

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 29 - Santiago, 2021 - 1/16 pp.- ISSN 2452-5189



El pilar de la autonomía, Los Tercios Compas y el cine zapatista

Eduardo Makoszay Mayén¹

RESUMEN: Se describe cómo la producción de video se ha integrado en la vida y práctica zapatista como una herramienta para comunicar información cotidiana entre los miembros de una determinada comunidad y entre comunidades geográficamente distantes, para protegerse de la opresión estructural, para autopresentarse a audiencias externas y para seguir desarrollando sus modos autónomos de producción de conocimiento. Este texto se enfoca en la película *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (2018), y la contextualiza en el marco amplio del documental político y el cine experimental a través del concepto zapatista de videomachete.

PALABRAS CLAVE: zapatismo, cine, autonomía, cultura, video.

The Pillar of Autonomy, Los Tercios Compas and Zapatista Filmmaking

ABSTRACT: The present work describes how video production has integrated within zapatista life and practice as a tool to communicate everyday information among the members of a given community and between geographically distant communities, to protect themselves from structural oppression, to self-present themselves to external audiences, and also to continue developing their autonomous modes of knowledge production. The text focuses on the film *The Pillar of Autonomy and the Life of the Partisans* (2018), and contextualizes it within the larger framework of political documentary and experimental cinema through the zapatista concept of video-machete.

KEYWORDS: zapatismo, cinema, autonomy, culture, video.

¹ Cineasta e investigador independiente, México. ORCID: 0000-0003-2240-317X. E-mail: emakoszay@protonmail.com

Introducción

El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas es una película producida por Los Tercios Compas, colectivo encargado de la comunicación interna y externa del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Por lo que sabemos, se estrenó en 2018 durante el primer festival de cine *Puy ta Cuxlejaltic* (“Caracol de nuestra vida” en tzotzil), cuya sede principal fue el Caracol Oventic². Nosotros la vimos por primera vez en ese evento, al interior de un auditorio que hospedaba a una audiencia de alrededor de 3.000 personas, en su mayoría zapatistas. Esta es una película radical por su elocuente presentación de información que irradia de la vida actual de las comunidades zapatistas –descendientes de mayas, de las etnias tzotzil, tzeltal, tojolab’al y ch’ol–, que viven de manera autónoma a la economía del mercado capitalista.

Aunque el movimiento zapatista contemporáneo es internacionalmente conocido y recordado por el levantamiento armado de 1994, su trayectoria está marcada por un temprano repudio a la guerra, y el cambio de enfoque hacia la construcción de una forma de vida colectiva independiente, igualitaria y liberada, que definen como “autonomía” (Zagato y Arcos, 2021, pp. 226-227, traducido por el autor).

A diferencia de los cineastas occidentales y occidentalizados, que trabajan con temas políticos, Los Tercios Compas no hablan de ideales, teorías ni utopías, sino que describen una realidad concreta que excede al proceso de homogenización que opera en acoplamiento dinámico con el capitalismo. Lo que Agustín Berque denomina *paradigma moderno-clásico occidental*, el cual

se funda ontológica y lógicamente en el principio de decosmización, mediante la abstracción de nuestro Ser de su entorno: (1) ontológicamente con dualismo; y (2) lógicamente con la ley del tercero excluido, ambos implicando el reinado de la binariedad (como ejemplarmente se instancia, hoy en día, en el ‘lenguaje’ binario de nuestros dispositivos electrónicos) (2019, p. 1, traducido por el autor).

Por otro lado, Arturo Escobar menciona que a la incapacidad de la modernidad para proveer soluciones a los mismos problemas que desencadenó subyacen la “hipertecnificación de la racionalidad” y la “hipermercantilización de la vida social” (2005, p. 23). Estas definiciones, aunadas al *colonialismo recursivo*³, nos permiten vislumbrar el entretejido de la *sociogenia* del mundo contemporáneo, o la *máquina capitalista* (para usar términos propios del EZLN) desde la cual se produce la mayor parte de la cultura y el conocimiento.

Es nuestra creencia que la posibilidad de un mundo mejor (no perfecto ni acabado, dejemos eso para los dogmas religiosos y políticos) está fuera de la máquina y su posibilidad se sostiene en un trípode. O más bien en la interrelación entre tres columnas que han pervivido y perseverado, con sus altibajos, sus pequeñas victorias y sus grandes derrotas, a lo largo de la breve historia del mundo: las artes (...), las ciencias y los pueblos originarios (SupGaleano, 2016).

² En la cosmovisión maya antigua, el caracol “era un símbolo que marcaba el fin y el inicio de un período astronómico, acontecimiento que conllevaba la regeneración y el renacimiento de la vida misma. Descodificando el símbolo, podemos vislumbrar por qué se han denominado caracoles a estas zonas civiles en el gobierno zapatista autónomo” (Marcos, 2015, p. 134). “Los Caracoles son, en México, las regiones organizativas de las comunidades autónomas zapatistas. Fueron creados en el 2003 para reemplazar la anterior forma de organización, los Aguascalientes, tras un período de extensa discusión sobre la necesidad de cambiar la relación entre las comunidades, de las comunidades con el EZLN y de las comunidades con el mundo exterior” (Wikipedia, s/f).

³ Al agregar el adjetivo “recursivo” al concepto de colonialismo, Parisi y Dixon-Román reconocen la cualidad actual del colonialismo como un “modelo temporal o procesual de dominación entrelazado con la contingencia” (Parisi y Dixon-Román, 2020, traducido por el autor), es decir que los modos de dominación que nutren y mantienen a la sociogenia del capitalismo se actualizan de manera recursiva, integrando sucesos inesperados a su estructura de dominación.

