



NAVEGACIONES

Artículos de investigación

## **Oscuridad, destellos y luz: las primeras aproximaciones al cine zapatista (1983-1993)**

**Darkness, Flashes, and Light: First Approaches to Zapatista Cinema (1983-1993)**

**Edén Bastida Kullick**

Universidad Veracruzana, México

Correo electrónico: [edenbastidakullick@gmail.com](mailto:edenbastidakullick@gmail.com)

---

Fecha de recepción: 09-09-2023

Fecha de aceptación: 18-03-2024

## Resumen

Este artículo propone una revisión de las bases y evolución del cine zapatista durante sus diez años de clandestinidad (1983-1993). Si bien el periodo de mayor producción audiovisual sobre y desde el zapatismo se da luego del levantamiento de 1994, este recorrido permite reconocer elementos del consumo y producción de imágenes durante los años previos, que darían lugar al imaginario audiovisual que hoy les conforma, y que gradualmente se materializaría en sus propias realizaciones y narrativas, lo que ellos/as llaman el “cine de los compañeros”.

Oscuridad, destellos y luz son tres etapas de esta reconstrucción histórica que toma forma mediante una minuciosa recolección de memorias orales, registros de experiencias personales y análisis de escritos y documentos. Este trazo historiográfico entrelaza interrogantes sobre el rol del cine en aquellas épocas, la coyuntura sociopolítica y económica, los avances tecnológicos y los procesos llevados a cabo al interior del movimiento.

**Palabras clave:** Cine zapatista, cine militante, EZLN, movimientos sociales.

## Abstract

This article traces the bases and evolution of Zapatista cinema during its ten years in clandestinity (1983-1993). Although the high point of audiovisual production about and by the Zapatistas occurred soon after the 1994 uprising, this review allows us to identify elements of image consumption and production during the previous years, which would give way to the audiovisual imaginary that exists today and would gradually materialize in the projects and narratives that they refer to as “cinema of the comrades”. Darkness, flashes, and light are three stages of historical reconstruction that take shape by way of a meticulous recollection of oral memories, registers of personal experiences, and alysis of writings and documents. This historiographical tracing interweaves questions about the role of cinema, economic and sociopolitical conditions, technological advances, and processes that took place within the movement during that period.

**Keywords:** Zapatista cinema, Militant cinema, EZLN, social movements.

## Una introducción y una vuelta a lo personal

El presente artículo profundiza en la primera parte de una investigación más amplia, la cual traza una periodización del cine zapatista como manifestación del cine político latinoamericano desde los años ochenta hasta la actualidad, y cuya intención es diseñar instrumentos y abordajes teóricos e históricos que permitan expandir las capacidades investigativas y, por lo tanto, comprender y elaborar intentos de explicación acerca de las contribuciones del zapatismo al cine y, de esta manera, pensar en otro tipo de cine político o militante en nuestro continente.

Este inicio del trazo genealógico reconstruye la evolución y gradual consolidación del cine zapatista durante los diez años de clandestinidad del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), desde 1983 a los últimos suspiros de 1993, momentos previos a aquel tan recordado 1 de enero de 1994, cuando realizan su presentación pública tanto con la sociedad civil nacional como internacional mediante la declaración de guerra y la toma de siete cabeceras municipales en el estado de Chiapas.<sup>1</sup>

Posterior al alzamiento podemos reconocer un importante desarrollo de registros y filmaciones *desde* y *sobre* el zapatismo. Desde la vinculación con documentalistas y organismos no gubernamentales que ayudaron a la conformación de los Centros de Comunicación Rebeldes Autónomos Zapatistas (CCRAZ) a fines de los años noventa, pasando por la conformación en 2014 de los “tercios compas” como brazo audiovisual propio del movimiento, hasta la realización del Primer Festival de Cine Zapatista en 2018. Al respecto podemos encontrar varios estudios y escritos. Por ejemplo, el artículo de Hermann Bellinghausen titulado “El cine y el EZLN: un panorama de sueños cruzados”, donde expresa que:

<sup>1</sup> “El EZLN sale a la luz pública con más de 4,500 combatientes en la primera línea de fuego, la así llamada Vigésima Primera División de Infantería Zapatista, y unos 2,000 combatientes permanecían en la reserva” (Subcomandante Marcos, 2003). Estos números se contraponen a las estimaciones de la Inteligencia Militar: “El EZLN hizo su aparición no con 150 efectivos, ni siquiera con 500, sino con mil, y en pocos días Inteligencia Militar consideró que las fuerzas combatientes del EZLN eran de dos mil elementos” (Montemayor, 1997, p. 44). Las cabeceras municipales tomadas fueron San Cristóbal de las Casas, Altamirano, Las Margaritas, Ocosingo, Oxchuc, Huixtán y Chanal.

la producción cinematográfica de, o sobre, el EZLN puede considerarse abundante. Pero si incluimos las muchas horas de documentales, las creaciones televisivas y las videonotas de las agencias internacionales, sobre todo entre 1994 y 2003, contamos con un océano de imágenes narrativas de un importante movimiento social (2023, p. 148).

Pero si regresamos unos años antes, ¿qué pasa con la experiencia cinematográfica en comunidades zapatistas previa al alzamiento de 1994? ¿Cuál es la importancia de revisar estas experiencias? Abro estos cuestionamientos ya que poco o casi nada se ha escrito sobre la historia del cine en aquel territorio rebelde en los años previos a la aparición pública del EZLN.

Dentro de este primer recorte temporal (1983/1993), encuentro tres periodos clave que denominaré *oscuridad*, *destellos* y *luz* –en referencia directa al hecho proyectivo cinematográfico–, los cuales trazan un recorrido desde que el “cine se escuchaba”, pasando por las proyecciones en 16 mm y la reproducción de videocasetes, hasta el momento que llegó una cámara VHS a los campamentos insurgentes.

Estas líneas a continuación se extienden como un amplio telar compuesto por decenas de retazos de memoria –retazos de la memoria oral, de mis propias memorias y recorridos, así como de diversos escritos y documentos– que han sido unidos con el fin de intentar imaginar el lugar del cine en los años de clandestinidad del EZLN y el lugar que tomaba este medio en su relación con las comunidades y pueblos de la zona. En este sentido, considero importante plantear un acto reivindicativo del *recordar* como ejercicio y metodología que ayude a dimensionar, de manera colectiva, la historia de la implicación que ha tenido el cine en esas montañas y valles que conforman los territorios zapatistas en el sureste mexicano.

