Marco Estrada Saavedra

¡Cómo olvidarlos! Héroes populares y memoria en la protesta simbólica de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca, México

Resumen
Este capítulo aborda la relación entre la memoria social y la protesta social, así como la disputa por el significado y la actualidad de figuras heroicas del panteón de la historia patria de México, en el marco del conflicto entablado en 2006 entre el gobierno estatal y la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). Específicamente, el autor se centra en la apropiación de la historia patria mexicana por parte de los artistas urbanos que se sumaron a la APPO, quienes como estrategia de protesta gráfica y comunicación, se dieron a la tarea de producir masivamente obras de ¨resistencia visual¨ bajo la forma de pintas, murales, esténciles y grafitis, en los cuales aparecen figuras de héroes de la historia oficial –como Zapata, Villa, Hidalgo y Morelos, aunadas a otras de anti-héroes de diversos movimientos de resistencia –como el *Subcomandante* Marcos y Ernesto *Ché* Guevara– que han sido sometidas a un proceso de resignificación y "subversión icónica", politizándose de esta forma el arte urbano para convertirlo en instrumento de la lucha popular y expresar una "resistencia visual" ante el régimen gubernamental oaxaqueño, encabezado por el entonces gobernador Ulises Ruiz, a quien se atribuyen gran cantidad de encarcelamientos, desapariciones y crímenes políticos.

Abstract
This chapter addresses the relationship between social memory and social protest, together with the dispute to imbue meaning and timeliness to heroic figures from the pantheon of Mexico′s national history, against the backdrop of the conflict that occurred in 2006 between the state government and the People's Assembly of Oaxacan Communities (APPO). Specifically, the author focuses on how Mexican national history is appropriated by urban artists that joined the APPO, and how these –as a form of graphic protest and communication– produced massive amounts of "visual resistance" in the form of paintings, murals, stencils and graffities, in which heroic figures from official History – such as Zapata, Villa, Hidalgo and Morelos, together with other anti-heroes from various resistance movements – such as *Subcomandante* Marcos and Ernesto *Che* Guevara – underwent a process of resignification and "iconic subversion", thereby politicizing urban art in order to turn it into an instrument of popular struggle and to express a form of "visual resistance" against the governmental regime, led by then governor Ulises Ruiz, to whom several jailings, political disappearances and crimes are attributed.

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

1. Introducción

Como sucedía tradicionalmente desde hace un poco más de dos décadas en Oaxaca, los maestros, miembros de la Sección 22 del Sindicato Nacional de los Trabajadores de la Educación (SNTE), iniciaron su ciclo de movilizaciones el 1° de mayo de 2006 para demandar mejoras salariales y laborales de diferente orden al gobierno de Oaxaca. Ese año, la negociación entre el gremio magisterial y el gobierno resultó difícil. De tal suerte, el diálogo se interrumpió definitivamente sin llegar a ninguna solución. Como medida de presión, los 70 mil maestros decidieron establecer el día 22 de ese mismo mes un "plantón" en la plaza central, con lo cual paralizaron prácticamente la ciudad.

Para solucionar el conflicto, el gobierno optó por ejecutar un violento desalojo de los 'plantonistas' del zócalo en la madrugada del 14 de junio. A pesar de la represión, los maestros lograron reorganizarse unas horas después e hicieron de nuevo frente a las fuerzas públicas en una batalla campal. Este segundo enfrentamiento favoreció al magisterio gracias al inesperado apoyo que recibieron de parte de la ciudadanía oaxaqueña, la cual estaba indignada por el trato que el gobierno daba 'a sus' maestros.

Tres días después, el 17 de junio, la Sección 22 del SNTE convocó a los oaxaqueños a conformar la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). Ese mismo día, más de trescientos sindicatos, organizaciones populares y no gubernamentales, colectivos de todo tipo y ciudadanía en general definieron la "renuncia del gobernador Ulises Ruiz Ortiz" como su demanda principal.

El conflicto social y político alcanzó tales dimensiones que se llegó *de facto* a un estado de ingobernabilidad en Oaxaca. El gobernador, los jueces y los diputados estatales no pudieron ejercer sus tareas cotidianas. Todos los edificios y oficinas públicas estatales y federales fueron ocupados y cerrados por los simpatizantes de la APPO. Los policías no se atrevían a aparecer uniformados en la calle por miedo a ser agredidos, las escuelas públicas cerraron, los estudiantes iniciaron una huelga de solidaridad con la Asamblea. En esos días, era común observar en la ciudad manifestaciones masivas en contra de Ulises Ruiz Ortíz, el gobernador oaxaqueño. Por supuesto, también había algunas riñas y enfrentamientos entre simpatizantes de la APPO y del gobierno.

A partir de junio y hasta finales de noviembre de 2006, la APPO controló prácticamente la ciudad de Oaxaca, erigió miles de barricadas como medida de protección frente a los ataques paramilitares, operó un sistema de difusión mediática que incluía la televisora estatal y radiodifusoras públicas y privadas, e instauró un gobierno popular para la autogestión de los asuntos y tareas públicos que se conocería como la 'Comuna de Oaxaca'. En este contexto, diferentes colectivos de artistas urbanos se sumaron a la lucha social y política del 'pueblo

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

oaxaqueño' apropiándose de los muros de la ciudad para expresar su 'resistencia visual' al régimen de dominación oaxaqueño.

Durante 2006 y en los años siguientes, estos colectivos han producido una enorme cantidad de pintas, *stickers*, *tags*, grafitis, carteles, 'bombas', murales y esténciles. Estas manifestaciones de la protesta appista implicaron la politización del arte urbano como instrumento de la lucha popular. Por su número, variedad, creatividad y calidad estética, en el universo de la protesta gráfica appista destacan los esténciles, es decir, las obras estampadas (o estarcidas) con el uso de plantillas y pintura en aerosol.

Los motivos de esta protesta 'gráfica' se refieren, principalmente, a acontecimientos significativos en el marco del conflicto del 2006 (como la toma de las instalaciones de la televisión pública oaxaqueña), la representación de la lucha popular y de los diferentes sectores appistas (como maestros, mujeres o barricaderos), de diferentes figuras públicas (como el gobernador de Oaxaca o el presidente de México) o la manifestación de consignas políticas (por ejemplo "¡Alto a la represión ya!", véase Estrada Saavedra 2012).