En la película *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (2018), a lo largo de 30 minutos, Los Tercios Compas describen detalladamente algunos de los elementos que entretienen su *autonomía*, es decir, su sociogenia. Para Sylvia Wynter, el principio sociogénico es el “principio organizativo del criterio de ser/no-ser característico de cada cultura” (2009, p. 359). Wynter explora cómo la neuroquímica opera en la conciencia de *ser humano*, deviniendo en ontologías diversas (que no pueden ser reducidas a meros procesos físicos). Por lo tanto, para las audiencias inscritas en la sociogenia del capitalismo —y su progreso urbano y tecnocientífico— puede ser difícil percibir y comprender una otredad tan radical como la de los zapatistas, ya que existe una tendencia a categorizar a las personas que habitan en zonas rurales de “subdesarrolladas”, o “gente pobre”, que puede ser “curada” “sólo en términos económicos” (Wynter, 2003, p. 321, traducido por el autor). Sin embargo, estas categorizaciones son meras equivocaciones que surgen por la imposibilidad de comprender la existencia de una organización ecológica, social y cultural que funcione efectivamente afuera de la vida como ha sido organizada por la máquina capitalista.

Las equivocaciones, como modo de comunicación, surgen cuando desde diferentes *posiciones* de perspectiva —miradas desde mundos diferentes, en lugar de perspectivas sobre el mismo mundo— se usan términos homónimos para referirse a cosas que no son lo mismo (De la Cadena, 2020, p. 294).

Entre otras razones, los zapatistas han integrado la producción de video como un conocimiento técnico para trascender estas inconmensurabilidades onto-epistémicas, traduciéndose a sí mismos a través de películas y videos como *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (2018). Como se explicará, nuestra investigación nos ha llevado a pensar que a los temas que esta película aborda —es decir, la organización sociopolítica, las técnicas agrosilviculturales para la producción de alimento, los modelos educacionales y médicos, y la continua investigación sobre las cosmotecnologías de sus antepasados— subyace lo que Lenkersdorf (2001) denominó como *intersubjetividad biocósmica*. Y dado que “en el análisis del EZLN el arte se concibe como un campo heurístico, imaginativo y productivo inseparable del proceso colectivo de emancipación” (Zagato y Arcos, 2021, p. 230, traducido por el autor), consideramos que esta intersubjetividad biocósmica también se permea en las prácticas de producción estética de los zapatistas. Los artistas zapatistas son trabajadores polimorfos, “artistas de verdad en el arte de su construcción de un nuevo sistema de gobierno, la autonomía donde el gobierno obedece y el pueblo manda” (Subcomandante insurgente Moisés, 2016).

...las compañeras y compañeros artistas, no es su profesión de ser artistas, sino su profesión es y se llama “todólogo” porque son carpinteros, albañiles, tiender@s, trabajan la tierra, es locutor, locutora, miliciano, miliciana, insurgente e insurgente, autoridad autónoma, maestr@s de la escuelita, promotor de salud o de educación, y todavía se dan tiempo de ser artistas (subcomandante insurgente Moisés, 2016).

La llegada de la tecnología de video al territorio zapatista

A partir del levantamiento zapatista de 1994, varios reporteros y documentalistas, nacionales e internacionales, arribaron a las montañas del sudeste mexicano con el objetivo de “contar la historia de los zapatistas” desde un punto de vista externo. En 1995, como parte de esta ola, llegó al territorio zapatista Alexandra Halkin, la fundadora del Chiapas Media Project, para producir un documental para una ONG estadounidense:

Mientras que los periodistas “externos” estaban “obteniendo su historia”, muchas otras personas en la comunidad se acercaron a preguntarme por mi cámara Hi8 (dónde la había comprado, cuánto

costaba, etc.), demostrando claramente interés y conciencia de este tipo de tecnología. Estaba impresionada con la organización zapatista y su interés obvio en comunicar su mensaje al mundo exterior (Halkin, 2006, p. 7).

Luego de esta experiencia, Halkin se dio cuenta de que los zapatistas se podrían beneficiar del conocimiento técnico de la producción de videos, de modo que comenzó a discutir la posibilidad de realizar talleres de video dentro de sus comunidades. A través de una serie de conexiones transnacionales, Alexandra conoció a Guillermo Monteforte, un cineasta y tallerista ítalo-canadiense que había participado en la transferencia de conocimientos técnicos de video en otras comunidades indígenas en el territorio mexicano, como parte de algunos proyectos independientes y de otros financiados por el gobierno.

Siempre he querido proveer a la gente de la región zapatista con equipamiento de video, de tal manera que ellos pudieran comunicar con sonidos y películas grabados por ellos mismos, qué está pasando y qué NO está pasando al interior de sus comunidades. Estoy inmensamente satisfecho al saber que eso finalmente va a suceder -Guillermo Monteforte, primera correspondencia, octubre 1997 (Halkin, 2006, p. 7).



Imagen 1: Primera imagen de la película *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (Los Tercios Compas, 2018), mostrando una comunidad zapatista⁴.

Entre 1998 y 2012, Chiapas Media Project, también conocido como Promedios o Proyecto de medios, “capacitó a más de 200 hombres y mujeres indígenas en producción básica de vídeo; construyó y equipó cinco centros regionales de medios para la producción de vídeo digital, postproducción, audio, televisión vía satélite y acceso a Internet” (Bastida, 2019, p. 19). El Chiapas Media Project fue una iniciativa de un grupo internacional y heterogéneo que incluye a Alexandra

⁴ Las imágenes en este artículo se usan bajo la licencia “copyleft” de Los Tercios Compas: “Se autoriza la reproducción sin fines poblacionales, la circulación en sentido contrario y el consumo no consumista” (Los Tercios Compas, 2014).

Halkin, Guillermo Monteforte, Tom Hansen, José Manuel Pintado, Fabio Meltis y Paco Vázquez. El primer taller dentro de las comunidades zapatistas comenzó en febrero de 1998, una fecha inscrita en “en el momento más álgido de la guerra contrainsurgente que buscaba acabar por todas las vías (militar, psicológica, mediática y política) con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional” (Leyva, 2014, p. 368). Justamente dos meses después de que un grupo paramilitar masacrara a 19 mujeres, 14 niñas, 4 niños, 8 hombres y 4 nonatos en Acteal, Chiapas. Esta masacre fue esculpida por el gobierno y los medios alineados como resultado de violencia intracomunitaria, pero en realidad fue un acto “descarado y horrible orquestado por grupos paramilitares con el fin de asustar a las comunidades zapatistas para que abandonaran el movimiento” (Wortham, 2013, p. 193, traducido por el autor). Por lo tanto desde su introducción, la producción audiovisual se transformó en un arma de lucha, de denuncia, y de defensa del derecho a existir.

