

TEXTOS Y CONTEXTOS

Ways to fight: art and politics of the original peoples of Chiapas ■ **Las formas de luchar: arte y política de los pueblos originarios en Chiapas**

RECIBIDO • 31 DE JULIO DE 2019 ■ ACEPTADO • 8 DE OCTUBRE DE 2019

DELMAR ULISES MÉNDEZ-GÓMEZ/DOCUMENTALISTA, ■
ENSAYISTA Y ACADÉMICO TSALTAL ■
delmarmego@gmail.com

PALABRAS CLAVE

pueblos indígenas ■
expresión artística ■
memoria ■
política ■
Chiapas ■

KEYWORDS

indigenous peoples ■
artistic expresión ■
memory ■
politics ■
Chiapas ■

RESUMEN

La producción artística de los pueblos originarios de Chiapas ha tenido un crecimiento constante en los últimos 25 años. El levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional marcó —entre otros quiebres políticos, sociales, de poder y epistémicos— el inicio de una época de lucha que no sólo se expresó mediante la protesta social, las manifestaciones y el enfrentamiento sino también con la habilitación de espacios de enunciación como lo es el arte. Diferentes actores se presentaron ante la sociedad apropiándose de la pintura, la fotografía, el cine o el teatro, medios para visibilizar, demandar y compartir las luchas de los pueblos. Con ello cuestionar los cánones filosóficos y teóricos de lo considerado “arte”, “estética” y “poética”. En este artículo reflexionamos sobre algunas creaciones literarias y visuales y su vinculación con lo político; el lugar que juega la memoria del movimiento zapatista y la de los pueblos en la formación de jóvenes artistas que consideran sus obras como “medios simbólicos de lucha”.

ABSTRACT

The artistic production of the original peoples of Chiapas has had a constant growth in the last 25 years. The Zapatista uprising marked —like other political, social, power and epistemic ruptures— the beginning of a struggle that was expressed not only through social protest, demonstrations and confrontation, but also with the activation of enunciation spaces such as art. Different actors emerged before society, through the appropriation of painting, photography, cinema, theatre, among others; they signified each of them as a medium to make visible, to demand and share the different struggles of the peoples. Thus, they posed a series of questions about the philosophical and theoretical canons of what is considered “art”, “aesthetic” and “poetic”. This paper considers some literary and visual creations, and their link with the political; the role of the memory of the Zapatista movement and that of the peoples, in the formation of young artists that consider their works as “symbolic media for struggle”.

Introducción

Pensar el arte hoy, en esta contemporaneidad cambiante, dinámica y heterogénea resulta un reto, y más cuando se busca reflexionar y escribir sobre las manifestaciones artísticas de los pueblos originarios, quienes hace apenas unas décadas irrumpieron en la escena artística de México no como fuente sino como actores y creadores de su propia memoria. La literatura, la pintura, la danza, la escultura, la música, el teatro y el cine se convirtieron en posibilidades de lenguaje con las que han interpelado, denunciado y compartido las distintas realidades. Los artistas contribuyen al gradual proceso de *inocultamiento* de los pueblos, como planteó Carlos Monsiváis, al compartir parte de sus conocimientos, hábitos, mitos, leyendas, creencias y, por supuesto, aquellos acontecimientos dolorosos que han marcado su devenir. Resulta aún más complejo abordar el arte desarrollado no sólo por los pueblos originarios sino el que se expresa en un contexto de frontera, como la situada el sur de México, específicamente en Chiapas, estado que conecta con Centroamérica y Sudamérica, sitio de tránsito en el que miles de hombres y mujeres transitan todos los días para llegar “a la tierra prometida”.

En ese rincón del país, como alguna vez lo mencionó el Subcomandante Marcos, hay una constante producción artística que vale la pena observar. Esbozaremos una cartografía sobre los creadores indígenas de Chiapas mediante el análisis algunas obras audiovisuales y literarias puestas en diálogo con autores que han transitado las artes, el lenguaje, la cultura y la política. Comenzaré hablando sobre cómo es entendido el concepto de arte, después sobre la formación del artista, y finalmente sobre el sentido político del arte en los pueblos originarios de Chiapas.

El concepto de *arte* en los pueblos

Si bien las manifestaciones artísticas han existido desde tiempos mesoamericanos, en el presente no hay una forma específica de decir “arte” en la lengua originaria de los tseltales ni tsotsiles, así como en los doce idiomas originarios hablados en Chiapas. Por supuesto, eso ocurre porque no es una palabra propiamente de estas tierras aunque sí una acción compartida, quizá, desde siempre. Al plantear la pregunta sobre qué se entiende por arte, los creadores tseltales y tsotsiles con quienes he tenido más contacto¹ comprenden dicho concepto de distintas formas. Tres son las constantes: unos dicen que el arte es *yak’el ta ilel ch’ulelal*, es decir, “una expresión del alma”, otros que es *yak’el ta ilel p’ijilal*, “dar a ver la creatividad”, *snopenal o’ntonal*, “pensamiento del corazón”, y también *st’ujbilal at’el o’tanil*, “trabajo bello del corazón”. Por otro lado, los zoques usan la palabra

¹ Actualmente desarrollamos un proyecto amplio en conjunto con la Galería de Arte La Muy, donde han expuesto varios de los artistas con quienes he conversado y me han permitido esbozar estas primeras reflexiones. Ellos son: Saúl Kak (pintor y cineasta zoque), Antún Kojtom (pintor y muralista tseltal), Humberto Gómez (cineasta tsotsil) y Maruch Méndez (escultura y pintora tsotsil).

ko'ki' psoye, es decir, “el creador”, que alude al actor/autor de las obras. Para los artistas de pueblos originarios, a partir de lo reflexionado, el arte comprende tres elementos para su existencia: mente, alma y corazón y, claro, el actor que los ejerce. Sin uno de estos elementos la obra podría concebirse incompleta, pues son necesarios para movilizar la sensibilidad del interlocutor, quien produce significaciones al dialogar con ellas como parte del proceso de producción de semiosis.²

