



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**RUTA 2006, TOUR REVOLUCIONARIO. UN EJERCICIO DE CONTRAMEMORIA  
EN TORNO AL MOVIMIENTO MAGISTERIAL DE OAXACA EN 2006, POR  
MEDIO DEL ARTE ACCIÓN**

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA:**

**HUGO ARMANDO PÉREZ GALLEGOS**

**DIRECTORA DE TESIS**

**DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO  
(FAD)**

**SINODALES**

**DR. FAUSTO RENATO ESQUIVEL ROMERO  
(FAD)**

**DR. GERARDO GARCÍA LUNA MARTÍNEZ  
(FAD)**

**DR. JOSÉ EUGENIO GARBUNO AVIÑA  
(FAD)**

**MTRO. ROLANDO ADOLFO DE LA ROSA MARTÍNEZ  
(FAD)**

**CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE DE 2016**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco en especial a mi tutora Doctora Blanca Gutiérrez Galindo, por su excelente guía en la elaboración del documento de este polémico proyecto.

A mis amigos y colaboradores de Tour Revolucionario, Úrsula Acevedo, Graciela Martínez, Plinio Villagrán, Javier Santos y en particular al maestro Arnulfo Aquino quienes pusieron toda su disposición, conocimiento y esfuerzo, ayudando a llevar a cabo esta intervención en la memoria de Oaxaca.

Al proyecto Cuarto Contemporáneo que durante los años 2009 – 2014 fue un espacio que aglutinó a una comunidad de artistas que buscaron cambiar el panorama del arte actual en Oaxaca.

Índice	
Introducción	5
Capítulo 1. El movimiento de la APPO	
1.1 Secuelas en el arte local y un nuevo turismo en Oaxaca.	17
1.2 El movimiento social como generador de un nuevo arte oaxaqueño.	23
Capítulo 2. Arte y Memoria. La memoria a contracorriente	
2.1 La memoria	30
2.2 El papel de los medios de comunicación	35
2.3 El <i>Siluetazo</i>	37
2.4 Ruta del Anarquismo	41
Capítulo 3. Ruta 2006, tour revolucionario	
3.1 El recorrido	46
3.2 El mapa informativo del tour	50
3.3 El anuncio del periódico	57
3.4 Los lugares del recorrido	60
3.4.1 Zócalo de la ciudad de Oaxaca: Inicio del conflicto y desalojo	60
3.4.2 Plaza de la Danza: Conformación de la APPO	66
3.4.3 Toma del canal 9 de Televisión Estatal	70
3.4.4 Asesinato de Bradley Will	72
3.4.5 Barricada de los hijos de Juárez	76
3.4.6 Barricada de Cinco Señores	78
3.4.7 Barricada de Pueblo Nuevo	81

3.4.8 Barricada de Brenamiel	81
3.5 Reacciones particulares	82
Conclusiones	87
Fuentes consultadas	90

## **Introducción**

El 1° de mayo de 2006 miembros de la Sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) entregaron al gobernador de Oaxaca, Ulises Ruiz, un documento en el que demandaban mayores recursos para el magisterio, una mejora salarial y de prestaciones, así como la modernización y homologación de la infraestructura de las escuelas en el Estado, pero sobre todo exigían la revalorización salarial. En lugar de viajar a la Ciudad de México para movilizarse como cada 15 de mayo, día del maestro, los miembros del SNTE acordaron quedarse en Oaxaca y el día 22 de mayo dejaron de impartir clases para iniciar el plantón como medida de presión política para el cumplimiento de sus demandas<sup>1</sup>. El 14 de junio las autoridades estatales decidieron unilateralmente acabar con el plantón a pesar de que contaba con el apoyo de numerosas organizaciones sociales y en lugar de reconocer un problema de justicia social ordenó a la policía el desalojo de los maestros bajo el argumento de seguridad nacional. Esta respuesta represiva hizo que la población se volcara en apoyo del magisterio dotándolos de alimentos, ropa y auxilio para prevenir posibles agresiones. Esta violencia desatada por el Estado fue uno de los puntos más álgidos de una serie de agravios e injusticias cometidos por parte de los gobiernos del Partido Revolucionario Institucional (PRI) que llevaban más de 70 años gobernando Oaxaca; lo que tuvo como respuesta la formación de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) el 17 de junio del 2006.

---

<sup>1</sup> Ésta es una práctica de presión política que por más de dos décadas el magisterio disidente, agremiados en la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE), realiza para ser tomado en cuenta al igual que el resto de las secciones sindicales del SNTE. En el año 1977 destituyeron al gobernador Manuel Zárate Aquino. Ver Inés González, “Oaxaca, un pueblo en resistencia cíclica”. [en línea] [visitado en diciembre de 2015] Disponible en:

<<http://www.fesmex.org/common/Documentos/Ponencias/Paper%20Oaxaca%20Ines%20Gonzalez.doc>>

Dicha asamblea fue integrada por organizaciones sociales, políticas, de derechos humanos, ecologistas, de género, estudiantiles, sindicales, así como por comunidades indígenas y regionales.

La APPO se convirtió así en un movimiento social que conduce a un estado de ingobernabilidad que se consideró como un estado de excepción. El movimiento popular desde su conformación exigió la destitución del gobernador y la desaparición de los poderes judicial, legislativo y ejecutivo a nivel estatal. Más aún, el 16 y 17 de agosto la APPO realizó el Foro por una Nueva Democracia y Gobernabilidad en Oaxaca en el que acuerda trabajar por un nuevo constituyente para el Estado, un constituyente fundado en las necesidades de los pueblos, regiones, municipios y comunidades de Oaxaca.

Para esas fechas se intensificaron los hechos de violencia y se recrudeció la criminalización del movimiento por los medios de comunicación. El gobierno de Vicente Fox, que hasta ese momento había ignorado la situación, crea a través de la Secretaría de Gobernación, el Consejo de Representantes Ciudadanos, entre los que figuran Samuel Ruiz, Francisco Toledo, Pablo González Casanova, Carlos Monsiváis y Rodolfo Stavenhagen. Ello no impidió que en septiembre se recrudeciera la violencia. El 20 de octubre la casa del pintor Francisco Toledo fue balaceada. El 28 de octubre el periodista estadounidense Bradley Roland Will y el maestro Emilio Alonso Fabián perdieron la vida por disparos de arma de fuego en una de las barricadas de Calicanto, colocada por los rebeldes para evitar la entrada de pistoleros y paramilitares del Gobierno, quienes querían disolver el movimiento mediante la violencia.

Finalmente, el 29 de octubre la Policía Federal Preventiva inició desde temprana hora la entrada al Zócalo de Oaxaca donde, no sin resistencia de la APPO, tomó el control de la plaza.<sup>2</sup> La APPO se convirtió en un verdadero movimiento social que, con sus formas de organización, hizo posible diversos tipos de solidaridad interna, opuso una resistencia que puso en jaque al Gobierno del Estado y logró cuestionar los límites del sistema.<sup>3</sup>

En relación con esa solidaridad nos interesa abordar la expresada por los artistas.

Las relaciones históricas entre artes plásticas y movimientos sociales en México han sido una constante, tomemos como ejemplo el arte de la posrevolución, incluyendo el Muralismo Mexicano, el Taller de la Gráfica Popular o la participación de los artistas en el movimiento del 68 y, más recientemente, en el movimiento zapatista. En Estados Unidos también podemos recordar la participación de los artistas en el movimiento por los derechos civiles, el movimiento feminista, la oposición a la Guerra de Vietnam, y el movimiento *queer*. En Latinoamérica destaca el apoyo de los artistas a la guerrilla de los tupamaros o “Tucumán Arde” o el ya emblemático *Siluetazo* argentino, de la mano de Julio Flores y Guillermo Kexel en apoyo al movimiento de las madres de la Plaza de Mayo a finales de la última dictadura argentina. Dentro de todos estos movimientos los artistas han puesto su creatividad al servicio de las luchas sociales, produciendo una variedad de imágenes que se han vuelto verdaderos iconos de los movimientos. Así, el respaldo al movimiento social generado por la APPO no sería la excepción. Muchos artistas apoyaron al movimiento inundando la ciudad con carteles, esténciles y pintas que cubrieron las calles en junio del 2006, después de que el

---

<sup>2</sup> Ver “Cronología del conflicto en Oaxaca”, [en línea] *El Universal*, México, D. F., lunes 30 de octubre del 2006, [visitada en junio de 2013] Disponible en: <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/384529.html>>

<sup>3</sup> Ver Ayder Berrío-Puerta, “La perspectiva de los nuevos movimientos sociales en las obras de Sydney Tarrow, Alain Tourraine y Alberto Melucci”, [en línea] *Estudios políticos*, Medellín, julio-diciembre del 2006. [visitado en Septiembre de 2016] disponible: [http://www.ses.unam.mx/docencia/2014II/Berrio2006\\_LaPerspectivaDeLosNuevosMovimientosSociales.pdf](http://www.ses.unam.mx/docencia/2014II/Berrio2006_LaPerspectivaDeLosNuevosMovimientosSociales.pdf)



gobierno fracasó al intentar desalojar el plantón de la APPO; se pintó sobre muros, cantera, vidrios y aparadores.