Xochitl Leyva menciona que el cine zapatista “es parte de un proceso organizativo alternativo rebelde,” que “reta la tiranía de la escritura al reivindicar la oralidad de la comunicación comunitaria” y “cuestiona radicalmente la hetero-representación” (2014, p. 371). Estas películas se enuncian desde afuera del realismo capitalista⁵, y demuestran una complejidad ecosocial que se diferencia de las simplificadoras (y en algunos casos retorcidas) representaciones elaboradas con las técnicas narrativas que utiliza la mayor parte de los medios de comunicación y cineastas occidentalizados cuando trabajan con, o se aproximan a, personas que no son urbanitas ni occidentalizadas. Con sus videoautorrepresentaciones, los zapatistas nos ofrecen una aproximación íntima y compleja hacia sus modelos de enacción⁶ ecosocial.

...de acuerdo con los zapatistas la construcción de una configuración social radicalmente diferente también pasa a través de la producción de nuevas estéticas y funciones frente a las impuestas por los poderes estatales y corporativos (Zagato y Arcos, 2021, p. 229, traducido por el autor).

Además de crear videos para audiencias externas, los zapatistas utilizan el video como una herramienta para generar cambios sociales internos, como en el caso del video *Somos iguales* (traducción del título en inglés *We Are Equal*), que se realizó en 2004. Con esta película, los zapatistas abrieron un diálogo interno sobre la desigualdad de género presente en sus comunidades. Después de filmar más de 30 horas de entrevistas y material observacional, “se acordó por consenso entre todos los miembros de la comunidad que era importante realizar proyecciones del metraje y discutir estos temas en público” (Magallanes-Blanco, 2008, p. 111, traducido por el autor). Desde entonces, los zapatistas han estado trabajando para superar la desigualdad de género dentro de sus comunidades. En este sentido, es importante entender que el zapatismo no es una utopía, sino el proceso vivo de una multiplicidad de comunidades autónomas en continua reconfiguración a partir del diálogo comunal, y, por lo tanto, la filmografía que las zapatistas han generado desde 1998 nos ofrece una mirada hacia las diferentes etapas de su desarrollo autónomo y rebelde. Estos videos funcionan como herramientas didácticas para compartir información sobre sus modos de vivir en rebeldía y “capturan cómo las comunidades civiles zapatistas aplican principios revolucionarios básicos que resisten la lógica del mercado, como una relación inalienable con la tierra, para proteger activamente su autonomía y construir su futuro” (Wortham, 2013, p. 206, traducido por el autor).

⁵ “El realismo capitalista, como yo lo entiendo, no puede limitarse al arte o al modo cuasi-propagandístico en el que funciona la publicidad. Es más como una atmósfera omnipresente, que condiciona no solo la producción de cultura sino también la regulación del trabajo y la educación, y actúa como una especie de barrera invisible que restringe el pensamiento y la acción” (Fisher, 2009, p. 16, traducido por el autor).

⁶ “A diferencia del supuesto racionalista de la separación de la mente y el cuerpo, la perspectiva enactiva (*enactive*) de la cognición comienza con la posición fenomenológica radicalmente diferente de la continuidad entre la mente y el cuerpo, el cuerpo y el mundo. Como Maturana y Varela suelen decirlo, todo hacer es conocer y todo conocer es hacer” (Escobar, 2010, p. 318).

Cuando Chiapas Media Project/Promedios concluyó su trabajo de formar videógrafos, existía una necesidad interna dentro de las comunidades de unir a todos los equipos zapatistas de comunicación en un solo cuerpo que manejase todos los medios, tanto internos como externos: "En 2014 se fusionan los equipos de comunicación (radios y videastas) de las zonas y se conforman como Los Tercios Compas, un cuerpo de todas las regiones zapatistas quienes realizan el registro audiovisual de todos los eventos, lo que venían haciendo de por sí años atrás" (Pineda, 2018). Esta movilización respondió al malestar acumulado en el EZLN con la incapacidad de los medios de comunicación nacionales e internacionales de realizar y presentar periodismo de investigación analítica en el auge de la desinformación cibernética:

Los medios de paga han presentado algo que es maravilloso dentro del capitalismo, porque es de las pocas veces donde vemos que el capitalismo convierte en mercancía la no producción. Se supone que el trabajo de los medios de comunicación es producir información, circularla de modo que se consuma para sus distintos públicos o receptores, y el capitalismo ha conseguido que los medios cobren por no producir, es decir, por no informar (SupGaleano, 2014).

A partir de 2014, Los Tercios Compas, que se convirtieron en los encargados de informar al mundo externo sobre los eventos y comunicados zapatistas, se definieron a sí mismos de la siguiente manera:

Como su nombre lo indica, no son medios, tampoco son libres, ni autónomos, ni alternativos, sino más bien como se llamen, pero son compas... creo. Es un colectivo disperso en calendario y geografía, y sería completamente anónimo si no fuera porque a sus integrantes los delata su irreverente rebeldía. Son los *mass media* del EZLN y funcionan cada vez que pueden, que es muy a veces. Está formado por seres humanos y animales, aunque a veces no se diferencien un@s de otr@s (Los Tercios Compas, 2014).

Entrevista como discurso comunal-intersubjetivo

"Las conductas, los actos, los pensamientos y las palabras de una persona están atravesadas por, o atraviesan varios 'pliegues' del *stalel*, que se transgreden, se modifican o se cambian. En esas transgresiones, un tipo de *ch'ulel* despierta" (López Intzín, 2015, p. 17).

Juan López Intzín menciona que el concepto tseltsal de *ch'ulel* se refiere a la esencia que ententeje a todos los sujetos: "En el pensamiento de los pueblos originarios mayas todo tiene vida, fuente, matriz, corazón, venas, huesos, carne, sentimientos, pensamientos, lenguaje propio y *ch'ulel*" (López Intzín, 2015, p.13). Por otro lado, Carlos Lenkersdorf plantea que "para los tojolabales no hay nada que no tenga *altzil* (...) todo vive, hombres y animales, plantas y manantiales, nubes y cuevas, lumbre y viento, cerros y valles, rocas y ríos, ollas y comales, cruces y caminos, inframundanos y supramundanos" (2001, p. 10).

