

La guerrilla de las imágenes: EZLN y fotografía¹

Anna Susi

DOCTORADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS, U.N.A.M. (MÉXICO)

ABSTRACT

In this essay I will propose an historical analysis of the visual discourse of the Mexican guerrilla movement Zapatista Army for National Liberation (EZLN). I argue that this discourse should be understood as a creation of a collective imaginary of the “militant subject” inscribed in a long national and Latin American guerrilla tradition. Starting with an iconological analysis of a series of photographs taken from the book “Corte de Caja” (Castellanos and Trabulsi, 2008), I’ll indicate a number of problems concerning the use of images as a source (or “testimony”), with the aim to re-construct the historical genealogy of the EZLN.

Keywords: guerrilla, EZLN, Latin America, visual discourse, genealogy.

En este ensayo propongo un análisis histórico del discurso visual del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) como creación de un imaginario colectivo sobre el “sujeto militante” inscrito en la larga tradición guerrillera nacional y latinoamericana. A partir del análisis iconológico de un conjunto de fotografías del libro *Corte de Caja* (Castellanos y Trabulsi, 2008), señalaré una serie de problemas que nos pueden ayudar a usar las imágenes como fuentes (como “testimonios”) con el fin de re-construir la genealogía histórica del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

Palabras claves: guerrilla, EZLN, America Latina, discurso visual, genealogía.

¹ Este ensayo es un primer avance de la investigación de Doctorado que acabo de empezar y que se intitula: “La autorepresentación del sujeto militante en las organizaciones guerrilleras latinoamericanas”.

El interés hacia la “representación del sujeto militante” puesta en práctica por el EZLN depende de la convicción profunda de que en América Latina los “rebeldes”, o “sujetos militantes”, tuvieron y siguen teniendo un papel central en los llamados “procesos de democratización” (Sosa, 1998). Empezaré entonces señalando algunos temas de interés metodológico general con respecto a dos términos: “representación” y “sujeto militante”. La imagen fotográfica en cuanto producto histórico no es nada más que esto, una “representación”; es, finalmente, un “objeto cultural” cuya producción, conservación e interpretación pone en juego diferentes sujetos (el fotógrafo, los eventuales comitentes, los sujetos fotografiados, el interprete, el archivista o el coleccionador). Tanto sobre su contenido como sobre su forma influyen, además, diferentes tipos de factores vinculados al contexto histórico de producción de cada imagen.

Según el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, la “representación” es el resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o un símbolo que se instaura como “doble” de una “realidad” o de un “original”. Pero la “representación” constituye, al mismo tiempo, la estructura de comprensión a través de la cual el sujeto mira al mundo: sus cosmovisiones, su mentalidad, su “percepción histórica”, su imaginario. La representación se hace así portadora de un significado que se materializa a través del uso del lenguaje, sea escrito, visual, auditivo, corporal, etc. (Szurmuk y McKee, 2009).

A este propósito, el investigador colombiano Juan Camilo Escobar, señala:

A todo lo largo de la historia, las sociedades se entregan a un trabajo permanente de invención de sus representaciones globales, como las ideas-imágenes a través de las cuales las sociedades se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder, elaboran modelos formadores para miembros, como por ejemplo ‘el guerrero valiente’, el ‘buen ciudadano’, el ‘militante sacrificado’, etc. Representaciones de la realidad social y no simples reflejos de ésta (Escobar, 2000, p. 67).

Efectivamente, la circulación de la imagen juega con las identidades, y de la misma manera toda imagen encuentra lo imaginario, provocando así la constitución de redes identitarias. Pero, Para el análisis de los movimientos armados el tema de la identidad es un tema de primaria importancia porque su definición permite la construcción de la solidaridad interna al grupo, su capacidad de auto-reconocerse al mismo tiempo de ser reconocidos. Así, por ejemplo, el discurso de la “propaganda armada” de las guerrillas de los años sesenta y setenta se movía en este campo de permanente tensión: a la vez que “hacia afuera” la “vanguardia del pueblo en armas” hablaba en nombre de las mayorías y deseaba adherirlas a su proyecto político-militar, “hacia adentro” tenía que justificar la necesidad de la vida guerrillera – clandestina, frágil y caracterizada por situaciones extremas. Y, finalmente, las representaciones del guerrillero tenían que ser lo suficientemente convincentes como para contrarrestar la imagen que de él se construía desde el poder hegemónico.