Más allá de las notas, apuntes, preguntas, reflexiones y suposiciones que vengo tejiendo hace ya muchos años, los elementos trascendentales para intentar generar un primer trazo en la reconstrucción de la historia de la experiencia cinematográfica en comunidades zapatistas, y de cómo inicialmente los insurgentes (y posteriormente las bases de apoyo) tomaron las herramientas audiovisuales para ir conformando un imaginario audiovisual propio, se basan en la palabra directa del zapatismo. Nadie

mejor que ellos/as para contar su historia. Para ello me he basado principalmente en los siguientes materiales:

- Comunicados, cartas y discursos que durante estos 28 años de vida pública el EZLN ha emitido sobre cuestiones relacionadas con el ámbito cinematográfico.
- Testimonios de compañeros/as, de militantes que tuvieron contacto con el zapatismo, y de bases de apoyo zapatistas recopilados en diversos viajes realizados a comunidades y Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas (MAREZ), y posteriormente a Caracoles.<sup>2</sup>
- Y, principalmente, los recientes discursos del Subcomandante Moisés y el Subcomandante Galeano (antes Marcos) emitidos a fines de 2018 durante el primer festival de cine *Puy ta Cuxlejaltic*, los cuales tuve la oportunidad de escuchar de viva voz. Ahí es donde encuentro realmente un halo de luz que da solidez histórica a simples intuiciones y presuposiciones. Con esas palabras expresadas ante una sala de cine repleta en el Caracol de Oventic, Galeano y Moisés rememoraron lo que llamaron “la historia del cine en las montañas del sureste mexicano”, y estas constituyen el más importante germen de esta genealogía sobre el cine zapatista.

Curiosamente, inicio este texto un 1 de enero, pero de 2022, a 28 años del alzamiento y declaración de guerra del EZLN en contra del gobierno federal mexicano. Empiezo estructurando mis notas y apuntes informales redactados en cuadernos y hojas sueltas durante viajes y estancias en territorios rebeldes zapatistas, así como en diversos lugares donde pude ver películas *de, con y sobre* los zapatistas.

Es indudable que esta investigación es motivada, en gran medida, desde el ámbito de lo biográfico y lo personal. Por un lado, desde mi constante y continua activación en redes de apoyo al zapatismo tanto en Monterrey,

<sup>2</sup> Los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas (MAREZ) eran territorios bajo el control de las bases de apoyo zapatistas; fueron disueltos el 5 de noviembre de 2023. Los Caracoles o Juntas de Buen Gobierno (JBG) son regiones organizativas de las comunidades autónomas zapatistas. Sus miembros son rotativos y reemplazables en todo momento. Sus objetivos son la coordinación de la ayuda y apoyo entre comunidades, así como la distribución de la manera más adecuada de la ayuda exterior.

México, ciudad donde viví hasta los 20 años; y, posteriormente, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, donde radiqué por 15 años. Por otro lado, investigo y escribo también desde la mirada de realizador audiovisual y la práctica que esto conlleva, interesado en los procesos de la creación en cine y video en relación con los movimientos sociales.

Recuerdo con exactitud que desde aquel 1 de enero de 1994, con 12 años y a unos meses de haber iniciado la escuela secundaria, uno de mis primeros intereses respecto de la lucha zapatista –más allá de los netamente políticos, una hermosa herencia del pensamiento militante de mi madre y mi padre– era la cuestión relativa a las imágenes audiovisuales que se generaban del movimiento: tanto las emitidas por las televisoras oficiales mexicanas (Televisa y TV Azteca), como posteriormente las primeras películas en formato VHS de colectivos de periodistas y documentalistas que llegaban a Monterrey (Canal 6 de Julio, Argos y Perfil Urbano, entre otros). Entrelazado al pensamiento político esbozado en los comunicados zapatistas que me dejaban miles de preguntas, ponía especial atención a lo que se filmaba o grababa del EZLN y las comunidades de apoyo, es decir, a cómo se les filmaba. Y a partir de esta pregunta empezó a circundar en mi cabeza: ¿qué grabarán o filmarán ellos/as?, ¿qué cine verán?, ¿uno netamente de influencia revolucionaria o de algún otro tipo? Tales interrogantes seguramente estaban vinculadas al hecho de que un par de años antes, a temprana edad, recuerdo haber visto películas y registros sobre el sandinismo. Entonces mi pensamiento era que, si los compas nicaragüenses filmaban, seguro los y las compas zapatistas también.

Al conocer las comunidades zapatistas, mis preguntas respecto de sus rituales cinematográficos se iban aclarando de a poco. Recuerdo la primera ocasión que presencié una maratón de varias películas. Empezamos con una de Cantinflas, después *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966) para terminar con alguna de la saga Shaolin interpretada por Bruce Lee. Esta fórmula o combo cinematográfico pude apreciarlo en varias ocasiones al visitar territorio rebelde, con una variabilidad de películas, pero siempre con ese entrecruzamiento de lo netamente revolucionario con el cine de comedia y de artes marciales.

Ya a más avanzada edad, tras realizar mis primeras piezas en video, pasar por una escuela de cine en Argentina e infinidad de talleres y cursos, además de participar en una experiencia de televisión comunitaria en el

conurbano sur de Buenos Aires, empecé a esbozar preguntas un poquito más serias sobre la realización cinematográfica de las comunidades zapatistas. Empecé a preguntar cómo los conceptos base de su lucha y su organización –autonomía, autodeterminación y democracia directa, entre otros– podrían influir de manera estética y formal en las películas que ya empezaban a realizar a finales de los años noventa en colaboración directa con colectivos audiovisuales militantes, y cómo podían influir también en los modos de difusión y exhibición de dichos materiales.

Si bien no profundizaré aquí en tales aspectos, me parece significativo al menos compartir o dejar abiertas esas interrogantes.

Antes de sumergirnos más a detalle en el tema, aclararé en qué sentido uso el término *cine*. En esta reconstrucción histórica existen marcadas transiciones de contextos político-sociales en nuestro país y en el mundo que se ponen en evidencia en el cambio y variación del uso de la tecnología audiovisual –tanto a nivel general como en nuestro caso de estudio– y el uso que el zapatismo le dio a estas herramientas. Por lo tanto, el interés es atender el uso de dichas herramientas audiovisuales en su relación con la narrativa, el lenguaje estético y los estamentos de la ideología dominante, y no tanto, o no solamente, a la diversidad de usos de formatos tecnológicos de registro como de proyección/exhibición. Por esta razón utilizaré el concepto de cine como forma de continuidad o pertenencia a la línea de los estudios sobre cine militante en Latinoamérica. Pensándolo no solo como formato, sino como idea o posicionamiento estético-político. Digo lo anterior sin ignorar los acalorados debates realizados desde principios de los años setenta sobre el uso de los formatos audiovisuales como condicionantes técnicos y estéticos en la creación audiovisual militante.