Desde la perspectiva tojolabal nos encontramos, pues, en un cosmos repleto de vida. La vida auténtica no se halla en un más allá del cosmos, sino que el cosmos mismo abarca a todos los vivos y nos liga a todos en una comunidad cósmica de vida. Por lo tanto, nosotros los humanos *sí somos particulares con funciones específicas, pero no somos únicos* (Lenkersdorf, 2001, p. 3).

Consideramos que estos conceptos provenientes de los lenguajes mayas funcionan como claves para descifrar *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (2018), especialmente cuando nos enfrentamos a la imposibilidad de discernir si el discurso verbal se constituye como una entrevista multiagencial, o si este fue previamente escrito y narrado colectivamente. Como fue

ampliamente estudiado por Lenkersdorf, en las lenguas de origen maya, como el tojolabal, el tseltal o el tzotzil no existen los “objetos”, es decir que solo hay sujetos entretejidos en una *intersubjetividad biocósmica*, en la que “nada ni nadie puede ocupar, lingüísticamente, el lugar de objeto” (Millán, 2015, p. 50), y por lo tanto, se evade “la relación asimétrica entre ‘sujetos’ y ‘objetos’ en la construcción social del conocimiento” (López Intzín, 2015, p. 18). La intersubjetividad “es una de las señales distintivas de la estructura lingüística del tojolabal y demás idiomas mayas” y está “caracterizada por la pluralidad de sujetos y la ausencia de objetos, tanto directos como indirectos” (Lenkersdorf, 2001, p. 10). Pero ¿qué significa realmente la intersubjetividad en un nivel extralingüístico? Según López Intzín (2019), la intersubjetividad biocósmica deviene en la *comunalidad* que caracteriza a la autónoma organización sociopolítica de los zapatistas. Argumentando que el *Ch’ulel* configura su “deseo ancestral de liberarse y construir un mundo en donde quepan muchos y otros mundos con respeto, justicia y dignidad” (López Intzín, 2019). Aunque los detalles de la organización sociopolítica pueden variar entre los distintos caracóles zapatistas, se sabe que “la asamblea comunitaria es el organismo de toma de decisiones de primer nivel más importante” (Wortham, 2013, p. 186, traducido por el autor) a través de la cual cada comunidad elige a sus representantes para participar en el Comando General.



Imagen 2: Un *compa* que tiene un cargo administrativo en su comunidad explica que las autoridades zapatistas “proponen pero no imponen.” (Imagen fija de *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas*, Los Tercios Compas, 2018).

El espíritu indisoluble de las palabras y voces zapatistas es la comunalidad y la colectividad. Este es el espacio del poder de la palabra y la palabra del poder en común *in-surgida* en el espacio de una Asamblea que, a diferencia de las propias de otros pueblos originarios en Chiapas, está compuesta por mujeres, niñas, niños, hombres, ancianos y ancianas (López Intzín, 2019).

En *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (2018), los cineastas zapatistas nos comparten las aproximaciones técnicas y políticas hacia su modo comunal de vivir ecosocialmente. Pero las ideas expresadas por los sujetos individuales que aparecen frente a la cámara no comunican un modo individual de experiencia, sino una experiencia comunal a través de sujetos individuales. Pareciera que esta variación ontológica es elemental para la vida comunal. Escobar

la describe de la siguiente manera: “La forma relacional de ser, conocer, y hacer, definida como aquellas configuraciones socio-naturales donde nada pre-existe las relaciones que lo constituyen, sino que todo se constituye profundamente en relación con todo” (2016, p. 9). Por lo tanto, podemos entender esta película como contenedor de una experiencia intersubjetiva, que se irradia desde un entorno socioecológico comunal y concreto, y que entreteje los corazones, las mentes y los cuerpos de las zapatistas. Además, le permite al espectador externo dar una mirada hacia una “episteme (...) en donde la mente y el corazón se conjugan e interactúan porque el sentir se piensa y el pensar se siente. Mente y corazón no se divorcian” (López Intzín, 2015, pp. 4-5).

El *stalel* son modos de actuar, vivir, pensar, percibir y nombrar, y mucho de lo que se hace, se dice y se piensa es por la conciencia colectiva subjetivada desde los primeros años de nuestra vida, “porque así es”. Esas son las costumbres compartidas que nos hacen ser lo que somos (López Intzín, 2015, p. 6).

Durante nuestra visita al primer festival de cine zapatista, asistimos a un encuentro entre cineastas urbanitas-occidentalizados y Los Tercios Compas. Si bien la mayor parte de la conversación giró en torno a preocupaciones técnicas compartidas, como la maximización del almacenamiento de un disco duro, nos quedamos perplejos al notar el modo en que las cineastas zapatistas formulaban sus respuestas a nuestras preguntas. Al recibir una pregunta, Los Tercios Compas se comunicaban entre murmullos, hasta que de repente un miembro inesperado del colectivo zapatista enunciaba una respuesta. La ontología intersubjetiva-comunal de los zapatistas resuena en su modelo autónomo-intersubjetivo-comunal de gobernanza política, y en su elaboración comunal de la entrevista-como-narración, que nos guía a lo largo de *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (2018). No es una sorpresa que Los Tercios Compas eviten presentar créditos individuales, ya que para las artistas zapatistas el “anonimato (...) es un hábito de protección (...) e identificación establecido por el EZLN décadas atrás” (Zagato y Arcos, 2021, p. 232, traducido por el autor).

Videomachete

“Paco Vázquez, actual coordinador del Proyecto de Medios, cuenta que un videoasta indígena de un municipio autónomo zapatista le dijo que ‘el video es como un nuevo machete (...) se puede utilizar como arma para defenderse o como instrumento de construcción o creación’” (Köhler, 2004, p. 6).

Los mestizos y descendientes de europeos estamos comúnmente cegados al racismo estructural impuesto sobre los heterogéneos grupos étnicos comúnmente referidos con el concepto generalizado de “indígena”. Varias personas a las que se les denomina “indígenas” crecen sin saberlo, como la lingüista mixe Yasnaya Elena Aguilar Gil menciona: “La conciencia de ser indígena me nació cuando llegué a la ciudad, aprendí que lo era y me percaté de sus implicaciones” (Gil, 2017, p. 4). Los usuarios del machete poseen una proximidad privilegiada con la tierra y el crecimiento de las plantas, y, por lo tanto, con la vida y la transformación del paisaje. “Aquí el machete sirve principalmente para preparar y limpiar la milpa, para cosechar, y para cortar otros materiales útiles” (Köhler, 2004, p. 6). Al ser una herramienta a la mano de las personas que viven en zonas rurales, el machete se ha utilizado como arma de defensa contra la opresión estructural en varias ocasiones alrededor del mundo.

