro es común a todos los integrantes de la comunidad y se reproduce infinitamente subrayando su cualidad colectiva, se multiplican los motivos formales como afirmación del discurso plástico identitario. En los muros una serie de pasamontañas se suceden unos a otros sin posibilidad de identificación. La mayoría de las veces se muestra a los personajes sin cuerpo, componiendo redes visuales de rostros interminables. Existen también representaciones de mazorcas, en las cuales cada grano de maíz es un pasamontañas. (imagen 4)

Dentro del rostro zapatista los ojos son el elemento más decisivo. La mirada es la que habla, la que dice, la que observa a través de un pasamontañas o un paliacate. El hecho de no sustituir por completo al rostro y de acentuar la fuerza expresiva de la mirada abre el espacio al diálogo. La mirada no es esquiva, se muestra sincera, transparente, contemplativa. Los ojos expectantes se encuentran también en otras máscaras como las prehispánicas, pertenecientes a la iconografía maya y mexicana, o en la imagen del Sistema de Educación Rebelde Zapatista: una niña de cabellos azules que aparentemente lee un libro, pero que en realidad mira al espectador. (imagen 5)

En uno de los muros de un aula de la Secundaria 1º de Enero, los ojos de la infanta hablan a través de la vírgula del lenguaje. Estos ojos que miran de frente y fijamente toman el lugar de los labios para discurrir, según los zapatistas, sobre resistencia,

dignidad y lucha. La mirada sin rostro enfoca y cristaliza el sentido de la visión y por tanto la comunicación visual. Permite que los que observamos tal mirada nos veamos reflejados como parte del mundo que esos ojos ven, pero también nos permite contemplar “sin ruido” la expresión de la mirada que concentra lo que su dueño siente. A decir de John Berger:

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.⁴

La representación de mujeres y hombres se despliega en los murales a partir de rasgos distintivos de cada género. Se plasman los bordados tradicionales de enredos, blusas y huipiles del ajuar femenino, así como las chamarras y sombreros característicos de los varones. En consonancia con la tradición indígena, a las mujeres se les vincula con la fertilidad, el ciclo lunar, y al hombre con el día y el cuidado de la tierra. El paliacate se emplea generalmente para la representación femenina y el pasamontañas para la masculina. Labores como las de las tejedoras y los sembradores son plasmadas en edificios de cooperativas artesanales y campesinas. Asimismo, la mirada también se feminiza, en algunos murales se pueden encontrar mujeres y niñas cuyos rostros ocultos muestran dos ojos grandes y rasgados que poseen largas pestañas. (imagen 6)

Otro rostro femenino de vital importancia en la comunidad es el de la Virgen de Guadalupe. En él la iconografía convencional se resignifica con el solo hecho de portar el emblemático paliacate. La mirada de la Guadalupana es humilde y orante. En su efigie se resume el rostro de las mujeres zapatistas. (imagen 7)

También la fallecida Comandanta Ramona es uno de los más significativos símbolos de Oventic y el único caso de representación femenina personalizada. Ramona viste el atuendo tradicional de San Andrés Larrainzar de donde fue originaria. Atado al cuello lleva un paliacate rojo y porta un pasamontañas del que sale su característica trenza. En las manos sostiene un rifle. La figura de Ramona se ubica en el costado izquierdo de la fachada de la Clínica La Guadalupana, recinto en el que se pintaron los primeros murales en 1995. El costado derecho del mismo muro lo ocupa David. Su indumentaria tzotzil de San Andrés Larrainzar permite reconocer claramente al comandante quien, al igual que Ramona, porta un arma y es custodio del pórtico de la clínica. Es muy probable que la representación de estos dos comandantes y no de otros, atienda a un carácter localista, pues ambos son miembros de comunidades tsotziles de Los Altos de Chiapas. (imagen 8)

Por otra parte, al Subcomandante Marcos se le pintó en varios edificios y en la Secundaria 1º de Enero. Los elementos iconográficos que distinguen a este personaje son su ropa mestiza, el paliacate al cuello y el gorro; quizás el único rasgo que falte es el de la pipa.