## Oscuridad. El cine que se escuchaba

Mucho se ha dicho e igualmente escrito sobre los orígenes y desarrollo del EZLN previo al alzamiento. Por ejemplo los estudios respecto de la etapa de clandestinidad del EZLN realizados por Adela Cedillo, quien ha dedicado varios años al análisis de los movimientos guerrilleros en México; o los textos de Carlos Tello (1995), Carmen Legorreta Díaz (1998) y Maité Rico y Bertand LeGrange (1998), basados en versiones gubernamentales de los

hechos, dado que en los primeros años del alzamiento accedieron a diversos archivos policíacos y militares, así como a testimonios de tráfugas y desertores de la organización política. Estas últimas investigaciones pusieron en riesgo a muchos/as militantes. En palabras del Subcomandante Marcos, contaron “otra historia [...] con mentiras, con informes policíacos alterados a conveniencia, y con la complicidad anexa de intelectuales que disfrazaron, bajo la cubierta de supuestas investigaciones ‘serias’, el cheque y la caricia que recibieron del Poder para solventar su ‘objetividad científica’ (2003). Asimismo, podemos encontrar una versión oficial del zapatismo para entender aquellos años, a través de textos, comunicados, cartas, discursos y entrevistas, donde el Subcomandante Marcos expuso su versión sobre el nacimiento y las diversas etapas del proceso organizativo del EZ en su etapa inicial (1983-1993). A esta línea de la historia oficial del zapatismo podríamos sumar las entrevistas realizadas por Yvon LeBot (1997) al Comandante Tacho, al Subcomandante Marcos y al entonces Mayor Moisés, ahora Subcomandante, así como el libro *20 y 10. El fuego y la palabra* de Gloria Muñoz Ramírez (2003).

En todo caso, existe una coincidencia general en que había un primer núcleo conformado por seis insurgentes,<sup>3</sup> una compañera y cinco compañeros –de los/las cuales tres eran cuadros indígenas y tres mestizos, parte de la dirigencia de las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN)– quienes se vestían de color caqui y simulaban ser trabajadores de Petróleos Mexicanos (Pemex), que iban a la zona a explorar yacimientos. Estas personas fundaron el EZLN el 17 de noviembre de 1983, sin ceremonia ostentosa y sin demasiada parafernalia, en un campamento al que bautizaron como “La Garrapata” en las cañadas de Chiapas. Ese día fue la primera vez que se izó, e inmediatamente ondeó, la bandera negra con estrella roja de cinco puntas con las siglas E-Z-L-N: esa misma bandera que, según el ahora Subcomandante Galeano, sigue ondeando con algunos remiendos y cicatrices afuera de la Comandancia General de la organización. Es ahí

<sup>3</sup> Es interesante cómo el Subcomandante Marcos (2003) narra que la proporción inicial de 50% mestizos y 50% indígenas no ha vuelto a repetirse. Así como tampoco la proporción de mujeres (menos del 20% en esos primeros días). Que el porcentaje actual –lo menciona en 2004– debe andar por un 98.9% de indígenas y un 1% de mestizos y la proporción de mujeres ronda ya cerca del 45%. No dudo que en la actualidad el porcentaje de mestizos sea simplemente décimas porcentuales y el crecimiento en la proporción de mujeres en el movimiento sea mayor al 50%.

cuando se gesta la preparación para una “guerra contra el olvido”: una larga guerra popular revolucionaria que en algún momento –pensaban en aquellos años– los/las llevaría a la Ciudad de México a derrocar al mal gobierno. Este acto fue realizado después de muchos años de preparación de las FLN, motivadas indudablemente por el triunfo del sandinismo en Nicaragua en 1979 y la “ofensiva final” del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) en El Salvador en 1981.

Cuentan también que durante los primeros seis meses de la fundación ese primer núcleo permaneció circundando la zona y que inicialmente los cuadros indígenas subían y bajaban a diferentes pueblos en búsqueda de vituallas. El Subcomandante Marcos dijo en una entrevista realizada por Cristián Calónico para la televisión el 11 de noviembre de 1995: “Estábamos solos, no teníamos a nadie, ni siquiera pueblos; éramos un grupo de locos, no podría llamarlo de otra forma, que batallaba en la montaña, con el hambre, con las enfermedades, con el frío” (Montemayor, 1997, p. 135).

En esta primera etapa de los campamentos (donde el imaginario de guerrilla tradicional latinoamericana es inevitable y donde hemos armado toda una constelación visual de los momentos nocturnos en la montaña chiapaneca a través de los múltiples relatos de Marcos), en esos tiempos de oscuridad, de fogata, de desvelo, de tabaco y de café “el cine se escuchaba, no se veía”, y las narraciones de películas eran una constante. Había un compañero –cuentan– que narraba fervorosamente las películas de Bruce Lee, cada simple detalle, cada movimiento, cada golpe, cada patada. Imaginemos el ¡paaa!, ¡pum!, ¡zacata!, ¡ay, ca!, ¡traaaaa!... Y no los ¡bam!, ¡awk!, ¡crunch! del fervor de la batimanía.

Esta activación verbal de grandes ficciones a manera de écfrasis, donde se reemplaza el movimiento corporal por la narración –aunque no podemos asegurar que esas narraciones no iban acompañadas de movimiento– impulsa una triple crítica al poder contemporáneo a nivel imaginativo, especulativo y de narración (Lepecki, 2019). El rol de transmitir experiencias de narración especulativa de tiempos que están por venir, así como escenarios imaginativos, conforma un momento de inspiración épica para los y las militantes, entendiendo la imaginación como el “poder de abstracción a favor de una lógica alternativa que redistribuye la constelación de la vida” (Reed, 2014, p. 81). Por lo tanto, “el cine tenía como sala exclusiva o VIP nuestra imaginación”, como Marcos ha comentado en reiteradas ocasiones.

Y si de imaginar se trata, podríamos sospechar que podía darse una figura narrativa similar a la película situacionista *¿Puede la dialéctica romper ladrillos?*, de René Viénet (1973). Viénet, mediante una operación de *détournement* o “desvío” y basándose en la idea de post-doblaje, toma una película de artes marciales<sup>4</sup> y reelabora totalmente sus diálogos, insertando numerosas alusiones revolucionarias y anticapitalistas de Marx, Bakunin y Wilhelm Reich, entre otros, así como de eventos con relación a cuestiones obreras y campesinas, de igualdad de género y del propio situacionismo. Se trata de una clara implementación de los manifiestos situacionistas de Guy Debord que abogaba por la búsqueda de lo sublime en los procesos de conciencia revolucionaria mediante lo paródico basado en la acumulación de elementos “desviados”.

Esta idea del primer núcleo de combatientes (sin afirmar si fueron los cuadros mestizos o indígenas) representando películas de artes marciales mediante la oralidad puede afincar el peso de esta como elemento distintivo-comunicativo de los pueblos indígenas del sureste mexicano. Digo lo anterior dado que, después de aquellos discursos de Galeano y Moisés en charlas informales con activistas y cineastas, se hablaba del “cine que se escuchaba” como un elemento claramente basado en la oralidad milenaria de los pueblos indígenas de la zona. Sin profundizar en esta cuestión, me gustaría debatir o relativizar esta aseveración, ya que, considero, hace a un lado otros elementos contextuales y coyunturales de ese momento en los campamentos, como los rituales propios de un campamento guerrillero o incluso la falta de recursos. Si bien no es mi objetivo indagar sobre esta noción en particular, resulta importante ir desenredando esas concepciones que llevan a la diferenciación a veces absoluta de lo indígena y lo militante en aquellos años, y en cambio pensar –aunque sea inicialmente en el caso del cine– que esa mezcla constituye la vitalidad del EZLN; como sostiene Marcos: “tal vez por la extraña mezcla de norte, centro y sur de México que animó sus primeros pasos [...] y que por lo tanto salió muy otro” (2006).