La construcción de los estados nacionales aprovechó de la imagen fija como herramienta útil para el proceso de construcción del imaginario colectivo a través, también, de una operación de inclusión y exclusión del autorretrato social colectivo. Posteriormente, en la década de los años cincuenta del siglo XX,

una serie de factores históricos hicieron posible que la fotografía se convirtiera en un medio de representación de identidades “otras”, de sujetos políticos tradicionalmente marginados y silenciados por las propagandas nacionales. Además, con la Revolución Cubana y la importancia explicitada en el *Llamamiento de La Habana*, de inventar “nuevas formas dinámicas de militancia”, la fotografía, el cine y la música se afirmaron como herramientas para la producción “cultural” de los movimientos antagónicos. Como subraya el profesor Camacho Navarro:

Con la Revolución Cubana todo aquello que representaba la realidad fue tomando el curso de la mitificación. El rebelde, los rebeldes, empezaron a tomar el papel de símbolo, representaron identidad, admiración, confianza, cercanía. (Camacho Navarro, 2007, p. 297)

La hipótesis de trabajo viene de la sociología de la acción colectiva y más exactamente de la obra de Sidney Tarrow según el cual ya que los movimientos sociales se proponen reemplazar “un sistema de creencias dominante que legitima el *statu quo* por otro alternativo que apoye el cambio provocado por la acción colectiva”, los participantes en el movimiento viven los atavíos y ostentan los símbolos de la revuelta para ganar apoyo y distinguirse de sus enemigos. Pero, como lo señala el mismo autor, existe una paradoja en la política simbólica de los movimientos sociales, que se debate entre la implantación de símbolos dinámicos que crean identidades nuevas y provocan el cambio, y el uso de símbolos conocidos con raíces en su propia cultura (Tarrow, 1997).

El nombre y las banderas

El EZLN ha surgido, a finales de los años setenta, como grupo marxista de naturaleza mestiza que se planteaba reivindicaciones fundamentales de democracia y de desarrollo nacional; el EZLN nació como filiación del Ejército Insurgente Mexicano (EIM), después Frente de Liberación Nacional (FLN). Se distinguió de los grupos armados de aquellos años sobre todo por los métodos de lucha y durante más de dos décadas se dedicó a un trabajo silencioso con las comunidades de la Selva Lacandona. Se cuenta que los mestizos llegaron con mapas de las zonas selváticas para “educar” al pueblo, y acabaron aprendiendo de él.

Adoptando el nombre de “Liberación Nacional” el zapatismo trazó una importante genealogía, marcada por la herencia de los conflictos armados continentales de los años sesenta y setenta. Por otro lado, el adjetivo “Zapatista” hace referencia directa al movimiento agrario liderado por Zapata; la adopción de este adjetivo depende de la identificación del programa del EZLN con los dos puntos del programa del zapatismo histórico y que ha quedado en la historia con el lema de “Tierra y Libertad”.

Desde el momento de la aparición pública en 1994 las banderas del movimiento fueron dos: la rojinegra con la estrella de cinco puntas y la bandera mexicana con el águila y la serpiente. Así, muchas de las referencias simbólicas del EZLN pueden verse como elementos heredados tanto del marxismo latinoamericano como de las luchas agrarias y de la sociedad civil mexicana. En

su discurso frente de la Convención Nacional Democrática (8 de agosto de 1994) dijo el “sup”:

[...] la voluntad anónima y colectiva que sólo tiene por rostro una estrella roja de cinco puntas, símbolo de humanidad y de lucha, y por nombre cuatro letras, símbolo de rebeldía, se levantó en este lugar olvidado de la historia, de los estudios gubernamentales, de los tratados internacionales, de los mapas y rutas del dinero [...] (García de León, Monsiváis y Poniatowska 2003, p. 308).