El primer elemento, la mente, alude a la organización creativa de las ideas para su materialización. Implica la capacidad de razonamiento y reflexión de lo que uno siente y necesita expresar. El segundo, el alma, es la conexión interna y espiritual que tenemos con nuestro ser, y permite desarrollar la conciencia, el lenguaje y la sensibilidad. El *ch'ulel* “es el alma vital del cuerpo mismo de las personas”,³ que se forma desde el nacimiento y madura a partir de las vivencias que experimentamos en la vida. Además, comprende el “proceso de adquisición y desarrollo del lenguaje”,⁴ y permite que las personas se constituyan en seres sociales. “Posibilita el florecimiento y madurez de la conciencia humana para su convivencia cotidiana con la totalidad”.⁵ Ello también corresponde a la conexión que establece el artista con la obra en creación. Así lo reflexiona el pintor y muralista tseltal Antún Kojtom: “El pintor tiene *ch'ulel* y tiene además la capacidad de transferirla a la obra que crea. Cuando pinto debo conectarme con lo que estoy haciendo, sólo de ese modo el cuadro, el mural podrá tener su propio *ch'ulel*”.⁶

El tercero, el corazón, el *o'tan*, es más que el órgano vital: se trata de donde nacen nuestros sentimientos. El corazón es lo que nos permite ser, sentir, pensar y de-

sarrollar nuestra sensibilidad, aunque también es sede de nuestra parte más destructiva e insensible porque de aquí nacen tanto los buenos sentimientos como los negativos. El corazón permite establecer las conexiones entre la mente y el alma. Puede aseverarse que el artista o el creador es tal una vez que los tres elementos se conjugan. Aunque esta no es la totalidad del proceso de creación, está también el lugar del artista y su formación, es decir, su marco histórico, social y cultural en el que se sitúa y reconoce su realidad para crear a partir de los conocimientos, técnicas y herramientas de las que se apropia. Y, finalmente, el proceso de recepción y diálogo con las obras creadas configuran el lugar de lo político: la capacidad de acción, interacción y creación de sentido.

La formación de los artistas de pueblos originarios

En Chiapas este proceso inició en la década de 1980, dentro de un contexto histórico en el que su irrupción se hacía fundamental tras haber sufrido opresión, esclavitud, abandono y olvido durante cinco siglos. Fueron los últimos mexicanos en ser considerados como tales. Si bien después de la Revolución mexicana el Estado, con sus políticas integracionistas, intentó consolidar una identidad nacional, los pueblos tenían dos opciones: “defender su identidad cultural a costa de su exterminio, o bien, desprenderse de sus prácticas culturales para adoptar las que el Estado deseaba normalizar”.⁷ En esta búsqueda las artes desempeñaron un papel importante en la configuración de imaginarios simbólicos sobre los indígenas. Se ha planteado que el muralismo posrevolucionario “construyó una idea del [indígena], pero sólo existe como parte de una concepción abstracta de lo nacional, y que no tiene correspondencia con la realidad [...] el indio es y existe en las composiciones murales solamente como una representación formal”.⁸

² De acuerdo con lo que plantea Eliseo Verón el arte por sí mismo no adquiere sentido, es decir, el sentido no se encuentra dentro de ésta, sino que es construido por quien produce el material y por quien dialoga con él. Ésta es la condición de la producción de semiosis.

³ Andrés Medina, *Tenejapa: familia y tradición de un pueblo tseltal*, México, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1992, p. 130.

⁴ Juan López, “*Ich'el ta Muk'*: la trama en la construcción mutua y equitativa del *Lekil Kuxlejal* (vida plena-digna)”, en Georgina Méndez Torres, Juan López Intzin, Sylvia Marcos y Carmen Osorio Hernández (coords.), *Senti-pensar el género: perspectivas desde los pueblos originarios*, Guadalajara, Taller Editorial La Casa del Mago, 2013, p. 3.

⁵ Manuel Bolom, *K'anel. Funciones y representaciones sociales en Huixtán*, Chiapas, México, San Cristóbal de Las Casas, Sna jtz'ibajom, 2010, p. 126.

⁶ Entrevista realizada al pintor tseltal Antún Kojtom, 15 de mayo de 2019.

⁷ Delmar Méndez-Gómez, “Prácticas comunicativas otras en defensa de la vida y el territorio en Chiapas”, en Laura Álvares, Carlos de Jesús Gómez, Manuel Martínez, Delmar Méndez-Gómez, Emmanuel Nájera, Pablo Uc y Jesús Solís (coords.), *Política y democracia en Centroamérica. Ensayos reunidos*, Chiapas, Unicach-Cesmeca, 2019, pp. 167.

⁸ Indira Sánchez López, *Nacionalismo e identidad nacional en la obra mural de José Clemente Orozco y Alfredo Zalce*, tesis de maestría, México, 2012, p. 23.

Sin embargo, es de reconocer que en las obras de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y Rufino Tamayo, por mencionar algunos, el indígena forma parte de la narrativa política-visual que da cuenta de la diversidad cultural y étnica del país. Ello se enuncia en el manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) en 1922, del que fueron parte estos muralistas, en el que “se reivindicaba el arte del pueblo de México y la estética subyacente en la cultura indígenas”.⁹

Por otro lado, la homogeneización del indígena se halla en la narrativa del cine de ficción de las dos primeras décadas del siglo XX, que respondía al proyecto de Estado-nación. Se presentaba al indígena con características homogéneas y reproducidas en distintas películas: el hombre portador de sombrero, huaraches y ropa de manta como al estilo de Tizoc, y a la mujer con rebozo, faldas largas y huaraches al estilo de las Adelitas de la Revolución mexicana, mostrados además como sujetos pobres, conquistados, incapaces, sumisos y sin educación. Esta imagen figuró con cada vez mayor frecuencia en la pantalla desde el cine silente¹⁰ hasta su auge en la Época de Oro (1935-1955), interpretados por actores como Pedro Infante, María Félix, Dolores del Río y María Elena Marqués, por mencionar algunos en películas como *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934), *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943) y *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943). Esta hegemonía visual condicionó una cierta visión del mundo sobre el y la indígena en México, visión que respondía a la *doxa* social establecida en ese momento histórico específico; ciertas características, como estereotipos establecidos, continúan vigentes en la actualidad.