Un ejemplo relevante fue un mural con la imagen de Ulises Ruiz al que se le califica con diferentes epítetos: “el asesino”, “el ruin”, “elheces ruiz”.<sup>4</sup> (Fig. 1)



Fig. 1. Esténcil y grafiti en la Ciudad de Oaxaca, 2006.

En nuestro caso nos hemos enfocado en el problema de la memoria colectiva del movimiento de la APPO y su deriva en una ciudad como Oaxaca, donde una buena parte de la economía depende del turismo.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Rafael Moreno Arnaiz, *Esténcil y aerosol: ¿de la rebeldía gráfica a la conciencia política? : intervenciones urbanas en los muros de la ciudad de Oaxaca*, Tesis de Maestría en Artes Visuales, ENAP- UNAM, 2008.

<sup>5</sup> El Producto Interno Bruto (PIB) de Oaxaca en 2012 representó el 1.64% con respecto al total nacional y en comparación con el año anterior tuvo un incremento del 3.3% de acuerdo con la Secretaría de Economía. La actividad terciaria aporta a Oaxaca el 70% del PIB estatal, en ella se incluyen comercio, servicios y turismo. El turismo como industria es una de las más importantes para el estado pues representa el 16.2% del PIB estatal, lo que la ubica sólo por debajo del monto anual de remesas que llegan a Oaxaca, por lo que constituye un motor en la dinámica económica de la entidad así como una fuente generadora de empleos. La ciudad de Oaxaca recibió en el año 2013, según datos de la Secretaría de Turismo y Desarrollo Económico del Estado, un total de 1'305,129 turistas nacionales y extranjeros, éstos representaron el 24.6% el total de visitantes al estado, por lo que es este destino es el que aporta la mayor cantidad de turistas entre todos los destinos. *Fuente: DATATUR.*

Para el sociólogo francés Maurice Halbwachs, la memoria se construye desde el presente; es el trabajo de recomponer, mediante las herramientas y los materiales que provee el hoy, lo vivido en el pasado.<sup>6</sup> En este proceso la memoria mediática desempeña un papel muy importante, pues es a través de las grandes capacidades tecnológicas y de posicionamiento social que históricamente han conquistado los medios de difusión masivos, éstos se convirtieron en las principales instituciones cotidianas de construcción de memoria social. A través de su intensa labor de creación de sentidos y subjetividades; cada vez más, sustituyen a la memoria histórica larga y profunda por la memoria mediática, rápida, corta, efímera y superficial, en particular en las urbes. Con ello, transforman la memoria social colectiva y producen de forma cotidiana el olvido comunitario, lo cual contribuye a la reproducción de las estructuras de poder preexistentes.<sup>7</sup>

En nuestro trabajo nos ha interesado no solamente ir a contracorriente de la visión oficial de aquellos acontecimientos, sino también explorar la forma en la cual es posible crear referentes capaces de perdurar en la cultura más allá de la memoria oral de quienes en ellos participaron. En otras palabras, nos propusimos llevar a cabo un proceso de objetivación cultural de aquellos acontecimientos a través de puntos de anclaje para la memoria en lugares de conmemoración y rituales de *recitación y repetición*.<sup>8</sup> De ahí que el proyecto *Ruta 2006, Tour Revolucionario* (Figs. 10 y 11)<sup>9</sup> se planteara como un recorrido o *tour* por los sitios emblemáticos del movimiento.

---

<sup>6</sup> Claudia Feld y Jessica Mor Stites, *El pasado que miramos, memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Buenos Aires, 2009, p. 25.

<sup>7</sup> Javier Esteinou Madrid, *Los medios de información colectivos y la reproducción de la memoria social*, [en línea] Polis, 2010, vol. 6, número 1, p. 71. [visitado en Junio de 2015] Disponible en : <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/polis/cont/20101/art/art4.pdf>

<sup>8</sup> Jan Assmann, "Collective Memory and Cultural Identity", *New German Critique*, No. 65, 1995 p. 129.

<sup>9</sup> Videos accesibles en: <<https://www.youtube.com/watch?v=cc5uBowrPp8>> [visitada marzo de 2016]

Nuestro objetivo fue recuperar las locaciones en las cuales tuvieron lugar los acontecimientos más importantes de la lucha magisterial y del movimiento social que ésta generó. En este sentido podemos decir que el proyecto también se relaciona con lo que Pierre Nora llamó los *lugares de memoria*, es decir, espacios en donde, según el historiador francés, “el recuerdo trabaja” más allá de los monumentos y los rituales oficializados.<sup>10</sup>

El interés por la memoria en las prácticas artísticas se inicia con Joseph Beuys en Alemania, quien en su Vitrina de Auschwitz introdujo el problema de la memoria a través del recuerdo del Holocausto judío. Artistas de diversas partes del planeta se ocupan del problema del recuerdo y la memoria. En la pintura se puede mencionar a Picasso, Goya, Gerhard Richter o Rosangela Renó; en la instalación, a Christian Boltanski y Doris Salcedo; en el *performance*, a Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco; y en la gráfica, a artistas como Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano y Arturo Duclos. También artistas como Kara Walker, Esther y Jochen Gerz forman parte de este conjunto.<sup>11</sup> Igualmente, el interés por el turismo no ha escapado a artistas como Olaf Breuning, Darren Almond, Fischli & Weiss y Francis Alÿs.<sup>12</sup>

Con anterioridad a *Ruta 2006, Tour Revolucionario*, realicé una serie de pinturas que abordaban la temática del turismo en Oaxaca. El proyecto llevó por título *Clasificación taxonómica del turista* y se conformó con cinco obras que retratan los estereotipos de los turistas que visitan Oaxaca.

---

<sup>10</sup> Pierre Nora, "Entre mémoire et histoire", *Les Lieux de Mémoire. 1. La République*, Gallimard, París, 2001, pp. XXII-XIII

<sup>11</sup> Blanca Gutiérrez Galindo, “Después de la utopía: arte, memoria, justicia”, [en línea] *Interior gráfico*, Revista de la División de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato. No. 1, 2011.[visitada en Diciembre de 2015] Disponible en: <<http://www.interiografico.com/edicion/decima-primera-edicion-diciembre-2011/despues-de-la-utopia-arte-memoria-justicia>>

<sup>12</sup> Ver Marcus Verhagen, “(Art) Tourism”, *Art Monthly*, [en línea] número 38, julio-agosto, 2012. [visitada en Diciembre de 2015] Disponible en: <<https://www.questia.com/magazine/1G1.../art-tourism>>

Las pinturas se basaban en el testimonio de diez personas oriundas de esta ciudad y que se relacionan cotidianamente con ellos a través de sus actividades laborales.

El proyecto tenía por objetivo invertir los papeles de estudio de parte de los turistas hacia los oriundos, los cuales la mayoría de las veces son materia prima de investigaciones antropológicas de parte de los visitantes. En otras palabras, se trataba de convertir al turista en objeto de una reflexión plástica y para ello se elaboró una clasificación. Fue ahí donde apareció por vez primera el turista que visitaba Oaxaca atraído por el conflicto social de 2006. A partir de ahí fue germinando la idea de realizar en un futuro una obra que abordara esa temática. Es importante decir que para la elaboración de esa clasificación realicé un cuestionario a diversas personas, entre ellos: profesores universitarios, gerentes de hoteles, guardias de zonas arqueológicas, artistas y cantineros. Todos ellos ofrecieron su visión sobre los tipos de turista que visitan Oaxaca. De esta forma es que se creó la serie de retratos que recreaban fichas taxonómicas como las que utilizan los biólogos para clasificar una especie. Los retratos están conformados por medio de polípticos que buscan hacer no sólo una clasificación de las personas, sino también de estilos pictóricos por medio de la fragmentación de las pinturas. (Fig. 2)

*Ruta 2006, Tour revolucionario* fue la evolución de aquel proyecto. Se puede decir que es un ejercicio de memoria que se opone a la versión oficial de los hechos y que como tal es una postura de contra memoria, de recuperación de la memoria de los vencidos, a la vez que utiliza una de las estrategias del capitalismo global: el turismo de masas.