Imagen 1: Autor desconocido, Colección Gráfica del 1968, Centro de Estudios sobre el Movimiento Obrero y Socialista, México 1968

De la izquierda anti-imperialista latinoamericana, Marcos toma entonces prestados los símbolos, pero opera al mismo tiempo un distanciamiento con respecto al violento lenguaje anti- yankee de los movimientos del pasado. Frente a la acusa del poder que los retrata como agitadores profesionales provenientes del extranjero, el EZLN insiste en deslindarse de las luchas del continente, y sobre todo de la guatemalteca. Este distanciamiento de las luchas centroamericanas depende quizás en buena medida de que es una tradición del régimen mexicano la de echar la culpa a los agitadores provenientes del extranjero, lo que significa finalmente negar la existencia de las disidencias y las razones del malestar social.

Finalmente, toda la primera declaración de la Selva Lacandona es una reivindicación del derecho del pueblo a rebelarse basada en el artículo 39 de la Constitución; el referente constitucional sigue siendo entonces irrenunciable para el EZLN como ya lo había sido para cualquier otro movimiento social del pasado, baste pensar en el movimiento estudiantil de 1968. Y no es un caso que esta misma constitución haya nacido de una Revolución armada.

Creo que no son casuales las referencias directas en los comunicados zapatistas al movimiento de 1968, movimiento social que puso abiertamente la izquierda política frente al problema de una clase revolucionaria que no fuese el

proletariado industrial, sino la sociedad civil en su conjunto. Movimiento que, por otro lado, dio importancia central a la producción cultural, y especialmente al lenguaje visual, estableciendo una negociación simbólica constante con el poder estatal (Imagen 1). Finalmente no hay que olvidar que a raíz de la la represión estatal experimentada durante el movimiento estudiantil mexicano nacieron muchos de los grupos armados que, posteriormente, fueron aniquilados durante la llamada "guerra sucia".

Los movimientos estudiantiles de los años sesenta, los Movimientos de Liberación Nacional y, más en general, todos los movimientos sociales menos institucionalizados tuvieron, y siguen teniendo en América Latina, una componente cultural especialmente fuerte que les permite operar deliberadamente sobre el acervo cultural, dejando tras de sí toda una serie de términos e imágenes que han pasado a formar parte de nuestra "cultura general".

La construcción de la imagen del "sup"



Imagen 2: Ricardo Trabulsi, Sesión fotográfica del Rincón Zapatista, *Corte de Caja*, México, 2008

El fotógrafo de moda Ricardo Trabulsi esperaba con ansia la llegada del pasamontañas más conocido de la que Said ha llamado la "primera guerrilla posmoderna", el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Desde el año de la insurrección (1994) el fotógrafo había escrito cartas al subcomandante Marcos pidiéndole realizar una sesión fotográfica, cartas a las que el insurgente nunca había contestado. Cuando finalmente se dio el ansiado encuentro el fotógrafo quedó algo desilusionado: llegó al Rincón Zapatista de la Ciudad de México un Marcos con pasamontañas y pipa, pero en pantalones de mezclilla y camiseta. (Imagen 2)

Ricardo Trabulsi le pidió entonces, con el máximo respeto, lucir su vestimenta militar y los objetos que lo distinguen: la camiseta café, el paliacate rojo y la gorra zurcida.

Después de unos minutos el "sup" volvió: "¡Listo! Recién lavada y planchada", dijo levantando los brazos. (Castellanos y Trabulsi, 2008, p. 133)

Por fin había quedado completo el comandante guerrillero, tal como el fotógrafo y el público se lo hubieran esperado.