En la literatura mexicana de las primeras décadas del siglo XX los pueblos originarios también son uno de los grandes ausentes, un vacío manifiesto. Algunos escritores los consideraron como personajes con capacidad de agencia, y crearon escenarios que acercaron al lector a las condiciones marginales de vida con las que vivían los pueblos, una realidad no muy distante a la que hoy

alcanzamos a percibir y vivir. Entre las obras literarias destacan las novelas *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos, *La rebelión de los colgados* y *La carreta* de Bruno Traven, *El indio* de Gregorio López, *Juan Pérez Jolote: biografía de un tsotsil* de Ricardo Pozas, y *Los hombres verdaderos* de Carlos Antonio Castro, por mencionar algunos. Lo anterior, es una breve muestra de algunos artistas que han reconocido a los pueblos originarios de México “para simplificar la historia y sentar posición sobre lo que debe representarse y merece ser sostenido en el tiempo”.¹¹

Obviamente el giro de la mirada comenzó una vez que los primeros escritores de pueblos originarios asumieron su agencia para construir y escribir la historia. Esto generó una serie de rupturas sobre la concepción de los cánones filosóficos y teóricos de lo considerado “arte”, “estética” y “poética”. Para comprender dichas rupturas es necesario dilucidar los modos en que los artistas se han encontrado con el arte y a la inversa, cómo el arte se les reveló, pues son dos momentos distintos pero que inherentemente se encuentran.

Inicios del camino literario y visual

Desde la imposición de la Colonia a los indígenas se les consideró inferiores, sin capacidad de expresión y razonamiento. Fueron los más olvidados y explotados. Por ello la historia chiapaneca registra distintas sublevaciones de los pueblos¹² contra líderes de la Iglesia católica, caciques y finqueros. Las primeras rebeliones fueron desarticuladas con el uso de la violencia y la muerte. El levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) marcó —entre otros quiebres políticos, sociales, de poder y epistémicos— el inicio de una época de lucha que no solo se expresó mediante la protesta social y el enfrentamiento sino, además, con

⁹ Sureya Alejandra Hernández del Villar, “La aventura sindicalista de los pintores muralistas mexicanos: el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1922-1924)”, *Letras Históricas*, núm. 20, 2019, p. 122.

¹⁰ Filmes como *La tigresa* (1917) y *La soñadora* (1917) de Azteca Films, y *Tepeyac* (Sáyago, 1917).

¹¹ Janneth Aldana, “Arte y política. Entre propaganda y resistencia”, *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, vol. 37, núm. 2, 2010, p. 225.

¹² Entre las rebeliones más importantes destacan la de los chiapanecas durante el siglo XVII, la de los tseltales de San Juan Cancuc en 1712, la de los tsotsiles de San Juan Chamula en 1862 y, finalmente, la lucha del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994, compuesta casi en su totalidad por hombres y mujeres tseltales, tsotsiles y ch'oles, quienes le declararon la guerra al Estado mexicano y a sus políticas de despojo.

la habilitación de un espacio de enunciación que en otros momentos históricos era impensable: el arte, herramienta de protesta y de memoria. “El movimiento zapatista como acontecimiento político-cultural generó procesos político-sociales organizativos y a largo plazo, que abrió [un] universo de significación”.¹³

Cuando Gayatri Spivak se preguntaba si podían hablar los subalternos la respuesta resulta obvia; la cuestión aquí es que no habían tenido los medios necesarios para que sus voces pudieran resonar ante oídos que tampoco tenían la voluntad de escuchar. Se puede interpretar que los zapatistas se apropiaron de las artes no con el deseo de exigir su lugar en el campo artístico sino ante la necesidad de producir contenidos simbólicos de lucha mediante el uso de la palabra y la mirada. Con el supuesto anterior, ¿cuál es el sentido del conflicto y la opresión para la formación de artistas? ¿Cómo la vulnerabilidad y las condiciones de vida de los pueblos incidió en la creación de los contenidos artísticos? Y, finalmente, ¿cuál es el sentido del arte no sólo para los zapatistas, sino para los pueblos originarios?

A partir de haber realizado una serie de entrevistas con varios creadores puedo aseverar que las experiencias de formación y el acercamiento a las artes se dan ante las exigencias que surgen en contextos históricos específicos. Las primeras incursiones en el campo artístico sucedieron con los primeros escritores en lenguas originarias en la década de 1980: el Dr. Jacinto Arias y los maestros Enrique Pérez, Nicolás Huet y Diego Méndez, quienes se aventuraron a tomar la pluma para *reivindicar las culturas*, escribir las memorias de las comunidades, sus mitos, leyendas y tradiciones. La lengua y la palabra son componentes importantes en el proceso de construcción de sociedades, culturas e identidades. Para los pueblos originarios la oralidad es una de las prácticas comunicativas más efectivas con la cual se transmiten los conocimientos y la memoria. Por medio de la literatura ejercieron su agencia y empezaron a escribirse, a imaginarse y a reinventarse con su propio pensamiento, mano y voz. De la oralidad saltaron a la escritura, y con ese salto se atrevieron a inventar una forma de escribir

en su lengua.¹⁴ La idea de tomar las letras se hizo posible ante la necesidad de rescatar la tradición oral de las abuelas y los abuelos, de reivindicar las culturas, fomentar la literatura en lenguas originarias en las comunidades y recuperar la palabra que nos habían despojado, pues “la palabra, es el arca de la memoria”.¹⁵

En Chiapas destacan los creadores que escriben en tseltal, tsotsil, zoque, tojol-ab’al y ch’ol. Muchos de ellos educados en talleres de lecto-escritura¹⁶ y muy pocos en universidades. Independientemente del lugar de formación se comparte la misma idea: escribir la “palabra florida”. Estos idiomas, como reflexiona Julia Kristeva, “son una ventana abierta a la vida: determina para el hablante las dimensiones, las perspectivas de una parte del paisaje total del mundo.”¹⁷ Quienes escriben en su lengua materna y simultáneamente en castellano desvelan un acto político por reivindicar la cultura, la diversidad de idiomas y variantes, y retratar la vida en los pueblos a partir de su escritura, narrada a partir de la unidad entre “la oralidad y recreación”.¹⁸ Por medio de las palabras que trazan nos invitan a conocer un mundo onírico y real. La literatura ha permitido, como señaló Herman Bellinghausen, que las lenguas originarias crezcan a partir de su materialización en la poesía, el cuento, la novela, la canción y el ensayo; reclaman su lugar en la literatura mexicana contemporánea como expresión de los pueblos.