Es importante agregar a este elemento también la cuestión de las estrategias y tácticas militares. En diversas ocasiones Marcos contó que

<sup>4</sup> La película *Crush* (Tu Kuang-chi, 1972) interpretada por Li Chai Chung, Ingrid Wu, Jason Pai Piao, Chan Hung Liu narra mediante prácticas de kung fu la lucha surcoreana contra la invasión japonesa.

estudiaban manuales del ejército gringo y del mexicano, así como el uso y cuidado de diversas armas de fuego, y que realizaban un entrenamiento relacionado con las artes marciales. Por otra parte, en esta etapa germinal de oscuridad y silencio es imposible aventurarnos a hablar del EZLN sin mencionar a las FLN, a las que estuvo sujeto bajo su dirección hasta enero de 1993.<sup>5</sup> Este vínculo histórico, si bien fue expresado en varios momentos de la vida pública del EZLN, quedó plenamente confirmado con el discurso de Marcos, “Tres generaciones, una sola lucha”, realizado la noche fría del 17 de noviembre de 2006 durante la celebración del XXIII aniversario del EZLN, en la Casa-Museo Dr. Margil, en el poblado del Mezquital del municipio de Apodaca, Nuevo León. En él coincidía con un oficial insurgente zapatista que sostenía la idea de que en lugar de felicitar a los cumpleaños habría que celebrar a la madre, al padre, o a ambos. Por lo anterior, el EZLN celebraba ese día a quien los “hizo nacer”, en ese mismo espacio donde creció César Germán Yáñez Muñoz, fundador de las FLN en 1969 y desaparecido político en 1974 por el gobierno criminal del presidente Luis Echeverría Álvarez; esa organización que, en palabras de Marcos, les heredó un ejemplo y una misión. El propio Subcomandante describió esa simbiosis de las organizaciones, fundamental en aquel primer periodo:<sup>6</sup>

Esa “ética del guerrero” se encontró años después con la ética de los guerreros de raíz maya en las montañas de Chiapas. [...] De esa mezcla habría de nacer no sólo el EZLN, también la palabra hecha arma, escudo y espada de los más olvidados de la patria: los pueblos indios. Los hombres y mujeres que en los años 60, 70 y 80 lo dejaron todo para tener nada son nuestras madres y nuestros padres [...] Y es por eso que el EZLN

<sup>5</sup> Las FLN se fundaron el 6 de agosto de 1969; sus principales dirigentes eran Flavio César Yáñez Muñoz, alias “Hermano Pedro” o “Manuel”, y Alfredo Zárate Mota, alias “Salvador” o “Santiago”. El EZLN había asimilado la experiencia guerrillera de México y el trabajo de organización de masas en las zonas chiapanecas donde se asienta. Diversas organizaciones agrarias locales y “norteñas” realizaron trabajo político en ciertas zonas de Chiapas durante casi catorce años ininterrumpidos, al final de los cuales se establecieron los contingentes que formaron el EZLN (Montemayor, 1997).

<sup>6</sup> En los últimos años se dio un rompimiento entre las dos organizaciones, evidenciado en diversos comunicados y declaraciones públicas de las FLN.

“salió muy otro”. Tal vez por la extraña mezcla de norte, centro y sur de México que animó sus primeros pasos. O tal vez por la sangre indígena de sus dirigentes, soldados, bases de apoyo y autoridades autónomas. O tal vez por el largo y complicado puente que une, a pesar de los años, la distancia, los dolores, las desapariciones y las muertes, a esta casa, hoy sede de la Casa-Museo del Doctor Margil, con las montañas del sureste mexicano. O tal vez por el amasijo de todas esas cosas, que fueron y son la argamasa que nos da identidad, raíz histórica, aspiración y modo a los zapatistas (Subcomandante Marcos, 2006).

Aquí me gustaría detenerme para exponer una idea, que a su vez abre preguntas que vengo reflexionando desde hace años. Sabiendo la importancia que para las FLN constituían los conocimientos técnicos y prácticos dentro de la acumulación de fuerzas en silencio –eje rector del modo del desarrollo de la organización–, ¿cuál era el papel que jugaba la prensa y la propaganda en la vida clandestina de la organización, así como las herramientas tecnológicas que ayudarían a consolidar estos rubros, y más específicamente, el cine? Pues, aunque las FLN –y, en consecuencia, el EZLN– contaban con una infraestructura modesta, es conocida la importancia que tenían los manuales tanto de comunicación como de formación y desarrollo de Cuadros Técnicos Profesionales en muchos ámbitos o disciplinas. Así, la cuestión del uso de las herramientas tecnológicas en la lucha zapatista puede constituir un elemento importante para entender su cine.

En la última fase de escritura de este artículo, llegó a mí el libro *Toma de pueblos (1983-1993). Cuadernos de trabajo. Dignificar la historia IV* (Grupo Editorial de La Casa de Todas y Todos, 2021), el cual narra la voz directa de la organización durante aquellos años de inserción y relación con comunidades indígenas mediante documentos históricos y dos entrevistas a exmilitantes de las FLN. En él se puede entender de manera global la importancia del papel de los cuerpos técnicos y de la comisión de prensa y propaganda, así como la necesidad de crear una comisión de educación. Particularizo estas figuras organizativas porque pueden ayudarme a entender el papel del cine al interior de la organización. Claramente el peso más importante de la comunicación y la propaganda está puesto en los/as profesionistas y cuerpos técnicos dedicados a la prensa en la creación de

periódicos de la organización, boletines volantes y carpetas gráficas.

Respecto de la necesidad de adquirir conocimientos teóricos y prácticos por parte de sus cuadros y militantes, en varios momentos del texto se detallan los desarrollos internos de los procesos de formación que iban desde el revelado e impresión de fotografías, estrategias de cifrado y ocultamiento de documentos, preparación de bombas, hasta lecturas de *El capital* de Marx. Por otro lado, se mencionan los procesos de formación artística y cultural dentro de la organización, poniendo mayor énfasis en cuestiones de aprendizaje de “instrumentos y géneros musicales” y, en algunas ocasiones, se destaca la importancia de visitas a museos.

Sobre el registro audiovisual hay breves menciones de cuerpos técnicos que filmaban congresos, entrenamientos o festejos de la organización. De igual manera se registran las proyecciones de películas como estrategias político-formativas tanto en ámbitos de reclutamiento de cuadros como al interior de su escuela de cuadros. El único título mencionado en el texto es la película guatemalteca *Cuando las montañas tiemblan* (Pamela Yates, 1983). Sería importante investigar si este filme fue igualmente clave en los procesos de formación o de esparcimiento en las comunidades zapatistas durante los años ochenta.

Solo me atrevería a dejar en el tintero la idea de que la herencia de las FLN en todo el proceso formativo y sus idearios de lucha por el socialismo son clave para entender, en este caso, el tipo de cine que veían (al menos el militante) y que empezaron a realizar las y los zapatistas a través de los años, aunque, como veremos más adelante, existieron “desviaciones”, usando un término de la izquierda de esa época –y menos mal que sucedieron–, en el tipo de cine que las comunidades zapatistas empezaron a ver.