Y es que, en América Latina, existe una larga tradición del retrato del jefe guerrillero, tradición vinculada a un verdadero “culto al héroe” que empieza con el libertador Martí quien, además de escribir alrededor de la imagen, se hacía retratar por fotógrafos profesionales hasta adentro de la cárcel, como pasó con W.F. Bowers de “Photo Artist”. (Ette y Heydenrich, 1994) O como olvidar la pasión para la cámara de Ernesto “Che” Guevara y su retrato transformado en icono de la lucha antimperialista a lo largo y ancho de las plazas del mundo; esta larga tradición es la que explica porqué, a pesar de la voluntad del “sup” de no ser considerado como líder y de insistir en la horizontalidad del movimiento, su “representación” en el discurso público no ha podido prescindir de retratarlo como líder. Y por esta misma razón resulta relevante para el análisis genealógico que aquí nos ocupa.

La actuación del sub-comandante Marcos se basa, en buena medida, en un astuto manejo de los símbolos que deja entrever una creencia en la capacidad de éstos de cobrar sentido si se usan en el momento oportuno y con el énfasis debido. Como dijo Carlos Monsiváis “Con Marcos lo simbólico, tan acosado por la posmodernidad, cobra para muchísimos el sentido transparente de que alguna vez dispuso”. (García de León, Monsiváis y Poniatowska, 2003, p. 321) El episodio del retrato de Marcos en su primera sesión fotográfica, contado en el libro *Corte de Caja*, nos ayuda finalmente a entender el proceso de construcción que se encuentra atrás de la imagen.

El paisaje

Para realizar el libro-entrevista *Corte de Caja* la investigadora Laura Castellanos y el fotógrafo Ricardo Trabulsi, después del primer encuentro en el Rincón Zapatista de la Ciudad de México, llegaron hasta el Caracol de La Garrucha en el corazón de la selva chiapaneca. Cuando, después de una larga espera, llegaron Marcos y “sus dos escoltas indígenas” cabalgando, el fotógrafo, para poder aprovechar de la luz vespertina, se dirigió con prisa al jeep y tomó un tripié que montó sobre el pasto. Luego sacó una maleta grande y negra. Y de su interior extrajo una cámara Smith & Corona del año 1890 cuyas placas - de 8x10 centímetros- permiten el formato de ampliación tamaño natural más nítido posible (Imagen 3).

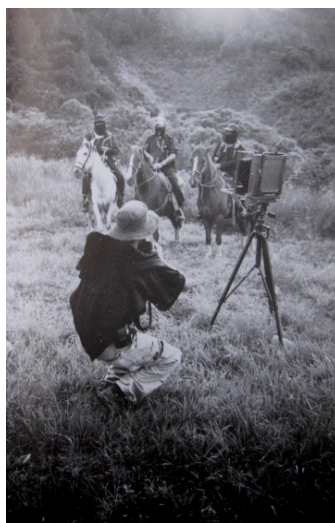


Imagen 3: Sesión fotográfica Caracol de La Garrucha, *Corte de Caja*, 2008

Si la elección de la cámara con la que tomó su imagen Trabulsi, dependió según lo dice el mismo fotógrafo, de que con una cámara como aquella se le habían tomado fotografías a Emiliano Zapata, el mismo objeto le recordó al “sup” el comandante Che Guevara, quien estuvo tomando fotografías en la Alameda de la Ciudad de México, con una cámara como ésta. Ricardo Trabulsi eligió entonces como escenario para las tomas el paisaje montañoso que fondeaba a la comunidad zapatista (Castellanos y Trabulsi, 2008, p. 28).

Al escoger el “paisaje silvestre” de fondo a sus imágenes, el fotógrafo Ricardo Trabulsi responde a toda una tradición de la imagen de las guerrillas latinoamericanas de los años sesenta y setenta; en este tiempo, escondidos en las selvas, muchos grupos armados se hicieron retratar en su entorno por fotógrafos profesionales que se aventuraban por largos caminos para llegar a conocerlos.

Las imágenes, publicadas en revistas, las cuales muchas veces apoyaban abiertamente el proceso revolucionario latinoamericano, querían dar a conocimiento del público la existencia de los grupos armados negada hasta el absurdo por los regímenes autoritarios.