Con el fin de aumentar la eficacia de la comunicación política contestataría, el arte de estos colectivos fue netamente figurativo. En efecto, los artistas echaron mano de formas, motivos y personajes del amplio acervo de la cultura nacional popular, la mediático-global y de la historia patria y mundial, que son fácilmente reconocibles para la mayoría de la población escolarizada y urbanizada. Como veremos más adelante, una parte de la galería de los héroes patrios fue recuperada y su iconografía oficial fue transfigurada para los fines de la contestación política.

En este escrito trataré la relación entre la protesta social y la memoria social. En concreto, me interesa analizar cómo la APPO se apropió de la historia patria mexicana por medio de las obras gráficas de sus artistas. Por esta razón, me ocuparé únicamente de los esténciles cuyo contenido gráfico se refiere a la historia mexicana, que, como veremos, es representada con las imágenes de héroes nacionales. Me interesa responder a las siguientes cuestiones: a) quién son los agentes de la memoria social b) qué se rememora; c) cómo se rememora; y d) para qué se rememora. Se trata, en otras palabras, de analizar las funciones de la memoria social para la protesta social, por un lado, y la disputa por el significado y la actualidad del pasado nacional entre la APPO y el Estado nacional, por el otro.

Antes de iniciar el análisis, deseo agregar que la información que presentaré es resultado de una investigación que realicé entre los años 2008 y finales de 2014 sobre los orígenes, desarrollo, consecuencias y significado del conflicto oaxaqueño de 2006 (Estrada Saavedra 2016a). La mayoría de las obras que analizaré fueron elaboradas durante el año 2006, pero también tomaré en cuenta material producido hasta el año 2013. Por último, quiero mencionar brevemente que

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

abordo a la APPO no como un movimiento social sino como un sistema de protesta. En otros términos, no lo estudio como un actor colectivo por medio de los supuestos y las herramientas accionalistas de las teorías de los movimientos sociales, sino como un sistema social que se reproduce por enlace de comunicaciones orientadas al conflicto. Estas comunicaciones se expresan temáticamente como movilizaciones de protesta en contra de diferentes oponentes (Estrada Saavedra 2015).

He organizado este capítulo en dos grandes secciones. En la primera, defino el concepto de memoria social, su diferencia y relación con el de la historia, y vinculo la memoria con la protesta simbólica. En la segunda parte, me abocaré al análisis de la obra de los colectivos de artistas urbanos. Por último, terminaré mi presentación con algunas reflexiones sobre memoria y política.

1.1 Memoria social

La memoria no es una facultad mental exclusiva de los individuos. Familias, grupos, organizaciones, instituciones, naciones y todo tipo de colectivos humanos poseen también una memoria; pero en estos casos no se trata de una facultad mental personal sino social. Maurice Halbwachs (1950 [2004]) hablaba, precisamente, de "memoria colectiva", la cual está conformada por recuerdos comunes o "representaciones colectivas" de un pasado común (real, imaginado, legendario o mítico). Los recuerdos son compartidos en tanto que otros nos hacen recordar, en su contenido se incorpora a otros individuos o se tratan de un acontecimiento social que nos recuerda a otros – independientemente de que uno mismo haya presenciado o no el hecho rememorado. En efecto, la memoria adquiere su carácter social porque se comunica, es decir, se habla sobre los recuerdos compartidos. Por tanto, es una memoria estructurada por el lenguaje común y las experiencias compartidas. Al conmemorar – es decir, al hablar sobre y representar el pasado –, los grupos sociales acuerdan una versión del pasado (Guarini 2002, Fentress y Wickham 2003, Namer 2007, Jodelet 2010).

Me gustaría enfatizar tres características más de la memoria social. La primera es que se transmite oralmente, aunque no de manera exclusiva, ya que hoy los medios audiovisuales juegan un papel central en esta transmisión. La segunda es que se declina en plural, es decir, existen tantas memorias colectivas como grupos sociales. Finalmente, la memoria estructura identidades grupales. En este sentido, conforma comunidades afectivas, cuyos miembros se identifican emocionalmente entre sí gracias a la carga emocional de recuerdos, símbolos y materiales compartidos. En este sentido, la memoria colectiva tiene la función de cohesionar grupos sociales y apoyar la formación y mantenimiento de una identidad colectiva.

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

1.2 Memoria e historia

Halbwachs (2004 [1950]) distinguía entre "memoria colectiva" e "historia". Aunque el objeto de ambas es el pasado social, la primera constituye una memoria viva trasmitida oralmente y es además la actualización cotidiana de ciertas prácticas y ritos en determinados lugares sociales. La historia es elaborada, en cambio, por especialistas que la escriben y la transmiten mediante textos y la consagran, por ejemplo, en museos o monumentos públicos. En forma esquemática y sobre todo a partir del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, la historia se concibió y se promocionó como historia nacional o, más precisamente, de los Estados naciones. Por tanto, se trata de una historia única, a diferencia de la memoria colectiva que es múltiple. La unicidad de la historia puede entenderse como un acto político, porque supone la consagración de un conjunto de recuerdos (reales o legendarios) del pasado a costa de la marginación, exclusión u olvido de otros recuerdos – generalmente de grupos, estamentos o clases sociales subordinados. En este sentido, la historia nacional es una historia hegemónica. De este modo, hay una vinculación estrecha entre memoria y poder, ya que el pasado sirve de fuente para dotar de legitimidad a la autoridad y a la dominación política (Anderson 1991).

1.3 Protesta gráfica como un modo de la protesta simbólica

Entiendo el conjunto de grafitis, esténciles, pintas, calcomanías y carteles producidos durante el conflicto de Oaxaca en 2006 como una forma de protesta simbólica. Ésta última se refiere a los elementos no discursivos (en términos lingüísticos y argumentativos), es decir, emotivos, plásticos, sonoros, dramatúrgicos, dancísticos y figurativos de la manifestación pública de un sistema de protesta. Éstos sintetizan ideas, intereses, esperanzas, emociones y deseos de los participantes en el sistema de protesta. Lo simbólico funge como un modo de aprehender y representar sentimientos, temas, problemas y sentidos de la protesta de manera intuitiva y evocativa, y también como un medio de orientación de la comunicación y la acción (Estrada Saavedra 2015).