Conjunta la idea de contra memoria y un uso crítico de las técnicas del turismo contemporáneo: El tour.



El mochilero  
 políptico intercambiable  
 acrílico sobre madera  
 125 x 130 cm  
 2012



Fig. 2. Serie Clasificación taxonómica del turista, 2012.

Según la definición de Michel Foucault, la contra memoria consta de “los residuos o restos que contradicen y resisten a las versiones oficiales de la continuidad histórica, cuanto como prácticas discursivas que impugnan esa continuidad y reescriben permanentemente las memorias y tradiciones.”<sup>13</sup> Es decir, la contra memoria es aquella idea de cuestionar el papel de los hechos históricos ofrecida por el Estado con el fin de criticar estas versiones y recapitularlas desde una óptica diferente.

<sup>13</sup> Vladimir López Alcañiz, “Contra memoria. Historia, genealogía y ontología del presente en Michel Foucault”, [en línea] p.31, [visitada en Junio de 2015] Disponible en: <<https://www.academia.edu/5569315>>

Por su parte, el intelectual alemán Hans Magnus Enzensberger estableció en 1958, en *Una teoría del turismo*, que lo que diferencia al viaje del turismo es que éste último está normado por el ver, por lo que hay que ver. Y eso, lo que hay que ver, es lo que se clasifica con una o dos estrellas. Los recorridos turísticos apuntan a verificar las informaciones dadas por el guía y retener la experiencia en la fotografía.<sup>14</sup>

*Ruta 2006, Tour Revolucionario* se realizó del 25 al 31 de Octubre de 2013 dentro del Tercer Festival de Arte Puntos de Encuentro. Los recorridos tuvieron una duración de dos horas aproximadamente. El proyecto se presentó a concurso a partir de una convocatoria emitida por la Secretaría de Cultura de Oaxaca. Al ser seleccionada, la propuesta contó con un financiamiento de aproximadamente cincuenta mil pesos. La coordinación del proyecto estuvo a mi cargo, y participaron la politóloga y fotógrafa Graciela Martínez, la diseñadora Mariana García y el guía de turistas Alfredo López.

Por tratarse de un recorrido turístico, se recurrió a las convenciones del turismo que como tales “condicionan y enmarcan” lo que miramos y las formas de mirarlo. En la industria del turismo la mirada se enfoca hacia el pasado glorioso o hacia sus curiosidades, es decir, en lo turísticamente destacable que, en México, se identifica con zonas rurales e indígenas pobladas por gente arraigada en sus tradiciones o en la riqueza natural. En *Ruta 2006. Tour Revolucionario* orientamos la mirada hacia los diversos acontecimientos del movimiento magisterial, para confrontar la variedad de versiones que existen sobre este suceso y los procesos de construcción del hecho histórico reciente.

De ahí que la obra se haya planteado desde el recorrido cultural que, de alguna forma, opera

---

<sup>14</sup> Ver Thierry Paquot, “Dulce tiranía del aire acondicionado”, *Le monde diplomatique*, número 25, julio 2001.

desde la memoria y que se relaciona directamente con el turismo, principal actividad económica de la ciudad de Oaxaca.

Protesta social y turismo son dos elementos desde donde se percibe a la Oaxaca actual. Estos elementos son discordantes, no obstante pareciera que han comenzado a fusionarse en el imaginario en torno a Oaxaca. *Ruta 2006, Tour revolucionario* tiene por objetivo demostrar, por medio de una serie de acciones artísticas que utilizan las estrategias del turismo, cómo se puede reconfigurar la memoria del conflicto social en Oaxaca durante el año 2006. Estas estrategias abordan el uso del recorrido o el tour turístico de una forma distinta a las utilizadas en Oaxaca. El mapa de la ruta se construyó con la participación de algunas personas que estuvieron involucrados en el conflicto; de igual modo se contó con un guía que elaboró una aproximación del suceso mediante su propia interpretación de los hechos. Estas estrategias buscan poner en evidencia la forma en que está estructurado el *recorrido cultural* y su funcionamiento en el ámbito del turismo. La intención es cuestionar la construcción de las verdades oficiales de un hecho histórico y comprobar mediante un punto de vista artístico lo endeble que son estas supuestas verdades, incidiendo directamente en la memoria del acontecimiento mediante el arte-acción.<sup>15</sup>

En palabras de Javier Esteinou, “se trataría de activar el conflicto entre memorias pues la mayor parte de la memoria de que dan cuenta los medios es de consenso, lo que constituye la etapa superior del olvido. *No hay memoria sin conflicto* significa que por cada memoria que se activa hay otras que se reprimen, desactivan, enmudecen por cada memoria que se legitima, hay muchas que se excluyen”.

Ahí emerge el conflicto de memorias. En cambio, lo que los medios buscan es la cuadratura

---

<sup>15</sup> Frank Popper, *Arte, acción y participación*, Akal, Madrid, 1989.

del círculo: ¡una memoria que suprima el conflicto! que no nos perturbe, que se apacigüe, que cierre la herida, pero con simulacro, dejando una cicatrización en falso.

Algo de lo más hondo y decisivo es que *hay que saber vivir con el conflicto*, pues es más democrático descifrarlo en lo que tiene de dinámica social y dimensión constitutiva de la convivencia colectiva, que reprimirlo o suprimirlo.<sup>16</sup>

Para dar cuenta de la trascendencia del proyecto, este trabajo de tesis se divide en tres partes. En la primera se argumenta principalmente la influencia del movimiento de la APPO en el arte local a través de los diferentes colectivos de artistas jóvenes que se formaron o participaron en las protestas, lo que condujo a un posterior alejamiento de la generación de un arte oaxaqueño más ligado a temáticas de corte mítico indigenista.

Los artistas jóvenes trabajaron en pro de un arte más político y urbano ligado a las nuevas formas de muralismo, al grafiti o al estencil. También se analiza de qué manera este movimiento y el arte derivado de él, genera un nuevo atractivo para el turismo, formando una pequeña, pero importante industria cultural que se integra como un anclaje más de empresa turística local.

El segundo capítulo está enfocado a la relación entre arte y memoria. Se abordan los conceptos de memoria colectiva, social, u oficial, de memoria comunicativa y cultural, así como también el de contra memoria. Aunque han sido numerosos los artistas que se han ocupado de reflexionar sobre la memoria y también los que han abordado el problema del turismo, solamente se analiza los casos del *Siluetazo* y su propuesta artística en el contexto de la desaparición de más de treinta mil personas víctimas de la última dictadura Argentina, y el proyecto *Ruta del Anarquismo* desarrollada por el colectivo de artistas “Turismo Táctico”,

---

<sup>16</sup> Javier Esteinou Madrid, *op. cit.*, pp. 88-89.



dentro del contexto turístico de la ciudad de Barcelona. Consideramos que estos dos casos fueron importantes para la realización de *Ruta 2006, Tour Revolucionario*.

En el tercer capítulo se desarrolla detalladamente la explicación del proyecto *Ruta 2006. Tour Revolucionario* mediante la narración de las acciones artísticas, su relación con el contexto, las reacciones del público y los principales colaboradores. Este documento de investigación propone formar parte de los archivos de la obra, el cual, con el tiempo, podría constituir parte de la memoria cultural de los acontecimientos del movimiento magisterial. El hilo que recorre los tres capítulos es el de los conceptos de memoria comunicativa u oral y memoria cultural que se objetiva materialmente.

Es verdad que, como señala la artista cubana Tanya Brugera: “El riesgo de trabajar con arte político es la caducidad de la obra”.<sup>17</sup> No obstante, intentamos con este proyecto crear un marco para el recuerdo y ese marco, constituido por este documento, también se opone al olvido.