De igual manera, el uso del paliacate y el pasamontañas se extiende a otros símbolos del zapatismo como los caracoles o a elementos de la naturaleza como el maíz, el sol y los árboles. De esta forma, la máscara es signo inequívoco de apropiaciones zapatistas. (imagen 9 y 10)

Tras este breve recorrido por los muros de Oventic, puede afirmarse que pasamontañas y paliacates configuran la identidad cultural, política y visual del movimiento, pero no se trata de una identidad fija o institucionalizada, pues, al igual que ocurre con los murales, los cuales en muchos casos son destruidos y renovados constantemente, la identidad zapatista se reinventa. Así, los muros son una invitación al encuentro, al intercambio. La máscara se construye, se porta, se pinta y se vuelve a pintar. Pasamontañas y paliacates se contemplan en los muros, pero también en los rostros de sus habitantes. La gente de Oventic se mira a sí misma en los murales. Su autorrepresentación les confiere la certeza de la existencia de un universo propio. El mural plasma su mundo, su casa, nuestra casa, *jnatik*. Los “muralitos” son una llamada a abrir los ojos, pero también los oídos, a escuchar su palabra, una palabra que habla en imágenes, que dice mediante la vista, en fin, un texto con pasamontañas, como dijera el Mtro. Andrés Aubry, un texto que debe verse y escucharse: *jama chikin* (abre los oídos), nos dicen los zapatistas de Oventic.



Imagen 1: Subcomandante Insurgente Marcos en el balcón de la Presidencia Municipal de San Cristóbal de las Casas. 1º de enero de 1994. Foto: Carlos Cisneros.

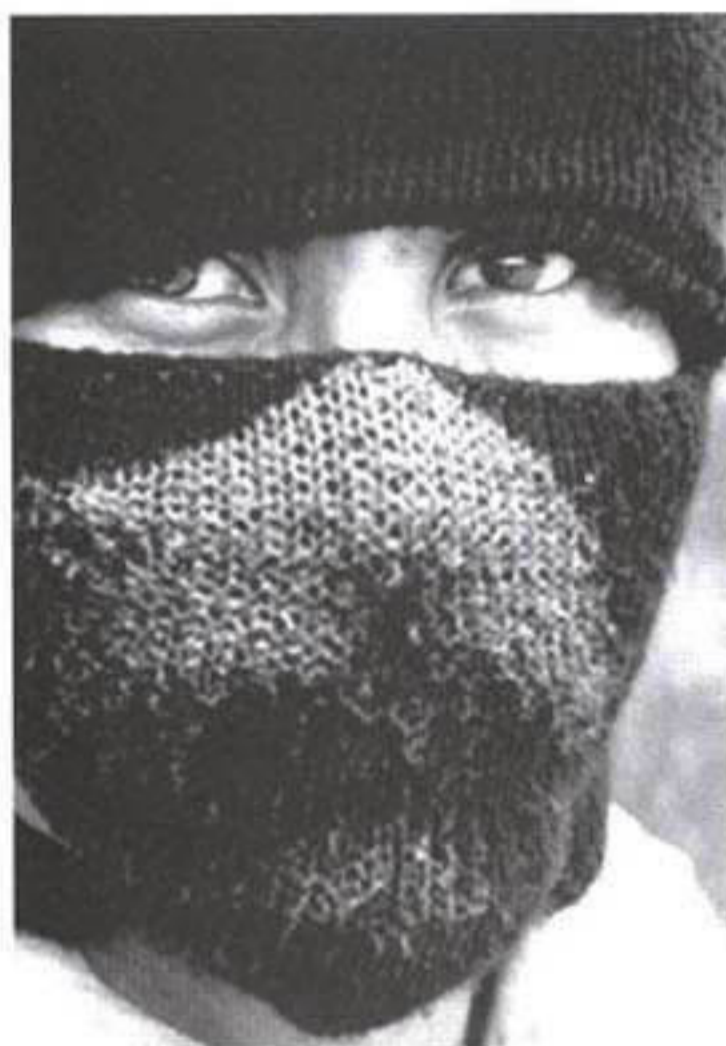


Imagen 2: David Rosales, *Simbolo*, plata sobre gelatina, s/f.