En este trabajo me ocuparé de la protesta simbólica gráfica (o, para abreviar, protesta gráfica), que consiste en el uso de signos, palabras e imágenes grabados, impresos o plasmados como los grafitis o esténciles, que, al intervenir una superficie, como un muro o cualquier elemento del mobiliario urbano, modifican el espacio físico y social y se lo apropian.

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

2. Los agentes de la memoria

Una vez definidos los conceptos centrales de mi análisis, quiero establecer en seguida la relación entre la protesta gráfica appista y la memoria social de la historia patria mexicana. Empiezo con una breve descripción de los agentes de la memoria.

Durante el conflicto de 2006, la APPO hizo uso de diferentes recursos para expresar su protesta, demandas y puntos de vista: desde marchas, mítines y asambleas hasta la operación de diferentes medios de difusión como la radio y la televisión. En sentido estricto, la protesta gráfica de los asambleístas fue uno más de los medios de expresión del discurso y las exigencias de los opositores al régimen oaxaqueño. Los colectivos de artistas urbanos articularon en sus obras la crítica al orden de dominación oaxaqueño. Estos grupos estaban conformados por jóvenes artistas urbanos. Muchos de ellos eran estudiantes universitarios y de bellas artes y/o integrantes de bandas juveniles de barrios marginados, populares o de clase media de Oaxaca. Varios de estos colectivos, como Arte Jaguar, Zape o ASARO, se formaron durante el conflicto de 2006 o, como en el caso de Lapiztola, en los años siguientes. Una parte importante de sus integrantes grafiteaba los muros inclusive antes de la formación del APPO, aunque su producción carecía prácticamente de una temática o intención política. Su dominio de técnicas gráficas y plásticas y de prácticas socioculturales de las bandas juveniles de grafiteros, los predispuso a incorporarse a la APPO poniendo estas habilidades al servicio de la lucha popular. En sus obras expresan tanto su visión del conflicto – en particular como integrantes de subculturas juveniles y simpatizantes de determinadas corrientes ideológicas y políticas, como el anarquismo o el comunismo – como la de los estratos sociales a los que pertenecen, especialmente de los sectores populares escolarizados (Meneses Reyes 2016).

Tener en cuenta quiénes son los productores de las obras gráficas al interior de la APPO nos permite entender mejor la selección temática, su forma y los significados mentados en ellas, como veremos más adelante.

2.1 Protesta gráfica y memoria social de la historia patria

Aunque antes he destacado, siguiendo a Halbwachs, la oposición memoria colectiva-historia, mi análisis se centrará en los recuerdos de la memoria social appista de la historia nacional. En otras palabras, me ocuparé de una memoria social 'historizada'.

En primer lugar, los esténciles son soportes materiales de la memoria. Por tanto, se les puede aprehender como objetos que operan como *marcas mnémicas*,

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

es decir, "marcas simbólicas y espaciales de la memoria" (Liftschitz y Arenas Grisales 2012: 110).

Más allá de su carácter material y sensible, el contenido temático de estas obras hace referencia a recuerdos comunicados icónicamente. En efecto, la protesta gráfica conserva, reelabora y trasmite la memoria social de sucesos, personajes e historias, pero no lo hace a través de palabras, sino mediante imágenes (ocasionalmente acompañadas de alguna leyenda). En este sentido, es un modo de "concepto visual" (Fentress y Wickham 2003: 52ss). En otras palabras, estas obras consiguen el reconocimiento del pasado a través de procesos de convencionalización y simplificación de las imágenes. Gracias a ello, actualizan visualmente un conjunto de recuerdos y movilizan significados del pasado común.

Una tercera característica de las obras de la protesta gráfica de la APPO se puede destacar recurriendo a la fenomenología de Paul Ricoeur (2003). En ella, el filósofo francés propone abordar la memoria y el recuerdo mediante dos enfoques diferentes, pero complementarios: el cognitivo y el pragmático. El primero da cuenta del estatuto veritativo de la memoria; el segundo se ocupa de las posibilidades del uso y abuso de la memoria. Con base en esta distinción primaria, las obras que aquí nos interesan pueden ubicarse en un espacio conceptual intermedio. En efecto, hacen referencia a una 'realidad anterior', o sea, el pasado patrio 're-conocido'; pero también tienen una dimensión prospectiva en la medida en que ofrecen una plataforma de interpretación de las experiencias presentes y de anticipación de las del provenir. Con todo, por su carácter eminentemente político, en estas obras predomina el uso práctico de la memoria sobre su operación cognitiva. Inclusive, como más adelante veremos, contienen una dimensión utópica que funge como compás de orientación de la acción colectiva.

Estas obras son, sin embargo, más que meros instrumentos de conocimiento y acción. Su especificidad se halla en su talante estético. Literalmente son obras de arte (Leyva 2008, Nevear 2009, Porras Ferreyra 2009, Estrada Saavedra 2012, Caplow 2013, La Guillotina 2013, Meneses Reyes y Franco 2017). Así, estos esténciles se encuentran a medio camino entre la fantasía creativa y el recuerdo social. Esta forma híbrida de la memoria (pasado patrio) y la imaginación (transfiguración ficticia) es producto del carácter artístico de la protesta simbólica. La adulteración de la verdad histórica sirve para generar emociones que interpelen y conmuevan al espectador (o al actor).

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

2.2 *Grandeza mexicana:* la historia patria recordada

Hasta el momento me he ocupado de los colectivos de artistas urbanos como agentes de la memoria social de la APPO, por un lado, y de la definición de sus obras como "recuerdos sociales comunicados icónicamente" con el fin de establecer la relación entre la protesta gráfica y la memoria social, por el otro. En seguida quiero responder a la pregunta sobre el *qué* se recuerda concretamente en estas obras.

La historia nacional es recuperada icónicamente por medios gráficos. En particular, los artistas seleccionan seis eventos históricos: la Independencia (1810–1821), la Reforma (1856–1876), la Revolución (1910–1920), el movimiento estudiantil de 1968, la guerrilla rural del Partido de los Pobres (1967–1974) y el levantamiento zapatista de 1994.