---

<sup>17</sup> La tierra en Marte, *Entrevista a Tania Bruguera (sobre conferencia ruleta rusa en bienal de Venecia 2009)*, [en línea] min 1:49., [visitada en Marzo de 2014] Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=KXGHu9eErDE>>

## **Capítulo I. El movimiento de la APPO**

### **1.1 Secuelas en el arte local y un nuevo turismo en Oaxaca**

A partir del descubrimiento de la Tumba 7 de Monte Albán durante enero de 1932 por el arqueólogo Alfonso Caso, el Estado de Oaxaca empieza a ser considerado como un atractivo turístico a nivel nacional e internacional. Varias circunstancias dan lugar a esta situación, entre ellas la declaración de Monte Albán y el Centro Histórico de Oaxaca como parte del patrimonio de la humanidad por la UNESCO en 1987, la construcción de la supercarretera Oaxaca-Tehuacán en 1993, la remodelación del ex convento de Santo Domingo y la del Museo de las Culturas de Oaxaca. Todos estos proyectos establecen la plataforma para desarrollar un gran auge turístico en el Estado. Según datos oficiales, en el año 2013 la actividad terciaria -donde se incluyen, servicios, comercio y turismo- aportaron el 70% del Producto Interno Bruto a nivel estatal. En este rubro el turismo aporta el 16%, sólo por debajo del envío de remesas; sin embargo, la actividad turística es considerada un gran motor para la creación de empleos en la entidad. Durante ese mismo año se generaron 9,557 empleos directos y 23,893 indirectos derivados del Turismo, es así como el 90% de las empresas que se encuentran en la ciudad de Oaxaca se dedican a esta actividad. Dentro de estas cifras la ciudad de Oaxaca es la que logra atraer la mayor cantidad de visitantes al Estado con un 25% del total, siguiéndole Juquila con el 19% y Puerto Escondido con el 15%, según datos del 2014.<sup>18</sup>

Parte de esta gran captación de viajeros a la ciudad de Oaxaca se debe a que ahí se encuentra

---

<sup>18</sup> Descripción del Sector Cultural en Valles Centrales, [en línea] [visitada en junio de 2015] Disponible en: <<http://www.destino-oaxaca.com.mx/turismo-en-mexico-y-oaxaca/>>

reunida gran cantidad del patrimonio arquitectónico del Estado.

Según afirmaciones de la investigadora Laura Zamudio, este factor es imprescindible para la atracción del turista:

Cada vez con mayor frecuencia se observa que el turismo exige de la arquitectura aspectos específicos que respondan a las tipologías turísticas. La arquitectura vernácula sería otro ejemplo con frecuencia muy utilizada en la promoción turística de los países de Latinoamérica.<sup>19</sup>

En las estadísticas oficiales, la industria del turismo iba a la alza en el Estado hasta el año 2006, fecha en que tuvo lugar el conflicto magisterial. Durante el lapso de mayo a noviembre de 2006, en el que se prolongó el conflicto, Oaxaca sufre una de las más drásticas caídas en la industria turística a nivel nacional e internacional, como se observa en la gráfica creada por DATATUR en 2014. (Fig. 3)

Las noticias sobre el conflicto que se difundieron a nivel nacional e internacional impactaron de forma negativa la percepción de los visitantes; el resultado fue una significativa baja en la actividad turística. Muchos negocios de giro comercial, como agencias de turismo, hoteles, restaurantes, galerías de arte y artesanías, vieron mermada su capacidad económica ante un conflicto de tan larga duración. Como se señaló en la introducción, el conflicto magisterial, que por sus magnitudes y fortaleza adquiere las dimensiones de problema social, se extiende por casi seis meses de modo que sólo los negocios de gran capacidad económica lograron sobrevivir. Por el contrario, aquellos negocios familiares como los de giro artesanal, tuvieron que cerrar sus puertas o pedir créditos que les permitan sustituir los ingresos que dejaron de fluir a través del turismo.

---

<sup>19</sup> Laura Zamudio, *Los imaginarios en la percepción de los lugares turísticos*, [en línea] p. 129. [visitada en junio de 2015] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4781288>

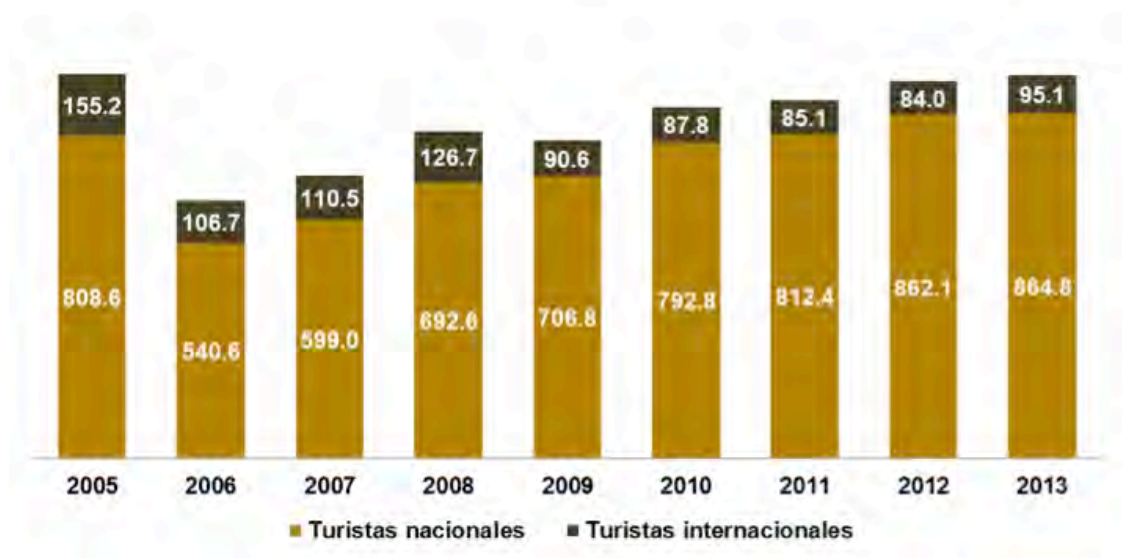


Fig. 3. DATATUR (2014). Reporte de actividad y ocupación hotelera, miles de personas

Datos recopilados por la Secretaría de Economía Federal describieron que las ventas de las artesanías de barro y del textil se redujeron en un 95% durante ese periodo, pero no sólo se vieron afectados los comercios del Centro Histórico, sino también todos los pueblos cercanos a la ciudad de Oaxaca que tienen, en su riqueza artesanal y cultural, su principal atractivo turístico; Mitla, San Bartolo Coyotepec, Teotitlán del Valle, Santa María Atzompa son algunas de las comunidades que se vieron afectadas.

Muchos de los negocios establecidos en esta zona siguen pagando aún hoy la deuda adquirida durante esos años y algunos propietarios testimonian que después del 2006 jamás recuperaron el nivel de ingresos que tenían antes del conflicto.<sup>20</sup>

El panorama económico negativo no ha tomado en cuenta que el conflicto magisterial también incidió de manera distinta en el turismo: el conflicto social atrajo a un nuevo tipo de viajeros que empezaron a visitar la ciudad estimulados precisamente por conocer e investigar

<sup>20</sup> J. Hernández Girón; Ma. Domínguez Hernández; L. Mendoza; Ramírez, “Desempeño de negocios de artesanía después del movimiento social de 2006 en Oaxaca, México”, *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, Vol. XVI, No. 48, Mayo/Agosto de 2010, p.207.

sobre el movimiento social que tuvo lugar en 2006. Si bien es cierto que en términos económicos no son significativos, sí lo son en términos simbólicos.

De una manera parecida a lo que aconteció con el levantamiento zapatista en Chiapas durante 1994, el discurso insurgente, que se dio a conocer al mundo entero a través del uso de los medios de comunicación, se propuso captar una mayor cantidad de público con la difusión de las demandas del movimiento, de esta forma los Zapatistas alcanzaron atraer una gran simpatía hacia sus causas. Detengámonos brevemente en el zapatismo y analicemos este movimiento en concreto. Muchas personalidades internacionales de los *mass media* se trasladaron a Chiapas ansiosos de conocer los acontecimientos del levantamiento indígena, fomentando así la creación de un nuevo tipo de viaje, al cual los residentes bautizaron como “Zapaturismo”, así lo informa una nota de *Clarín* digital de 1996:

Las calurosas selvas del sureño estado mexicano de Chiapas, escenario y dominio de la guerrilla zapatista, se han convertido en un lugar de moda para los izquierdistas de todo el mundo. Y su presencia cada vez más concurrida impulsó a los nativos a calificar el fenómeno de "zapaturismo". Atraídos por el misterioso y carismático líder zapatista, el subcomandante Marcos, y ansiosos por conocer a los insurgentes encapuchados, desde el director de cine norteamericano Oliver Stone hasta Danielle Mitterrand, viuda del ex presidente francés, muchos personajes célebres ya han visitado La Realidad, un pueblo de los indios tojolabal en pleno Chiapas.<sup>21</sup>

Quienes viajaron a Chiapas no se consideraban ellos mismos turistas, sino que se sentían zapatistas, sin embargo, su presencia logró modificar el entorno social y económico de San Cristóbal de las Casas y sus alrededores.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> *Clarín digital*, “La guerrilla Mexicana es ahora atracción turística”, [en línea] miércoles 14 de agosto de 1996, Buenos Aires, Argentina, [visitada en junio de 2015] Disponible en: <<http://edant.clarin.com/diario/96/08/14/t-03001d.htm>>