La década de 1990 fue una etapa fructífera ya que muchos jóvenes se atrevieron a escribir. En poesía, cuento y novela destacan Ruperta Bautista, Armando Reyes, Josías López, Alberto Gómez Pérez, por mencionar algunos. Una nueva generación de escritores continúa

¹⁴ Hasta la fecha no se ha logrado estandarizar una gramática —aunque sí un alfabeto consensuado—, aun cuando el Instituto Nacional de Literatura Indígena (INALI) haya formalizado “las normas de escritura”, puesto que en las lenguas originarias resulta complejo homogeneizar una forma de escribir. Eso sucede con los tseltales y tsotsiles —que son los idiomas en los que se han consolidado varios escritores— puesto que las variantes y formas de hablar su lenguaje materno varía.

¹⁵ Rosario Castellanos, *Balún Canán*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 9.

¹⁶ Como los talleres que impartió Snaj Tsibajom A. C., la casa de los escritores; los cursos de la Unidad de Escritores Mayas y Zoques (UNEMAZ); los talleres del Centro Estatal de Lengua y Literatura Indígena (CELALI), todas formadas en la década de 1990.

¹⁷ Julia Kristeva, *El lenguaje, ese desconocido*, Madrid, Fundamentos, 1988, p. 8.

¹⁸ José Reyes, presentación, en Josías López Gómez, *Spisil k’atbuj. Todo cambió*, Chiapas, Fray Bartolomé de Las Casas, 2006, p. 1.

¹³ Cristina Híjar, “Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículo de la memoria”, *Discurso Visual*, núm. 40, 2017, p. 50, <http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT_05.html>.

recorriendo el camino, escribiendo temas actuales como la migración, el derecho de la mujer, el deporte en las comunidades o la lucha por la tierra, sin perder el sentido político de escribir para visibilizar, denunciar y exigir. Es el caso de Marceal Méndez Pérez (*Slajibal ajawetik, Los últimos dioses*, 2012), Mikeas Sánchez (*Mojk'jüyá. Moka-ya*, 2013), Enriqueta Lunez (*Sk'ej Jme'tik U, Cantos de luna*, 2013), Mikel Ruiz (*Ch'ayemal nich'nabiletik, Los hijos errantes*, 2014), Antonio Guzmán (*Kuxinel bit'il k'ajk', Vivir como fuego*, 2016), Manuel Bolom Pale (*Sk'inal xikitin: K'opojel yu'un nupunel, Fiesta de la chicharra: un discurso ceremonial para matrimonio*, 2016), entre otros.

Es en la literatura donde las mujeres —quienes histórica, social y culturalmente han sido las más excluidas de los espacios públicos y en las comunidades— han encontrado una posibilidad de enunciación. Spivak escribió alguna vez que “si en el contexto de la producción colonial el subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese subalterno es una mujer se encuentra todavía más profundamente en las sombras”.¹⁹ En estas condiciones y entre las sombras las mujeres han emprendido una batalla por enunciarse a través de las artes. Así lo escribe la poeta zoque Mikeas Sánchez en uno de sus versos, en el que hace una doble crítica a la evangelización y castellanización de los pueblos. Por un lado, la idea de que ciertos dioses únicamente son capaces de entendernos si les hablamos en el idioma originario que nos pertenece y, por el otro, que hay dioses que no pueden comprendernos sino con la lengua que nos han impuesto. Esta confrontación es esbozada con un personaje potente: la abuela zoque.

Äj' tzumama'is ja' myuspäkä' kastiya'ore
natzu' jyambä'ä ngyomis'kyionukskutyam
natzu' xaä' tumä nabdzu'
jyambäukam yanuku'is musokiu'tyam
Äj' tzumama'is wyanjambana' jujche' ore'omorire'na
Muspabä tä' tzamä'sawajin
tese' kujtnebya'na eyabä' ngomis wyinan'omoram
tese'na konukspa chokoyjin ni'ijse
Jesucristo'is ja' myajna kyonujksku'y

Mi abuela nunca aprendió español
tuvo miedo del olvido de sus dioses

¹⁹ Gayatri Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011, p. 53.

tuvo miedo de despertar una mañana
sin los prodigios de su prole en la memoria
Mi abuela creía que sólo en zoque
se podía hablar con el viento
pero se arrodillaba ante los santos
y oraba con fervor más que nadie
Jesucristo nunca la escuchó.²⁰

Otro de los acercamientos a las artes se da en *contextos en conflicto*. Varios se han formado como comunicadores y artistas, aún cuando ellos no se reconozcan como tal, al vivir acontecimientos marcados por el dolor, el terror y la masacre. El arte se les reveló y ellos a éste como un medio para exigir justicia y construir su memoria colectiva. Con el arte reivindican la vida, los sueños y utopías, con una visión clara del horizonte que intentan construir día con día. Es el caso de los zapatistas y de algunas comunidades que al vivir situaciones de despojo y masacre tomaron las cámaras para interpelar a quienes los han lastimado. Esto también sucedió con las comunidades de Acteal, Chenalhó y en la región norte de la selva de Chiapas, donde se encuentran las experiencias de José Alfredo Jiménez y Mariano Estrada, ambos realizadores audiovisuales. Mediante el cine documental y el muralismo zapatista²¹ se expresan distintas formas simbólicas que aluden al recuerdo, a la memoria contra el olvido, porque el arte permite eso: no dejar morir nunca a nuestros muertos.

