

# Cuando el dolor se mira: el documental como producto cultural del sufrimiento social. Breve análisis del documental *Zapatistas: Crónica de una rebelión*

*When Pain Is Seen: The Documentary as a Cultural Product of Social Suffering. A Brief Analysis of the Documentary Zapatistas: Chronicle of a Rebellion*

AMBAR VARELA MATTUTE

<https://orcid.org/0000-0002-7053-3692>

Universidad Autónoma  
Metropolitana - Unidad  
Iztapalapa, México

FECHA DE RECEPCIÓN  
septiembre 1, 2025

FECHA DE APROBACIÓN  
diciembre 8, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN  
enero - junio 2026

<https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i32.487>

**RESUMEN** / Los documentales, como productos culturales, condensan visualmente significados sociales en sintonía con los acontecimientos que retratan. En este texto, planteo que los documentales sobre eventos de crisis materializan narrativas que reflejan el sufrimiento colectivo. Es decir, presentan respuestas a cuestionamientos que las sociedades abordan en momentos traumáticos: ¿quién nos ha hecho sufrir? ¿por qué lo ha hecho? ¿ha valido la pena? Por ello, sugiero que los documentales permiten procesar el dolor experimentado y facilitan el alivio de la herida social. Como ejemplo de este argumento, destaco el documental *Zapatistas: Crónica de una rebelión* (Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

**PALABRAS CLAVE** / Trauma cultural, documental, sufrimiento, resistencia indígena, guerrilla zapatista.

**ABSTRACT** / Documentaries, as cultural products, visually condense social meanings in accordance with the event to which they are linked. In this text, I propose that documentaries about crisis events materialize narratives that signify collective suffering; that is, they present answers to questions that societies ask themselves when they have been subjected to traumatic moments: Who has made us suffer? Why have they done so? Has it been worth it? Therefore, I suggest that documentaries provide an outlet for the pain experienced and facilitate the healing of social wounds. I propose as an example of this argument the documentary *Zapatistas: Chronicle of a Rebellion* (Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

**KEYWORDS** / Cultural trauma, Documentary, Suffering, Indigenous resistance, Zapatista guerrilla movement.



*Zapatistas: Crónica de una rebelión*  
(Víctor Mariña y Mario Viveros, 2007).

## INTRODUCCIÓN

**T**reinta años se conmemoran en 2024 desde la madrugada que tomó por sorpresa a los mexicanos, cuando un grupo de indígenas armados en Chiapas declaró la guerra al Estado y al Ejército mexicanos. Este evento, conocido socialmente como el levantamiento armado zapatista, marcó una irrupción en la vida cotidiana y puede considerarse como ‘traumático’. Al materializar una alteración violenta del orden social, es decir, al ser un evento convulso, provocó un sufrimiento en las comunidades indígenas involucradas, ya sea directa o indirectamente, en los diferentes hechos que dieron forma a la guerrilla. Aunque este sufrimiento podría pensarse como esperado e, incluso, justificado por los objetivos promovidos por la lucha zapatista, en este texto expongo que requirió un ejercicio de sanación colectiva. Para las comunidades, era necesario significar los miedos, preocupaciones, tristezas, desconciertos y angustias que experimentaron, tanto individual como colectivamente, a fin de sentir que las pérdidas, los esfuerzos y los sacrificios no fueron en vano, independientemente de los logros políticos alcanzados por la causa zapatista.

Aliviar dicho sufrimiento detonó un proceso de construcción, deconstrucción y reconstrucción de significados, basado en un ejercicio cognitivo de interpretación cultural y en un encuadre simbólico indispensable para dar salida al dolor experimentado. Para ser sanado, el trauma necesita ser elaborado, reconocer la herida, significar el sufrimiento y abrazar el dolor. Las sociedades requieren un proceso inconsciente pero intencional de encuadre simbólico, que cree una narrativa capaz de dotar de sentido a las pérdidas. Esto implica un ejercicio interpretativo e imaginativo para elaborar historias que hagan más tolerable el evento, eliminando la idea de que lo ocurrido fue en vano, y reconociendo su valor cultural y su relevancia para la memoria colectiva (Alexander, 2012). Estas historias, en el marco de la guerrilla zapatista, han cristalizado en una diversidad de productos culturales (murales, pinturas, canciones, objetos artesanales) que persisten hasta hoy y ‘representan’ este evento en la esfera social, manteniéndolo presente.

Los filmes documentales que tratan sobre este evento son de particular interés en este texto. En los últimos 30 años se han producido alrededor de 12 documentales sobre la convulsión zapatista. Argumento aquí que tales filmes se han convertido en arquetipos icónicos de la guerrilla, de su sufrimiento y de su valor cultural, al utilizar elementos estéticos que ilustran una narrativa donde la guerrilla zapatista se presenta como un evento traumático relevante para la identidad nacional. Para ejemplificar este argumento, me enfocaré en **Zapatistas: Crónica de una rebelión** (Victor Mariña y Mario Viveros, 2007), producido por *La Jornada* y Canalseisdejulio. Este documental captura los momentos más álgidos de la guerrilla zapatista, articulados en una línea del tiempo caracterizada por una fuerte emotividad. Esta línea, que comienza con el estallido de la guerrilla el 1 de enero de 1994 y termina con la presencia de los Zapatistas en la Cámara de Diputados en 2001, permite observar los procesos de significación que surgieron en torno a estos eventos, con un principio y un fin

claros (Arteaga, 2022). Este enfoque es valioso en términos metodológicos, desde la perspectiva del trauma cultural en la que se basa este artículo (Alexander, 2012).

Aunque el ciclo de un documental concluye con su exhibición y el visionado por parte del público, este argumento se extiende a todos los filmes documentales sobre la guerrilla. Estos filmes nacen con la intención de dar voz a la guerrilla, traducéndola en formas estéticas que no solo la enuncian discursivamente, sino que favorecen la experiencia sensorial (Kaplan y Wang, 2004). Así, buscan conectar con la sociedad de manera más profunda y emotiva, evocando la memoria e introduciendo en la esfera social ‘otros matices’ sobre el evento, en específico, el sufrimiento de las comunidades indígenas durante la época de la guerrilla, desde la mirada y experiencia del realizador, quien, aunque no necesariamente pertenece a la comunidad que experimenta el trauma de manera directa, sí logra empatizar con ella.

En este artículo, sugiero que estos filmes no son simplemente un resultado del levantamiento armado zapatista, sino que son parte del proceso interpretativo de construcción cultural que se siguió para elaborar el trauma. Nacieron inmersos en las narrativas creadas para explicar el evento y fue en ese contexto donde adquirieron la estética que hoy, treinta años después, los consolida como icónicos. Este artículo se propone, por tanto, dar cuenta de dicho proceso de construcción (y reconstrucción) cultural sobre la guerrilla zapatista, condensado en el documental **Zapatistas: Crónica de una rebelión**. Mediante este análisis, busco destacar la importancia de los documentales como vehículos para procesar el trauma colectivo, permitiendo a las comunidades encontrar sentido en sus experiencias. Este proceso no solo es crucial para el alivio del bullicio emocional, sino que también contribuye a la formación de una identidad cultural colectiva que valora el sufrimiento, la resistencia y la lucha por la justicia, reafirmando su relevancia en el contexto de la historia social de México.

## DEL TRAUMA COLECTIVO AL TRAUMA CULTURAL: APUNTES TEÓRICOS

Independientemente de la naturaleza del evento convulso o conflicto, éstos implican un proceso emocionalmente difícil para todos sus involucrados: la intrusión en el espacio público, el uso de la violencia, las represiones, los enfrentamientos, los desplazamientos... traen consigo miedos, ansiedades y tristezas tanto para quienes encienden la mecha que detona el evento, como para quienes la reciben. Este sufrir se ha capturado, por ejemplo, en imágenes que dotan de rostro a las luchas, ilustrando y documentando cómo el dolor se entreteje con la esperanza de la victoria, el anhelo de la transformación y la sensación de justicia. Al publicarse en los medios de comunicación, estas ‘fotografías del dolor’ ofrecen testimonio fiel sobre cómo estos eventos implican una ruptura con el orden; la cual, aunque se percibe como la ‘única alternativa posible’ para dar salida a la tensión entre los grupos, se vive como estremecedora y deja a su paso un sabor agri dulce en quienes la han sufrido (Eyerman, Alexander y Breese, 2015).

Si bien estos eventos se experimentan de manera individual y producen una emotividad que impacta de forma única en la vida diaria de las personas, la sociología cultural sugiere que se resienten también en lo social y requieren de un proceso de significación cultural para su resolución. Los estudios sobre el trauma cultural surgen dentro de la sociología cultural a principios del siglo XXI, justo con la intención de comprender las articulaciones que se logran en lo social en relación a la percepción y las sensibilidades que los grupos desarrollan con respecto a estas experiencias, mediante la revisión del conjunto de representaciones culturales que dan importancia a los acontecimientos como fuente de sufrimiento compartido (Choi, 2020). Más que pretender establecer relaciones causales o confirmar la validez de las afirmaciones sociales sobre el evento, el marco analítico del trauma cultural consiste en

abstraer las narrativas que resultan del proceso de significación del sufrimiento, a fin de comprender “la creación de la identidad grupal y las reivindicaciones colectivas sobre el trauma compartido” (Choi, 2020, p. 143). Para lograr su propósito, este marco analítico se articula en torno a tres conceptos centrales, los cuales explico a continuación: trauma, sufrimiento y narrativas del dolor.

Conceptualmente, un trauma existe cuando los miembros de una colectividad sienten que han sufrido a causa de un acontecimiento que ha transformado su historia y ha amenazado las formas, estructuras y prácticas que brindaban sentido a su vida en comunidad (Eyerman, Alexander y Breese, 2015). Por ello, las guerras, guerrillas, luchas y resistencias pueden ser considerados analíticamente como eventos traumáticos: además de las pérdidas materiales o económicas que traen consigo, en cada uno de estos eventos se inflige dolor en razón de desacuerdos, tensiones y choques entre visiones diferenciadas asociadas a la raza, el género, la religión y la etnicidad, entre otras expresiones de la diversidad. Ello ocasiona una herida en la conciencia colectiva, la cual requiere ser aliviada para resolver la fragmentación, exclusión o desigualdad que detonó el evento en un principio (Alexander, 2012; Eyerman, 2001; Eyerman y Sciortino, 2020).