Tanto el machete como el video necesitan alguien que les opere. Ninguno de los dos hace su trabajo solo (...). El “video-machete” nos conduce a pensar en el usuario que está detrás de la herramienta y en la subjetividad de la expresión (Köhler, 2004, p. 7).



Imagen 3: Un grupo de zapatistas practicando agrosilvicultura. (Imagen fija de *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas*, Los Terceros Compas, 2018)

Los videomachetes funcionan como armas de defensa epistémica y como herramientas para el cultivo de un mundo en el que quepan muchos mundos⁷. La importancia del “usuario detrás de la herramienta” y la “subjetividad de la expresión” distinguen al videomachete de los modos más comunes del quehacer documental contemporáneo, es decir: la espectacularización del documental *mainstream*, la supuesta objetividad del documental observacional y la abstracción resultante de la búsqueda del supuesto “inhumano” en la etnografía sensorial. Dentro de las comunidades zapatistas, la creación de videomachetes apoya la autodeterminación hacia el logro de un cambio estructural, como sucedió con *Somos iguales* (2004). Y en su exhibición a públicos externos, los videomachetes zapatistas pueden causar una herida estructural en la episteme de un observador occidentalizado. Con el concepto de herida estructural nos referimos a la posibilidad de una apertura en la estructura perceptiva del espectador, a través de la cual penetra “el ‘germen’ de lo Otro que no puede ser pre-incorporado por el mismo sujeto autodeterminado sin que en este suceda un cambio” (Parisi y Dixon-Román, 2020, traducido por el autor). La producción estética desde el zapatismo presenta la existencia de otros mundos en el momento presente, mientras comparte información didáctica que contiene la capacidad de curar y trascender la desensibilización⁸ y la decosmización⁹ que subyacen a la sociogenia de la modernidad capitalista y tecnocientífica. Demuestra que es posible llevar una vida organizada eco-comunalmente a través de la intersubjetividad biocósmica.

⁷ “Muchas palabras se caminan en el mundo. Muchos mundos se hacen. Muchos mundos nos hacen. Hay palabras y mundos que son mentiras e injusticias. Hay palabras y mundos que son verdades y verdaderos. Nosotros hacemos mundos verdaderos. Nosotros somos hechos por palabras verdaderas. En el mundo del poderoso no caben más que los grandes y sus servidores. En el mundo que queremos nosotros caben todos. El mundo que queremos es uno donde quepan muchos mundos” (subcomandante insurgente Marcos, 1996).

⁸ “La desensibilización o el embotamiento es una adaptación tanto en nuestros sentidos como en nuestro pensamiento a la vida urbana y suburbana contemporánea, que en sí misma es una adaptación, sino un apéndice de, una máquina económica global impulsada a una velocidad cada vez mayor por desarrollos de alta tecnología” (Puhakka, 2014, p. 15, traducido por el autor).

⁹ “Descosmización n. F. Pérdida de los puntos de referencia que hicieron que los seres* y las cosas* en un entorno* vayan juntos. Pérdida de la cosmicidad*. Relacionado con *Entweltlichung* (demonianización) en Heidegger” (Berque, 2017, traducido por el autor).

El cine masivo —al igual que otras tipologías de imágenes en movimiento— se ha utilizado históricamente por los regímenes políticos y económicos como herramienta de colonización y condicionamiento de comportamientos. Si pensamos en la noción del videomachete fuera del marco del video zapatista, podemos notar que películas como las de Harun Farocki —que, entre diversas líneas de investigación, desarrolló piezas que concientizaron a la audiencia sobre la importancia del montaje audiovisual para recalcar u ocultar situaciones—, Johan van der Keuken —cuya obra evidenció relaciones socioecológicas entre lugares distantes, resaltando los efectos del colonialismo y neocolonialismo—, o Lourdes Portillo —cuyo trabajo ha visibilizado diferentes estructuras de violencia, poder y opresión en América Latina—, también podrían ser consideradas videomachetes. Ya que, además de presentar experiencias ricas en términos estéticos y didácticos, brindan perspectivas críticas y analíticas para la transformación del entorno sociogénico de la modernidad.

A diferencia del momento en que los cineastas mencionados comenzaron a crear películas, el estado actual de la cultura cibernética ha complejizado la esfera de acción política a través de la estructuración recursiva de la información que viaja a través de los sujetos humanos y sus dispositivos de telecomunicación, deviniendo en el colonialismo recursivo mencionado anteriormente, el cual se acopla dinámicamente a las contingencias sociales y políticas. En un momento en que el desarrollo (social, tecnológico, industrial, farmacéutico y político) ha disuelto la mayor parte de la diversidad ontológica y biológica con brutalidad y violencia, la creación y propulsión de videomachetes —tanto indígenas como urbanitas— es más necesaria que nunca para proteger la diversidad que no se ha perdido y para cultivar la diversidad que existe virtualmente en el porvenir.

Conclusiones

“En el movimiento zapatista, al no obedecer a los modelos individualistas que exalta el sistema neoliberal en las artes (por ejemplo, en sus formas de ficción subjetiva, fetichización de la corporalidad individual, dudas existenciales), los temas son naturalmente colectivos, referidos a su propia historia de liberación, y a los aspectos concretos de su sistema autónomo” (Zagato y Arcos, 2017, p. 89).