Imagen 3: Pinta de un mural dentro de la Convención Nacional Democrática, La Realidad, Chiapas, 1994. Foto: Norma Vargas Macossay.



Imagen 4: Gustavo Chávez Pavón, sin título, Agosto de 2005. Foto: Autor, 2005.



Imagen 5: Gustavo Chávez Pavón, sin título, ca. 2005. Foto: Autor, 2005.



Imagen 6: LIP-La Gárgola, Detalle de mural en el edificio de la Cooperativa Agrícola Zpojel Ixim, ca. 2005. Foto: Autor, 2005.



Imagen 7: LIP-La Gárgola (rostro) y Colectivo Cangrejo (cuerpo), Detalle de mural lateral de la Clínica La Guadalupana, 1997-2007. Foto: Cristóbal Jácome, 2007.



Imagen 8: LIP-La Gárgola, Ramona, de la serie "Murales por la libertad", muro principal de la Clínica La Guadalupana, 1997-2007. Foto: Cristóbal Jácome, 2007.



Imagen 9: LIP-La Gárgola, David, de la serie "Murales por la libertad", muro principal de la Clínica La Guadalupana, 1997-2007. Foto: Cristóbal Jácome, 2007.



Imagen 10: LIP-La Gárgola, Detalle de mural, sin título, ca. 2005. Foto: Autor, 2005.

NOTAS

* Agradezco las valiosas sugerencias y acertados señalamientos que los dictaminadores anónimos y Axel Köhler hicieron, espero haber subsanado en buena medida las carencias de este trabajo. Una versión preeliminar del texto fue presentada como ponencia en el *Encuentro Internacional Imágenes, Memorias e Identidades Amerindias*, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, del 25 al 27 de octubre de 2006. El artículo se desprendió de la etapa inicial de mi investigación sobre el muralismo zapatista en Oventic, concluida en 2008 como tesis de maestría. Cfr. 2008, *El discurso en imágenes. Los murales zapatistas en Oventic, Chiapas, 1995-2007*, Tesis para obtener el título de maestro en Historia del Arte, FFyL, UNAM, México.

¹ Sobre el análisis del discurso mediado por Marcos véanse los artículos de Marisa Belausteguigoitia (1995 y 2001).

² No es mi intención detenerme en el proceso creativo y producción de los murales, pues esto implicaría un espacio mucho mayor para desarrollar el análisis pormenorizado que el muralismo zapatista demanda. Persigo con este texto esbozar las variantes de representación que el paliacate y el pasamontañas han tenido dentro de los muros de Oventic como un reforzamiento del discurso visual del zapatismo. Para abundar en la conceptualización, historia y problemáticas de este muralismo, en especial el de Oventic, se recomienda consultar, entre otros, los textos de Petra Binková (2004), Gustavo Chávez Pavón (2006) y Rosario Elena Gálvez Mancilla (2008).