Así como los efectos materiales de los eventos convulsos se van poco a poco asimilando, el vórtice de emociones que detonan se va asentando y se acoge en la conciencia colectiva bajo la noción de sufrimiento. En términos generales, esta refiere: a) al proceso de tejido inconsciente que los grupos realizan entre darse cuenta de que fueron parte de un evento traumático y b) su significación como algo trascendental de la vida en comunidad. El sufrimiento, por tanto, no se trata de la suma del dolor individual que produjo el evento en cada persona, sino de su *construcción social*: a medida que las emociones experimentadas (simpatías o resentimientos) trascienden lo individual, los colectivos van tejiendo significativa y narrativamente su sufrimiento junto o en relación con el de los otros. La experiencia del evento se vuelve entonces

traumática en términos culturales, se activa su valor como motor de la solidaridad social y comienza a buscar su lugar en la memoria y la historia compartida (Eyerman, 2001).

La significación de las emociones detonadas por los eventos convulsos ocurre de forma simbólica y funciona como un mecanismo de respuesta social ante ellos: se trata de un intento por dar sentido al dolor experimentado, por hacerlo más soportable. Dentro de este proceso de significación, se construyen, deconstruyen y reconstruyen narrativas que cuestionan y trastocan desigualdades históricamente arraigadas, gracias al encuentro de las emotividades compartidas entre quienes participaron en el evento y también entre quienes lo atestiguaron. Lo que resulta de esta significación son narrativas del dolor escritas a modo de textos culturales que ofrecen argumentos para intentar atender a preguntas como ¿quiénes sufren? ¿cómo expresan / viven ese sufrimiento? ¿quién los ha hecho sufrir? ¿por qué les ha infligido ese sufrimiento? ¿cómo se le hará responsable de éste?... Todas éstas como parte de un esfuerzo por responder a la gran interrogante ¿ha valido la pena todo esto? (Alexander, 2012; Eyerman, Alexander y Breese, 2015; Eyerman y Sciortino, 2020).

Estas narrativas construyen simbólicamente al trauma, lo experimentan, lo explican y propician su sanación como parte central del funcionamiento colectivo y de la vida en comunidad. Mediante la elaboración de esta narración, las sociedades habilitan la creación de puntos de encuentro simbólicos entre los grupos involucrados en el conflicto, gracias al reconocimiento y la valorización que se le da a la emotividad; la cual trasciende las diferencias, moviliza la empatía y facilita la identificación con el prójimo, sus razones, motivos e inquietudes (Caruth, 1995). Desde ahí, éstas realizan también el trabajo simbólico de construir y deconstruir discursivamente al ‘otro’ como pertenecientes (o no) a una determinada entidad política a través de criterios legales y morales; lo cual reta, renegocia y redefine simbólicamente las fronteras de inclusión / exclusión de los grupos sociales. El *sufrimiento*, por tanto, se imprime en la memoria de los

pueblos, impulsando o generando cambios en la conciencia colectiva y en el orden social incluso con mayor fuerza que el propio acontecimiento. Estos cambios se manifiestan, por ejemplo, en el fortalecimiento de la identidad grupal, el surgimiento de nuevas solidaridades, así como en la reparación del daño que se reportará en ajustes a los arreglos sociales, institucionales o normativos para facilitar la integración intercultural (como podría ser la ampliación de los canales de diálogo y participación para la resolución de conflictos, el surgimiento de legislaciones que otorguen derechos al grupo excluido y la creación de mecanismos para la garantía de dichos derechos, entre otros) (Alexander, 2012; Eyerman, 2001; Eyerman, Alexander y Breese, 2015; Eyerman y Sciortino, 2020). Ello no implica, sin embargo, que este proceso de significación sea algo acabado, sino que es susceptible de ser revisado y disputado por parte de sus involucrados, detonando nuevas reflexiones y significaciones que buscarán expandir (o restringir) las lógicas de solidaridad e inclusión. El sentido de ‘pertenencia’ que se reporta en la integración intercultural está siempre en constante cambio y es objeto de negociación simbólica por parte de los grupos. Negociación que se ve facilitada por un evento traumático.

Este proceso de interpretación simbólica ocurre de manera inconsciente, pero intencional en todas las sociedades (Alexander, 2010). Sin embargo, dado que el seguimiento abstracto de tal interpretación es imposible para las sociedades, las significaciones elaboradas cristalizan en un conjunto de representaciones culturales, a modo de expresiones icónicas perceptibles del sufrir colectivo (Alexander, 2012; Bartmansi y Alexander, 2012; Choi, 2020; Kaplan y Wang, 2004; Olesen, 2015); es decir, en expresiones que abrevan estética y simbólicamente los textos culturales mediante los cuales las sociedades significan aquellos acontecimientos que les resultan relevantes porque creen que alteran significativamente su vida. Éstas se encuentran en productos materiales relacionadas con los eventos convulsos, como la gráfica, documentales, literatura, música, prendas de vestir, entre



otros. Mediante su análisis es posible acceder a las narrativas del dolor y de ahí a la construcción social de dichos eventos para intentar trazar una línea interpretativa sobre sus efectos; es decir, es posible conocer qué pautas y códigos se movilizaron durante el proceso de significación, cómo estas se utilizaron para desimaginar y re imaginar al “otro” frente al “nosotros”, qué puntos de encuentro entre los grupos se crearon como resultado del sentido dado al sufrimiento y cómo fue hilándose la diversidad hasta llegar a superar la contradicción, fortalecer la solidaridad y aceptar la diferencia (Eyerman y Sciortino, 2020).

Los productos culturales no son resultado del trauma, sino son parte de su proceso interpretativo de construcción cultural; es decir, nacen inmersos en las narrativas que dotan de sentido a lo acontecido. Luego, echando mano del “arte”, éstos preforman al trauma, hablan por él en la escena social: lo traducen en formas estéticas que no sólo lo enuncian discursivamente, sino que favorecen su experiencia sensorial (Kaplan, 2005). De esta manera, logran conectar con las colectividades de formas más profundas y emotivas, evocando su memoria e introduciendo (e impulsando) en la escena social ‘otros matices’ sobre el evento traumático, por ejemplo: el dolor y el sufrimiento de ciertos grupos que quedan fuera de los intereses partidistas y la escena política, como los indígenas, las mujeres, las niñas y los niños; desde la mirada y experiencia propia del realizador, quien no necesariamente —debo mencionar— es parte de la comunidad que experimenta el trauma de manera directa, pero que sí empatiza con ella. Ello facilita que el proceso cognitivo de articulación, discusión, construcción y deconstrucción de significado sobre el evento convulso ocurra de manera más reflexiva, empática y solidaria.

## DOCUMENTALES Y TRAUMA

Un filme documental es un tipo de cine que nos habla acerca de situaciones de la actualidad, es decir, de eventos que la sociedad considera relevantes para su identidad, su historia

y su memoria colectiva (Nichols, 2010). Se trata de una obra cinematográfica no ficcional que centra sus esfuerzos creativos en capturar fragmentos objetivos de la realidad social. Cuando estos filmes tratan sobre eventos “traumáticos”, tales fragmentos se articulan en relatos que recuperan, reconstruyen y representan estéticamente la dimensión y la naturaleza de la herida causada en la conciencia colectiva por las guerras, las guerrillas, los abusos de las dictaduras militares, los feminicidios, las desapariciones forzadas, los genocidios, etcétera (Kaplan y Wang, 2004). Encuadre tras encuadre presentan imágenes estremecedoras que dan cuenta de las ausencias, las pérdidas, las violencias, las causas imaginadas y sus consecuencias, el panorama desolador que ha dejado el trauma a su paso y la posibilidad que queda siempre buscar maneras para aliviar el dolor, evitar que algo así vuelva a repetirse y avanzar hacia la construcción de un futuro mejor. Estas imágenes se intercalan luego con voces de testimonios, entrevistas y narraciones desde donde se filtran el miedo, la desilusión, la frustración, la resistencia y el amor característicos del sufrimiento social; ofreciéndole a la audiencia una versión más impactante y, a la vez, más humana, emotiva y sensible al dolor provocado por el evento que la descrita en los diarios u otros medios de comunicación.

La combinación cinematográfica de ambos elementos estéticos es lo que caracteriza a los documentales sobre traumas sociales y, por tanto, lo que le permite despojar a estos eventos de su carácter impersonal: quienes participan del filme, participan también del sufrimiento que hace la de hilo conductor entre las imágenes y los relatos. Un hecho aparentemente histórico, lejano y ajeno se representa audiovisualmente como un evento cercano, personal y horrendo que propone una amenaza no sólo para el existir de un grupo, sino de toda la sociedad. El documental transforma así un hecho aparentemente histórico en un *trauma / drama*; es decir, en la elaboración de una narrativa que entrelaza la experiencia individual con la grupal, promueve la reconciliación, se inserta como parte de la identidad colectiva (Eyerman,

2001, p. 11) y “estabiliza la memoria y el sentido contemporáneo de la realidad social, indicando con seguridad social el camino a seguir” hacia la restitución de aquello que fue trastocado (Eyerman, Alexander y Breese, 2015, p. IX).