<sup>22</sup> La nota del diario *Clarín* dice: “Víctimas de la opresión, del aislamiento de la selva y del menosprecio racial, los indígenas seguidores de la guerrilla encuentran en los ‘zapaturistas’ la posibilidad de experimentar la admiración de gente de todo el mundo, que incluso deja en el camino donaciones para satisfacer muchas de sus

Ejemplo de este “zapaturismo” fue la creación de recuerdos (suvenires) alusivos al movimiento comandado por Marcos. La elaboración del muñeco de Subcomandante Marcos se sumó a las ya tradicionales muñecas indígenas y animales de trapo. La creación de playeras y postales con la imagen del dirigente zapatista fueron llenando poco a poco las tiendas de suvenires, también el fenómeno hizo que se acondicionaran a muchos hoteles y posadas para recibir a los nuevos visitantes (Fig. 2). En el artículo del diario Argentino *El Clarín* se menciona la importancia de este turismo para los zapatistas:

El turismo tiene su lógica para los zapatistas. Para sus líderes, la presencia de extranjeros proporciona protección. Ocurre que si bien las negociaciones de paz con el Gobierno continúan y el alto el fuego aún se respeta, las comunidades indígenas siguen siendo cercadas por el ejército mexicano, según denuncian los zapatistas. [...] Así, víctimas de la opresión, del aislamiento de la selva y del menosprecio racial, los indígenas seguidores de la guerrilla encuentran en los "zapaturistas" la posibilidad de experimentar la admiración de gente de todo el mundo, que incluso deja en el camino donaciones para satisfacer muchas de sus necesidades.<sup>23</sup>

Volviendo a nuestro caso, que es el de Oaxaca, la incidencia de medios de comunicación alternativos en internet como “Indymedia” (*Independent Media Center* o Centro de Medios Independientes) lograron difundir fuera del país los acontecimientos del conflicto social de 2006, logrando crear en la percepción internacional una versión distinta a la transmitida por la mayoría de los noticieros mexicanos, los cuales sólo ofrecían notas en contra del movimiento, llegando incluso a criminalizarlo. Indymedia es una red global de periodistas independientes que se organizaron desde 1999 durante las manifestaciones contra la reunión cumbre de la Organización Mundial de Comercio en Seattle, Estados Unidos y que, claramente está en favor de los movimientos sociales y los movimientos anti-globalización.

---

necesidades. Quienes llegan aquí reniegan de su condición: ‘No somos turistas, somos zapatistas’, aseguran los visitantes”, *Idem*.

<sup>23</sup> Clarín digital, *Idem*.

Mediante esta plataforma de internet también se difundieron las pintas y grafitis elaborados por los artistas-activistas<sup>24</sup> que acompañaron desde sus inicios al movimiento de la APPO, interviniendo los muros de la ciudad de Oaxaca. Estas imágenes, de gran originalidad, creadas durante y al finalizar el conflicto, comienzan a tener mayor alcance a nivel internacional, de esta manera empiezan a difundirse en blogs de internet, libros de fotografía, playeras, *stickers*, plantillas, etc., llegando incluso a convertirse en suvenires al iniciarse su comercialización por estos artistas, puesto que son atractivos para la creciente población visitante atraída por las noticias acerca del conflicto. Esta situación es parecida a la que se origina con el zapatismo, donde, como ya se mencionó, la creación de figuras de lana con alusión al Subcomandante Marcos fue muy importante. En Oaxaca, ante la visibilidad de varios líderes en el movimiento, no hay sólo un personaje emblemático; sin embargo, hay iconos como el de la Virgen de las Barricadas, que surgen en estas pintas y que rápidamente empieza a comercializarse en soportes como playeras, calcomanías, carteles o plantillas (Fig. 4). No sobra decir que una barricada es un obstáculo que se levanta en la calle con objetos diversos para impedir el paso o protegerse tras él, y que tiene una larga historia en las revueltas populares. Son célebres, por mencionar algunas, las de la Comuna de París en 1871 o las del mayo del 68 francés. En el caso del movimiento magisterial de la APPO, que organizó su lucha a partir de barricadas, éstas habrían de convertirse en lugares clave para el desarrollo de los acontecimientos y su memoria.

---

<sup>24</sup> “El activismo social o político es un fenómeno relativamente reciente en la historia mundial surge conscientemente en el siglo XIX con las primeras formas de protesta laboral. Este activismo se diferencia de otras formas de protesta, como revueltas ya que supone cierta organización, planificación y un determinado objetivo que lograr, ya sea este simplemente visibilizar una situación o un descontento o también transformar la realidad de manera directa e inmediata”. Activismo, *definición de activismo*[en línea] [visitada en junio de 2015] Disponible en: <<http://www.definicionabc.com/social/activismo.php>>



Fig. 4. Suvenires conmemorativos del conflicto de 2006

Volviendo a la creación de esta especie de suvenires hay que señalar que, además de cumplir su función como recuerdos de un acontecimiento y de una visita a Oaxaca, buscan difundir una postura ideológica, también son representaciones de una ruptura generacional en el arte producido en Oaxaca.

### 1.2 El movimiento social como generador de un nuevo arte oaxaqueño

El conflicto magisterial generó una ruptura con la tradición del arte local, el cual siempre estuvo caracterizado por el enfoque en las artes plásticas tradicionales (pintura de caballete y grabado). Esta tradición vio una modificación a partir de que muchos de los artistas jóvenes que participaron en el movimiento social, provenían de las periferias de la ciudad y en su mayoría practicaban diferentes manifestaciones del arte callejero (grafiti, estencil).

Las formas de creación de estos jóvenes son sumamente distintas a la generación de artistas plásticos que les anteceden.



El arte de Oaxaca antes del conflicto social de 2006, formaba parte muy importante de la oferta cultural que atraía al turismo internacional y que promovía el Estado de Oaxaca. La generación de artistas que se desarrolló con Francisco Toledo, como figura principal de esta corriente, y que en algún momento llegó a considerarse como una *Escuela oaxaqueña* de pintura<sup>25</sup>, generó un exitoso mercado de arte local.

Con estos artistas, entre los cuales se incluyen además de Francisco Toledo, Luis Zárate o Sergio Hernández, el discurso artístico se inclina por mostrar el misticismo indígena y la elección de temáticas en relación con elementos zoomórficos de la naturaleza, lo que de algún modo es congruente con la mencionada imagen turística de Oaxaca, basada en la arquitectura y las tradiciones culturales vernáculas.<sup>26</sup> En cambio, en el discurso de los artistas jóvenes, la influencia del fenómeno social de la migración oaxaqueña hacia Estados Unidos hace posible la entrada de temáticas de corte urbano, político y social. Esta nueva perspectiva del arte viene acompañada con el regreso de los jóvenes migrantes que pasaron parte de su niñez y adolescencia con sus padres en los Estados Unidos.

Estos jóvenes habían asimilado la estética urbana de las zonas del Estado de California donde se establecen la gran mayoría de migrantes oaxaqueños en Estados Unidos. (Fig. 5)

---

<sup>25</sup> El escritor Andrés Henestrosa le asignó este lugar al arte oaxaqueño, aunque sin mucha reflexión según el crítico de arte Robert Valerio. Robert Valerio, *Atardecer en la maquiladora de utopías, Ensayos críticos sobre las artes plásticas en Oaxaca*, Ediciones Cultura, Oaxaca, 1999, p. 26.

<sup>26</sup> En el análisis que la investigadora Laura Zamudio hace sobre el video de promoción turística “Las rutas de México” afirma que lo turísticamente destacable de México está ligado fuertemente a lo pintoresco, con zonas rurales e indígenas, de gente alegre, arraigada a sus creencias religiosas y tradiciones; a la riqueza natural y la variedad en la oferta turística, donde se destaca el hedonismo de las experiencias posibles, sobresaliendo la figura femenina en actitud sensual. Laura Zamudio, *op. cit.*, p. 134.



Fig. 5. Mural Chicano en Universidad de San Diego California

Vale la pena mencionar que en los años anteriores al conflicto, el artista Mario Rangel, ex integrante del grupo Suma, impartió algunos cursos de estencil y gráfica expandida en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO). El grupo Suma se caracterizó por llevar el arte a las calles de la urbe, haciendo intervenciones, estencil, murales o performance en el espacio público de la Ciudad de México durante los años setenta.