Quienes se han encontrado en situaciones vulnerables se apropian de las técnicas y lenguajes del arte para habilitar lugares de enunciación. José Alfredo Jiménez de Acteal²² y la organización Xi'nich, donde participaba Mariano Estrada, comparten que tomaron las cámaras sin tener un conocimiento de cómo utilizarlas. En un principio se formaron de manera autodidacta, posteriormente los conocimientos que ya tenían fueron

²⁰ Mikeas Sánchez, *Selección poética*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, p. 45.

²¹ Cabe señalar que en el muralismo zapatista se expresa simbólicamente los procesos vividos para la reivindicación de los derechos de la mujer, el cuidado del territorio, las formas de organización autónoma, entre otras, que más allá de ser una expresión visual apela a la memoria colectiva: esto es lo que somos y buscamos ser. Ello, a mí parecer, es lo que se comparte con la incorporación de materias artísticas en el Sistema de Educación Autónoma Zapatista, y en los Festivales Comparte por la Humanidad.

²² Para más información véase la página de Las Abejas de Acteal A. C.: <<http://acteal.blogspot.com/>>.



Alessandro Zagato, *Mural de mujeres zapatistas*, 2017.

reforzados con la intervención de actores especialistas en el lenguaje fílmico.²³ Sucede lo mismo con los compañeros zapatistas quienes, con la intervención de algunos actores como el colectivo Pintar Obedeciendo y de Gustavo Chávez Pavón, compartieron las técnicas para crear murales en los caracoles y comunidades zapatistas, al igual que la filmación documental con apoyo de Promedios de Comunicación Comunitaria. La creación y materialización de las ideas “reside en que efectivamente la comunidad participa de manera activa en todo el proceso: desde la decisión o no de hacerse, la elección del lugar, la temática a representar y, por supuesto, la realización, desde los bocetos para la elección de los signos y símbolos visuales hasta la pintura”.²⁴ El arte zapatista —poesía, teatro, danza, muralismo, música, cine, textiles, entre otros— “está cumpliendo la doble función de, por un lado, narrar oralmente su historia para el ejercicio de la memoria colectiva. Por otra parte, de preservar y desempeñar una función pedagógica en relación con la praxis cotidiana de la autonomía”.²⁵

²³ En los Altos de Chiapas se han impulsado distintos talleres de cine, de pintura, de creación literaria y de teatro impulsados por distintas organizaciones como Sna'tzibajom, la Unidad de Escritores Mayas-Zoques, el Centro Estatal de Lengua y Literatura (CELALI), el Centro de Capacitación Cinematográfica A. C., Ambulante Más Allá y el colectivo Gráfica Maya, por mencionar algunos.

²⁴ Cristina Híjar, “Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículo de la memoria”, *op. cit.*, p. 49.

²⁵ Alessandro Zagato y Natalia Arcos, “El festival ‘comparte por la humanidad’. Estéticas y poéticas de la rebeldía en el movimiento zapatista”, *Páginas*, vol. 9, núm. 21, 2017, p. 94.

Son pocos los artistas que se han formado en universidades; entre ellos están el pintor y cineasta zoque Saúl Kak, los pintores tsotsiles y ch’ol Rigoberto Sántiz, Raymundo López y Darwin Cruz, y la documentalista tsotsil María Dolores Arias. La influencia universitaria no condiciona los modos en que producen sus obras, al contrario, buscan revertir ciertos cánones éticos y estéticos en las formas de realizar sus creaciones, en las que presentan las historias de vida de los personajes, construida y recreada con el empleo de metáforas visuales y sonoras que potencian la trama; ejercen su libertad creativa y de creación que generan un campo para la experiencia estética: “la belleza, la admiración, la calidad caprichosa del gusto, los afectos, la sublimación de las pasiones [...] la exigencia de la creación, de formas, de experiencias, de sentidos, de valores”.²⁶

Un tercer acercamiento se da a través de la curiosidad de experimentar con otras formas del lenguaje, como es el caso de los pintores Antún Kojtom, tseltal, y de Kayum Max, lacandón, quienes a partir del óleo, las pinturas y el conocimiento de las técnicas pictóricas encontraron una vía para compartir sus pensamientos y preocupaciones y, a su vez, una forma de subsistencia. Lo mismo sucede con algunos cineastas como Humberto Gómez, Xun Sero y Liliana K’an, los tres tsotsiles, formados en los talleres de cine del Centro de Capacitación Cinematográfica. Cualquiera que haya sido la razón que llevara a ciertos actores a formarse en alguna disciplina artística, hay ciertas constantes en los discursos y contenidos que construyen desde su campo.

El sentido político del arte

Para los artistas de pueblos originarios lo político del arte se expresa, primeramente, en la capacidad de crear medios para ejercer la voz, la palabra y la mirada de quienes son invisibilizados, oprimidos y exterminados. La segunda característica consiste en las formas en que construyen las obras, ya sea desde una perspectiva personal pero relacionada con el sentir social o de manera colectiva. Lo importante es que, tanto la primera como la segunda forma, involucran una visión compartida, pues generalmente el artista vive los mismos retos y problemas de su

²⁶ Raymundo Mier, “La experiencia estética como recreación de lo político”, *Versión*, núm. 20, 2007, p. 102.

comunidad. Lo político está en la incesante necesidad de compartir algo no personal, sino colectivo.

El creador es consciente de que su lugar histórico, social y cultural condiciona su modo particular y social de reconocer el mundo, es decir, de mirar:²⁷ desde dónde me sitúo y miro para crear mi obra. La mirada juega un papel preponderante porque es uno de los filtros que tenemos para construir percepciones y emociones que están directamente conectados con el alma, el cuerpo y el corazón. Es importante reconocerlos y situarlos, puesto que de ese modo se puede articular el contenido, el contexto y los actores, que son “las condiciones [para] su ‘comprensión’”.²⁸ Nada es escrito ni pintado ni filmado de manera gratuita, todo tiene sentido para quien crea, así como para quien dialoga con la obra que no es un reflejo de la realidad sino una expresión de ésta misma; no se concibe en términos de reproducción, representación o mimesis, sino de presentación, de protesta, de visibilización e intervención sobre una pequeña parte de su totalidad. Se manifiestan distintos “lenguajes artísticos y las experiencias estéticas capaces de crear nuevos imaginarios desde lo propio”.²⁹

En los pueblos nos han enseñado qué mirar y qué no, se desarrolla el sentido de la vista en correspondencia con el espacio en el que crecemos. Nuestros ojos están alerta ante las diferentes situaciones que se nos presenten en el camino, en el bosque, en la casa, en cualquier parte. La mirada es condicionada y educada; “*nada* puede ser fotografiado fuera de lo que debe ser fotografiado”.³⁰ Lo político está en el modo particular de la mirada³¹ y en cómo se materializa a partir de una fotografía o documental.