Para presentar este trauma / drama, colocan en la escena pública un conjunto de imágenes que trazan visualmente causalidades “simbólicas y estéticas” sobre el trauma; las cuales ofrecen las anheladas respuestas a inquietudes generales como:

- ➔ ¿Quién sufre? Esta pregunta establece el carácter de las víctimas. Para que se logre establecer una relación de identidad entre el grupo afectado y el resto de la colectividad civil, se requiere que las víctimas adquieran simbólicamente cualidades virtuosas; es decir, que representen los valores sagrados compartidos por el resto del grupo y que han sido trastocados.
- ➔ ¿Por qué sufre? Esta pregunta identifica cognitivamente el origen del sufrimiento, reconoce la herida y determina su alcance.
- ➔ ¿Quién le ha hecho sufrir? Esta pregunta establece el carácter del perpetrador, el cual se construye simbólicamente como el “antagonista” de la historia. Sobre éste recaerá la atribución de responsabilidad moral y se le convocará a ejercicios de rendición de cuentas sobre sus motivos y sus acciones.
- ➔ ¿Qué debemos hacer para que ya no sufra? Esta pregunta ilumina el ámbito de responsabilidad social y acción política que deberá en relación con la herida, sus causas y sus consecuencias. La respuesta a esta pregunta puede lograr impulsar reestructuraciones fundamentales en el tejido social o instigar nuevas rondas de sufrimiento (Alexander, 2012; Eyerman, Alexander y Breese, 2015).

En teoría del cine, hay mucha discusión sobre la representatividad de las voces y silencios en la narrativa que presentan los documentales sobre el trauma, así como sobre los límites de la no ficción y la ficción entre los cuales juega la

reconstrucción de los hechos para proponer respuestas a las preguntas que articulan el trauma / drama (Plantinga, 1997). Sin embargo, una de las funciones sociales de estos filmes está en establecer una conexión emotiva entre quienes sufren a causa de la conceptualización simbólica del evento y quienes observan la representación estética de ese sufrimiento; por lo tanto, cuanta evidencia basada en hechos (a modo de testimonios y estadísticas, por ejemplo) se discuta en el desarrollo de su argumentación resulta menos relevante frente a la capacidad que tengan para traer a la escena social elementos experienciales de la realidad traumática.

El valor de estos filmes está en su fuerza icónica: en su capacidad para abstraer y condensar estéticamente las narrativas que han surgido socialmente como parte del proceso de elaboración del trauma; así como para colocarlas efectivamente en la escena social y hablar por el trauma (Bartmanski y Alexander, 2012). Los documentales sobre este tipo de eventos deben parecer veraces a su audiencia en términos narrativos, más que fácticos; es decir, deben traducir el impacto del evento ‘traumático’ y sus consecuencias en imágenes y códigos que resulten comprensibles e identificables para sociedades enteras (Kaplan y Wang, 2004). Si lo logran, si su fuerza icónica es poderosa, el documental será exitoso: la historia que presentan sobre lo que “sucedió, sobre quién es culpable y qué debe hacerse para reconstruir nuestra colectividad” (Eyerman, 2001, p. 11) será conmovedora y logrará cerrar la brecha entre el evento y la representación simbólica del sufrimiento.

Entonces, la experiencia del dolor proyectado en la pantalla conectará con la audiencia desde la propia experiencia de sus pérdidas, su dolor, su trauma; invitándoles a cuestionarse si el dolor que observan es también propio. El documental servirá así de punto de encuentro entre el grupo afectado por el trauma y la sociedad que lo atestigua, favoreciendo que más y más personas se involucrarán en la experiencia de la tragedia. Un sentimiento de empatía puede despertarse hacia el otro, sentando las bases para redefinir la solidaridad en

FIGURA 1. Imagen del Ejército Mexicano movilizándose en Chiapas, durante el levantamiento armado zapatista, 1994 (*Zapatistas: Crónica de una rebelión*, Víctor Mariña y Mario Viveros, 2007).



relación con ese sufrimiento ajeno, ahora compartido. Así, el círculo del “nosotros” podría comenzar a ampliarse y se daría inicio al proceso de reparación del tejido social (Alexander, 2012; Eyerman, Alexander y Breese, 2015; Eyerman, 2001).

## NARRANDO EL TRAUMA: APUNTES METODOLÓGICOS

Para aplicar lo mencionado en un contexto práctico, es fundamental aclarar que la representación simbólica del trauma trata sobre cuatro aspectos clave: a) las víctimas, b) los perpetradores, c) la relación entre ambos, d) la naturaleza de la herida y las características del sufrimiento. Respecto de los documentales, esto implica identificar cómo las imágenes y las voces se combinan en narrativas que iluminan cada uno de estos aspectos. Para lograrlo, analicé cómo se personaliza el sufrimiento en el filme; específicamente, exploré cómo, a lo largo del filme, la identidad de las víctimas se diluye y se convierte en el enfoque principal del trauma, mientras que los perpetradores son despojados de su contexto histórico, transformándose en antagonistas que asumen roles de arquetipos del mal social (Alexander, 2012).

La deconstrucción del filme para abstraer el trauma drama implicó identificar y describir las narrativas que aclaran y construyen simbólicamente tanto a las víctimas como a los perpetradores. Para ello, utilicé el marco de referencia propuesto por Alexander (2012), considerando también el contexto histórico del evento representado en el filme. Esta

deconstrucción se guía por un análisis moral binario que incluye dualidades como: bueno/malo, triunfo/derrota, victoria/tragedia, héroes/villanos (Eyerman, 2001). Los elementos que componen el marco de referencia para el análisis del trauma y el drama, según lo propuesto por Eyerman, Alexander y Breese (2015), son:

- ➔ **El discurso:** Identificar a) quién está hablando, b) a quién le habla (es decir, quién es la audiencia, ese público putativamente homogéneo, pero sociológicamente fragmentado) y c) cuál es el contexto histórico, político y cultural en la que se está elaborando el discurso.
- ➔ **El reclamo:** ¿Qué sobre el evento se está presentando como un reclamo ante la audiencia? ¿qué causas y responsabilidades se están asignando? ¿qué estructuras se están percibiendo como trastocadas, qué valores se perciben como profanados, qué aspectos de la identidad colectiva se expresan como amenazados? ¿de qué manera distribuye las consecuencias? ¿qué demandas de reparación emocional, institucional y simbólicas están siendo hechas?
- ➔ **Clasificación cultural:** ¿Cuál es el marco de clasificación cultural sobre el hecho que está presentando el filme? ¿qué moralidades cuestiona? ¿qué símbolos pone en escena? Y, luego, cómo emplea estéticamente estos recursos para describir,



- *La naturaleza del dolor y las características de la herida.* ¿Qué fue lo que le pasó al grupo afectado y a la colectividad de la que es parte?
- *La naturaleza de la víctima.* ¿Quién se vio afectado por este dolor traumático? ¿se trata de individuos en lo particular o de uno o de varios grupos en específico o de la sociedad entera?
- *La relación de la(s) víctima(s) con la audiencia a la que se dirige el drama.* ¿Hasta qué punto el ‘público’ se identifica con quienes sufren? Es decir, ¿cómo se traduce el trauma en un lenguaje comprensible para los no involucrados? ¿qué elementos se ponen a escena para despertar empatía, ampliar ‘el nosotros’, favorecer la solidaridad y promover un cambio social relevante?
- *La atribución de responsabilidad.* ¿Quién lastimó a las víctimas? ¿quién causó la herida e inicio el trauma? Es decir, ¿quién es el perpetrador, el ‘antagonista’ del drama?
- *La naturaleza de los héroes.* ¿Son héroes caídos o héroes victoriosos? ¿se hace un intento por transformar una ‘aparente derrota’ en la motivación para la construcción de un futuro mejor?
- **Las arenas institucionales:** ¿Con qué arena se está relacionando el filme? ¿religiosa, científica, legal, burocrática? ¿o es meramente estética, buscando producir una experiencia sensorial vinculada a la catarsis emocional?
- **La identidad colectiva y el eco de la memoria:** ¿está siendo la identidad del grupo afectado revisada significativamente como parte de las narrativas presentadas? Es decir, ¿se cuestiona la naturaleza de la comunidad y sus fundamentos culturales? ¿se discute sobre lo que significa experimentar el sufrimiento y la incertidumbre que socavan los supuestos y valores fundacionales de su comunidad? Y, por tanto, ¿hay un esfuerzo por buscar el pasado

colectivo, por recordarlo, por evocar a la memoria compartida como un vínculo fundamental que sustenta al ser y que les permite fortalecerla, reconstruirla para enfrentar el presente y el futuro?

La herramienta de análisis audiovisual que acompaña la deconstrucción hermenéutica del documental es el *découpage* (Aumont y Marie, 1990), ya que permite segmentar analíticamente el filme tanto en su forma (secuencias, planos, movimientos de cámara y sonido) como en su contenido (escenas, temas y transcripción de diálogos). Al fragmentar el filme, se accede con mayor precisión a los textos que elaboran el trauma/drama y funcionan como vías de expresión del sufrimiento. Asimismo, esta segmentación facilita identificar los elementos estéticos y cinematográficos que capturan la atención del espectador y lo envuelven en la experiencia icónica de las narrativas del trauma representadas en el documental. No obstante, este último aspecto queda pendiente para futuros trabajos.

## RECONSTRUYENDO EL TRAUMA: ANÁLISIS DE LAS NARRATIVAS DEL SUFRIMIENTO EN *ZAPATISTAS: CRÓNICA DE UNA REBELIÓN*

El filme mexicano *Zapatistas: Crónica de una rebelión* fue producido a comienzos del nuevo milenio por Canalseis-dejulio y el diario *La Jornada*, con base en las investigaciones periodísticas realizadas por Víctor Mariña, Mario Viveros y Carlos Mendoza; siendo los dos primeros sus directores. En la sinopsis presentada por los diversos sitios donde hoy día puede mirarse, éste se describe como “una crónica de 10 años del movimiento zapatista, desde antes de la irrupción pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el primero de enero de 1994, hasta la desaparición de los AGUASCALIENTES<sup>1</sup> y la creación de los Caracoles Zapatis-

<sup>1</sup>Los ‘AGUASCALIENTES’ denominan los sitios donde se llevaron a cabo las sesiones de la Convención Nacional Democrática durante la guerrilla zapatista, a convocatoria del EZLN. La primera de ellas se realizó el 8 de agosto de

tas<sup>2</sup> en agosto de 2003”<sup>3</sup>. Se proyectó por primera vez en las salas de cine independiente de San Cristóbal de las Casas, Chiapas (como Cinema El Puente, Kinoki y TierrAdentro) hacia finales de 2003<sup>4</sup>, justo en el marco de la conmemoración de los 10 años del levantamiento armado zapatista; la cual, de acuerdo con Diez (2011), “marcaba el fin de la lucha armada y, con ello, un nuevo comienzo para las comunidades indígenas del sureste mexicano, basado en la construcción de la vida y la paz bajo los principios de autogobierno propuestos por el modelo político y social zapatista”. De ahí, quizá, el filme se haya caracterizado como “un recuento y actualización oportuna del levantamiento indígena chiapaneco” (Cine Club de la Universidad Andina Simón Bolívar, 2023).