Pero, al darle un nombre a aquel paisaje, la Sierra de Corralchén, el “sup” subraya la importancia de este escenario específico que es el lugar que cobijó al grupo en los inicios de la organización armada; es el lugar del primer enfrentamiento que hizo pública la existencia de un grupo armado en la selva chiapaneca, el lugar donde empezó el “mandar obedeciendo”. Resulta significativo el hecho de que en la entrevista con Castellanos, a la pregunta de la investigadora de cómo definiría metafóricamente el momento actual (2008) del EZLN, el insurgente haya contestado que están como en 1993 “ni nos ven ni nos oyen. La desventaja es que ya nos habían visto y escuchado y ahora nos hacen a un lado” (Castellanos y Trabulsi, 2008, p. 63).

La necesaria identificación entre el guerrillero y la selva donde esconde su identidad y práctica las armas, ha sido un tópico tanto de la memoria visual

como de las memorias escritas de las experiencias de las luchas armadas del pasado; en esta sentido, un ejemplo de alto valor literario podría ser *El mundo como flor y como invento* de Mario Payeras (Payeras, 1986). En los comunicados zapatista la montaña y la naturaleza son elementos recurrentes, como Don Durito, el alter ego del “sup”, que es un escarabajo que fuma la pipa y opina sobre la obra teatral de Bertolt Brecht; esta metaforización de los elementos naturales depende quizás en buena medida de la necesidad de trascender las duras condiciones de vida en la “montaña”, otra constante de las narrativas sobre el tema.

El héroe a caballo

En la misma sesión fotográfica de la Garrucha Trabulsi propuso al subcomandante tomar algunas fotos con el caballo, Marcos consintió y montó a caballo y lo mismo hicieron sus guardias. El fotógrafo hacía entonces el retrato tal como lo había siempre soñado: el jefe militar armado, montado a caballo con un cielo nublado y una montaña selvática de fondo. (Imagen 4) La presencia del caballo ha sido una constante de la iconografía de los libertadores del siglo XIX; y, por otro lado, sería imposible pensar la Revolución Mexicana sin este animal.



Imagen 5: Archivo Salmerón. Fondo Casasola, FINAH 63434. Amando Salmerón, Emiliano Zapata, Chilapa, marzo de 1914.



Imagen 4: Ricardo Trabulsi, *Corte de Caja*, 2008.

Francisco Villa tenía una verdadera afición por su imagen y durante la Revolución mexicana llamó a los más reconocidos fotógrafos y posó para las primeras cámaras de cine, poniendo en escena durante horas las cabalgadas de su ejército. Lo mismo pasó con Emiliano Zapata (Imagen 5).

Mientras tanto los fotógrafos más famosos de la Revolución viajaban con la cámara y, siempre, llevaban consigo hasta un caballo (que de necesidad rural pasó a ser casi un alter ego del revolucionario, como lo analiza el investigador mexicano Ariel Arnal; Arnal, 2002). Pero volviendo a la sesión fotográfica en el Caracol de La Garrucha hay que señalar un dato importante y es que en el estado de Chiapas ha existido hasta los años ochenta una ley que prohibía a los indígenas el uso del caballo.

El pasamontañas y el paliacate

Si el rostro siempre ha representado el foco de los retratos de los héroes guerrilleros, los grupos armados, por obvias razones de seguridad, siempre han tenido que esconder su cara al enemigo, al menos hasta que las revoluciones no triunfaran. Por la misma razón los foto-periodistas de los años sesenta y setenta usaban trucos de manipulación de la fotografía para ocultar el verdadero rostro de los guerrilleros cuyas imágenes se publicaban en revistas y periódicos. Cuando el primer día del año 1994 aparecieron los zapatistas, sus rostros no estaban cubiertos todavía por pasamontañas, o al menos no en su mayoría; algunos llevaban fusiles y ropa café estilo militar que no dejaban lugar a dudas; pero los demás llevaban traje campesino y cada quien tenía un paliacate rojo.

Según lo cuenta el subcomandante Marcos, en sus inicios el uso del pasamontañas fue un medio para esconder la identidad de los activistas de las comunidades, que temían represalias de autoridades o vecinos.