²⁷ Por cuestiones de espacio no podré hacer una reflexión sobre el trabajo fotográfico de varios artistas tsotsiles que nos acercan a un modo particular de la mirada, como Abraham Gómez, Margarita Martínez, Amelia Hernández, Maruch Sántiz y Liliana K'an.

²⁸ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 483.

²⁹ Andrea Forero, Cristina Híjar, Franco Jaubert, Sebastián Guilherme y Víctor Jiménez, “Arte, política y memoria en América Latina”, *Cuadernos del pensamiento crítico Latinoamericano*, núm. 54, 2018, p. 2.

³⁰ Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2015, p. 55.

³¹ Con esto no pretendo abonar a la dicotomía que en otros escritos se ha planteado sobre la diferenciación entre la “mirada indígena”, “mirada india” o “mirada desde adentro” con la “mirada etnográfica o antropológica”, para decir que una es mejor que la otra, o más “pura y real”, sino más bien plantear que cada artista, a partir de su ser-estar en el mundo y los trayectos de vida, inciden en la forma en que materializan en imágenes la cotidianidad de las comunidades. Ya habrá tiempo para ofrecer una reflexión amplia sobre ello.

Lo político del arte, además, se expresa en la libertad del artista, que no está condicionada por instituciones aunque sí por posicionamientos políticos de lucha. El creador tiene un sustento ideológico para crear y compartir las formas de organización comunitaria y autonómicas imaginadas y reales, como el caso del zapatismo.³² Ello no quiere decir que los artistas de pueblos originarios ejercen su creatividad con fines propagandísticos ni que está en función de la política estatal u oficialista, como fue el papel de algunos creadores durante la Revolución rusa, o en la segunda Guerra Mundial con el nazismo y fascismo.³³ En este contexto puedo decir que las artes son usadas sí para criticar y denunciar y, al mismo tiempo, para construir y reivindicar los derechos humanos, la diversidad cultural y de identidades, de reconocimiento de las formas de participación social y de los procesos autonómicos; para generar redes de acción colectivas, solidarias y voluntarias, con las cuales se realizan reafirmaciones permanentes de la imaginación y la creatividad; crear nuevas formas del gusto y de la percepción. Dichas experiencias interpelan y amplían los regímenes de las artes, “abriendo una etapa de nuevos modos de producir, conceptualizar y visibilizar las prácticas artísticas”.³⁴

Las manifestaciones artísticas de los zapatistas y pueblos en lucha, a mi parecer, no buscan dislocar una hegemonía artística que tiene fundamentos occidentales y eurocéntricos para “imponer” la que los pueblos expresan, sino buscan fortalecer las expresiones que se dan “desde abajo” a partir de los modos en que desean ser vistos, escuchados y reconocidos. Estas expresiones artísticas y sus actores coexisten en el amplio campo discursivo del arte con el que interpelan, reivindicán,

³² Algunos autores que se han acercado al estudio del muralismo y la música zapatista plantean que lo político está en la expresión de una estética de la resistencia, considerada militante y activista, que interpela los discursos hegemónicos que condicionan una cierta visión del mundo sobre los pueblos y las autonomías.

³³ Así sucedió en ciertos acontecimientos históricos como el realismo socialista, proclamado como estética oficial de la Unión Soviética y que tenía como fin llevar el comunismo a los terrenos del arte; el arte oficialista durante el fascismo o los muralistas mexicanos que buscaban consolidar el “sueño” de una identidad nacional mexicana unívoca y homogénea. Es decir, el artista y el arte cumplían una función política en la búsqueda por legitimar una ideología.

³⁴ Ana María Pérez, “Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades”, *Comunicación y sociedad*, núm. 20, 2013, p. 192.

fortalecen y rechazan lo que se dice y cree de los pueblos. Por ello, considero que lo político también se construye a partir del sentido pedagógico del arte al permitir nuevas alternativas de conocimiento, aprendizaje y disolución de imaginarios sociales coloniales.

Asimismo, el arte no sólo es político por su mensaje sobre el mundo, también lo es en la medida en que busca generar rupturas estéticas y parámetros artísticos que aluden, según las instituciones y las vanguardias, a lo que se considera como “arte”. Este giro y quiebre epistémico está intrínsecamente relacionado con los marcos culturales del actor, puesto que comprenden otros modos de expresar los afectos, de reconocer los miedos, las pasiones y lo “bello”. Éste último, en especial, adquiere un reconocimiento particular. En las lenguas tseltal, tsotsil o en zoque existe una palabra para nombrar aquello que es “bonito”, es decir, *t’ujbil* o *lom t’ujbil*, pero su antítesis, que en el español sería “lo feo” —en términos de cómo es construida la obra y las emociones que genere en el interlocutor— no existe en los idiomas originarios mencionados. En todo caso se traduce como *maba t’ujbil*, es decir, “no es bonito”, o *chajpnax ta ilel*, es decir, “raro/extraño de ver”. A partir de ello, en tanto que el arte también implica un diálogo con distintas subjetividades, resulta complejo reconocer alguna obra como “bello” o “no bello”, y ello “remueve las capas colonizadoras de la estética normativa occidental y se generan principios estéticos propios”.³⁵ Cuando a una persona no le gusta la película proyectada, el cuadro expuesto o la poesía leída, no lo expresa en términos de si fue por no “estar bonito”, generalmente se fundamenta porque no le removió algo dentro de su ser, ni una idea ni un impulso o una emoción. No se debe del todo al posible vacío en el autor ni en la obra misma, sino en las conexiones que el interlocutor no logra establecer. Ello nos lleva a preguntar: ¿cuál es el sentido del arte para los pueblos, más allá del propio artista?