Sin duda, existen muchos más filmes que narran diferentes momentos y aspectos de la guerrilla zapatista (por ejemplo: ***Chiapas: la guerra y la paz (1994-2004)***, ***Un lugar llamado Chiapas***, ***El fuego y la palabra***, ***Breve historia del EZLN***), sin embargo, éste se destaca del resto por tres razones principales:

- ➔ El argumento narrativo que presenta está basado, principalmente, en el uso de imágenes ‘desgarradoras’ e ‘impactantes’ sobre los eventos; por lo que no incluye entrevistas extensas ni a voceros, líderes o integrantes del EZLN, ni tampoco a políticos, historiadores o académicos ‘especializados’ en la guerrilla. El documental, tampoco presenta testimonios

extensos de los involucrados en los eventos, sean estos civiles, militares o indígenas.

- ➔ Las imágenes que ofrece el documental son inéditas y están articuladas a manera de *crónica*, por lo que no profundiza en ningún aspecto vinculado a los eventos, como podría ser el adiestramiento paramilitar de los integrantes del EZLN, la vida cotidiana de las comunidades bajo el cerco militar o la historia biográfica de algunos de los personajes que nos presenta como involucrados en el conflicto.

- ➔ Fue producido por medios de comunicación nacionales que se caracterizan por ser críticos de los procesos sociales y políticos que acontecen en el país. Tanto *La Jornada* como Canalseisdejulio cuentan con una reconocida credibilidad y una amplia aceptación dentro de la sociedad mexicana que se identifica a sí misma como ‘de izquierda’. Para ejemplificar esta afirmación, basten las palabras de Carlos Monsiváis “si su versión de los hechos es necesariamente controvertible, el material al que suelen acudir es irrefutable” (Canalseisdejulio, 2023).

El trauma / drama que nos presenta el documental, entonces, está dividido temáticamente en tres partes: la primera trata sobre el momento del levantamiento armado zapatista, por lo que incluye imágenes de los enfrentamientos entre el EZLN y el Ejército Mexicano en las principales cabeceras municipales de Chiapas (San Cristóbal de las Casas, Chanal, Ocosingo, Altamirano y Las Margaritas). Aproximadamente 45 minutos después, situándose ya hacia finales de 1995, la segunda parte del documental muestra cómo los enfrentamientos dejaron de suceder en el espacio público inmediato y se trasladaron hacia escenarios menos visibles como las comunidades indígenas ubicadas en lo profundo de la selva y la montaña del sureste mexicano. Aquí, por tanto, desarrolla una secuencia de imágenes relacionadas con el acoso de grupos militares y paramilitares que, según la crónica propuesta, alcanzó su punto trágico máximo con la matanza de Acteal,

1994. Se le dio este nombre en referencia al sitio donde se celebró la alianza entre los ejércitos de Emiliano Zapata y Francisco Villa en 1914, durante la Revolución Mexicana.

<sup>2</sup>Los ‘Caracoles’ son las regiones socio políticas mediante las cuales se organizan las comunidades autónomas zapatistas en el estado de Chiapas. Fueron creados en 2003.

<sup>3</sup>Sinopsis del filme documental presentada en la plataforma de *streaming* internacional Amazon Prime Video, 2023.

<sup>4</sup>Hoy, el filme puede verse de manera gratuita en línea o bien, en diversas plataformas de *streaming* como Amazon Prime Video, YouTube y Apple TV.

acontecida en diciembre de 1997. Podría decirse que estas dos partes del documental establecen los primeros dos actos del trauma / drama ‘la guerrilla zapatista’. En este artículo reviso, únicamente, la primera parte del documental, es decir, la relacionada con el primer acto del trauma / drama de la guerrilla zapatista.

En la tercera parte, el documental propone cómo el trauma podría comenzar a resolverse: tras presentar imágenes de movilizaciones pacíficas convocadas por los zapatistas (como ‘La marcha del color de la tierra’<sup>5</sup>) que llaman al cese del fuego armado (por ambas partes, gobierno y EZLN), se perfilan los cambios institucionales en los que las demandas que dieron paso a la guerrilla están cristalizando. Estos son cambios en la legislación mexicana para reconocer la autodeterminación de los pueblos indígenas y la creación de los Caracoles Zapatistas y el establecimiento de las Juntas de Buen Gobierno como base del modelo político autónomo zapatista en agosto de 2003. Este último cambio se ilustra con imágenes de fiesta y celebración de las comunidades indígenas afines al EZLN que justamente contrastan con las imágenes aterradoras de la guerrilla que se incluyen al comienzo del documental.

Conforme a lo anterior, el guion del documental (escrito por Luis Hernández Navarro, Blanche Petrich y Hermann Bellingghausen, periodistas y escritores para *La Jornada*) propone a) el espacio temporal del evento traumático, 1994 - 2003, b) el desarrollo del evento, articulando secuencialmente los diferentes hechos ocurridos durante el periodo del trauma, c) los dos escenarios en donde ocurre (las cabeceras municipales de Chiapas y los poblados indígenas) y d) el camino que se inicia para la posible resolución del conflicto. Esto, sienta las bases para comenzar a analizar la construcción

<sup>5</sup>La ‘Marcha del color de la tierra’, también llamada ‘Marcha de la dignidad indígena’ o ‘Caravana zapatista’ refiere al recorrido que realizó una delegación del EZLN por 17 estados del país, del 24 de febrero al 2 de abril de 2001. Este recorrido tuvo como punto clímax la visita a la Ciudad de México y su participación en el H. Congreso de la Unión en el marco de la discusión sobre la legislación en materia de autodeterminación indígena.

narrativa del trauma de la guerrilla zapatista propuesta por la primera parte del filme (que va de 1994 a 1997), conforme a la metodología descrita en el apartado anterior.

## EL DISCURSO

El discurso se le presenta al espectador narrado mediante una voz en *off* masculina, la cual va relatando los eventos que se presentan en el filme. La línea argumentativa del documental se estructura de la siguiente manera: 1) breve descripción y caracterización del evento, 2) palabras de alguno de los actores ‘oficiales’ (voceros del EZLN o del gobierno federal, enunciadas a modo de perorata) y 3) testimonios que sustentan / validan la narrativa y las imágenes. Tanto para las palabras de los actores ‘oficiales’, como para los testimonios que se presentan, se utiliza primero una toma abierta que muestra el escenario desde donde éstos hablan y luego, se va cerrando poco a poco el encuadre hasta enfocar solamente sus rostros, estableciendo como centro de la toma su mirada. Esto resulta particularmente llamativo respecto de las tomas realizadas a las y los indígenas zapatistas cuando ofrecen su testimonio, ya que la cámara se centra en el par de ojos que se asoman detrás del pasamontaña, permitiéndole al espectador conectar con la persona que está hablando y, desde ahí, despertar un sentido de empatía con sus palabras.

Desde la tercera escena, el documental mismo, le propone al espectador cuál es la naturaleza del discurso, al presentar la siguiente frase “Esta es la crónica audiovisual del levantamiento indígena que sacudió a México” [FIGURA 2]. Esta es una fase muy poderosa, pues al afirmar “esta es la crónica” implica no sólo que el documental trata de una serie de hechos ordenados temporalmente para narrar un evento específico, sino que tales hechos son *irrefutables*, estos son y no hay más. Con ello, el documental se construye a sí mismo como el único poseedor y conocedor de la verdad. Ello, no sólo despierta la curiosidad del espectador sobre lo que el filme puede ofrecerle, sino que le asegura su ‘autenticidad’.

Más aún, esta frase caracteriza, de entrada, al levantamiento armado zapatista como un evento ‘traumático’ para la sociedad mexicana, pues menciona que “sacudió a México”; es decir, lo presenta como un evento que cuestionó, que trastocó el funcionamiento de la vida en comunidad, al propiciar un cambio repentino en las circunstancias hacia unas no previstas y no deseadas, tal y como expliqué previamente. ¿Quién, en México (y quizá hasta en el mundo) podría haber esperado, en el marco de las celebraciones de bienvenida al año nuevo, una declaración de guerra al ejército mexicano en el sureste del país? Sin duda, se trata de un hecho imprevisto e indeseado, es decir, de corte traumático.

El discurso, además, introduce el tema indígena desde el comienzo, al adjetivar al evento traumático como “levantamiento indígena”. Ello, por tanto, le sugiere al espectador quiénes son los autores de esta sacudida y, aunque aún no profundiza en las razones de ello, contextualiza históricamente al levantamiento: “Para el salinismo, el país estaba a un paso de entrar al primer mundo. Sin embargo, los indígenas eran ignorados por casi todos los mexicanos” [FIGURA 3]. Con esta frase, el documental, deja entrever la naturaleza de la herida y, entonces, la sacudida parece ser justificada. Esto resulta sumamente interesante ya que, como mostraré en el desarrollo de los otros elementos, la guerrilla zapatista es un evento traumático que se enmarca e intenta dar salida a un trauma mayor. Esto, al menos desde la narrativa que ofrece el documental, destaca la particularidad de este ejemplo frente a otros hechos traumáticos como el holocausto o la bomba atómica que no están enmarcados dentro de un trauma cultural mayor, sino que son traumáticos por sí mismos.