Exceptuando los eventos de la historia contemporánea, todos los otros están consagrados y conforman el núcleo del discurso y relato oficial de la historia nacional. En estas obras encontramos una memoria social historizada, es decir, una memoria del pasado que está fuertemente estructurada – aunque no exclusivamente – por la definición y los usos de la historia patria construidos y promocionados por el Estado nacional y que son el sustrato de la identidad nacional.

Llama doblemente la atención la ausencia de referencias icónicas a la historia precolombina: por un lado, debido a la constitución multiétnica de la APPO, como su propio nombre lo indica Asamblea Popular 'de los Pueblos' de Oaxaca, y por ser el territorio de la actual Oaxaca [N. de los E. y en general del Istmo de Tehuantepec] cuna de las civilizaciones mesoamericanas; y, por el otro, porque en la narrativa oficial de la historia patria, la raíz de México como nación se encontraría en su pasado indígena, el cual fungiría como fuente de autoridad, legitimidad y continuidad de la historia nacional; una continuidad interrumpida por la conquista española y la época colonial. Por cierto, ésta última etapa histórica tampoco se halla presente en las obras de los colectivos.

La selección de los eventos históricos contemporáneos requiere ser explicada. En efecto, en los recuerdos y representaciones de la memoria social appista, el movimiento estudiantil de 1968 a favor de la apertura democrática del régimen priista se conmemora en la imaginación gráfica, porque, en primer lugar, es uno de los eventos centrales de la historia de la izquierda social y política en México y, en segundo término, porque muchos de los integrantes de los colectivos de artistas son estudiantes de preparatoria y universitarios, para los cuales una parte de su proceso de socialización política consiste en la participación de los rituales conmemorativos anuales del 2 de octubre, día de la matanza estudiantil perpe-

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

trada por el ejército nacional y grupos paramilitares en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, en la Ciudad de México.[1]

Por su parte, la rememoración gráfica de la guerrilla guerrerense se explica por la representación de una doble identificación: 1) con su líder, Lucio Cabañas, quien luchó por los 'pobres' y fue asimismo un maestro rural como miles de los docentes integrantes de la APPO; y 2) con la vena revolucionaria y pobrista de su guerrilla sintetizada en el principio ideológico: *ser pueblo, estar con el pueblo y hacer pueblo* – un principio que empata con la ideología del *pueblismo* de la APPO, en general, pero sobre todo del sector de jóvenes barricaderos y anarquistas, que buscaba superar toda división social de clases y toda jerarquía étnica, etaria y de género para conformar una comunidad anarquista ultra democrática e igualitaria en la que sólo existiera la unidad e identidad del 'pueblo'.

Finalmente, el neozapatismo se recuerda por ser un episodio contemporáneo de lucha popular, pero también porque su ideario de lucha está en contra del "mal gobierno" y "el capital" y a favor de la autonomía y auto-organización de la sociedad sin la mediación institucional del sistema político, algo muy cercano a los ideales anarquistas de muchos grafiteros. Además, se trata de un movimiento que lucha por la cultura y dignidad de los pueblos indígenas, lo cual lo identifica con los principios de reconocimiento de la pluralidad étnica promovida por la APPO.

2.3 La intervención gráfica del recuerdo histórico

Una vez explicado *el qué*, me ocuparé ahora del *cómo* o el modo del recuerdo histórico en estas obras.

1) La metonimia caracteriza el contenido simbólico e ideográfico de los trabajos de los artistas urbanos: la representación del héroe patrio evoca una etapa histórica y condensa su significado.
2) La forma de la representación del recuerdo de la memoria social tiene lugar, principalmente, a través de la *intervención artística* de la iconografía de los personajes históricos. Una iconografía consagrada y oficializada por el Estado nacional mexicano posrevolucionario y que es enseñada en el sistema de educación pública y difundida – discursos y desfiles de por medio – en fiestas y conmemoraciones cívicas.[2]

1 Sobre el movimiento estudiantil de 1968, consúltese Zermeño (2010).

2 En Oaxaca, como en toda la república, los maestros se convirtieron, tras la Revolución, en agentes del Estado encargados de crear, mediante la educación, una conciencia nacional. Como representantes del gobierno en miles de poblaciones a lo largo y ancho del país, encarnaban la Revolución y sus promesas de cambio, desarrollo, justicia social y libertad. De tal

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

Revisemos con mayor detalle este modo de representación. Los primeros tres eventos históricos son representados por medio de un héroe nacional (o, en su defecto, sólo un par de ellos): la Independencia mediante el cura Miguel Hidalgo, la Reforma a través de Benito Juárez, y, por último, la Revolución por medio de Emiliano Zapata y Francisco Villa.



Imagen 22:. Imagen del cura criollo Don Miguel Hidalgo y Costilla (fotografía de Marco Estrada Saavedra, 2010)

Esta selección conmemorativa del pasado patrio es en sí misma muy reveladora, porque más allá de la operación metonímica, se hace una lectura selectiva de la historia y, por tanto, se propone una exégesis de la misma. Al representar a la Revolución con Zapata o Villa, por ejemplo, se sugiere que su significado consistiría en haber sido una lucha popular por la justicia social. En otras palabras, no se le identifica y recuerda con Francisco I. Madero y su liberalismo democrático, el apego a la ley del constitucionalismo de Venustiano Carranza o la

suerte, para obtener sus beneficios –manifestaban los docentes en ese entonces–, la población debía apoyar al proyecto revolucionario (Sigüenza 2007).

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

construcción de las instituciones del régimen posrevolucionario de Álvaro Obregón o Lázaro Cárdenas.[3]

Por su parte, la representación de los episodios contemporáneos no se lleva a cabo mediante la identificación exclusiva de un héroe histórico. En efecto, para los casos del movimiento del 68 y del neozapatismo predominan más bien los tipos sociales o las figuras representativas, pero anónimas: estudiantes[4] o insurgentes del EZLN.[5] De manera esperable, los rebeldes chiapanecos son también representados por medio de la figura del *subcomandante* Marcos.[6]

Una característica común entre los personajes históricos representados es que son considerados como "héroes populares" en un doble sentido: a) todos ellos provinieron de los sectores populares;[7] y b) se les identifica por su lucha a favor de la justicia social y la libertad.[8] Gran parte de estos trabajos se distinguen por acompañar su contenido figurativo con una leyenda que destaca el mensaje de la obra, por un lado, y que vincula la rememoración histórica y su significado para

3 Algo semejante se puede decir sobre la representación de la Independencia por medio de Hidalgo (pero no con Morelos, Guerrero, Aldama, Allende o "el Pípila") o de la Reforma a través de Juárez (pero no Melchor Ocampo, Guillermo Prieto o Sebastián Lerdo de Tejada).