A mi parecer hay dos procesos distintos que se juxtaponen: aquel arte que se realiza en una comunidad con un discurso y subjetividad política interiorizada, como sucede con los zapatistas y las comunidades en lucha como Acteal y en los caracoles zapatistas; y en el que no hay un vínculo directo con el creador. En el primer caso la comunidad

mantiene un correlato con el artista al apropiarse las obras como suyas, ya sea por su contenido o por la participación en el proceso creativo. En el segundo caso hay una dificultad, puesto que se trata de un proyecto personal pero con miras a ser apropiado por una colectividad, de tal modo que establezca sentido de pertenencia con la obra.

Generalmente las conexiones se dan cuando se plantean temas de carácter social, cultural y político que se vinculan con problemas en común, como por ejemplo las obras del pintor Saúl Kak,³⁶ quien ha realizado distintos cuadros contra las mineras que han despojado el territorio zoque, y los murales de Antún Kojtom en los que expresa parte de los cambios culturales y sociales causados por el capitalismo. En uno de los cuadros de Kojtom un ser mitológico eleva sus plegarias para desaparecer las guerras que provocan muerte y el desplazamiento forzado de cientos de comunidades. En contraste, el pintor Juan Chawuk apela a la búsqueda de lo onírico y cosmogónico de su cultura tojol-ab’al con una propuesta abstracta y surrealista, que no por ello pierda fuerza.

La misma dificultad y experiencia se percibe en la propuesta cinematográfica que realizan algunos do-



Cuadro de Saúl Kak, 2017.

³⁶ Cabe señalar que también hay una parte de la comunidad zoque que expresa cierto malestar con el artista Saúl Kak, y ello se debe a que piensan que lucra con el arte que realiza, aun cuando trabaja sin percibir remuneración alguna, realizando una ofensiva político-artística por medio de sus murales y pinturas que denuncian el despojo y el extractivismo del territorio zoque por las empresas transnacionales.

³⁵ Andrea Forero, Cristina Híjar, Franco Jaubert, Sebastián Guilherme y Víctor Jiménez, *op. cit.*, p. 2.



Cuadro de Antún Kojtom, 2019.

cumentalistas como Liliana K'an, directora de *Ak'riox. Guiadora de caminos* (2015), y Néstor García, director de *El secreto de la belleza* (2017). Ambas propuestas son distintas, la primera refiere a la vida de una abuela rezadora de San Juan Chamula que rememora su experiencia de vida y el sentido de poseer la sabiduría de el último rezo al muerto al que renuncia por una promesa, y la segunda, a la lucha que han emprendido los pueblos en la defensa de la vida y el territorio en Chiapas, y contra los mega proyectos. Con el mismo público se logra generar interés, en términos de producción de sentido, a partir de lo visto y escuchado en los filmes.

Lo anterior supone que el artista, cuando asume una postura ética y política definida, y se compromete con los desafíos de su comunidad establece vínculos con ella, y ella con él. Ello me lleva a pensar, como otros autores³⁷ han afirmado, que el artista y el arte pueden encausar cambios y rupturas en la conciencia de la colectividad, asumir una conciencia comprometida para sí misma y ser parte de los procesos de formación de subjetividades políticas que puedan hacer frente a las múltiples

demandas y desafíos que las comunidades exigen tanto en su interior como hacia las instituciones del Estado. Finalmente, lo político se manifiesta, además, en el lugar de presentación, exposición, proyección y difusión del artista y de las obras que, sin hacer una discusión amplia por ahora, buscan habilitar otros circuitos y espacios³⁸ para acercarse al público.

A modo de conclusión

En las últimas cuatro décadas en Chiapas han surgido varios artistas de pueblos originarios que han impulsado el arte como un nuevo lugar de expresión. En cada uno de sus gestos artísticos se encuentra un sentido político por reivindicar las culturas, las tradiciones y los conocimientos de los pueblos. Algunos escriben en su idioma materno para fomentar e impulsar la lecto-escritura y reivindicar la existencia de las lenguas; otros graban y presentan los pueblos a partir del ejercicio de la mirada y la voz para ampliar el reconocimiento de los pueblos. También están quienes por medio de la pintura, imaginan, reinventan y resignifican el pasado y los saberes ancestrales.

Las creaciones artísticas generalmente refieren a la cotidianidad de las comunidades, las acciones, ideas y sentimientos que hablan de la memoria de nuestros abuelos y padres, de conocimientos ancestrales que, a pesar de ser negados, invisibilizados y muchos de ellos desaparecidos, siguen vivos. Las obras tienen correspondencia con las visiones de cada pueblo. Con esto no queremos afirmar que las creaciones artísticas son una representación del mundo, de la vida, que hay una verdad fijada en éstas, más bien que el arte está para ser desbordado, que hay que ir más allá de la enmarcación. No hay un sentido inmanente en cada una de las obras ni un mensaje definido o determinado, son obras abiertas a múltiples interpretaciones.

El arte produce sentidos, crea realidades. El arte como expresión del alma, corazón y pensamiento tiene la fuerza

³⁷ Jacques Rancière reflexiona acerca de la emancipación del artista, la obra y el receptor para construir experiencias alternativas, "modificar el territorio de lo posible en todos los niveles: las jerarquías de poder/dominación, el predominio de la razón sobre la sensibilidad, la imposición de la forma sobre la materia". Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 51.