Así, influidos por estas prácticas y los fenómenos sociales, en el 2006 los jóvenes comienzan a desarrollar sus propias propuestas artísticas y ven la posibilidad de desplegarlas en las *pintas* que acompañaban las consignas de las marchas y protestas del levantamiento popular, caso muy parecido a lo que ocurrió durante el movimiento estudiantil de México en 1968<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> “En el contexto del 68, la expresión gráfica que se desarrolla durante el movimiento estudiantil va a ser determinante para abrir puertas a la libertad de expresión en la lucha de la sociedad civil y sus demandas”. Arnulfo Aquino, *Imágenes épicas en el México Contemporáneo de la gráfica al grafiti 1968-2011*, CENIDIAP-INBA, México, 2011.

El diseño de plantillas para esténcil dio la oportunidad de crear obras con el tinte político de las frases del movimiento y plasmarlas en los muros de la ciudad en el tiempo relativamente breve que proporcionaba el paso de las marchas al transitar por las calles, así lo menciona un testimonio de un artista participante en el movimiento:

Quando son esténciles grandotes, enormes, gente que ni conoces te empieza a echar la mano. Una vez con una compañera hicimos pegas y detuvimos toda la marcha, porque nos aguantaron todos los profes a que termináramos de pegar una pintura. La marcha se detuvo y nos dijo que lo hiciéramos con calma, la marcha nos protegió y hasta unos maestros o no sé qué eran; ahí gente echándonos la mano para pegar”.<sup>28</sup>

El *arte callejero* también conocido como *Street art*, caracterizado por realizarse de manera ilegal en los muros de las grandes ciudades utilizando para ello técnicas como el esténcil y el grafiti, empezó a darle identidad al movimiento, ya que, de una manera creativa, los jóvenes utilizan las imágenes de Benito Juárez presentándolo como rebelde (Fig. 6) o haciendo la denuncia de las acciones del gobernador Ulises Ruíz con esténciles de su imagen, además de usar imágenes del cuerpo policial represivo y del entonces presidente de la República, Vicente Fox, quien evitaba posicionarse sobre el conflicto. Como se comprenderá, el *arte callejero* era difícilmente mostrado en las galerías de arte del Centro Histórico de Oaxaca y tampoco nunca éste fue el objetivo de los artistas que lo producían, ya que por su naturaleza contestataria se inclinaba más a exhibirse como protesta o en espacios de corte marginal; las imágenes producidas se mostraban como manifestaciones territoriales de grupos de jóvenes, sobre todo en las orillas de la ciudad. No obstante hoy en día algunas galerías de Oaxaca han abierto sus espacios para la exhibición de este tipo de arte.

---

<sup>28</sup>. Itandehui Franco Ortiz, *El deleite de la transgresión, Grafiti y Gráfica Política callejera en la ciudad de Oaxaca*, ENAH, Oaxaca- México DF, 2011.



Fig. 6. Benito Juárez Punk en uno de los muros de la Ciudad de Oaxaca en 2006

Con el estallido social, los jóvenes practicantes del *arte callejero* ven la oportunidad de sumarse a la protesta manifestándose a través de los muros del centro de la ciudad. De ese modo el llamado *Street art* irrumpe en la escena del arte oaxaqueño. Las pintas en los muros de la ciudad durante los meses del conflicto social exponen de una forma ingeniosa los retratos de los gobernantes, transgrediendo la iconografía del poder estatal, tomemos como ejemplos la figura de Benito Juárez, la del gobernador Ulises Ruiz o la del Presidente Vicente Fox, personajes a quienes van dirigidas las expresiones de las consignas del movimiento. Es así como muchas de estas imágenes comienzan a ganar popularidad mediante la red de internet, convirtiéndose en verdaderos iconos del movimiento de la APPO como mencioné anteriormente.

Hoy en día, a casi diez años de distancia del movimiento, existen una gran variedad de libros que compilan imágenes sobre el conflicto, entre ellos el del mismo Arnulfo Aquino: *Imágenes de Rebelión y Resistencia Oaxaca 2006* (Investigador que colaboró con información para la elaboración del mapa informativo de la Ruta 2006), *Protest Grafitti México: Oaxaca*, del periodista Louis E.V. Nevaer y el fotógrafo Elaine Sendyk, así como *Memorial de agravios, Oaxaca 2006*, publicado por Marabús ediciones.

Los artistas activistas del *Street Art* han creado sus propias galerías y tiendas de suvenires donde comercializan sus productos derivados de las imágenes creadas en 2006. Es decir, han aprovechado la difusión de sus creaciones en internet y en libros impresos para comercializar sus propuestas artísticas callejeras. Es así como ahora las encontramos en sus locales, en forma de llaveros, playeras, gorras y hasta una especie de cajas conmemorativas con sus productos.

Otra vertiente de este fenómeno es el que tiene lugar entre estos nuevos círculos artísticos y la población. Juntos han creado diversas manifestaciones artísticas y religiosas derivadas del movimiento social tales como documentales y discos con canciones que se refieren al conflicto magisterial.

Estos productos son comercializados comúnmente en puestos ambulantes que se instalan junto con los plantones del magisterio. Por otro lado, se sabe de la existencia de una figura de Niño Dios caracterizado como integrante de la APPO<sup>29</sup>, el cual se venera de manera privada,

---

<sup>29</sup> Remedios Antonio, jefa del hogar y creadora de la oración al Santo Niño APPO, recuerda que en aquel año, las cadenas de oraciones realizadas durante nueve noches, la encomienda a santos y los intercambios de imágenes de San Antonio, era fundamentales para mantener viva la fe entre los maestros en resistencia. Es en medio de esa fe y lucha, que surge el Santo Niño APPO. Remedios explica: "surge de la necesidad, de una desesperación, de la esperanza para que terminara la situación difícil del gobierno de Ulises Ruiz Ortiz". Citado en Citlali López "*Conservan culto a Santo Niño APPO*", [en línea] *Noticiasnet*, 1° de mayo, del 2011, [visitada en febrero de 2014] Disponible en: <<http://www.noticiasnet.mx/portal/30298-conservan-culto-santo-ni%C3%B1o-ppo>>

así como también una imagen de la Virgen de las barricadas, a la cual hasta el momento sólo se le encuentra en playeras impresas. (Fig.7)

Es de esta forma que el conflicto social de Oaxaca, ha influido de manera importante en las nuevas concepciones artísticas y económicas a nivel local, siendo el panorama cultural el que más ha mostrado repercusiones de diversa índole; entre ellas las aquí mencionadas, que afectan al turismo a través de la creación de un ámbito visual propio del movimiento.



Fig. 7. Playera de la virgen de las barricadas y santo niño APPO

Este ámbito visual no sólo incide en los entornos comercial y turístico, sino que desempeña un papel importante para la preservación entre la colectividad de la memoria cultural del movimiento de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). Esta memoria se presenta como contra memoria en la medida en que se opone al silencio que los medios de comunicación y la historia oficial han guardado sobre el movimiento que logró movilizar a una buena parte de la sociedad oaxaqueña.

## Capítulo 2. Arte y memoria. La memoria a contracorriente

### 2.1 La memoria

Los estudios sobre la memoria y las preocupaciones por ella han experimentado un gran auge por los artistas a partir de los años ochenta. El interés cultural y político por el pasado y la memoria ha creado un mercado importante en el cine y la televisión, la literatura, la arquitectura y las artes visuales.<sup>30</sup> Se trata de un fenómeno relacionado con las transformaciones históricas que a partir de finales del siglo XX modificaron las premisas de nuestra experiencia temporal.<sup>31</sup> El pasado y la memoria se han vuelto parte de la cultura y son objetos de estetización, pero también de reflexión crítica sobre la memoria y sus usos.

La memoria es el espacio donde se construyen los relatos históricos que dan forma a la vida individual y comunitaria, de decir, a la identidad. La memoria está constituida por un conjunto de prácticas que se refieren a las formas en las que representamos el pasado, no tanto los acontecimientos mismos. En ese sentido, el Estado y los medios de comunicación desempeñan un papel fundamental en la configuración de la memoria. Así es que la memoria se refiere al pasado, pero también a los usos que de él hacemos.

“Memoria histórica” es un concepto historiográfico más o menos reciente (1970) y que por lo general se atribuye al historiador francés Pierre Nora. Según Nora, la memoria histórica sería “el esfuerzo consciente de los grupos humanos por entroncar con su pasado, sea éste real o imaginado, valorándolo y tratándolo con especial respeto.” Pedro Luis Díaz Ruiz establece

---

<sup>30</sup> Ver Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, FCE, Buenos Aires, 2002.