Asimismo, debido a su fuerte concepción de la importancia de la memoria de la organización a través de los años –que ha quedado en evidencia con la apertura del archivo de las FLN<sup>7</sup>, seguramente en lo sucesivo existirá una mayor apertura al material cinematográfico o de video de ese periodo.

<sup>7</sup> Esta apertura se ha realizado mediante varios textos entre los que se encuentra la más reciente publicación *Toma de pueblos (1983-1993). Cuadernos de trabajo. Dignificar la historia IV*.

## Destellos. La proyección

Posterior a la fundación del EZLN, y en medio de un fuerte proceso de pauperización, se sucedieron los primeros contactos con diversos pueblos y comunidades, intermediados por los cuadros indígenas que ya formaban parte del EZLN. En este sentido, el Subcomandante Marcos expresó en una entrevista de 1995:

Hubo una especie de acuerdo en este contacto con las comunidades: ustedes aprenderán con nosotros, pero facilitarán que nos llegue ayuda y alimentos [...] Entonces les invitábamos a que aprendieran cuestiones militares y aprovechábamos para explicarles algunos asuntos nacionales e internacionales (Montemayor, 1997, p. 136).

El proceso organizativo se iba amalgamando en las comunidades y pueblos de uno a uno, de dos a dos, de cinco en cinco. La comunicación con el padre, la madre, hermanos y hermanas, tíos y tías, primos y primas, suegros y suegras, yernos y nueras, padrinos y madrinas hizo que se difundiera rápido el planteamiento del EZ. A partir de esos años la presencia del Ejército Zapatista creció exponencialmente debido a los fuertes lazos familiares y comunitarios de los cuadros indígenas, algunos formados y entrenados en las ciudades. En poco tiempo, la organización contaba con el apoyo de las comunidades indígenas en la zona, principalmente comunidades tzeltales, tzotziles, tojolabales y choles, las cuales se encargaron de encubrir, proteger y ayudarla a lo largo de los años. De a poco, pueblos enteros ya formaban parte del EZLN.

En relación con los lazos familiares y comunitarios como forma organizativa, Carlos Montemayor (1997) asevera que la estructura familiar indígena en México es muy sencilla y, al mismo tiempo, muy compleja, pues constituyen redes profundas de comunicación y organización social que actúan como un poderoso factor cohesivo que suple la falta de preparación ideológica. “Los lazos familiares impiden sofocar de manera rápida fulminante los descontentos populares porque los núcleos armados o con preparación militar no son sino la punta del iceberg” (1997, p. 41). Y agrega: “los cuadros urbanos actuaron como células dotadas con un movimiento independiente y clandestino; los cuadros rurales actuaron

inmersos en un contexto solidario que los encubrió, protegió y proveyó de numerosos elementos humanos y estratégicos” (1997, p. 68). Como dijo el compañero Raúl, representante regional de los pueblos zapatistas, “cuando los insurgentes llegaban a nuestro pueblo es porque de por sí ya está todo el pueblo reclutado o sea que ya todo el pueblo era compa” (Muñoz Ramírez, 2003, p. 29).

En este vigoroso periodo de vinculación y apoyo de las comunidades y pueblos indígenas al núcleo guerrillero se da el primer paso en la posesión y utilización de herramientas audiovisuales en territorios zapatistas. Fue el caso de la aportación de un proyector de 16 mm y una planta de luz de 500 watts transportados por dos compañeros de nombre Salvaje y Choco,<sup>8</sup> un burro y un caballo respectivamente.

La primera película proyectada fue un filme vietnamita, *Punto de enlace*.<sup>9</sup> Una versión de los hechos cuenta que dicha copia en 16 mm no contenía subtítulos, por ello los compañeros y compañeras inventaban sus propias películas a partir de la imagen y el sonido ambiente. Es decir, “prescinden de una lengua que no entienden a la misma velocidad que se escucha, o que no alcanzan a leer los subtítulos y, con solo las imágenes y los sonidos, miran la película que en su imaginación transcurre en la pantalla” (Subcomandante Marcos, 2018). Otra versión asegura que esta película contenía un doblaje cubano y había una escena que causaba mucha risa: un campesino caía de una embarcación y otro le gritaba “hermano, no te caigas de la yola”, mientras él mismo caía con dos gallinas que llevaba consigo.

Este filme tuvo un amplio recorrido por varios pueblos de la montaña con la ayuda de los entrañables camaradas Salvaje y Choco. Se proyectaban sobre sábanas o cualquier objeto blanco que estuviera cerca. Me han relatado que la película se basaba principalmente en recorridos de campesinos y pescadores vietnamitas en balsas por diversos ríos y que esas acciones causaban mucha gracia. Supongo que era algo así como un melodrama revolucionario, en el mejor de los casos. Sería interesante indagar sobre el origen de la copia de esta película: si la posesión tendrá que ver con equipamiento y material proporcionados por los cuadros urbanos

<sup>8</sup> Se le llama “choco” a quien le falta un ojo.

<sup>9</sup> Película que no he encontrado con este título.

de la organización mediante la vinculación con centros universitarios y cine clubes, o si se trataba de una posible “expropiación” de la copia o de la relación del EZ con organizaciones maoístas que estaban en la zona previamente, ya que algunos cuadros indígenas habían formado parte de estos grupos.

En este mismo periodo, un par de años después, se da un segundo paso tecnológico en la utilización de medios de reproducción audiovisual: la llegada de una videocasetera Betamax, la cual, junto a un televisor y una planta de luz, eran envueltas en colchas y transportadas en grandes cajas de cartón sobre el lomo de una rebelde mula. Las primeras películas que llegaron en este formato fueron episodios del serial *Las batallas de Moscú* (Yuri Ozerov, 1985). Es evidente la influencia directa del pensamiento de la organización madre que enarbolaba un futuro revolucionario dirigido por los obreros teniendo a un ejército popular de masas como su brazo armado. De acuerdo con Galeano, la película vietnamita gustaba más en las comunidades que la soviética, indudablemente por la vinculación con la noción de ser campesinos y, por qué no, por su humor y gracia. Ciertamente el choque estético, narrativo y/o ideológico que se daba con las películas soviéticas proyectadas en territorio zapatista puede entenderse como una anticipación o premonición a reestructuras venideras al interior de la vinculación del EZLN, las comunidades zapatistas y las FLN.

Una aclaración importante para continuar con este tejido historiográfico es que la tecnología audiovisual de entonces llegaba primero a los campamentos guerrilleros y luego a los pueblos insurgentes. Durante esa etapa concluyó la preparación selectiva de la montaña, lo que Marcos llamó irónicamente “El foco fundido”, pues en ese momento “al encontrar apoyo en las comunidades enteras podían entrar libremente a sus poblados dando por concluida la fase de implantación del núcleo guerrillero” (Le Bot, 1997, p. 143). Empieza a darse así un fenómeno de apropiación de las comunidades respecto al EZ. Según el Subcomandante Marcos, “llegó un momento en que ellas mismas dijeron este es nuestro ejército” (Montemayor, 1997, p. 138), por lo que las comunidades y pueblos enteros empezaron a demandar que existiera una fuerza de autodefensa ante posibles ataques del ejército federal o de grupos armados por caciques de la zona.