Tanto la naturaleza del discurso que va a tratar el documental (crónica), como el contexto socio político en el que se inserta (el salinismo, la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte y el camino de preparación hacia la sucesión presidencial) se presentan al espectador empleando como recurso escénico la pantalla en negro, utilizando frases cortas y contundentes, escritas en palabras

blancas que ocupan todo el centro de la pantalla. Esto, en tres cortes escénicos que hacen de antesala para preparar a la audiencia sobre lo que está a punto de presenciarse; intentando así, despertar su interés y capturar su atención.

Acto seguido, el documental presenta quién es el autor del discurso y, en dos cortes escénicos, aparecen los íconos de *La Jornada* y Canalseisdejulio. Esto, nuevamente, es un recurso escénico empleado para asegurar la autenticidad y credibilidad de los hechos que están a punto de presenciarse, el cual está basado en la autoridad moral que tienen estos dos medios de comunicación ante el público: en tanto que ambos son de carácter periodístico, su deber y compromiso ante la sociedad está con reportar ‘la verdad’ de los hechos. Este elemento distingue a este filme de otros documentales sobre el tema, pues consolida su valor social desde la responsabilidad moral que tienen sus autores con veracidad de lo narrado.

*La Jornada* es un diario mexicano de circulación nacional, publicado diariamente en su versión impresa y en línea desde la Ciudad de México. Nació en 1984 y se ha caracterizado por sus críticas al gobierno federal, así como por su apoyo a las causas de izquierda y por mantener una línea editorial progresista que contrasta con la de otros periódicos mexicanos ‘de derecha’ como *El Universal* o *Reforma*. En el apartado “Quiénes somos” de su página web, destaca lo siguiente en relación con el tema de este artículo:

Cuando recibimos el primer comunicado de la dirigencia insurgente, firmado por el subcomandante Marcos, decidimos publicarlo completo, y hemos mantenido hasta la fecha la decisión de dar a conocer íntegros los manifiestos de los rebeldes, pese a que, desde los primeros días del conflicto, en diversos sectores gubernamentales, políticos e intelectuales, se nos acusó, abierta o veladamente, de ser prozapatistas y “apologistas de la violencia”. De hecho, en 1994 no tardaron en aparecer las anónimas amenazas de muerte, así como pasquines, volantes y carteles en los que se acusaba a nuestro periódico de ser vocero del EZLN. No obstante, hemos proseguido esa tarea informativa porque tenemos el mandato fundacional de dar tribuna a los sectores que no la tienen, y los zapatistas fueron, y en alguna medida siguen siendo, parte de esos sectores (La Jornada, s.f.).



Esta es la crónica  
audiovisual del  
levantamiento indígena  
que sacudió a México.

Para el salinismo, el país  
estaba a un paso de entrar  
en el primer mundo. Sin  
embargo, los indígenas eran  
ignorados por casi todos  
los mexicanos.

FIGURAS 2 y 3.

***Zapatistas: Crónica de una rebelión***  
(Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).

Además de su ‘compromiso con la verdad’, *La Jornada* tiene como ‘mandato fundacional’ ser la voz de los que no tienen voz. Esto dota de mayor fuerza a la narrativa presentada en el documental, pues podría decirse que se trata de una manera de darle voz a las y los zapatistas quienes, en esos momentos, no tenían. De ahí que ése sea *la crónica* del levantamiento armado zapatista. Por su parte, Canalseisdejulio es un medio mexicano y alternativo de comunicación que ha producido, exhibido y distribuido más de ochenta documentales de vídeo donde se tratan temas que no se “publican o transmiten en los medios de comunicación dominantes en México”<sup>6</sup>. Nació en 1988 y su nombre alude a la fecha en que se llevaron a cabo las elecciones presidenciales de ese año, ya que, para sus fundadores, ésta marcaba un antes y después de la democracia mexicana. Hoy día, esta productora posee un extenso archivo filmico que comprende muchas horas de imágenes y entrevistas sobre movilizaciones sociales, luchas obreras, campañas políticas, crimen organizado y demás eventos de este tipo que han marcado la historia de nuestro país. Dada su trayectoria, es considerado como precursor de la comunicación audiovisual independiente en México y sus producciones son, frecuentemente, tomadas como referencia informativa imparcial y veraz.

La naturaleza de estos dos productores da pistas sobre la audiencia para la cual está elaborado el documental: la sociedad mexicana crítica que no se ‘conforma’ con la verdad ‘oficial’ que les presenta el gobierno, por ejemplo. Esta sociedad es, por tanto, el público para el cual fue pensado el documental por sus productores; sin embargo, durante el trabajo de campo que realicé en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en 2018, pude constatar que las personas que visitan la región de cualquier parte del mundo con la intención de conocer más sobre el movimiento zapatista también se acercan a este filme con tal propósito. Ello comprueba la afirmación previa sobre que los documentales de Canalseisdejulio son

frecuentemente tomados como referencia informativa. De igual manera, hoy día el filme se encuentra disponible para su consulta gratuita en páginas web internacionales construidas con temáticas ‘revolucionarias’ dirigidas a personas que buscan en estos repositorios filmes sobre movimientos sociales de izquierda en el mundo<sup>7</sup>. Ambos grupos se suman al primero y construyen ese público (putativamente homogéneo, pero sociológicamente fragmentado) que recibe el documental y confirma (o no) la veracidad, la autenticidad de su discurso.

## NARRANDO EL RECLAMO

Una vez presentado el documental (es decir, ya que se estableció el contexto en el que se insertan las imágenes que elaboran la crónica audiovisual que va a proponer, rectificando así su autenticidad basada en la credibilidad moral de los medios de comunicación que lo producen), comienza la narración del reclamo que da origen al levantamiento indígena. Para ello, el documental ubica temporal y geográficamente al espectador: “1 de enero de 1994, 5:00 am, San Cristóbal de las Casas, Chiapas”. La imagen de un encapuchado armado, merodeando uno de los pilares del puente que da entrada a la ciudad de San Cristóbal de las Casas acompaña a la voz en *off* que dice: “Un grupo de indígenas armados toma el palacio municipal de San Cristóbal de las Casas y declara la guerra al ejército mexicano. Pertenecen al Ejército Zapatistas de Liberación Nacional, EZLN”. Luego, se presentan imágenes que muestran a los guerrilleros ‘tomando’ (más bien diría yo, ocupando, porque no se muestran escenas de enfrentamientos violentos) el palacio municipal de San Cristóbal, así como la plaza central [FIGURA 4].

Con esta frase, la narrativa pone en escena varios elementos del trauma / drama: a) nos dice de qué se va a tratar, ‘un levantamiento indígena’; b) nos dice quién va a hacer el reclamo ‘los indígenas que pertenecen al EZLN’, los cuales, escenas adelante, caracteriza como ‘rebeldes que pertenecen

<sup>6</sup><https://canal6dejulio.com>

<sup>7</sup>Véase, por ejemplo: <https://watch.radical-guide.com>



FIGURA 4. Ubicación temporal y geográfica del 'reclamo' propuesta por el documental (*Zapatistas: Crónica de una rebelión*, Víctor Mariña y Mario Viveros, 2007).



FIGURA 5. Mapa de las cinco cabeceras municipales tomadas por los zapatistas (*Zapatistas: Crónica de una rebelión*, Víctor Mariña y Mario Viveros, 2007).

en su mayoría a las etnias tsotsiles, tzeltales, choles y tojolabales.'; c) especifica ante quién se hará el reclamo: el Ejército Mexicano, de entrada; d) resalta la importancia de la fecha en la que se realiza el reclamo 'marca la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio y el inicio del año electoral' y e) señala de qué manera se está haciendo el reclamo, 'mediante una declaración de guerra'. Ahora, estos elementos dejan al espectador con más preguntas que respuestas, por ejemplo: ¿quién es el EZLN? ¿por qué la guerra y por qué específicamente en contra del Ejército Mexicano? Y más aún, ¿qué es lo que quieren? Es decir, ¿cuál es el reclamo? y ¿cuál es su relación con el Tratado de Libre Comercio y el inicio del año electoral?

Acompañado de una secuencia de imágenes donde se enfocan, lentamente, a 'los rebeldes' en el centro de San Cristóbal de las Casas ocupando el espacio, pero no 'actuando'

propiamente, se presenta el reclamo "lo que ellos plantean es eso, ellos exigen la renuncia del gobierno federal y estatal y que se convoque a elecciones libres y democráticas". La voz que se cita para comenzar con el desarrollo del reclamo es la del Subcomandante Marcos en una entrevista que se está realizando por los medios de comunicación en la plaza central de San Cristóbal de las Casas, mientras que son rostros de los indígenas rebeldes (que miran desconcertados a las cámaras que los filman mientras toman un descanso, comen algo, acomodan su uniforme, limpian y recargan sus armas, se pasean 'vigilantes' por el Palacio Municipal tomado...) los que ilustran las palabras del Subcomandante.

Posteriormente, se presenta un mapa satelital del sureste mexicano, donde se destaca Chiapas como la zona en la que está ocurriendo el evento y, se le explica al espectador que "cinco cabeceras municipales del estado de Chiapas son

FIGURA 6. Zapatistas gritando “¡Viva!” con la bandera mexicana de fondo, en el contexto de los Diálogos de la Catedral en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1994. (*Zapatistas: Crónica de una rebelión*, Víctor Mariña y Mario Viveros, 2007).



tomadas por ‘los zapatistas’, San Cristóbal de las Casas, Chimal, Ocosingo, Altamirano y las Margaritas” [FIGURA 5]. Una a una, las cabeceras municipales van apareciendo señalizadas en el mapa y, dado que su ubicación geográfica no es precisa, para el espectador el mapa da la noción visual de que el EZLN tiene presencia en todo el estado. Ello, permite comprender, gráficamente, que no se trata de un reclamo aislado relacionado solamente con un grupo de indígenas de la región de Los Altos de Chiapas, sino con ‘todos’ los indígenas de la entidad federativa; es decir, amplía la dimensión del reclamo y, por tanto, su relevancia<sup>8</sup>.