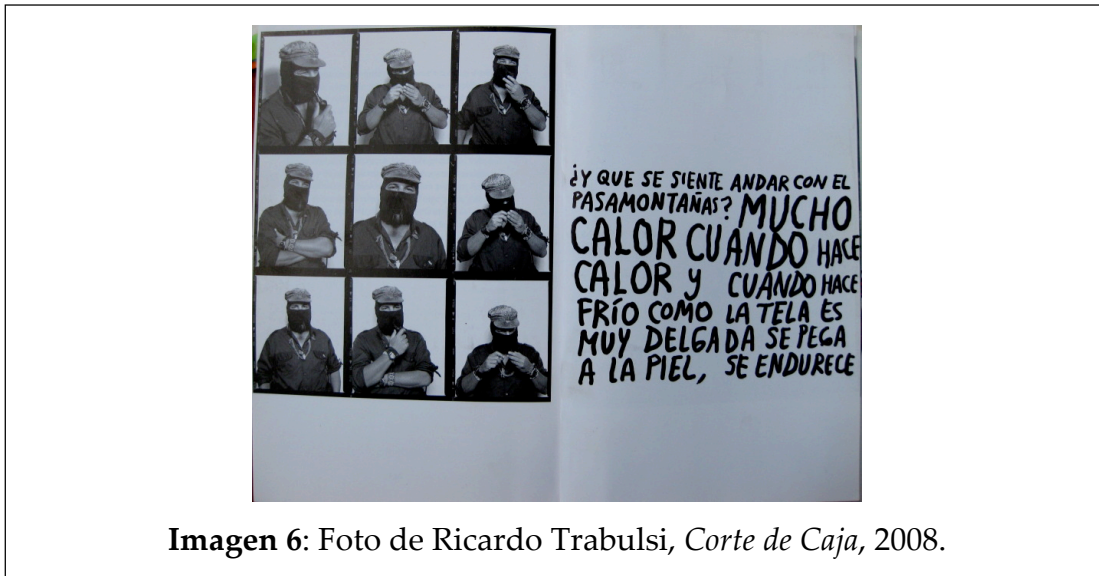


Imagen 6: Foto de Ricardo Trabulsi, *Corte de Caja*, 2008.

Pero, gracias a los medios, el pasamontañas se transformó en un símbolo, debido sobre todo al atractivo de misterio que necesariamente reside en la máscara. (Imagen 6) Sin embargo, inicialmente el símbolo escogido por los rebeldes había sido el paliacate rojo que tiene una larga tradición en las zonas rurales de México, donde representa sobre todo un elemento útil para el trabajo en el campo.

El héroe nacional mexicano José María Morelos lleva en la iconografía oficial un paliacate puesto a cubrir la cabeza. Lo mismo pasa con Augusto C. Sandino, el “general de hombres libres” héroe de la independencia nicargüense y uno de los primeros teórico del anti-imperialismo latinoamericano, en sus retratos oficiales siempre llevaba un paliacate anudado al cuello. En el comunicado intitulado “El México que quieren los zapatistas”, Marcos habla del paliacate:

Heriberto sólo lleva, por ropa, un paliacate rojo. A los tres años el paliacate tapa el ombligo y el dedito del sexo. [...] En EL MÉXICO QUE QUEREMOS, Heriberto tendrá zapatos buenos para el lodo, un pantalón para los raspones, una camisa para que no se escapen las esperanzas que suelen anidar en el pecho, un paliacate rojo será sólo un paliacate rojo, y no un símbolo de rebeldía. (García de León, Monsiváis y Poniatowska, 2003, p. 292)



Imagen 7: Foto de Susana Meiselas, *Jóvenes practican el lanzamiento de bombas de contacto en un bosque en los alrededores de Monimbó, Nicaragua, 1978.*