³⁸ Así sucede con la Galería de Arte La Muy en San Cristóbal de Las Casas formada en 2014, donde se han realizado más de cincuenta exposiciones en cinco años; las casas de la cultura en los municipios de Los Altos de Chiapas, o en las calles de varios municipios en donde han intervenido distintos artistas con la realización de murales, al proyectar una película o al realizar una lectura pública de su obra.

para generar emociones, impulsar acciones y reflexiones de los diferentes acontecimientos de los que somos parte. Las personas estamos vinculadas con la sociedad, no podemos escapar de ella. Por lo tanto el arte encuentra su sentido en los pueblos, en las diferentes sociedades que interactúan con las obras. Lo artístico no sólo está en la creatividad ejercida con que se realiza la creación sino en lo que está alrededor, en la movilización de pensamientos que causa. Consideramos que el reto más grande de los creadores de pueblos originarios es vincular sus creaciones con la comunidad; crear y formar públicos que interactúan con sus obras, que reconozcan sus creaciones y a sus creadores. Encontrar su lugar en el complejo campo artístico mexicano y en las academias de arte, de tal modo que sea reconocido como fuentes de conocimiento, de reconocimiento de la diversidad artística del país. Hay que hacer hablar al arte porque “sólo lo inerte es mudo. Sólo la muerte absoluta no tiene nada que decir”.³⁹

En las obras de cada uno de los creadores se encuentra implicado el sentido político por ser reconocidos como parte de un pueblo originario, demostrar su existencia y la riqueza cultural que guardan. Ello es parte esencial, como señala Raymundo Mier, “de la dimensión creadora, todas las culturas tienen la capacidad de apelar, integrar facetas heterogéneas a partir de su experiencia, bajo una luz completamente distinta, una significación inédita, propia, singular de las culturas”. Con eso puedo concluir que para ser leídos, imaginamos e inventamos nuestra propia escritura; para ser vistos nos dibujamos y pintamos; para ser escuchados nos grabamos; para tener un lugar en la historia sin ser perseguidos, señalados o excluidos, recurrimos al arte. Por eso creo que el arte es y será también nuestra mejor arma de lucha. Esta es una invitación a seguir a los artistas de pueblos originarios y sus creaciones que son una ventana abierta a lo que todavía yace desconocido para muchos: nuestros pueblos. ▽

³⁹ George Steiner, *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, pp. 89-143.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA Cedeño, Janneth, “Arte y política. Entre propaganda y resistencia”, *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, vol. 37, núm. 2, 2010, pp. 221-243.
- BELLINGHAUSEN, Hermann, “Una elegía tsotsil”, en Alberto Gómez Pérez, *K’unk’un lajel. Muerte lenta*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Secretaría de Pueblos y Culturas Indígenas, CELALI, 2012, pp. 13-19.
- BOLOM Pale, Manuel; K’anel. *Funciones y representaciones sociales en Huixtán*, Chiapas, San Cristóbal de Las Casas, México, Sna jtz’ibajom, 2010.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- ———— *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2015.
- CASTELLANOS, Rosario, *Balún Canán*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2016.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta Agostini, 1962.
- FORERO Hurtado, Andrea, Cristina Híjar González, Franco Jaubert, Sebastián Guilherme Albano y Víctor Jiménez, “Arte, política y memoria en América Latina”, *Cuadernos del pensamiento crítico latinoamericano*, núm. 54, 2018, pp. 1-4.
- HERNÁNDEZ del Villar, Sureya Alejandra, “La aventura sindicalista de los pintores muralistas mexicanos: el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1922-1924)”, *Letras históricas*, núm. 20, 2019, pp. 115-139.
- HÍJAR González, Cristina, “Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículo de la memoria”, *Discurso Visual*, núm. 40, 2017, pp. 48-60, <http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT_05.html>.
- KRISTEVA, Julia, *El lenguaje, ese desconocido*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- LÓPEZ Intzín, Juan; “*Ich’el ta Muk’*: La trama en la construcción mutua y equitativa del *Lekil Kuxlejal* (vida plena digna)”, en Georgina Méndez Torres, Juan López Intzín, Sylvia Marcos y Carmen Osorio Hernández (coords.), *Senti-pensar el género: perspectivas desde los pueblos originarios*, Guadalajara, Taller Editorial La Casa del Mago, 2013.
- MEDINA Hernández, Andrés, *Tenejapa: familia y tradición de un pueblo tseltal*, México, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1992.
- MÉNDEZ-GÓMEZ, Delmar, “Prácticas comunicativas otras en defensa de la vida y el territorio en Chiapas”, en Laura Álvares, Carlos de Jesús Gómez, Manuel Martínez, Delmar Méndez-Gómez, Emmanuel Nájera, Pablo Uc y Jesús Solís (coords.), *Política y democracia en Centroamérica. Ensayos reunidos*, Chiapas, Unicach-Cesmecha.
- MIER, Raymundo, “La experiencia estética como recreación de lo político”, *Versión*, núm. 20, 2007, pp. 101-121.
- PÉREZ Rubio, Ana María, “Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades”, *Comunicación y sociedad*, núm. 20, 2013, pp. 191-210.
- RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- REYES Matamoros, José, “Presentación”, en Josías López Gómez, *Spisil k’atbuj. Todo cambió*, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, Fray Bartolomé de Las Casas, 2006, pp. 1-8.
- SÁNCHEZ, Mikeas, *Selección poética*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- SPIVAK, Gayatri, *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.
- STELNER, George, *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, pp. 89-143.
- VITAL, Alberto y Alejandro Sacbé Shuttera Pérez, “Memoria y representación simbólica tras la matanza en Acteal, Chiapas 22 de diciembre de 1997”, *Amerika*, 2010, <<http://amerika.revues.org/1576>>. Fecha de consulta: 2 de septiembre, 2018.
- VERÓN, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- ZAGATO Alessandro y Natalia Arcos, “El festival ‘comparte por la humanidad’. Estéticas y poéticas de la rebeldía en el movimiento zapatista”, *Páginas*, vol. 9, núm. 21, 2017, p. 74-101.

SEMBLANZA DEL AUTOR

DELMAR ULISES MÉNDEZ-GÓMEZ • Documentalista, ensayista y académico tseltal. Maestro en Comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Integrante del Observatorio de las Democracias: Sur de México y Centroamérica (ODEMCA) del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA-UNICACH). Sus líneas de investigación son la sociología de la memoria, la comunicación y cultura visual, y la antropología de la música.