Posteriormente se produce lo que Marcos denominó “una primera derrota” frente a los indígenas, cuando estos descubrieron que el EZLN no

tiene nada que hacer más que aprender y subordinarse a ellos, iniciando el proceso de indianización del proyecto armado. En ese momento las doctrinas revolucionarias dogmáticas se empezaron a remodelar, o mejor dicho a desarmar, ante las visiones, pedidos o exigencias de las comunidades indígenas. Paralelamente, se empiezan a generar en el movimiento las primeras controversias respecto del cine que veían. Se empezó a hablar, al interior del EZLN y de los pueblos, de la diferencia entre un “cine políticamente correcto” que hablaba de manera explícita de procesos revolucionarios y de “la lucha”; y de un “cine malo” que no reivindicaba “la lucha”. Al respecto, Galeano responde, en un discurso emitido durante el primer festival de cine *Puy ta Cuxlejaltic* celebrado a fines de 2018, y que tuve la suerte de presenciar, que esta valoración no podía ser así, pues el cine es un arte que amplía nuestras miradas, abre el mundo en nuestras cabezas, lo expande. Precisaba que las películas que llegaban eran las que se difundían; es decir, llevaban lo que les mandaban y así entendieron que el cine no adoctrinaba necesariamente, sino que podía constituir más que un manual o un panfleto de lucha.

Una anécdota respecto al cine que se veía en las comunidades – ligada a la primera etapa del “cine que se escuchaba” que ayuda a darle una explicación a diversas cuestiones de los imaginarios culturales del zapatismo– es la presencia de un compañero militante que llevaba películas de Bruce Lee (supongo que aún en formato Betamax, aunque ese dato no es exacto), ya que además de ser fanático de ellas trabajaba en un videoclub ciudadano. Estas películas fueron toda una sensación en las comunidades. La anécdota ayuda a clarificar aquellas primeras preguntas ingenuas de mi adolescencia sobre la existencia del Comandante Brus Li, el Comandante Míster y los compas Shaolin y Tigre (combatientes de rango menor), que parecían una simple ocurrencia como otras tantas del zapatismo, pero que luego entendí que denotaba toda una idolatría comunitaria al karateka-actor gringo de familia china, y un goce estético-narrativo por las películas de artes marciales, además de las cuestiones de entrenamiento que esbocé líneas arriba.

## Luz. Record/ar

A finales de la década de los ochenta, ya entrados en el salinismo, el proceso de miseria en Chiapas se acrecentaba ampliamente debido a la ejecución de políticas agrarias neoliberales con la implementación de la reforma al artículo 27 constitucional (que diluía la posibilidad de una mejora económica mediante la adquisición de tierra por la vía legal). Dichas reformas privatizadoras legalizaron el despojo de tierras que de por sí ya eran una práctica cotidiana de los terratenientes. En este sentido, el Subcomandante Marcos expresó que las comunidades zapatistas:

empezaron a plantear que el EZLN, que ya era su ejército, no solo cumpliera las funciones de defenderlos de las guardias blancas o de posibles agresiones del ejército o de la policía, sino que enfrentados a esta disyuntiva de morir o pelear, fuera también un instrumento para exigir sus demandas: si estamos así de jodidos y tenemos una fuerza para exigir nuestros derechos, hagamos uso de ella (Montemayor, 1997, p. 138).

Durante este periodo el EZLN ya no pudo tomar decisiones sin consultar con las comunidades y pedirles permiso: “Ahí perdió la organización político militar; se perdió la toma de decisiones unilaterales y verticales frente a la toma de decisiones colectiva y horizontal” (Montemayor, 1997, p. 138).

En estos años entramos al “tercer acto” de la cronología del cine chiapaneco que realiza Noé Pineda (2018) y a la que llama “La transferencia tecnológica, el audiovisual como herramienta política y emancipatoria”. En su narración oficial sobre el zapatismo cuenta que, en 1992, en vísperas del alzamiento, llega la primera cámara VHS a los campamentos del EZ. Es entonces cuando empiezan a realizar registro del “cómo se preparaban” tanto en lo relativo a entrenamientos militares como también de ciertas celebraciones: el 17 de noviembre, aniversario de su fundación; el 6 de agosto, aniversario de la fundación de las FLN; el 8 de octubre, día del guerrillero heroico.<sup>10</sup> En *Toma de pueblos* se relata que el 6 de agosto

<sup>10</sup> Basado en el día del asesinato del Che Guevara, inspiración profunda de la organización.

de 1988 realizaron la simulación de una toma de cuartel. La maniobra, videograbada como material histórico, consistió en la toma de un cuartel del ejército federal, construido específicamente para realizar dicha maniobra con fuego real (Grupo Editorial de La Casa de Todas y Todos, 2021).

El Subcomandante Galeano narra que no existía un dominio contundente de la herramienta audiovisual y que su *modus operandi* consistía en “aplanar récord y stop”, sin saber si realizaban documentales o qué género cinematográfico. Siempre imaginó, agregaba, el botón de *record* de una cámara de video como un activador del acto de recordar, de volver a pasar por el corazón.<sup>11</sup>

Durante este periodo empezó a darse el debate dentro del vínculo EZLN-FLN con relación al trabajo abierto de masas por parte del EZ. Era una disputa entre poner mayor foco en el acuerdo con diversas organizaciones indígenas y campesinas de masas para ampliar los comités ya existentes o no; la histórica disputa entre el trabajo de “masas” y de “cuadros”, entre la importancia de lo “cualitativo vs cuantitativo”. La necesidad organizativa de la lucha indígena de ampliar el espectro de la lucha abierta para lograr la articulación con otras organizaciones –pensándolo como un dispositivo táctico de acumulación de fuerzas–, en contraposición con la visión de las FLN que abogaban por un trabajo selectivo de reclutamiento de cuadros y el desarrollo de organizaciones abiertas con la dirección de los urbanos.

El 12 de octubre de 1992 diversas organizaciones campesino-indígenas convocadas por el Frente de Organizaciones Sociales de Chiapas (FOSCH) realizaron una protesta en San Cristóbal de las Casas con más de 10 mil manifestantes en repudio a los 500 años del inicio del genocidio de los pueblos indígenas de nuestro continente, y en contra de las reformas al artículo 27 de la Constitución mexicana referente a la reforma agraria que, como mencioné líneas arriba, significaban el debilitamiento del sistema de ejidos y de la tierra comunal.

Durante el recorrido de la protesta fue derribada la estatua del conquistador español Diego de Mazariegos, fundador de San Cristóbal de las Casas, como un rechazo directo al sistema de dominación colonial en contra de

<sup>11</sup> Idea que viene del latín *re-cordis*, volver a pasar por el corazón, y que también trabaja Eduardo Galeano en el *Libro de los abrazos* (2009).

las comunidades indígenas. Entre las organizaciones participantes<sup>12</sup> –que al parecer fue la más numerosa en dicha protesta– se encontraba la Alianza Nacional Campesina Independiente Emiliano Zapata (ANCIEZ), la cual enarbolaba una manta con la potente consigna “500 años de resistencia a la intervención imperialista. Unidos por la liberación de América Latina”. Con los años se entendió que esta constituía una organización de masas legal y abierta del EZLN; el mismo Subcomandante Marcos adjudicó la acción del derribamiento de Mazariegos a estas bases de apoyo zapatista.