³ El mural de Taniperla, creado en la comunidad homónima, perteneciente al Municipio Autónomo Rebelde Zapatista Ricardo Flores Magón y destruido por el Ejército Mexicano el 11 de abril de 1998, a dos días de la inauguración formal del Municipio, es uno de los pocos casos del muralismo zapatista en el que los pobladores indígenas participaron activamente en la ejecución pictórica. De acuerdo a Sergio Valdez, el diseñador que coordinó las tareas murales, el programa iconográfico y estilo de la obra fueron dialogados y determinados, "estrictamente", por los habitantes de las comunidades tseltales. Tras la lamentable pérdida de la obra original y el encarcelamiento de Sergio Valdez y otros habitantes, la imagen del mural circuló por todo el mundo. Numerosas reproducciones del mural se realizaron en diferentes países, generando por un lado, una mistificación de la obra y, por el otro, la idea de que los murales zapatistas son ejecutados por manos indígenas, lo cual, en realidad, ocurre en muy pocas ocasiones. El 11 de abril del 2005 una réplica fidedigna del mural fue inaugurada en la comunidad La Culebra, Montes Azules, Chiapas. Una interesante y pormenorizada entrevista a Sergio Valdez, a propósito del mítico mural, se encuentra en Unzueta (1999). Sobre la historia de la comunidad y análisis del discurso mural, revítese el capítulo X "Sueña la montaña, sueña la cañada" de Jan de Vos (2002), pp. 360-413.

- ⁴ Ponencia dictada por John Berger en el *Primer Coloquio Internacional In Memoriam Andrés Aubry. Planeta Tierra: movimientos antisistémicos*, 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=007nlpol>, página consultada en junio de 2008.

BIBLIOGRAFÍA

- Belausteguigoitia Ríus, Marisa, 2001, "Descarados y deslenguados: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación", en *Debate feminista*, año 12, vol. 24, México, pp. 230-253.
- Belausteguigoitia Ríus, Marisa, 1995, "Máscaras y posdatas: estrategias femeninas en la rebelión indígena de Chiapas", en *Debate feminista*, año 6, vol. 12, México, pp. 299-317.
- Bellinghausen, Hermann, 2007, "Destaca John Berger la 'autoridad sin rastro de autoritarismo' en los zapatistas", en *La Jornada*, México, 17 de diciembre de 2007. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2007/12/17/index.php?section=politica&article=007nlpol>, página consultada en junio de 2008.
- Binková, Petra, 2004, *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, Facultad de Filosofía y Artes, Centro para Estudios Iberoamericanos, Charles University, Praga, República Checa, 295 pp.
- Canetti, Elías, 1983, *Masa y poder*, Alianza, Madrid.
- Chávez Pavón, Gustavo, 2006, "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"*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 12, México, pp. 159-176.
- Craven, David, 2006, "The Artistic Afterlife of Graffiti from the 1970s & 80s in Nicaragua and the USA", ponencia presentada en el XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte. "Estéticas del des(h)echo", Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 8-12 de octubre, ciudad de México, sin publicar.
- De Vos, Jan, 2002, *Una tierra para sembrar sueños. Historia reciente de la Selva Lacandona. 1995-2000*, Fondo de Cultura Económica, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.
- Gálvez Mancilla, Rosario Elena, 2008, *Símbolos de identidad en el mural zapatista*, Tesis para obtener el título de licenciada en Historia, FFyL, UNAM, México.

- Lévi-Strauss, Claude, 1981, *La vía de las máscaras. Edición revisada, aumentada y prolongada por tres excursiones*, Siglo Veintiuno Editores, México.
- Manrique, Jorge Alberto, 1992, "El fin de una Aventura Artística (el Muralismo 'Pagano', un Caso de Regionalización)", en José Guadalupe Victoria et al. (compiladores) *Regionalización en el arte: Teoría y praxis. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México y Gobierno del Estado de Sinaloa, México, pp. 191-197.
- Subcomandante Insurgente Marcos, 1994, "Presentación de Marcos a cuatro comunicados, 25 de enero", en *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, Colección Problemas de México, Ediciones Era, México, pp. 95-99.
- Unzueta, Gerardo, 1999, "El mural de Taniperla. Entrevista con Sergio Valdez Ruvalcaba", *Memoria. Revista mensual de política y cultura*, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista A.C, núm. 130, México.