La relevancia del reclamo termina de establecerse cuando, en la crónica que sigue el documental, se presentan fragmentos de la lectura de la *Primera Declaración de la Selva Lacandona*, desde el balcón del Palacio Municipal de San Cristóbal de las Casas: [Imagen de un Comandante del EZLN] “Nosotros, hoy decimos ¡basta! Somos los herederos de los verdaderos portadores de nuestra nacionalidad. Nosotros, armados, con la bandera y con la revolución, para buscar paz y justicia de nuestro Chiapas y México. ¡Viva la Revolución! ¡Viva el Ejército Zapatista de Liberación Nacional!” [FIGURA 6]. Con esta

frase le queda claro al espectador que no se trata de cualquier grupo de indígenas quien está ‘molesto’ y, por tanto, pronuncia este reclamo, sino que son ‘los verdaderos portadores de nuestra nacionalidad’ quienes dicen ¡basta! Más aún, con este fragmento, la dimensión del reclamo se amplía todavía más en la narrativa del documental y se extiende a uno que afecta ya no sólo Chiapas, sino México completo. Los ‘indígenas rebeldes’ se presentan, así, como los ‘héroes’ del trauma/drama que luchan no por el bienestar de un grupo específico, sino por el de todas y todos los mexicanos.

La naturaleza del reclamo, entonces, se relaciona con la necesidad de que, en *nuestro* Chiapas y México, se reestablezca la paz y la justicia. Y, para ello, es necesario que quienes justamente poseen la autoridad moral para hacerlo, lo hagan. ¿y qué mayor autoridad moral se puede tener que ser el ‘verdadero portador de nuestra nacionalidad’, armado con la bandera mexicana y la Revolución<sup>9</sup>? Así, en estos primeros cuatro minutos de narrativa audio visual, el documental sienta las bases para que el espectador pueda comprender la naturaleza de la herida, de las víctimas, de los héroes y de los perpetradores que dan forma al trauma /drama de la guerrilla zapatista; ampliando, con ello, el círculo del nosotros y favoreciendo así la empatía y solidaridad con las y los

<sup>8</sup>Esta argumentación visual del trauma /drama cuando el documental, al narrar los eventos ocurridos el 02 de enero de 1994 (la salida de San Cristóbal de las Casas hacia el campo militar de Rancho Nuevo como a 15 km de distancia), presenta otro mapa para denotar que la presencia zapatista se extendió a 14 municipios, señalizándolos ahora con los rostros de los indígenas del EZLN encapuchados.

<sup>9</sup>Revolución escrita con la letra “r” mayúscula para referir a la Revolución Mexicana como evento histórico y no al acto de hacer una revolución en el estricto sentido de la palabra.



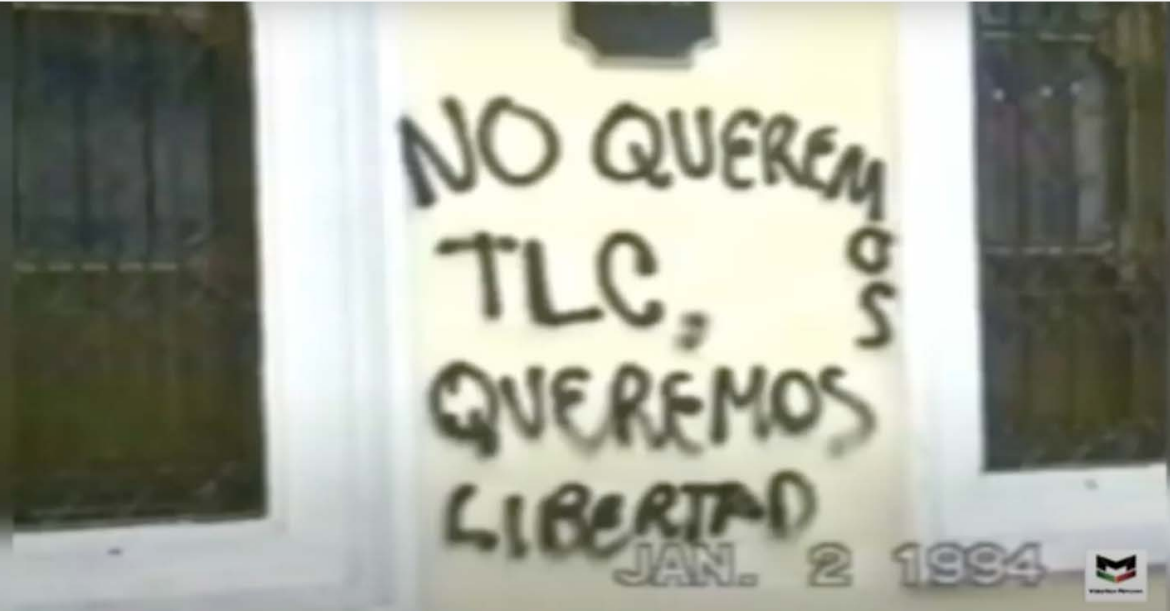


FIGURA 7. Grafiti en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1994. (*Zapatistas: Crónica de una rebelión*, Víctor Mariña y Mario Viveros, 2007).

‘indígenas rebeldes’: ‘¡Atención!’ —nos dice implícitamente el documental— ‘Este no es un asunto que le acontece a un grupo pequeño del sureste mexicano, sino que es un evento que nos concierne a todas y todos los mexicanos. El reclamo es por nuestro México’. Acto seguido, presenta el marco de clasificación cultural sobre el evento para, en los próximos 45 minutos, desarrollar el porqué de tal afirmación: el reclamo es en beneficio de la nación mexicana, vinculada a los principios de libertad, democracia, justicia, paz que están siendo violados. Para ello, apela a la memoria y trae a escena símbolos de la historia mexicana que dan forma a la identidad nacional, recordándonos que ésta no es la primera vez que hay una lucha para protegerlos, que esta no es la primera vez que se lanza un reclamo semejante contra los perpetradores: la bandera (como símbolo de la independencia de México), la Revolución Mexicana y los pueblos indígenas como las raíces verdaderas de nuestra nación (que resistieron los abusos de 500 años de conquista española). La disposición de estos símbolos en el escenario del trauma /drama se acompaña, estéticamente, con imágenes que muestran a los rebeldes gritando ‘¡viva!’, tal y como es costumbre hacer para las y los mexicanos durante las celebraciones de la independencia de nuestra nación cada 15 de septiembre; evocando así una tradición mexicana central en la que se materializa nuestra solidaridad.

## LA CLASIFICACIÓN CULTURAL: LA NATURALEZA DEL DOLOR Y LAS CARACTERÍSTICAS DE LA HERIDA, LA NATURALEZA DE LAS VÍCTIMAS Y DE LOS HÉROES, LA ATRIBUCIÓN DE RESPONSABILIDAD Y LA RELACIÓN DE LAS VÍCTIMAS CON LA AUDIENCIA

Comienza el cuarto minuto del documental, aparece, por primera vez en la pantalla, un fragmento de entrevista que los medios de comunicación nacionales realizaron a un ‘rebelde encapuchado’ diferente a los voceros del EZLN; por lo tanto, es la primera voz indígena que se incorpora a la narrativa del filme. “Luchamos por salud, educación, independencia, tierra, paz, libertad, democracia... bueno... hay muchas cosas pues...”, explica el entrevistado. “¿Y crees que sí lo van a conseguir?”, le pregunta uno de los periodistas. “Con las armas sí se consigue”, responde. Esta demanda que presenta el documental en la voz del rebelde encapuchado comienza a profundizar en el reclamo y, por tanto, a descubrir la naturaleza de la herida. Si se lee a contraluz del contexto en el cual se enmarca el evento, de acuerdo con las primeras escenas presentadas en el filme, surge una pregunta: ¿cómo puede México estar a un paso de entrar al primer mundo, si los indígenas —sus raíces, los portadores de la verdadera nacionalidad— han sido ignorados?

FIGURA 8. Una de las imágenes que, en el documental, se emplea para ilustrar las condiciones de pobreza y marginación en Chiapas, 1994. (*Zapatistas: Crónica de una rebelión*, Víctor Mariña y Mario Viveros, 2007).



Ignorados en sus necesidades más básicas de salud, educación, independencia, tierra, paz, libertad por las que ahora luchan. Para llamar la atención de su público sobre este sutil argumento, el documental se detiene por 20 segundos en una imagen que muestra un grafiti sobre la pared de una construcción diciendo “No queremos TLC, queremos libertad” [FIGURA 7].

Este argumento se retoma minutos después en el documental cuando el narrador afirma que “la rebelión indígena ha puesto al descubierto los ancestrales rezagos que marcan la vida de un rincón olvidado de México: Chiapas”. Sin decir más con palabras, el documental dedica un par de minutos a mostrar imágenes de la vida cotidiana en dicho rincón, donde se hace evidente al espectador cómo a sus habitantes le han sido negadas las condiciones mínimas para una vida digna. Posteriormente, fotografías de mujeres y niños en situación de pobreza acompañan la voz del narrador cuando explica que, a pesar de ser uno de los estados más ricos del país, “la mitad de los chiapanecos no tienen agua potable y dos tercios no tienen drenaje. El 90 por ciento de la población en el campo tiene ingresos mínimos o nulos. La educación es la peor del país: en zonas rurales, de cada 100 niños, 72 no terminan el primer grado. Cientos de niños mueren por enfermedades curables. La insurrección zapatista ha puesto el tema indígena en primer plano”.

Al analizar estos fragmentos, se tiene que la **naturaleza de la herida** es humanitaria: las condiciones antes descritas se presentan como consecuencia de no haber integrado a este sector de la población en el proyecto de modernización y desarrollo de México durante la segunda mitad del siglo XX; mismas que resultan moralmente terribles e inaceptables. Esta valoración moral es todavía más fuerte si se considera que el carácter humanitario de la herida que presenta el documental hace eco con otras condiciones de pobreza y marginación que, en ese momento, enfrentaban muchas personas —indígenas— en lugares también olvidados por las sociedades modernas y el orden mundial capitalista, como el África Subsahariana. La narrativa del documental pone, entonces, justo el dedo sobre la llaga cuando, desde este reclamo, vincula al ‘tema indígena’ con una situación de pobreza y marginación extrema que demanda atención urgente, al ser una afrenta para la sociedad mexicana ‘moderna’ de los años noventa [FIGURA 8]. Y con ello, establece una primera **relación entre las víctimas y la audiencia**: a éstos últimos, los responsabiliza, indirectamente, del olvido y sus consecuencias.