No está esclarecido si existe material videograbado del zapatismo sobre esta acción, por lo que es fácil caer en suposiciones históricas. Hay varios textos al respecto, algunos basados en presuntas declaraciones de Marcos, así como otros cimentados en archivos policíacos que afirman la presencia del *sup* ese día registrando la manifestación.<sup>13</sup> En este sentido, es interesante pensar –más allá de la presencia de Marcos o no registrando aquel día– el hecho de la utilización de la herramienta de video por parte del zapatismo. Podríamos dilucidar la existencia de una intencionalidad en la construcción de la memoria histórica del hecho, sabiendo que el derribamiento que se estaba consumando iba a constituirse como un símbolo de resistencia anticolonial contemporánea y un ejemplo de acción directa para diversas luchas, tanto indígenas como afro, en todo nuestro continente, y que en los últimos años ha tomado gran importancia. Por otra parte, podemos pensar el video zapatista desde una visión estratégico-militar. Digo esto ligado a la idea que muchos han planteado ya de la presencia de las comunidades zapatistas en la marcha como un ensayo o laboratorio de lo que en algún momento –en ese año no se tenía aún definido– sería la toma de San Cristóbal de las Casas por parte del EZLN.

Con respecto a todo este material grabado previo al alzamiento de

**12** Entre las organizaciones que participaron podemos nombrar a la Asociación Rural de Intereses Colectivos (ARIC), la Organización Campesina Emiliano Zapata (OCEZ), la Unión Nacional de Organizaciones Regionales Campesinas y Autónomas (UNORCA) y la Central Independiente de Obreros Agrícolas y Campesinos (CIOAC).

**13** En “A \_\_\_\_\_ días del levantamiento armado del EZLN” de Gaspar Morquecho puede leerse una cita de Marcos confiando en que ese día él filmó a todos. Por otra parte, Tello Díaz expresa en *La rebelión de las Cañadas* que Marcos filmaba la manifestación entre la gente. Sin embargo, Fermín Ledesma (2019), en un interesante análisis sobre dicha acción del 12 de octubre de 1992, descarta la versión de Tello. Afirma que el camarógrafo que erróneamente identifica como Marcos es en realidad Gerardo González Figueroa, un integrante de la Chiltak A.C.

1994, Marcos dice que las fuerzas zapatistas no lo tienen en su poder, ya que durante los eventos conocidos como la traición del 95, cuando el gobierno federal atacó territorios zapatistas para hacer efectiva la orden de aprehensión contra diversos mandos del EZLN y otros líderes zapatistas, el gobierno los decomisó. Seguramente esto también ocurrió con el descubrimiento y ataque al campamento zapatista Las Calabazas, hecho conocido por el zapatismo como la “Batalla de la Corralchén” en mayo de 1993, uno de los primeros combates con el ejército federal.

En cuanto a los videoregistros realizados por el EZLN, tanto de entrenamientos como de celebraciones o la marcha de 12 de octubre (si es que lo grabaron), podría empezar a pensarlos como primeros esbozos de lo que últimamente el zapatismo nombra como “un cine de los compañeros”. Y digo *cine*, puesto que, si bien no respondían a películas preconcebidas y antecede el registro a la película misma, estaban al servicio de una acción concreta –en estos casos el entrenamiento militar o la celebración y la conformación de una memoria de lucha del movimiento– y en algún momento futuro se podrían materializar como proyectos concluidos, como ha ocurrido con infinidad de cine militante nacido como mero registro, sin ninguna noción autoral y que posteriormente finalizó en alguna película.

## Un *flash forward* a manera de conclusión

En el comunicado-invitación “El cine imposible (apertura: la serpiente le ofrece la manzana)” del 4 de octubre de 2018, que convocaba al primer festival que se celebró del 1 al 5 de noviembre de ese año, encuentro, a manera de metáfora y ligado a ideas sobre instalaciones audiovisuales, la propuesta de “un cine muy otro”.

Para entender este “cine muy otro”, Galeano invita primero a imaginar una sala de cine. Pero esta no será una sala de cine cualquiera. Tendrá una pantalla transparente que no se situará en un extremo como estamos acostumbrados/as, sino en medio de ella; y los/as espectadores/as nos ubicaremos de uno y otro lado de la proyección. Existe una pequeña regla para continuar armando esta experiencia-espacio: de un lado de la pantalla nos sentaremos los y las que hacemos cine (quienes actúan, dirigen, producen, editan, sonorizan, enseñan, analizan, critican, proyectan,

difunden y quienes realizamos todos los trabajos que supone hacer una película); y del otro lado estarán los/as espectadores/as, quienes tienen el rostro cubierto e intercambian comentarios en lenguas incomprensibles para muchos de nosotros/as (los y las zapatistas). Se marcan dos bandos claramente delimitados donde una pantalla los divide o los une. Al mismo tiempo merodean personas con pasamontañas que filman al bando de los que hacen cine –a los “artistas de las películas”– en clara alusión a los “tercios compas”.

Para concretar esa experiencia de un cine muy otro, en determinado momento se realiza un desplazamiento espacial y ambos bandos deben cambiar de lado en la sala. Todo esto como si la emblemática escena de la sala de cine de *Los carabineros* (Jean Luc Godard, 1963) se invirtiera, y no solo el carabiniere intentara acceder a la pantalla, sino que la mujer que está en la pantalla intentara acceder a la sala. En ese momento, cuando los/las espectadores/as (los y las zapatistas) miran desde el lado de quienes hacen cine, y “quienes hacen cine” miran desde el lado de los/las espectadores/as, se materializa un cine muy otro. Y esto debería servir, dice Galeano, para pensar la pantalla como un puente. Y agrega: “¿Pero eso no es posible? ¿O sí?” A lo que yo respondo: Claro que es posible.

Ahí están las dos partes: quienes se muestran detrás de un pasamontañas y quienes se muestran detrás de una película. Fuera de eso, no tienen nada en común, pero la pantalla les convoca. Es ella la que define los lugares, movimientos e incesantes intercambios. Los que hacen cine tienen la mirada y los oídos atentos, pendientes de las miradas y reacciones del auditorio. No están atentos a la pantalla sino a quienes están mirándolos. Por lo tanto, esta metáfora de carácter descriptivo tanto de una experiencia fílmica como de un espacio audiovisual me lleva a pensar que para el trazo de una periodización del cine zapatista es necesario poner especial atención inicialmente en el cine que se veía durante esos primeros años.

Me gustaría interpretar dicha metáfora como una continuidad entre estas dos dimensiones: el observar y producir como dos partes interconectadas de un proceso audiovisual, y dar pie a una idea de *espectatorialidad de acción creativa-constructiva* presente en la comunidad zapatista.