4 Con respecto al "68", a veces hay una identificación del período no a través de sus protagonistas heroicos sino de su antagonista o "antihéroe": el presidente Gustavo Díaz Ordaz (véase la imagen núm. 2). A partir del gobierno de Vicente Fox (2000–2006), el primero de la transición democrática en México, el movimiento del 68 se encuentra en un proceso de integración a la historia patria como un antecedente central de las luchas sociales y civiles por la democratización del régimen político. La historización del 68 se puede observar, por ejemplo, en su inclusión en los libros de textos de historia del sistema educativo nacional. Sobre el tema, véase Jiménez Guzmán (2018).

5 Sobre el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, revísese Estrada Saavedra (2016b).

6 La guerrilla guerrerense es un caso anómalo, porque no está claro si se recuerda a la guerrilla y lucha campesina de la sierra de Atoyac – lo cual resulta muy discutible – o si sólo se destaca la figura de su líder, Lucio Cabañas, en su doble papel de maestro rural y guerrillero revolucionario. Hay que tomar en cuenta además que Lucio Cabañas es recordado y venerado entre los maestros de la Sección 22 como un ejemplo de maestro entregado a la docencia y a las causas de justicia social a favor del pueblo. Sobre Lucio Cabañas y la guerrilla del Partido de los pobres, véase Bellingeri (2003).

7 La gran excepción a a) es, por supuesto, Miguel Hidalgo, quien, siendo sacerdote y criollo, pertenecía a los estamentos más altos que un nacido en América podía alcanzar en la sociedad colonial novohispana. La cuestión es interesante, porque, siguiendo las preferencias por lo popular en la selección de los héroes nacionales representados en la protesta gráfica, una opción "natural" sería la de José María Morelos y Pavón, cura mestizo y general del ejército independentista. Pero no encontré ningún registro gráfico acerca de Morelos.

8 Entre los héroes nacionales presentes en la iconografía de la APPO, se encuentra también Ricardo Flores Magón (1873–1922), el político y escritor liberal, anarco-comunista y revolucionario. Sin duda, Flores Magón está consagrado en el panteón de la patria, no obstante a ser menos reconocido entre la población, en el doble sentido de la palabra, que Zapata, Madero u Obregón, por ejemplo. En la galería de los personajes de la revolución de 1910, está en una segunda fila. Su incorporación a la iconografía de protesta se debe no sólo a que es un héroe nacido en Oaxaca, sino sobre todo a que su anarquismo es recuperado de manera activa por los colectivos ácratas, que conforman o están cercanos a algunos colectivos de artistas urbanos.

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

el presente de la lucha appista, por el otro. Por ejemplo, la imagen del cura criollo Don Miguel Hidalgo y Costilla (1753–1811), 'padre de la patria' e identificado entre la población como máximo líder insurgente independentista en donde la iconografía oficial ha sido intervenida para relacionarla con las exigencias de libertad a los presos políticos encarcelados por el entonces gobernador Ulises Ruíz Ortiz, es rotulada con la frase "libertad! YA" (Imagen 22).

Estas leyendas manifiestan además un carácter normativo que exhorta a la acción y participación política popular. Ejemplo de lo anterior es una imagen muy conocida de Zapata, en la que se sustituye su fusil por un lápiz empuñado, exhortando a "defender la educación" pública en el contexto de las discusiones en torno a la reforma constitucional en materia de educación pública del año 2013 (Imagen 23). Como 'artefactos' de la memoria social, los esténciles actualizan interacciones del pasado, pero no en el simple sentido de recordarlas o conmemorarlas, sino con la intención de mostrar la unicidad de la historia nacional y la continuidad de las luchas populares hasta nuestros días sin reparar en anacronismos.



Imagen 23: El líder revolucionario Emiliano Zapata empuñando un lápiz que hace las veces de fusil, con la leyenda "Defiende la Educación" (fotografía de Marco Estrada Saavedra, 2012)

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

Lo anterior se puede ilustrar con el esténcil en el que, con base en una pintura del siglo XIX que refleja los inicios de la Guerra de Independencia, el criollo Hidalgo, con peinado a lo punk, es representado arengando a la acción a una multitud no visible, pero que se intuye. Para ello empuña, en lugar del estandarte con la imagen de la virgen de Guadalupe, una ametralladora – quizás modelo AK-47 o "cuerno de chivo", como se le conoce popularmente en México. La imagen se acompaña con la leyenda "Viva 500 años de resistencia". En realidad, este lema es del movimiento indígena y se acuñó, alrededor de 1992, en contra de la conmemoración del *quinto centenario del descubrimiento de América*. Este esténcil es, por demás, interesante, porque fue elaborado en 2010 en el marco del bicentenario de la Independencia y la Revolución.



Imagen 24:. Emiliano Zapata y Francisco Pancho Villa (fotografía de Marco Estrada Saavedra, 2010)

Un sexto y último modo del recuerdo histórico representado en estas obras es el de la ironía y su acercamiento a la vida cotidiana de los actores movilizados y el público espectador. Veamos tres ejemplos al respecto. Los artistas intervienen la iconografía de Zapata colocándola en nuevos contextos de significado, por ejemplo, montando una bicicleta "Vagabundo", un modelo muy popular en los años setenta del siglo pasado. El juego estético rompe con la consagración oficial que coloca al campesino revolucionario en el panteón de la historia patria: ele-

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

vado, distante y sobrehumano. La ironía de la intervención sirve para acercar al héroe a la vida cotidiana del espectador, pero sin que con ello Zapata pierda autoridad ni su peculiar aura de serenidad y desafío o su disposición a la lucha.