<sup>31</sup> “El reciente interés por la memoria ha coincidido con la quiebra de la idea moderna de universalidad y con la emergencia del paradigma de la diferencia que, en efecto, formó parte del amplio espectro del debate sobre lo posmoderno.” Blanca Gutiérrez Galindo, *op. cit.*

que ese esfuerzo consciente de los grupos humanos da como resultado una memoria histórica colectiva; asimismo, podríamos hablar de otra memoria individual o particular propia de cada individuo y que por esa razón existen tantas memorias como individuos existen. Los “puntos en común, los nexos de unión de todas y cada una de esas memorias individuales irían configurando las memorias colectivas, diversas, heterogéneas, plurales.”<sup>32</sup> Toda memoria se refiere a un hecho acontecido en el pasado reciente o lejano individual o colectivo, así es que quizás sería más correcto hablar de memorias históricas, heterogéneas, plurales. Diferentes versiones de un mismo acontecimiento que dependen de la ubicación social de los protagonistas: si son vencedores o vencidos. Así es que la memoria nos trae al presente los acontecimientos pasados de nuestra historia más reciente, pero de una manera diferente a la de los medios de comunicación que constituyen y elaboran ese pasado desde los intereses de los vencedores, sepultando los intereses de los vencidos.

En los debates sobre la memoria se ha discutido el porqué de la necesidad de recordar aquello que las memorias de los vencedores han soterrado. Tenemos los casos de acontecimientos terribles como las dictaduras latinoamericanas de los años setenta, las masacres de los años ochenta en Guatemala, la guerra en Colombia, la Guerra Civil española y en general en el caso de genocidios como los del nacionalsocialismo o el estalinismo. En ese sentido, lo que se ha dado en llamar el “deber de memoria”, es decir, el imperativo de “no olvidar”, tiene que ver con la defensa de la democracia.

---

<sup>32</sup> Díaz Ruiz Pedro Luis , *La Memoria Histórica*, Revista digital ,[en línea] Sociedades de la Información. p.1 [Visitada en Diciembre de 2015] disponible en : <http://www.sociedadelainformacion.com/19/memoriahistorica.pdf>



Como señala Díaz Ruiz, ha sido una parte de la sociedad la que ha demandado la consecución de relaciones sociales equitativas y democráticas, la que ha generado un patrimonio ético de la sociedad democrática:

Y es este patrimonio y la transmisión del mismo lo que instituye la memoria democrática, constituyéndola en un derecho civil que la convierte en responsabilidad política del gobierno, quien debe de garantizar el ejercicio de ese derecho mediante una política pública de la memoria<sup>33</sup>.

Es por ello que la lucha por la información, la verdad, el rechazo y el olvido se han convertido en señas de identidad de la democracia y en esto están involucrados los archivos, los museos, la educación y el arte, e igualmente las escuelas y las universidades.

Conviene aquí señalar la concepción de Jan Assman de una memoria cultural, más que histórica, pues es ésta la que, en documentos, material fotográfico y audiovisual, preserva y contienen la memoria de los vencidos. Assmann acuñó el término memoria cultural para solucionar el problema referente a la forma en la que los seres humanos se conservan como tales a través de generaciones.<sup>34</sup> La memoria cultural es un concepto para el conocimiento colectivo que dirige la interacción y experiencia sociales, y que se transmite a través de las prácticas sociales de la repetición. Assman distingue entre el concepto de memoria comunicativa y memoria cultural. El primero incluye las variedades de la memoria colectiva basada en la comunicación cotidiana. Estas variedades, que Halbwachs conjuntó y analizó en el concepto de memoria colectiva, constituyen el campo de la memoria cultural. La comunicación cotidiana se caracteriza por un alto grado de no especialización, de inestabilidad temática, desorganización y de reciprocidad en los roles.

---

<sup>33</sup> Díaz Ruiz Pedro Luis, *op.cit.*p. 2

<sup>34</sup> Jan Assmann, *op. cit.*, p. 126.

A través de esta forma de comunicación se construye la memoria individual que, como Halbwachs mostró, está socialmente medida y se refiere a un grupo. Cada memoria individual se constituye en comunicación con otros. No obstante, el individuo no está solo, Halbwachs se refirió a las familias, los grupos de vecinos y los grupos profesionales, los partidos políticos y las asociaciones, e incluyó las naciones; es así que cada individuo pertenece a un grupo y en esa medida es portador de numerosas auto-imágenes colectivas y memorias.<sup>35</sup>

Por otra parte, la práctica de la historia oral alimenta lo que L. Niethammer llama “memoria comunicativa”. Su característica más importante es su limitado horizonte temporal que no excede los ochenta o cien años en el pasado, es decir, tres o cuatro generaciones. Este horizonte cambia en relación directa con el paso del tiempo. La memoria comunicativa ofrece un punto inestable de unión entre el pasado y el presente. Para que ese punto deje de ser inestable y se convierta en un verdadero punto de anclaje, es necesaria una formación cultural que resida fuera de la memoria cotidiana: el ámbito de la cultura objetivada.

Halbwachs pensaba que la comunicación cotidiana se cristalizaba en las formas de la cultura objetivada: textos, imágenes, ritos, edificios, ciudades y también en los paisajes. Assmann piensa que aquí la memoria se convierte en historia y para evitar este problema establece la existencia de una memoria cultural; afirma que así como la memoria comunicativa se caracteriza por su proximidad con la vida cotidiana, la memoria cultural se distancia de ella y que esto es lo que marca su horizonte temporal. Eso quiere decir que la memoria cultural no cambia con el paso del tiempo.

---

<sup>35</sup> Jan Assmann, *op. cit.*, p. 127.

Sus puntos de anclaje son los textos, los ritos, los monumentos y la comunicación institucional que se basa en la recitación, la práctica y la observancia. Todas estas son, según Assmann, “figuras de la memoria”.<sup>36</sup>

*Ruta 2006, Tour Revolucionario* pertenece a los dos tipos de memoria. Se nutre de la comunicativa a la vez que la estimula a través de la participación del público y de los participantes en el proyecto, y al mismo tiempo ha creado puntos de anclaje para fijar la memoria del movimiento social a contra corriente de los medios de comunicación y las versiones oficiales de los hechos. Las características de la memoria cultural son la conexión con la identidad o la relación con el grupo; su capacidad para reconstruir el pasado; y la formación que consiste en la objetivación o cristalización de los significados comunicados y el conocimiento colectivamente compartido. Otros de sus aspectos son la organización, la obligación y la reflexividad. A ellas volveremos al final de este trabajo.

Como ya se mencionó, según la definición de Michel Foucault, la contra memoria consta tanto de los residuos o restos que contradicen y resisten a las versiones oficiales de la continuidad histórica, como de prácticas discursivas que impugnan esa continuidad y reescriben las memorias y tradiciones.<sup>37</sup> Es decir, la contra memoria es aquella idea de cuestionar el papel de los hechos históricos ofrecida por el Estado, con el fin de criticar estas versiones y recapitularlas desde una óptica diferente, pero al mismo tiempo, y siguiendo a Assmann, ensancha los límites de la memoria cultural creando puntos de referencia discrepantes de los oficiales. En ese sentido la contra memoria es una memoria cultural disidente.

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 129.

<sup>37</sup> Vladimir López Alcañiz, *op. cit.*, p.31

Un ejemplo significativo lo encontramos en las investigaciones de los antropólogos Lifschitz y Arenas, donde esta contra memoria se origina a partir de hechos políticos que influyen en la recomposición del campo de estudio de la historia; acontecimientos como el terrorismo de Estado ejercido por algunas dictaduras militares en América Latina durante los años setenta o el *apartheid* en Sudáfrica, hacen visibles los cuestionamientos de la sociedad sobre las versiones oficiales de los hechos dictados por los gobiernos de estos países.<sup>38</sup>

## **2. 2. El papel de los medios masivos de comunicación**

En los tiempos actuales, en la sociedad de la información los medios masivos de comunicación han jugado un papel muy importante en la construcción de la memoria colectiva, al grado de que ésta ha llegado a ser su propiedad casi exclusiva. Es así como a través de la radio y la televisión se construye la memoria social, convirtiéndose estos medios en los verdaderos dueños de la información. Ellos utilizan estos datos para manipularlos, fragmentarlos y mostrarlos tanto a conveniencia de sus propios intereses, como a los de otras empresas o a solicitud del Estado, que la mayoría de las veces tiene una estrecha relación con estos medios.

La poderosa influencia que estas empresas establecen dentro de la sociedad, dictan una serie de reglas mediáticas de los acontecimientos, es decir toda aquella información que no aparece en sus medios de divulgación corre el riesgo de no existir, así lo explica el investigador Javier Esteinou:

---

<sup>38</sup> Javier Alejandro Lifschitz y Sandra Patricia Arenas Grisales, “Memoria política y artefactos culturales”, *Estudios Políticos*, 40, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquía, 2011, p. 104.