Pero es cierto que el elemento de la vestimenta más conocido del EZLN es el pasamontañas, objeto que hasta la aparición pública del EZLN había caracterizado a los grupos “terroristas” y a los miembros de los grupos especiales del ejército, por ejemplo. Los comunicados, sin embargo, acaban atribuyéndole un valor metafórico y poético; el pasamontañas que esconde la identidad individual favorece así el proceso de “identización” necesario para ganar las simpatías y el favor de la sociedad civil. El pasamontañas es “el rostro de los sin rostro” y cualquiera puede llevarlo; en su *Crónica de una Convención (que no lo fue tanto) y de un acontecimiento muy significativo*, Carlos Monsiváis cuenta una anécdota que nos revela la importancia adquirida por el pasamontañas; a la pregunta de si alguna vez se quitaría el pasamontañas, cuenta el escritor, el insurgente contestó:

“Si quieren me lo quito ahorita. Ustedes digan” Y la muchedumbre feliz bajo el sol se unifica: “¡No! ¡No te lo quites! ¡No!”. La escena es regocijante en su conformación metafórica. - observa el escritor- Marcos sin pasamontañas no es admisible, no es fotografiable, no es leyenda viva. (García de León, Monsiváis y Poniatowska, 2003, p. 323)



Imagen 8: Foto de Susana Meiselas, *A la espera del contraataque de la guardia en Matagalpa, Nicaragua, 1978.*

En Nicaragua, en los años setenta, los guerrilleros Sandinistas usaron en los momentos iniciales de la lucha las máscaras de los bailes indígenas tradicionales de Monimbó; posteriormente, cuando muchas ciudades eran ya en poder del Frente los rebeldes se limitaron a usar máscaras de esquiar y paliacates. (Imagen 7 y 8)

En el icono-texto del pasamontañas publicado en *Corte de Caja* falta, por cierto, la conclusión a la que llega Marcos durante la entrevista con Castellanos, cuando dice que “es lo peor que pueda pasar a uno. De veras no me vuelvo a alzar en armas con pasamontañas” - insiste el guerrillero.

Del fusil al teléfono satelital

La construcción cultural de las virtudes violentistas en las guerrillas latinoamericanas de los años sesenta y setenta, exaltaban un patrón de simbolización fuertemente masculinizado, que jugaba con la equivalencia entre lo viril y lo heroico. Así, en las imágenes que tomaron los foto-periodistas de los grupos guerrilleros de antaño, la presencia de las armas era una constante, como podemos apreciar en las imágenes que tomó Rodrigo Moya en la Sierra Falcón, Venezuela, en 1966 (Imagen 9).

Pero, el nuevo guerrillero del siglo XXI se distingue de sus antecesores por un nuevo objeto del qué hacer, que en la iconografía sustituye el arma: y es el teléfono satelital. Es bien conocida, y en parte sobrestimada, la importancia de los nuevos medios de comunicación para la guerrilla chiapaneca y el impacto que tuvo a nivel del imaginario global; tanto que para explicar el fenómeno Guiomar Rovira habla de las redes de solidaridad con Chiapas como una red de redes (como internet) proponiendo un parangón con el rizoma. Guiomar siente entonces la necesidad de crear nuevas palabras para las formas de “militancia” del zapatismo contemporáneo. Así habla, por ejemplo, de “haktivismo” para el caso de los “zapatizantes” que han demostrado su apoyo a la guerrilla a través de acciones en la red, obscurando los sitios internet de los poderes hegemónicos (Guiomar, 2008).

Es cierto que una de las características del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), y la que quizás contribuyó en mayor medida a la formación de un fuerte consenso entre la sociedad civil nacional e internacional, es la de ser un “ejército” que aspira a su propia desaparición, que no quiere tomar el poder y que ha llegado a reemplazar el poder de las armas por el poder de las palabras, o hasta del silencio. A través de toda una serie de símbolos, textos y testimonios el movimiento zapatista ha replanteado la temática de la violencia; así en los comunicados la “tierna furia” que arma el gatillo de la esperanza ya no anhela a la conquista del poder sino a algo más difícil: un mundo nuevo.



Imagen 9: Foto de Rodrigo Moya, Sierra Falcón, Venezuela, 1966.