Otra intervención irónica de la iconografía del insurgente del sur (Imagen 24) presenta las máximas figuras de la Revolución Mexicana en el imaginario popular, Emiliano Zapata acompañado del general Francisco Villa, otro héroe revolucionario popular. La imagen los retrata en la pose y con el cuerpo musculoso y el atavío de luchadores de lucha libre y bajo la leyenda "lucha social sin límite de tiempo", jugando con las representaciones visuales de este popular espectáculo en México. El cartelón alude a la 'unión' de las fuerzas populares para enfrentar al enemigo común.

En el tercer ejemplo (sin imagen) la figura de Zapata es sometida a transfiguraciones más cercanas al mundo de vida de los integrantes de las bandas juveniles de los barrios populares. Allí, Zapata no sólo es el héroe revolucionario nacional del pueblo, sino que además es presentado como uno de los 'suyos', como se puede observar en los esténciles en los que aparece con una arracada en la oreja, un navajazo en la mejilla, semi rapado y con el resto de la cabellera como una crespa a lo punk.[9]

2.4 Imaginario revolucionario

Ya he mencionado que en la selección de los recuerdos históricos de la memoria social appista por parte de los colectivos de artistas destacan las luchas populares por la libertad y la justicia social. Pero si se pone atención, la manera en que estas gestas históricas y conflictos contemporáneos son representados contiene un énfasis radical e, inclusive, revolucionario. En efecto, los artistas urbanos recuperaron en sus obras las expectativas, deseos y sentimientos insurgentes presentes en la experiencia colectiva que, en el verano y otoño de 2006, se denominó la "Comuna de Oaxaca" como la expresión del poder popular y la instauración de un gobierno popular *de facto*. Sobre todo entre los jóvenes barricaderos y los sectores más radicales de la Asamblea se abrigó la esperanza de que el movimiento popular desembocaría en un cambio revolucionario, primero en Oaxaca y, después, en todo México (Estrada Saavedra 2010).

Quizás uno de los esténciles más interesantes en este sentido es aquél en el que se presenta el rostro hierático de Benito Juárez, típico de su rica iconografía, pero, en lugar de su tieso peinado a raya, su cabeza está encasquetada con una boina

9 Compárese también el esténcil con la misma representación, pero sirviendo esta vez de publicidad de una *vernissage* en una lata de refresco que, en lugar de llevar la leyenda Coca-Cola con la conocida tipografía, está rotulada con la palabra "Re-volución" (véase la imagen 13).

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873



Imagen 25: Benito Juárez, presidente de México (1858–1872) (fotografía de Marco Estrada Saavedra, 2010)

calada a lo "Che" Guevara y tocada con una estrella revolucionaria al frente (Imagen 25). La identificación entre el revolucionario argentino y el héroe patrio oaxaqueño, por un lado, y entre éstos y los appistas, por el otro, se enfatiza con la leyenda que reza: "Si por pedir justicia les dicen guerrilleros, yo también soy guerrillero, paisanos". En esta obra el juego de identificaciones y autorizaciones es múltiple: los artistas sugieren que el presidente oaxaqueño estaría a favor de la APPO, consideraría su movilización contestataria como una lucha por la justicia y que sus acciones pueden ubicarse en la tradición revolucionaria nacional y latinoamericana. Así como a muchos héroes nacionales se les denostó, en su momento, como bandoleros o criminales, a los asambleístas no les debería preocupar su descalificación como "guerrilleros", ya que están del lado de las causas justas del pueblo mexicano.

Esta lectura revolucionaria de la historia mexicana se reafirma también en la representación de personajes históricos del mundo de las artes y la cultura popular como combatientes revolucionarios. En un esténcil hallamos a la pintora Frida Kahlo vestida como *Adelita* – es decir, como las soldaderas de los ejércitos revolucionarios – y cargando un fusil a la espalda, con la leyenda "Presos Políticos Libertad" (Imagen 26). En otra obra (sin imagen), Pedro Infante, el popular

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873



Imagen 26: Esténcil con la artista Frida Kahlo vestida de Adelita revolucionaria con fusil (fotografía de Marco Estrada Saavedra, 2010)

cantante de música ranchera y boleros, empuña también un arma junto al lema "100 años pienso en ti Revolución", que es una evocación irónica de una conocida canción ranchera de amor de título homónimo ("Cien años"). Este mismo cariz revolucionario se aprecia en el esténcil que representa a Karl Marx vestido de boxeador y en cuya muñeca de su guante se lee la palabra "pueblo" (Imagen 27).

2.5 La denuncia del olvido de la historia patria

Las obras de los colectivos de artistas urbanos no sólo recuperan y hacen una interpretación de la historia patria, sino también expresan una denuncia en contra de su olvido o de su tergiversación e, inclusive, traición. Veamos un par de ejemplos de esto. En una estampa se presenta una intervención del rostro de Juárez en el que sus ojos y boca son ocultados por dos barras negras como las utilizadas para censurar imágenes. Con ello se sugiere que el legado y los principios juaristas están olvidados y son negados actualmente por un régimen que,

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873



Imagen 27: El filósofo alemán Karl Marx, representado como boxeador con la leyenda "Pueblo" en uno de sus guantes (fotografía de Marco Estrada Saavedra, 2012)

paradójicamente, se vale de su grandeza histórica, aunque corrompiéndola, para legitimar su autoridad.

En otra obra se enuncia figurativamente el asesinato de la historia nacional a manos del gobernador oaxaqueño Ulises Ruiz Ortíz. La pintura está subdividida en cuatro cuadros. En el superior derecho y el inferior izquierdo se representa al mandatario oaxaqueño armado con un revolver. En los cuadros superior izquierdo e inferior derecho están los rostros duplicados de Zapata y Juárez, respectivamente. Encañonándolos y dirigiendo el arma a las cabezas de los héroes patrios, metafóricamente se sugiera que al ultimarlos se propone acabar con la historia nacional y la tradición revolucionara popular mexicana.