Las comunidades zapatistas han desarrollado una variedad de prácticas estéticas que responden y representan su historia y continua lucha política, como se menciona en esta crónica del festival CompArte 2018: “Obras de teatro, canciones, bailables y poemas nos invitaron a un viaje de la memoria para recorrer el camino desde la vida en las fincas, pasando por el levantamiento armado de 1994, hasta la fundación de los caracoles, la creación de la educación y la salud autónomas, la justicia propia, el gobierno propio” (Radio Zapatista, 2018). Zagato y Arcos clasifican las manifestaciones estéticas zapatistas en tres espacios temático/temporales: (1) pasado, que incluye principalmente al teatro y la danza, y que refleja las cosmologías de los abuelos y antepasados mayas, en algunos casos con elementos ritualísticos hacia la fecundidad de la tierra; (2) presente, principalmente en la forma de pinturas que cuentan “cómo se practica la autonomía, cómo deciden y laboran las Juntas de Buen Gobierno, los colectivos de trabajo, cómo se vive la resistencia diaria, cómo se forman los promotores de salud y educación, etc.” y (3) futuro, que incluye las alabanzas, principalmente en la forma de poesías, hacia “los caminos de la autonomía en base al esfuerzo del ser colectivo, la fuerza de las mujeres y el respeto por la madre tierra” (Zagato y Arcos, 2017, p. 90-91).

Si bien los autores no hacen referencia a la producción audiovisual, consideramos que las películas zapatistas como *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (2018) corresponden

al espacio temático/temporal del (2) presente. Ya que al igual que la pintura, el cine zapatista representa los continuos procesos para constituir y mantener la autonomía, mostrando “escenas de milpas y de trabajo colectivo [que] se funden con imágenes de resistencia ante la presencia militar” (Zagato y Arcos, 2017, p. 91). Al pensar en películas como *La tierra es de quien la trabaja* (*Land Belongs to those Who Work It*), producida en 2005, que justamente trata sobre un conflicto entre trabajadores zapatistas y las autoridades gubernamentales alrededor de la propiedad del terreno en donde yace un cultivo, se vuelve evidente que la pintura y el cine zapatista tienen una relación intrínseca en su forma de abordar el presente.



Imagen 4: Puesta en escena de un partidista inconsciente sobre el césped. No tenemos manera de confirmarlo, pero es probable que el actor en realidad sea un compa zapatista sin pasamontañas. (*El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas*, Los Terceros Compas, 2018)

Por otro lado, en la parte final de *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (2018) aparecen entrevistas con las personas que viven en las zonas aledañas a los caracoles, pero que no forman parte del movimiento —es decir, los “partidistas” a los que se refiere el título—, mostrando el contorno ecosocial directo de las comunidades zapatistas en una maniobra que podría entenderse a través del concepto de *sensibilidad ecológica* acuñado por el crítico de cine Serge Daney para referirse a una operación triádica cinematográfica en la cual se evidencian los intercambios desiguales entre “filmar/ser filmado”, “aquí/allá” y “esto/aquello” (Daney, 1978). Este concepto también podría usarse para leer las pinturas zapatistas, que al igual que sus películas, entrelazan perspectivas y situaciones cosmo/geo/políticas; evidenciando intercambios desiguales entre mundos distantes, que en algunos casos son remotos geográficamente, pero, en otros, se avecinan. *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (2018) concluye con una toma que oscila entre lo cómico y lo pictórico, y que muestra a un partidista reposando sobre el pasto mientras se escucha a una voz femenina que lo llama: “Antonio, Antonio, Antonio ya despierta”, pero Antonio no responde, pues se encuentra inconsciente por haber consumido alcohol (Imagen 4). Al ser el alcohol la sustancia alteradora de sentidos más normalizada dentro de la sociogenia de la modernidad, esta última escena podría entenderse como una sintomática representación de la intoxicación causada por la máquina capitalista, que mantiene a sus sujetos inconscientes de la posibilidad de otras formas de hacer mundos.

Durante nuestros días visitando el caracol Oventic, la comunidad zapatista anfitriona del festival de cine, notamos que Los Tercios Compas documentaron todas las actividades del festival desde diferentes puntos de vista y con varios modelos de cámaras de video. Esta heterogeneidad técnica y estética se nota en *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (2018), en la cual aparecen multiplicidades de formatos, estilos de encuadre, de colores y de texturas de video. Esta cualidad puede leerse desde el principio de antiilusionismo elaborado por el cineasta y teórico del cine materialista Peter Gidal. En sus películas se lleva a cabo “un trabajo procedimental constante contra los intentos de producir la hegemonía de un continuo ilusionista” (Gidal, 1989, p. 17, traducido por el autor). Gidal entiende el ilusionismo como una herramienta que se utiliza tanto en películas de arte como en películas comerciales para producir una identificación psicológica del público con la trama y los personajes de la película. Las películas creadas dentro de la tradición materialista del cine experimental a menudo empujan al público hacia sus propias estructuras psicossomáticas, pero *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (2018) logra un tipo de antiilusionismo que le permite a sus audiencias urbano-occidentalizadas obtener una visión más allá de la vista, al posicionarse dentro de un mundo que está sucediendo alternativamente al mundo de la máquina capitalista y que excede muchas de sus suposiciones básicas. Las lecturas a partir del “antiilusionismo” y la “sensibilidad ecológica” resuenan con la lectura del arte zapatista como “posicionándose en la línea del avant-garde de la estética de la liberación”, toda vez que propone “un enfoque colectivo, anónimo, autodidacta, pedagógico, esporádico y espontáneo” (Zagato y Arcos, 2021, p. 229, traducido por el autor).

Los zapatistas son un ejemplo muy relevante, tal vez único en su género, de una construcción política consciente del hecho de que los procesos colectivos de cambio son al mismo tiempo operaciones estéticas debido al factor de que percepción y acción son áreas coextensivas (Zagato y Arcos, 2017, p. 96).

Como vemos en *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (2018), la autonomía zapatista se constituye desde una intersubjetividad biocósmica que entrelaza “la existencia y las relaciones sociales con todo lo existente” (López Intzín, 2015, p. 13). La “cosmovisión intersubjetiva está íntimamente ligada con una cosmovivencia correspondiente” (Lenkersdorf, 2001, p. 11), y por lo tanto la producción estética zapatista nunca se esteriliza por la economía del mercado, ni se museifica. Sus videos, pinturas, poesías, ensayos, cuentos, canciones, obras de teatro, performances, listas de correos, textos, etc., reflexionan sobre temas de importancia pública dentro y fuera de sus comunidades, como la gestión de sus recursos y su territorio, su modo de gobernanza comunal y el panorama político-económico del mundo contemporáneo. Su accesibilidad dentro y fuera de las comunidades no depende de la asequibilidad económica ni educativa.