En este contexto, la guerrilla parece así no sólo estar justificada en la vulnerabilidad de **las víctimas** —quienes para este momento sabemos que son los indígenas—, sino ser la única vía para llamar la atención sobre la urgencia de su resolución. Si esta crisis humanitaria se estaba viviendo en el



FIGURA 9. El expresidente Carlos Salinas de Gortari felicitando al entonces ganador de las elecciones presidenciales, Ernesto Zedillo Ponce de León, Ciudad de México, 1994. (*Zapatistas: Crónica de una rebelión*, Víctor Mariña y Mario Viveros, 2007).

sureste mexicano, si la mitad de la población no tenía agua, si los niños estaban muriendo a causa de enfermedades curables, si las familias no tenían un ingreso para subsistir, pues entonces las demandas del EZLN resultan razonables. Y las imágenes de pobreza vinculadas al tema indígena que presenta el documental las valida. Esto resulta sumamente interesante ya que el dolor, el miedo, la muerte que ocurrieron tanto para zapatistas, como para civiles (e, incluso, para militares) a causa de la guerrilla durante los 12 días que duraron los enfrentamientos con el Ejército Mexicano, se ‘justificaran’ en esta búsqueda por resarcir esta herida mayor. El documental es explícito en mostrar imágenes brutales relacionadas con estos enfrentamientos, sin embargo, están hiladas de forma que el trauma colectivo propio de la guerrilla (como evento violento) cobra sentido sólo enmarcado en el trauma cultural mayor que este ‘olvido’ ocasionó a la identidad mexicana. Por tal razón, en lo que resta del documental, las primeras formulaciones del reclamo relacionadas con democracia, libertad y justicia son matizadas desde esta naturaleza humanitaria de la herida, relacionada con el “tema indígena”.

¿Quién, entonces, infringió esta herida? Sin decirlo abiertamente, el documental propone al gobierno mexicano como ‘símbolo de la represión’; el cuál cobra rostro en dos personajes: el General Absalón Castellanos Domínguez, Ex Gobernador del estado de Chiapas, y Carlos Salinas de Gortari,

entonces presidente de México. Y, por supuesto también está el Ejército Mexicano como brazo ejecutor de las ‘atrocidades’ del gobierno mexicano. Luego, el documental, desarrolla una narrativa para caracterizar al perpetrador, desde estos tres actores: al General Absalón lo presenta como culpable de 150 asesinatos en Chiapas, así como responsable de muchas más desapariciones de personas, toma de presos políticos y desvío de recursos públicos. Al presidente Salinas se le caracteriza como líder de un gobierno ilegítimo, refiriendo a las dudosas elecciones de 1988 en las que resultó ganador. Mientras que al Ejército se le presenta como abusivo, invasivo, asesino [FIGURA 9]. Imágenes de cómo las fuerzas armadas entran a las comunidades indígenas de Chiapas, soltando bombas contra civiles, incendiando casas, disparando armas de fuego a libertad acompañan la construcción narrativa de estos **arquetipos del mal**.

Incluso, para reforzar esta construcción del antagonista en el trauma /drama de la guerrilla, el documental incluye un fragmento de discurso de Carlos Salinas de Gortari intentando ‘desvirtuar’ el reclamo realizado por los zapatistas: “No se trata de un alzamiento indígena, sino de la participación de indígenas, varios de ellos en circunstancias de necesidad, otros prácticamente llevados por la leva y coordinados por este grupo armado, agresor, así entrenado. [...] Nada existe en este grupo agresor que pueda rebasar la capacidad de

FIGURA 10. Desplazamiento de las fuerzas armadas en Chiapas durante la guerrilla zapatista, 1994. (*Zapatistas: Crónica de una rebelión*, Víctor Mariña y Mario Viveros, 2007).



respuesta del Estado Mexicano”. Acto seguido, el documental muestra imágenes de helicópteros baleando regiones de Chiapas con metralletas desde el aire que, justamente, denotan la capacidad de reacción del Ejército Mexicano frente a los integrantes del EZLN. Con más y más imágenes del desplazamiento de las fuerzas militares (el documental señala que se movilizaron más de 17 mil efectivos para combatir a —supuestamente— 200 rebeldes), el documental muestra la desproporción del equipamiento y adiestramiento del Ejército Militar frente a la ‘improvisación’ y los palos de los zapatistas [FIGURA 10].

El Ejército es hostil y no hay igualdad de condiciones en esta guerra, los cuerpos de los rebeldes tirados en las calles públicas (y no los del Ejército) lo demuestran. Más aún, para reforzar este argumento, este contraste binario en la actuación del EZLN —como los héroes— y del Ejército —como el brazo de acción de los villanos—, el documental muestra imágenes de los ataques cometidos por este último en contra la Cruz Roja, mientras narra cómo los organismos de derechos humanos internacionales denunciaron desapariciones y ejecuciones sumarias, así como atentados contra periodistas hechos a manos también del Ejército [FIGURA 11]. El carácter humanitario de la crisis que da forma al trauma se refuerza así con la crisis humanitaria que representó la propia guerrilla zapatista. En la construcción de un trauma cultural, puede

decirse entonces, se traslapan capas de sufrimiento que cristalizan de formas diferentes en arquetipos icónicos y dan salida al dolor con cambios estructurales diversos.

Todo esto, en la narrativa del documental, sólo trajo como consecuencia que la sociedad civil mexicana se movilizara y manifestara públicamente su apoyo hacia los zapatistas, exigiendo un alto al fuego. En esta dilución que hay del trauma colectivo de la guerrilla con el trauma cultural de ‘el olvido’, los integrantes del EZLN juegan un papel que va y viene entre **héroes caídos** y víctimas. Sin decirlo de forma explícita, el documental ya había presentado la naturaleza heroica de los indígenas rebeldes pertenecientes al EZLN tan pronto como en el minuto 45 y en la voz poética del Subcomandante Insurgente Marcos, a saber: “Nosotros somos los hombres de la noche, los Tzotziles, los hombres murciélago, nosotros podemos despedazar y desangrar a una unidad entera, hombre por hombre, uno al día durante mucho tiempo, durante muchos años y nadie va a saber de dónde vino el golpe. Nadie... La montaña es nuestra y la noche es nuestra, eso es lo que no saben...” [FIGURA 12].

Imágenes de hombres y mujeres, algunas vestidas con uniforme de tipo militar (camisa verde y pantalón caqui), otras con ropa tradicional de su pueblo indígena y otras más con ropa de calle, acompañan al Subcomandante Marcos en su discurso. Algunas de estas personas cubren su rostro con





FIGURA 11. Un auto de la Cruz Roja Mexicana con impactos de arma de fuego a mano del Ejército Mexicano, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1994. (*Zapatistas: Crónica de una rebelión*, Víctor Mariña y Mario Viveros, 2007).

pasamontañas, otras con paliacates. Unas más portan armas de fuego —rifles principalmente—, mientras que la mayoría solo porta palos de madera gruesos o antorchas encendidas. Estas mismas personas son quienes, más tarde en el documental, se nos presentan siendo víctimas de la pobreza y la marginación, pero también de los abusos de los militares durante el levantamiento armado. Asimismo, son los rostros que, ya despersonalizados, adquieren los “herederos de nuestra nacionalidad” que se erigen a sí mismos como los defensores de la libertad, la justicia, la democracia y la paz. Estos valores construyen discursivamente en trauma /drama a los héroes en oposición al villano. Y, ante el espectador, esta narrativa resulta válida en la medida en que los héroes buscan remediar una afrenta humanitaria urgente. Valientes, por tanto, es el adjetivo que redondea la naturaleza de estos héroes —víctimas, mientras que su papel en la narrativa del documental está dado según se presenten o no con el rostro cubierto (casi en el modo mismo que se presenta un superhéroe en las tiras cómicas)—.

## LAS ARENAS INSTITUCIONALES

La narrativa del documental propone que el trauma se desarrolló en dos arenas institucionales: la política y la religiosa. La primera, aparece como el espacio de negociación del

cambio institucional requerido para reparar el daño ocasionado, es decir, para resarcir el reclamo relacionado con, a) la falta de elecciones libres y democráticas, b) la explotación, la injusticia y los abusos por parte del gobierno (federal y estatal) y c) el olvido y el abandono de las comunidades indígenas del proyecto de nación ‘moderna’ propuesto por el salinismo y materializado en el Tratado de Libre Comercio. La segunda, aparece como un ‘espacio seguro’ para facilitar que las negociaciones políticas se den en un contexto de diálogo pacífico y respetuoso de los involucrados y sus intereses. Más aún, la iglesia aparece como aquella institución con la autoridad moral necesaria para dotar de legitimidad al proceso. Iglesia que cobra rostro en el arzobispo Samuel Ruiz y lugar en la catedral de San Cristóbal de las Casas. Lo que el documental no explica es ¿por qué involucrar a Samuel Ruiz en el proceso? ¿es verdaderamente un autor neutro? ¿o existía una relación previa con las comunidades indígenas zapatistas? Sin embargo, el documental sí ilustra estas dos arenas con diferentes imágenes, siendo la más representativa la presentada en el minuto 0:16:57 del documental, cuando aparecen en el encuadre los integrantes del EZLN, el General Absalón, representantes del gobierno federal y el arzobispo Samuel Ruiz. Esto, justo en el contexto de liberación del General Absalón, quien había sido tomado como prisionero de guerra [FIGURA 13].



FIGURA 12. Los hombres y mujeres de la noche, los tsotsiles, los héroes caídos de la guerrilla zapatista, Chiapas, 1994. (*Zapatistas: Crónica de una rebelión*, Víctor Mariña y Mario Viveros, 2007).