En la protesta gráfica appista se sugiere que somos contemporáneos y coprotagonistas de las diferentes gestas heroicas del pueblo mexicano, por lo que, en la actualidad, nuestro "deber de memoria" (Ricoeur 2003: 51 y 121 ss.) consiste en defender sus logros históricos o cumplir sus promesas de redención social. Un ejemplo de esto es el esténcil en el que Hidalgo sostiene con la mano izquierda un estandarte con la leyenda "Fuera vendepatrias", y con la mano izquierda la cabeza degollada del presidente actual de México, Enrique Peña Nieto (sin imagen). El esténcil elaborado en 2013 hace referencia a la reforma constitucional discutida y aprobada en ese año en torno a la propiedad, inversión y explotación

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

de los hidrocarburos. En amplios sectores de la opinión pública, la modificación constitucional se ha considerado como la privatización del petróleo para favorecer al capital extranjero. No está por demás mencionar que la cabeza cercenada del mandatario alude a la cruenta práctica de las decapitaciones del crimen organizado e insinúa que ese debería ser el castigo a los "vendepatrias". Una pinta resume puntualmente la conjugación de la protesta simbólica y gráfica de la APPO y la memoria social, por un lado, y el significado que los artistas urbanos dan a sus obras: "APPO pintamos las paredes porque quieren borrar nuestra historia".

2.6 La utopía: el poder redentor de la historia rememorada

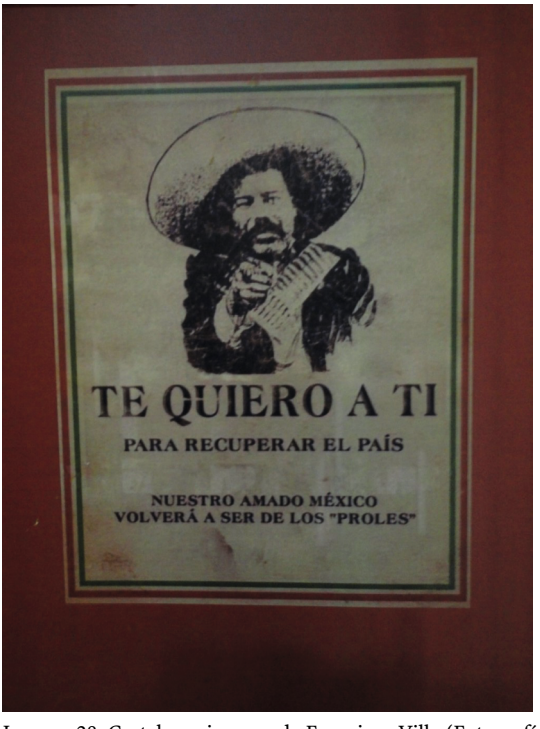


Imagen 28: Cartel con imagen de Francisco Villa (Fotografía: Marco Estrada Saavedra, 2012)

De la denuncia del olvido y la corrupción de la historia patria y sus ideales a su reactualización contestataria y utópica, hay sólo un paso. En efecto, en estas obras existe una dimensión cognitiva de re-conocimiento del pasado patrio para comprender el presente, como antes mencioné. Pero también contienen una dimensión redentora que sirve de brújula para el futuro.Por ejemplo, en un cartel

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

se representa al general revolucionario Francisco Villa que, sustituyendo la conocida imagen del Tío Sam en el conocido póster estadounidense de 1917 de J.M. Flagg con la leyenda "I Want You for U.S. Army" y adoptando su misma postura y modo de dirigirse al espectador, enuncia, según la leyenda: "TE QUIERO A TI PARA RECUPERAR EL PAÍS. NUESTRO AMADO MÉXICO VOLVERÁ A SER DE LOS 'PROLES'".

3. Conclusión: La lucha hegemónica por la historia

En estas páginas me he ocupado de la relación entre la protesta social y la memoria social. En particular, he analizado la protesta gráfica de la APPO bajo el aspecto del contenido histórico de los esténciles de sus colectivos de artistas urbanos. He afirmado que sus obras pueden entenderse como 'recuerdos comunicados icónicamente'. La de la APPO es, en este sentido, una memoria social historizada.

Los esténciles aquí estudiados son artefactos de la memoria social appista. El análisis de los modos del contenido de estas obras gráficas nos ha permitido ver cómo se representa e interpreta la historia patria mexicana. Hemos visto cómo la historia nacional fue recuperada por la APPO para su autocomprensión y la orientación presente y futura de su lucha social y política. Este proceso de actualización de la memoria social ha tenido lugar en medio de un conflicto social y político al que le subyace una disputa con el Estado por el sentido de la historia.

En sus trabajos, los artistas de la Asamblea cuestionaron los usos de la historia nacional por parte del régimen político. Sus obras son una subversión icónica de la interpretación oficialista de la historia patria. De modo paradójico, esta recontextualización tiene lugar precisamente al interior de la corriente interpretativa nacional-popular del Estado mexicano posrevolucionario, en la que el pueblo campesino y obrero es presentado como el protagonista de la conflagración de 1910 (y, en general, de toda etapa anterior y posterior a ésta) en pos de su liberación y justicia. Esta exégesis recupera el pasado borrado por el Estado neoliberal – al cual, tras la crisis del régimen político del último cuarto del siglo pasado, ya no le servía como base de legitimación –, y sugiere que el agente y representante de la unidad nacional no sería más el Estado, sino la APPO misma. La Asamblea se concibió a sí misma y se auto-escenificó en el espacio público como 'el pueblo auténtico' frente al gobierno-Estado usurpador de la identidad nacional y enemigo del proyecto histórico de liberación del 'pueblo mexicano'.

La pluralidad de las memorias sociales y su politización nos dan cuenta del "carácter conflictivo y desestabilizador de la memoria" (Liftschitz y Arenas Grisales 2012: 104). La disputa por el pasado se puede ilustrar en las siguientes preguntas: ¿Qué se recuerda? ¿De quién es la memoria que recuerda? ¿Qué se

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

olvida, excluye o silencia al conmemorar? ¿Cómo se recuerda? ¿Quién tiene derecho a conmemorar en el espacio público?