¿Está necesariamente la dimensión espectatorial separada de las dinámicas de producción de imágenes? ¿Cómo se relacionan? ¿Qué se hace con lo que se consume? ¿Podemos decir que los elementos que

constituyeron las experiencias como espectadores cinematográficos de los y las zapatistas, y que nombramos a lo largo de este ensayo –tales como la oralidad narrativa y la imaginación, el cine militante (sobre todo el vietnamita y el soviético) y un gran porcentaje de películas de artes marciales y comedia mexicana– tienen una presencia o influencia en sus producciones audiovisuales?

En este sentido, me interesa hacer un vínculo o quizás una progresión entre el lugar inicial de espectadores cinematográficos que tuvieron las comunidades zapatistas, al lugar de creación-acción, es decir, la consolidación de la noción de *espectatorialidad de acción creativa-constructiva*. Con esto no me refiero necesariamente a la realización de películas en un sentido estricto durante este periodo, sino más bien a la generación de las primeras grabaciones propias del movimiento, así como a la activación de lo que podemos denominar *hechos cinematográficos*.

La inicial espectatorialidad cinematográfica en territorios zapatistas se convierte en muy poco tiempo –y se mantiene hasta la fecha– en una especie de bucle interconectado de acto de espectadores-creadores. Los y las zapatistas entran en esta categoría de espectatorialidad de acción creativa-constructiva cuando empiezan a armar espacios de pensamiento, de creación y acción ante problemáticas concretas, volviéndose de esta manera la creación audiovisual un motor de lucha. La espectatorialidad de acción creativa-constructiva se vuelve situación directa de lucha donde se pone el cuerpo, y de este modo moviliza (o expande) la experiencia de ver y hacer cine.

A modo de cierre, considero que estas primeras experiencias cinematográficas en territorio zapatista no están basadas en la tradición directa del cine militante ni en un registro netamente estratégico-militar o propagandístico como muchas otras experiencias del cine guerrillero latinoamericano. Esta noción anti-propagandística del audiovisual estaba asociada, en gran medida, a las concepciones de discreción y acumulación de fuerzas en silencio heredadas de las FLN. Todavía estoy en proceso de profundizar en las causas de la variabilidad del cine zapatista respecto de otras experiencias del cine militante latinoamericano en los ochenta, principalmente las experiencias centroamericanas. Esto ayudará a entender los motivos de la no inserción en los itinerarios dominantes que conformaban las prácticas del cine militante latinoamericano en esa

época y el papel desempeñado por el audiovisual en la construcción de un imaginario cultural zapatista que desembocó en las experiencias de los Centros de Comunicación Rebelde Autónomos Zapatistas (CCRAZ) en los años noventa y que en la actualidad lo llevan a cabo “los tercios compas” (que posteriormente y en diversas épocas de la vida pública del zapatismo fueron los hacedores del cine hecho *por* los zapatistas).

Queda camino por andar. Continúo recorriendo y escribiendo desde mi humilde deseo de aportar a la memoria cinematográfica de los y las camaradas zapatistas.

## Referencias

- Bellinghausen, Hermann (diciembre 2023). El cine y el EZLN: un panorama de sueños cruzados. *Revista de la Universidad de México* (903/904), 148-154.
- Bellinghausen, Hermann (19 noviembre 2006). Rinde Marcos homenaje público a los fundadores del Ejército Zapatista. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2006/11/19/index.php?article=012n1pol&section=politica>
- Debord, Guy (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- Grupo Editorial de La Casa de Todas y Todos (comp.) (2021). *Toma de pueblos (1983-1993). Dignificar la historia IV*. Apodaca, NL: La Casa de Todas y Todos.
- LeBot, Yvon (1997). *Subcomandante Marcos. El sueño zapatista*. México: Plaza y Janés.
- Ledesma, Fermín (2019). Los ojos del Estado: Usos políticos de la fotografía en la marcha de Chiapas en 1992. En *Que no se calmen las aguas: ANCIEZ/EZLN, 500 años de resistencia indígena (1992)* (pp. 29-38). CDMX: Fiebre Ediciones. [https://issuu.com/fiebre.ediciones/docs/anciez\\_bond\\_90grs\\_1x1](https://issuu.com/fiebre.ediciones/docs/anciez_bond_90grs_1x1)
- Lepecki, André (2019). Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea. En Bárbara Hang y Agustina Muñoz (eds.), *El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de las artes performativas* (pp. 221-254). Buenos Aires: Caja Negra.
- Montemayor, Carlos (1997). *Chiapas, la rebelión indígena de México*. México: Joaquín Mortiz.
- Morquecho, Gaspar (2019). A \_\_\_\_\_ días del levantamiento armado del EZLN. En *Que no se calmen las aguas: ANCIEZ/EZLN, 500 años de resistencia indígena 1992* (pp. 8-24). CDMX: Fiebre Ediciones.
- Muñoz Ramírez, Gloria (2003). *20 y 10. El fuego y la palabra*. México: *Revista Rebeldía y La Jornada*.
- Pineda, Noé (2018). Una mirada de pájaro al cine en Chiapas. *Electroninestable*. <http://electroninestable.blogspot.com/2018/11/una-mirada-de-pajaro-al-cine-enchiapas.html>
- Reed, Patricia (2014). Logic and Fictions: Notes on Finance and the Power of Recursivity.

- En W. Neidich (ed.), *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism Part Two*. Berlin: Archive Books.
- Subcomandante Galeano (octubre 2018). *El cine imposible (apertura: la serpiente le ofrece la manzana)*. Comunicado <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2018/10/04/una-invitation-a-el-cine-imposible-comision-sexta-del-ezln-octubre-del-2018/>
- Subcomandante Galeano (2019). Carta a Gael García Bernal. En: *El cine imposible. EZLN Caracol de Nuestra Vida*. Sin editorial.
- Subcomandante Marcos (2003). *Mensaje al arranque de la campaña EZLN: 20 y 10, el fuego y la palabra, y a la presentación del libro del mismo nombre*. Palabra EZLN. [https://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2003/2003\\_11\\_10.htm](https://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2003/2003_11_10.htm)
- Subcomandante Marcos (2006). Tres generaciones, una sola lucha. Discurso pronunciado en el XXIII aniversario del EZLN, Casa-Museo Dr. Margil, Mezquitil, Apodaca, Nuevo León.
- Tello Díaz, Carlos (1995). *La rebelión de las Cañadas. Origen y ascenso del EZLN*. México: Cal y Arena.



**Balajú.** Revista de Cultura  
y Comunicación de la  
Universidad Veracruzana

<https://balaju.uv.mx>

  @revistabalaju

Publicación semestral digital de acceso gratuito. Es editada por la Universidad Veracruzana (UV) a través del Centro de Estudios de Cultura y Comunicación.

Dirección: Benito Juárez 126, Zona Centro.  
C.P.: 91000, Xalapa, Veracruz, México.  
Teléfono: +52 (228) 167 06 20  
Correo: [revistabalaju@uv.mx](mailto:revistabalaju@uv.mx)

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