## LA IDENTIDAD COLECTIVA Y EL ECO DE LA MEMORIA

La identidad colectiva que se cuestiona en la construcción narrativa del trauma es, nada más y nada menos, que la nacional. ¿Cómo puede existir una identidad como nación mexicana —propone la línea argumentativa del documental— si ésta está incompleta? Es decir, ¿cómo puede haber un México, si existen miles de mexicanos que no son tomados en cuenta como parte del proyecto de nación? Esos cuestionamientos, sin duda, resuenan en el espectador, llevándolo a preguntarse a sí mismo de qué lado está él, del lado de quienes ‘ven y no ven’ o del lado de los que ‘no son vistos’. Esta fuerte crítica que lanza el filme está atada a los diversos fragmentos de declaraciones y testimonios de los voceros del EZLN. Mismos que, para darle peso argumentativo a las palabras, aparecen ilustrados por imágenes que muestran a las y los integrantes del EZLN acompañados de la bandera mexicana.

¿Qué están implicando estás imágenes? En un primer plano, que ellos son parte de México, por supuesto; pero, al ilustrar las palabras de la lectura de los primeros fragmentos de la Primera Declaración de la Selva Lacandona resalta que es en ellos, como en nosotros, donde reside la soberanía y, por tanto, están en su derecho de exigir al poder público un

cambio, de gritar un ‘¡Ya basta!’ cuando éste no está actuando en beneficio del pueblo. Esto, tiende un lazo para la empatía con el resto de la sociedad mexicana que, a consecuencia de las crisis económicas y políticas de los años ochenta, empezaba también a pensar en un cambio en el poder público, específicamente en la presidencia del país. Cambio que, para el resto de las y los mexicanos estaba representado por el candidato a la presidencia Luis Donaldo Colosio. De ahí que el documental, sin aviso para el espectador, se ‘desvíe’ un momento de la línea narrativa de la guerrilla zapatista y presente dos minutos de imágenes sobre el asesinato de Colosio; equiparando el evento como “otra sacudida” al pueblo de México.

Ahora bien, esta herida en la identidad —siguiendo con la narrativa del documental— no es casual. Pareciera ser un fallo en la puesta en marcha del proyecto de nación propuesto por los líderes de la Revolución Mexicana; el cual ocurrió en décadas posteriores, cuando a la modernización del país se le olvidó un rincón en México: Chiapas. Para fortalecer esta línea narrativa del trauma, el documental evoca a la memoria nacional y presenta imágenes donde es la propia sociedad mexicana quien, en las movilizaciones de apoyo a la causa zapatista emprendidas en la Ciudad de México (en el Zócalo capitalino, el monumento a la Revolución y el Ángel de la Independencia), presenta carteles que equiparan



FIGURA 13. Los zapatistas, el General Absalón, representantes de la prensa y organizaciones humanitarias y el Obispo Samuel Ruiz en el contexto de la liberación del General Absalón por parte de EZLN, Chiapas, 1994. (*Zapatistas: Crónica de una rebelión*, Víctor Mariña y Mario Viveros, 2007).

al Subcomandante Marcos con el General Emiliano Zapata y que nos recuerdan que no puede haber un México justo, libre, democrático... si no tenemos todas y todas las mismas condiciones [FIGURA 14]. Pareciera entonces que el documental propone que el Subcomandante Marcos, junto con el EZLN, viene a reivindicar esa lucha de principios del siglo veinte que tuvo un desenlace inesperado y no deseado: un gobierno autoritario y tramposo, a quien no le importa dejar rezagados a sectores completos del pueblo de México por satisfacer sus intereses. Ante tal panorama, no le queda más al espectador que girar, a la par de las y los integrantes del EZLN “¡Viva la revolución!” en las imágenes que muestra el documental de éstos en el palacio municipal de San Cristóbal de las Casas, en la celebración de la Convención Nacional Democrática, en las mesas de diálogo con el gobierno federal, en el H. Congreso de la Unión.

## CONSIDERACIONES FINALES

La guerrilla zapatista representa un evento traumático en el contexto de un trauma más amplio: el olvido de miles de mexicanos en la construcción del proyecto de nación. Estas personas se identifican con los integrantes del EZLN. Como se muestra en el documental, el movimiento zapatista plantea en la escena pública cuestionamientos sobre los

valores que sustentan la identidad nacional, afirmando que estos han sido “trasgredidos” por el poder público que debía protegerlos. Esto puede interpretarse como un llamado a la solidaridad con la causa, invitando a mostrar apoyo al EZLN, que, a través de la despersonalización lograda por el filme, aparece como héroes que luchan por reivindicar una herida colectiva. A partir de esta línea argumental, se elaboran narrativas del sufrimiento que constituyen el trauma y el drama.

La guerrilla, por tanto, se presenta como justificada. Las imágenes crudas de los enfrentamientos se exhiben en el documental como los resultados más extremos de ese olvido. Las armas se muestran como la única alternativa para atraer atención y ser escuchados. Así, el documental sobre la “rebelión indígena” que sacudió a México se convierte en un instrumento de rebelión en sí mismo, al dar voz y contar la historia de aquellos que hasta entonces habían permanecido invisibles. Aunque inicialmente las imágenes ilustran el dolor de las lesiones causadas por las armas de fuego y los enfrentamientos entre el EZLN y el ejército mexicano, en un segundo plano también representan las heridas que el gobierno ha infligido al pueblo de México al no cumplir con las responsabilidades para las cuales se le otorgó el poder público. Por ello, parece que el espectador no tiene otra alternativa que



preguntarse si el dolor proyectado en la pantalla es, en parte, su responsabilidad o si este dolor también le pertenece.

La guerrilla zapatista logra, con éxito, construir el círculo de “nosotros” necesario para ampliar la solidaridad social, promover la reparación del daño y emprender acciones estructurales que eviten que horrores similares vuelvan a ocurrir. Estos horrores, probablemente, la sociedad aún no había reconocido completamente hasta que este evento traumático los reveló en la escena pública como parte de un trauma cultural más amplio. El documental ***Zapatistas: Crónica de una rebelión*** ejemplifica cómo ocurre este proceso, no tanto a través de una reconstrucción precisa de los hechos, sino por su gran capacidad simbólica para abstraer y representar

narrativas del sufrimiento que surgen en el proceso de elaboración del trauma. Al igual que muchos otros documentales sobre el trauma colectivo, su valor social se consolida 30 años después del levantamiento armado zapatista. ***Zapatistas: Crónica de una rebelión*** continúa hablando del trauma, se exhibe en las salas independientes de cine en San Cristóbal de las Casas como guardián de la memoria sobre lo sucedido, sobre quién es culpable y qué debe hacerse para reparar el daño provocado. Este artículo, así, ha expuesto cómo se desarrolla un proceso interpretativo y narrativo de construcción (y reconstrucción) cultural en torno a un evento traumático mediante los filmes documentales. 🗣️



FIGURA 14. Muestras de solidaridad con los zapatistas en la Ciudad de México, 1994. ***Zapatistas: Crónica de una rebelión*** (Victor Mariña y Mario Viveros, 2007).



## Bibliografía

- ALEXANDER, J. (2010). Iconic Consciousness: The Material Feeling of Meaning. *Thesis Eleven*, 103(1), 10-25. <https://doi.org/10.1177/0725513610381369>
- ALEXANDER, J. (2012). *Trauma. A Social Theory*. Massachusetts: Polity.
- ARTEAGA, N. (2022). *Semantics of Violence: Revolt and Political Assassination in Mexico*. London: Palgrave-McMillan.
- AUMONT, J. y M. Marie (1990). *Análisis del filme*. Barcelona: Paidós.
- BARTMANSKI, D. y J. Alexander (2012). Materiality and meaning in social life: toward an iconic turn in cultural sociology. En D. Bartmanski y B. Giesen (Eds.), *Iconic power: Materiality and meaning in social life*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- CARUTH, C. (1995). *Trauma. Explorations in Memory*. Maryland: Josh Hopkins University Press.
- CHOI, S. E. (2020). Pied-Noir trauma and identity in postcolonial France, 1962-2010. En R. Eyerman y G. Sciortino (Eds.), *The Cultural Trauma of Decolonization. Colonial Returnees in the National Imagination* (pp. 137-168). London: Palgrave.
- DIEZ, J. (2011). El zapatismo es un verbo que se escribe en gerundio. Las rearticulaciones e interacciones al interior del movimiento zapatista. *A Contracorriente*, 8(2), 34-61.
- EYERMAN R. (2001) *Cultural Trauma. Slavery and the Formation of the African American Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EYERMAN, R., Alexander, J. C. y Breese, E. B. (2015). *Narrating Trauma: On the Impact of Collective Suffering*. Nueva York: Routledge.
- EYERMAN, R. y G. Sciortino (Eds.) (2020). *The Cultural Trauma of Decolonization. Colonial Returnees in the National Imagination*. London: Palgrave
- KAPLAN, A. y B. Wang (Eds.) (2004). *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- LA JORNADA. (s.f.). ¿Quiénes somos? [Sitio web]. <https://www.jornada.com.mx/pagina/quienes-somos>
- NICHOLS, B. (2010). *Introduction to Documentary* (2ª ed.). Indiana: Indiana University Press.
- OLESEN, T. (2015). *Global injustice symbols and social movements*. London: Palgrave-Macmillan.
- PLANTINGA, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfictional Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

## Filmografía

- MARIÑA, V. y Viveros, M. (Directores). (2007). **Zapatistas: Crónica de una rebelión**. [DVD]. Ciudad de México: La Jornada; Canalseisdejulio.

AMBAR VARELA MATTUTE. Mexicana. Doctora en Investigación en Ciencias Sociales con Mención en Sociología. Investigadora Postdoctoral del Posgrado en Ciencias Antropológicas del Departamento de Antropología de la UAM Iztapalapa. Intereses de investigación: esfera civil, iconicidad, trauma cultural, artesanías, resistencias indígenas, procesos sociales de Chiapas.