Finalmente, la idea de 'héroe político', como un personaje con características extraordinarias y autor de hazañas no menos descomunales a favor de la patria, es resignificada por los colectivos de artistas urbanos de la APPO. Por un lado, reproducen esta concepción promovida por el Estado en sus esfuerzos de configurar una identidad e historia nacionales y afirmar su hegemonía política. Sin embargo, por el otro, se le subvierte de manera múltiple: a) a través de su desacralización mediante el recurso de la ironía; b) por medio de su reapropiación para sacarlo de la órbita del monopolio discursivo estatal y acercarlo al mundo y modo de vida de los actores contestatarios; y, sobre todo, c) mediante su mimetización con el héroe patrio en el sentido de que, hoy día, el héroe no es (imperiosamente) un individuo notable, sino un colectivo – 'el pueblo unido' – que no necesitaría de líderes y dirigentes para lograr, por sí mismo, la proeza de la liberación y la justicia social. Así lo deja pensar, al menos, la lectura de los colectivos de artistas de la historia contemporánea, en la que los protagonistas son determinadas categorías (estudiantes, campesinos, indígenas) representados por tipos sociales. En este sentido, el caso del subcomandante Marcos resulta paradójico, ya que el uso de la capucha anonimiza a la persona para no ser identificada por las fuerzas de seguridad nacional y la iguala a los otros zapatistas también enmascarados. A la vez, su (casi) monopolio de la palabra, en su función de líder militar y vocero del EZLN, lo individualiza y destaca frente a sus compañeros. Por cierto, como Marcos lo mencionó en una ocasión en sus primeras entrevistas tras el levantamiento armado de 1994, los indígenas zapatistas optaron por cubrirse el rostro para ser vistos y escuchados por una sociedad racista que los ignora y excluye. Con ello, conformaron el ícono perfecto del héroe anónimo y colectivo en el imaginario nacional y mundial altermundista.

Bibliografía

Anderson, Benedict (1991*): Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism.* Versión revisada y extendida, Londres: Verso.

Bellingeri, Marco (2003): *Del agrarismo armado a la guerra de los pobres. Ensayos de guerrilla rural en el México contemporáneo, 1940–1974.* México: Ediciones Casa Juan Pablos y Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.

Caplow, Deborah (2013): "El arte contemporáneo callejero de Oaxaca en el contexto mexicano". En: La Guillotina, *Oaxaca en movimiento. La gráfica en la resistencia popular oaxaqueña.* Estado de México: Ediciones La Guillotina-Casa Vieja, pp. 14–23.

Estrada Saavedra, Marco (2010): "La anarquía organizada: las barricadas como el subsistema de seguridad de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca". En: *Estudios Sociológicos*, Vol. 18, núm. 84, pp. 903–939.

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

Estrada Saavedra, Marco (2012): "Los muros están hablando. La protesta gráfica de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca". En: Estrada Saavedra, Marco y René Millán (coord.), *La teoría de los sistemas sociales de Niklas Luhmann a prueba: horizontes de aplicación en la investigación social en América Latina.* Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 391–444.

Estrada Saavedra, Marco (2015): *Sistemas de protestas. Esbozo de un modelo no accionalista de los movimientos sociales.* Ciudad de México: El Colegio de México.

Estrada Saavedra, Marco (2016a): *El pueblo ensaya la revolución. La APPO y el sistema de dominación oaxaqueño.* Ciudad de México: El Colegio de México.

Estrada Saavedra, Marco (2016b): *La comunidad armada rebelde y el EZLN. Un estudio histórico y sociológico de los tojolabales en las Cañadas Tojolabales de la Selva Lacandona (1935–2005).* Ciudad de México: El Colegio de México.

Fentress, James y Wickham, Chris (2003): *Memoria social.* Madrid: Cátedra y Universidad de Valencia.

Guarini, Carmen (2002): "Memoria Social e imagen". En: *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 15, pp. 113–123.

Halbwachs, Maurice (2004 [1950]): *La memoria colectiva.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Jiménez Guzmán, Héctor (2018): *El 68 y sus rutas de interpretación. Una historia sobre las historias del movimiento estudiantil mexicano.* Ciudad de México: FCE.

Jodelet, Denise (2010): "La memoria de los lugares urbanos". En: *Alteridades.* Vol. 20, núm. 39, pp. 81–89.

La Guillotina (2013): *Oaxaca en movimiento. La gráfica en la resistencia popular oaxaqueña.* Estado de México: Ediciones La Guillotina-Casa Vieja.

Leyva, Rubén, (2008): *Memorial de agravios, Oaxaca, México, 2006.* Oaxaca: Marabú ediciones.

Lifschitz, Javier Alejandro y Arenas Grisales, Sandra Patricia (2012): "Memoria política y artefactos culturales". En: *Estudios Políticos.* Núm. 40, pp. 98–119.

Meneses Reyes, Marcela (2016): "'Ni derecho al centro tenemos'. Jóvenes artistas gráficos en el espacio público de Oaxaca (2006)". En: *Espacialidades.* Vol. 06, núm. 01, pp. 142–166.

Meneses Reyes, Marcela y Franco, Itandehui (2017): "De la transgresión a la institucionalización. La gráfica política en la reconfiguración del espacio público en la Ciudad de Oaxaca". En: Ramírez Kuri, Patricia (coord.): *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal.* Ciudad de México: UNAM, pp. 633–660.

Namer, Gérard (2007): "La memoria, el tiempo y la historia en Karl Mannheim y en Maurice Halbwachs". En: *Estudios de historia. Historia contemporánea.* Núm. 25, pp. 23–36.

Nevear, Louis E.V. (2009): *Protest graffiti Mexico: Oaxaca.* Nueva York: Mark Batty Publisher.

Porras Ferreyra, Jaime (2009): "Las expresiones artísticas y la participación política: el conflicto oaxaqueño de 2006". En: Martínez Vásquez, Víctor Raúl (coord.), *La APPO: rebelión o movimiento social? (Nuevas formas de expresión ante la crisis).* Oaxaca: IISUABJO, pp. 219–245.

Ricoeur, Paul (2003): *La memoria, la historia, el olvido.* Madrid: Editorial Trotta.

Sigüenza, Salvador (2007): *Héroes y escuelas. La educación en la Sierra Norte de Oaxaca (1927–1972).* Ciudad de México: INAH e IEEPO.

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873

Zermeño, Sergio (2010): *México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil del 68.* Ciudad de México: Siglo XXI.

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847111870 – ISBN E-Book: 9783847011873