Conclusiones

Al juntar algunos de los símbolos más conocidos y re-conocibles de las luchas populares nacionales y latinoamericanas, los zapatista han jugado conscientemente con elementos icónicos de muy diversas procedencias. Y creo que, a pesar de las simpatías que pueda o menos suscitar, para el caso del EZLN podemos tranquilamente hablar de un “trastorno de las expectativas retóricas e ideológicas”, como diría Umberto Eco, que corresponde a un cambio importante a nivel de los códigos. (Eco, 2005, p. 135)

Este “trastorno” es lo que ha favorecido, según yo, la ampliación de la definición de la “militancia” y, en última instancia, la creación de las redes solidarias. En este sentido, el *novum* del EZLN reside en buena medida en su “apertura discursiva”, en una voluntad y capacidad dialógica que ha permitido incorporar una vasta gama de activistas sociales en un proyecto colectivo único. Esta capacidad incluyente ha sido amplificada gracias al uso de símbolos en el lenguaje visual, y a su metaforización a través del lenguaje escrito.

Como vimos a lo largo de esta ponencia, las conversaciones entre Laura Castellanos, Ricardo Trabulsi y el “sup”, y la serie de imágenes de la que tomaron vida, nos revelan la “construcción” del discurso visual del libro *Corte*

de Caja (desde la elección de la cámara hasta la posición del sujeto), haciendo referencia a toda una serie de tópicos del “imaginario guerrillero” que dan como resultado la fusión de muchas imágenes y símbolos que han pasado a la historia de la lucha armada mexicana y continental.

Me parece que, al cruzar los “testimonios” (como pueden ser las imágenes) con documentos escritos (como pueden ser los comunicados) se pueden individuar elementos importantes para el análisis histórico de la representación del sujeto militante en las guerrillas, permitiendo así apreciar las continuidades y las rupturas que se dan a nivel de la genealogía. Finalmente, con esta serie de ejemplos espero haber demostrado como las pautas de la representación del “sujeto militante” en América Latina se nutren de imaginarios múltiples de los cuales hacen un uso creativo.

Bibliografía

- ARNAL, Ariel Lorenzo. *Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*. Tesis de Maestría en Historia Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana (dirigida por: John Mraz), México, Enero de 2002.
- CAMACHO NAVARRO, Enrique (coord.). *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*. México, CCYDEL- UNAM- Edere, 2006.
- CASTELLANOS, Laura (fotografías de RICARDO TRABULSI). *Corte de Caja. Libro-Entrevista al subcomandante Marcos*. México, Bunker, 2008.
- ECO, Umberto. *La estructura ausente*. México, Ediciones de Bolsillo, 2005.
- ESCOBAR, Juan Camilo. *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín, Colombia, Cielos de Arena, 2000.
- ETTE, Ottmar, y Heydenrich TITUS (eds). *José Martí 1895- 1995*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1994.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (Prólogo). Monsiváis Carlos y Poniatowska Elena (Crónicas), EZLN. *Documentos y comunicados 1. 1 de enero/ 8 de agosto de 1994*. Fotografías de Paula Haro, México, Era, 2003 (1994).
- GUIOMAR, Rovira Sancho. *Zapatistas sin fronteras. Las redes de solidaridad con Chiapas y el altermundismo*. México, Era, 2009.
- MEISELAS, Susana. *Nicaragua*. Blume, España, 2008.
- PAYERAS, Mario. *El mundo como flor y como invento*. México, Boldó y Clement Editores, 1986.
- SZURMUK, Mónica y MCKEE Irwin Robert. *Diccionario de Estudios culturales latinoamericanos*. México, Instituto Mora- Siglo XXI, 2009.
- TARROW Sidney. *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid, Alianza, 1997.

Anna Susi

Ha desarrollado la investigación de archivo de la exposición fotográfica *Messico '68. Lo scontro per la modernità* (Torino, 2006). Ha participado a la organización de la exposición sobre el movimiento promovida por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (México, 2008). Ha colaborado al documental *México 68 ¡No olvidamos!* y con la revista alemana *Latein Amerika Nachrichten*.

Actualmente está desarrollando su doctorado en Estudios Latinoamericanos en U.N.A.M.

Contacto: susanji25@gmail.com