“Las artes” (...) cavan en lo más profundo del ser humano y rescatan su esencia. Como si el mundo siguiera siendo el mismo, pero con ellas y por ellas pudiéramos encontrar la posibilidad humana entre tantos engranajes, tuercas y resortes rechinando con mal humor. A diferencia de la política, el arte entonces no trata de reajustar o arreglar la máquina. Hace, en cambio, algo más subversivo e inquietante: muestra la posibilidad de otro mundo (SupGaleano, 2016).

¿Cómo es posible la creación de otros mundos a partir de la producción estética cuando se opera dentro de la máquina? Intentar responder a esta pregunta necesariamente acentúa la cualidad subversiva e inquietante del arte a la que hace referencia el SupGaleano, la cual permite encontrar *la posibilidad humana* entre los engranajes de la máquina capitalista. Pero esta posibilidad humana necesariamente implica una diversidad epistémica, es decir modos diversos de enacción humana. Yuk Hui recientemente mencionó que si sucede una revolución epistémica, esta no será global o unificada, sino fragmentada y local, proponiendo una “politización del arte” en el sentido de que las artes deberían de liderar tal revolución. Las artes cargan entonces la

tarea de producir “nuevas epistemes,” es decir, “nuevas sensibilidades que estarán habilitadas para darle a la ciencia y la tecnología nuevas direcciones y marcos de referencia” (Hui, 2021, p. 282, traducido por el autor). Pareciera que el énfasis en la producción estética del EZLN es una llamada temprana hacia una revolución epistémica pluriversal.

Es tan poderoso el arte, porque es una vida real ya en las comunidades donde ellas y ellos mandan y su gobierno obedece, gracias al arte de la imaginación y saber convertir en una nueva sociedad, en una vida común. Demuestra que sí se puede otra forma de gobernarse, totalmente diferente, que sí es posible otra vida trabajando comúnmente en beneficio de la misma comunidad (subcomandante insurgente Moisés, 2016).



Imagen 5: Un grupo de compas “rescatando la sabiduría de sus antepasados”. (Imagen fija de *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas*, Los Tercios Compas, 2018)

El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas es una “zona de contacto” entre mundos distantes, es decir, un proceso de traducción en donde “la diversidad se celebra no como un factor de fragmentación y aislamiento, sino como una condición de compartir y solidaridad” (De Sousa Santos, 2005, p. 124, traducido por el autor). Esta película, al traducir procesos internos del movimiento hacia el exterior, posibilita a su audiencia el sobrepaso de la idea pseudogeneralizada de que no existen alternativas eficientes al modelo capitalista. Como Lenkersdorf menciona, hacerse consciente de la pluralidad de cosmovisiones exige que entendamos que la cosmovisión “occidental, científica, globalizante, moderna, progresista, etc.” es en realidad “provincial,” es decir una entre muchas otras. “Vivir el pluralismo en todos los aspectos, cultural, político, social, etc., exige modestia, tolerancia, respeto mutuo y el reconocimiento de las limitaciones de nuestra visión, de nuestra manera de arreglar la sociedad y la vida” (Lenkersdorf, 2001, p. 5).

Si bien la posibilidad de entendimiento se vuelve en una responsabilidad para el interlocutor que recibe el mensaje, la promoción y distribución de las películas zapatistas —así como muchos otros ejemplos de videos desarrollados por las diversas comunidades “indígenas” alrededor del mundo, e incluso los videomachetes generados por urbanitas— es de gran importancia

para intensificar el surgimiento de una revolución epistémica que permita la coexistencia de una pluralidad de cosmovisiones. Lo cual representaría “el fin de los monismos, monoteísmos, monarquías o presidencialismos, también el fin de que la verdad es una sola” (Lenkersdorf, 2001, p. 5). Vivir en una pluralidad de cosmovisiones permite conectar mundos divergentes, cuyos habitantes, como en el caso de los zapatistas, “quieren *ser sin que otros dejen de ser* —es decir sin ‘ganar’ almas, territorios o mercados para un programa de expansión predicado sobre sí mismos” (De la Cadena, 2020, p. 304). Por lo tanto, los videomachetes se presentan como herramientas para sobrepasar al uninaturalismo de la modernidad tecnocientífica y su forma de reticular al mundo y a sus habitantes como reserva de recursos explotables. Con *El pilar de la autonomía y la vida de los partidistas* (2018) los zapatistas nos están mostrando que otra forma de enacción humana es posible.

Bibliografía

- Berque, A. (2017). *Glossaire de mésologie*. Recuperado de <https://mesoglo.blogspot.com>
- (2019). An enquiry into the ontological and logical foundations of sustainability: Toward a conceptual integration of the interface “Nature/Humanity”. *Global Sustainability*, 2(e13). <https://doi.org/10.1017/sus.2019.9>
- Bastida, M. L. (2019). Anotaciones sobre un cuarto de siglo de cultura y comunicación política zapatista. *Tonos digital*, 36, 4.
- Daney, S. (1978). The cruel radiance of what is. *Diagonal Thoughts*. Recuperado de www.diagonal-thoughts.com/?p=1450
- De Sousa Santos, B. (2005). The future of the World Social Forum: The work of translation. *Development*, 48(2), 15-22. <https://doi.org/10.1057/palgrave.development.1100131>
- De la Cadena, M. (2020). Cosmopolítica indígena en los Andes: Reflexiones conceptuales más allá de la “política”. *Tabula rasa*. <https://doi.org/10.25058/20112742.n33.10>
- Escobar, A. (2005). *Más allá del tercer mundo: globalización y diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad del Cauca.
- (2010). *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes*. Bogotá: Envién.
- (2016). Desde abajo, por la izquierda, y con la Tierra: La diferencia de Abya Yala/Afro/Latino-América. *Intervenciones en estudios culturales*, 2(3). Recuperado de <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/53/5317007/index.html>
- Fisher, M. (2009). *Capitalist realism: Is there no alternative?* Winchester: Zero Books.
- Gidal, P. (1989). *Materialist film*. Londres: Routledge.
- Gil, Y. E. A. (2017). Èets, atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena. *Revista de la Universidad de México*. Recuperado de www.revistadelauniversidad.mx/articles/f20fc5ef-75e2-44d0-8d5b-a84b2a87b7e3/eets-atom-algunos-apuntes-sobre-la-identidad-indigena
- Halkin, A. (2006). Fuera de la óptica indígena: zapatistas y videastas autónomos. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 7, 71-92.
- Hui, Y. (2021). *Art and cosmotechnics*. Nueva York: E-flux Books.
- Köhler, A. (2004). Nuestros antepasados no tenían cámaras. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 4. Recuperado de www.rchav.cl/2004_4_ame10_kohler.html
- Lenkersdorf, C. (2001). Relaciones interculturales entre los maya tojolabales. En: M. Heise (ed.). *Interculturalidad. Creación de un concepto y desarrollo de una actitud* (pp. 309-330). Lima: Programa FORTE-PE, Ministerio de Educación.
- Leyva, X. (2014). Luchas autonómicas y epistémicas en tiempos de crisis y guerras múltiples. En R. Gutiérrez y F. Escárzaga (eds.). *Movimiento indígena en América Latina: resistencia y proyecto alternativo. Vol. III* (pp. 363-385). México D.F.: UAM-I e Instituto de Puebla.
- López Intzín, J. (2015). El ch’ulel-multiverso y la intersubjetividad en el stalel maya tseltal. *Resistant Strategies*. Recuperado de <https://resistantstrategies.tome.press/translation-of-the-chulel-multiverse-and-intersubjectivity-in-the-maya-tseltal-stalel-es/?lang=es>

- (2019). Zapatismo y filosofía tseltal: Ch'ulel y el sueño de un otro devenir. Recuperado de www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/zapatismo-y-filosofia-tseltal-chulel-y-el-sueno-de-un-otro-devenir
- Los Tercios Compas (2014). Homenaje al compañero DAVID RUIZ GARCÍA en el marco de la Compartición entre Pueblos Originarios y los Pueblos Zapatistas. *Enlace Zapatista*. Recuperado de <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/08/05/homenaje-al-companero-david-ruiz-garcia-en-el-marco-de-la-comparticion-entre-pueblos-originarios-y-los-pueblos-zapatistas>
- Magallanes-Blanco, C. (2008). Video as a tool for change: Gender discourse in Zapatista indigenous communities. *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, 77, 106-114.
- Marcos, S. (2015). Lo parejo en el género: reflexiones sobre las zapatistas y la obra de Carlos Lenkersdorf. En M. Millán y D. Inclán (eds.). *Lengua, cosmovisión, intersubjetividad. Aproximaciones a la obra de Carlos Lenkersdorf* (pp. 133-152). México: Universidad Nacional Autónoma.
- Millán, M. (2015). En otras palabras, otros mundos: la modernidad occidental puesta en cuestión. En M. Millán y D. Inclán (eds.) *Lengua, cosmovisión, intersubjetividad. Aproximaciones a la obra de Carlos Lenkersdorf* (pp. 47-59). México: Universidad Nacional Autónoma.
- Parisi, L., y Dixon-Román, E. (2020). Recursive colonialism and cosmo-computation. *Social Text*. Recuperado de https://socialtextjournal.org/periscope_article/recursive-colonialism-and-cosmo-computation
- Pineda, N. (2018). El festival imposible, realmente era imposible o solo era inevitable. *Desinformémonos*. Recuperado de <https://desinformemonos.org/festival-imposible-realmente-imposible-solo-inevitable-2>
- Puhakka, K. (2014). Intimacy, otherness, and alienation: The intertwining of nature and consciousness. En D. A. Vakoch y F. Castrillón (eds.), *Ecopsychology, Phenomenology, and the Environment* (pp. 11-26). Nueva York: Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-4614-9619-9_2
- Radio Zapatista (2018), CompArte 2018. La alegre rebeldía. Recuperado de <https://radiozapatista.org/?p=27744>
- Subcomandante Insurgente Marcos (1996). Cuarta declaración de la selva Lacandona. *Enlace Zapatista*. Recuperado de <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona>
- Subcomandante insurgente Moisés (2016). El arte que no se ve, ni se escucha. *Enlace Zapatista*. Recuperado de <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/08/03/el-arte-que-no-se-ve-ni-se-escucha>
- SupGaleano (2014) Primera parte: Palabras del SupGaleano. *Enlace Zapatista*. Recuperado de <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/08/12/transcripcion-de-la-conferencia-de-prensa-del-ezln-con-medios-libres-autonomos-alternativos-o-como-se-llamen-del-10-de-agosto-del-2014-en-la-realidad-zapatista-chiapas-mexico/>
- (2016). Las artes, las ciencias, los pueblos originarios y los sótanos del mundo. *Enlace Zapatista*. Recuperado de <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/02/28/las-artes-las-ciencias-los-pueblos-originarios-y-los-sotanos-del-mundo/>
- Toledo, V., y Barrera-Bassols, N. (2020). La milpa y la memoria biocultural de Mesoamérica. Recuperado de <https://unam.academia.edu/NarcisoBarreraBassols>
- Wikipedia (s/f). Caracoles y Juntas de Buen Gobierno. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Caracoles_y_Juntas_de_Buen_Gobierno
- Wortham, E. C. (2013). *Indigenous media in Mexico: Culture, community, and the state*. Londres: Duke University Press.
- Wynter, S. (2003). Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: Towards the human, after man, its overrepresentation--an argument. *CR: The New Centennial Review*, 3(3), 257-337. <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>
- (2009). En torno al principio sociogénico: Fanón, la identidad y el rompecabezas de la experiencia consciente y cómo es ser "negro". *Piel negra, máscaras blancas* (pp. 327-370). Madrid: Akal.

- Zagato, A., y Arcos, N. (2017). El Festival "Comparte por la Humanidad". Estéticas y poéticas de la rebeldía en el movimiento zapatista. *Páginas*, 9(21), 75-101.
- Zagato, A., y Arcos, N. (2021). The coming war and the impossible art: Zapatista creativity in a context of environmental destruction and internal warfare. En T. J. Demos, E. E. Scott y S. Banerjee (eds.), *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change* (pp. 214-236). Nueva York: Routledge.