En este sentido, casi la totalidad de las instituciones tradicionales como son la escuela, partidos políticos, el congreso, la Iglesia, las secretarías de Estado, las empresas, los órganos de gobierno, los movimientos sociales, las dinámicas comunitarias, buscan proyectarse y ampliarse vía los medios de información, asumiendo las reglas mediáticas que imponen éstos, pues lo que no aparece en los medios difícilmente existe en la conciencia colectiva.<sup>39</sup>

Los medios de comunicación hacen que cualquier tipo de información tenga la misma relevancia. La trascendencia de la información es neutralizada por la forma de exposición dentro de sus noticieros. Es así como un partido de fútbol puede tener la misma importancia que una masacre de campesinos o una gira de trabajo de un funcionario del Estado. Es decir la forma de presentación de los testimoniales y el tiempo de transmisión que le es asignado en un noticiero tienen una duración similar en la mayoría de los casos. Así es como la información no tiende a profundizarse en estos medios; la rapidez y cantidad con que se genera y se presenta evita que trascienda en la memoria colectiva, dejando continuamente al olvido sucesos que podrían tener mayor importancia para las sociedades.

Esta situación se ha modificado recientemente con la aparición de las redes sociales. Con ellas se ha abierto un canal donde la información se disemina de una manera más plural, un lugar donde se pueden cuestionar las versiones difundidas por medios como la televisión, la radio y la prensa. El video y la fotografía en tiempo real desde los dispositivos electrónicos como celulares y videocámaras conectados directamente a las redes sociales, hacen que cualquier persona que posea uno de estos artefactos, pueda convertirse en un vocero directo de los acontecimientos, además de generar una postura acerca de ellos. El potencial de convocatoria de las redes sociales quedó demostrado en movimientos de gran trascendencia social como la Primavera Árabe, que se catapultó de esta manera y fue través de estas redes

---

<sup>39</sup> Javier Esteinou Madrid, *op. cit.*, pp.88-89.

como Facebook, que la organización de la protesta alcanzó gran relevancia. Al mismo tiempo, las redes sociales desempeñan un papel importante en la construcción de contra memorias.

Sin embargo, el acceso a este tipo de dispositivos, como a internet, tiene aún un alcance limitado a la población, pues sólo ciertos sectores de ésta tienen acceso a la red y aunque influyen de manera cada vez más importante en la opinión pública, todavía no superan al alcance masivo que poseen la televisión ni la radio.

### **2.3. El *siluetazo***

Antes de la existencia de las redes sociales, eran precisamente los movimientos sociales los que cuidaban la persistencia de su propia memoria. Muchas veces de la mano del arte, ésta memoria no oficial llegó a influir de manera significativa en la construcción de la memoria colectiva. Importantes movimientos sociales, como el de las Madres de la Plaza de Mayo durante la última dictadura Argentina, vieron florecer diversas propuestas estéticas que acompañaron la batalla por esclarecer el paradero de sus hijos desaparecidos por el Estado militar.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> “El golpe de estado del 24 de marzo de 1976 estableció un régimen terrorista que tuvo como eje la desaparición forzada de los opositores y la imposición de un sentimiento generalizado de miedo destinado a paralizar cualquier reclamo; el sólo hecho de preguntar por el paradero de un familiar detenido-desaparecido era riesgoso y podía resultar a su vez en la detención-desaparición propia. En ese momento la situación de indefensión e impotencia de los familiares de las personas desaparecidas era extrema, ya que ninguna democracia del mundo, ni la Iglesia Católica, de gran influencia en el país, o las organizaciones internacionales humanitarias, estaba dispuesta a condenar al régimen militar y, por el contrario, en algunos casos cooperaban con la represión ilegal. Tampoco era posible recurrir al sistema judicial, ya que los jueces argentinos rechazaban sistemáticamente los recursos de *habeas corpus*. En esas condiciones un grupo de madres, padres y familiares de desaparecidos iniciaron un movimiento de resistencia no violenta”. Wikipedia, *Abuelas de la Plaza de Mayo*, [en línea] [visitada en Septiembre de 2015] Disponible en: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Abuelas\\_de\\_Plaza\\_de\\_Mayo](https://es.wikipedia.org/wiki/Abuelas_de_Plaza_de_Mayo)>

Una de esas propuestas estéticas es conocida como *El Siluetazo* expresión que surge a partir de una iniciativa de los artistas Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Agueberry y llevada a cabo el día 21 de septiembre de 1983 en la Ciudad de Buenos Aires al finalizar la dictadura Argentina.

El inicio de esta práctica comenzó durante el contexto de la Tercera Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de la Plaza de Mayo en la celebración del Día del Estudiante, lo que la convirtió en una de las manifestaciones callejeras de mayor concurrencia. La propuesta fue presentada por los artistas anteriormente mencionados al comité de las Madres de la Plaza de Mayo, quienes decidieron aceptarla así como enriquecerla con sus propias ideas. Ésta consistía según las propias palabras de la investigadora Ana Longoni: “En el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar ‘la presencia de la ausencia’ la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar.”<sup>41</sup> La elaboración de siluetas de cuerpos sobre papel donde se colocó nombre y fecha de desaparición por parte de los participantes fue de lo más sencillo, ya que ellos mismos, con su propio cuerpo, servían como modelos para el trazado de estas figuras, utilizando para ello materiales sencillos como papel, pinceles, marcadores, pintura, gises y todo aquel elemento que les sirviera para la elaboración. La meta era alcanzar la cantidad de treinta mil figuras que era el número aproximado de los desaparecidos durante la dictadura.

Al comienzo de la marcha ya se contaban con 1,500 siluetas realizadas con anterioridad por los diferentes colectivos de jóvenes aglutinados en el movimiento; sin embargo, ante la participación entusiasta e improvisada de la gente, las 24 horas de duración del evento fueron

---

<sup>41</sup> Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.), *El siluetazo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008, p 7.

definitorias para la concreción de la acción. *El siluetazo* fue un hecho colectivo de gran envergadura ya que en ningún momento los participantes lo consideraron como un hecho artístico, sino como una nueva forma de protesta dentro del movimiento de derechos humanos. (Fig. 8)



Fig. 8. *El siluetazo* en las calles de Buenos Aires

El objetivo era visibilizar esas desapariciones y el acontecimiento logró como nunca evidenciarlo, Longoni menciona:

“*El Siluetazo* produjo un impacto notable en la ciudad no sólo por la modalidad de producción sino por el efecto que causó su grito mudo desde las paredes de los edificios céntricos, a la mañana siguiente. La prensa señaló que los peatones manifestaban la incomodidad o extrañeza que les provocaba sentirse mirados, interpelados por esas figuras sin rostro”.<sup>42</sup>

De esta manera, la acción logró mostrar en la sociedad, de forma significativa, la gran cantidad de casos sin resolver de las personas desaparecidas por la dictadura de la junta

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 30.



militar encabezada por Jorge Rafael Videla. Así el Estado -que esperaba dejar en el abandono esta situación, apostando a que con el tiempo la sociedad olvidaría estas desapariciones- fue puesto en evidencia a nivel internacional y obligado en un futuro no muy lejano a reabrir las investigaciones.

Aunque la obra en su momento no pretendió señalarse como un hecho artístico, rompió con la forma de realizar protestas durante esa época. En el libro *El Siluetazo*, Coco Bedoya y Emei señalan: “El *siluetazo* implicó por su dinámica de creación colectiva la socialización de los medios de producción y circulación artísticos en la medida en que el espectador se incorpora como productor. El hecho visual: es hecho por todos y pertenece a todos”.<sup>43</sup> Años después este tipo de prácticas se vieron vinculadas con el arte, volviéndose más cotidianas en los movimientos sociales en la Argentina; hablándose, inclusive, de un arte que dejaba atrás los postulados del arte moderno en Latinoamérica.

Ana Longoni lo afirma de esta manera:

Se puede inscribir el Siluetazo dentro de cierta genealogía de prácticas artísticas contra hegemónicas que cuestionan la carencia de función social del arte moderno. Ésa es la apuesta de Coco Bedoya cuando ubica al Siluetazo como un eslabón en un linaje del arte latinoamericano vinculado a procesos políticos revolucionarios, que parte del muralismo mexicano, pasando por la experiencia de la gráfica durante la revolución cubana y por las brigadas muralistas chilenas en tiempos de la Unidad Popular.<sup>44</sup>

De esta manera, el *Siluetazo* fue un acontecimiento que funcionó a partir de la memoria social ubicada, precisamente, en una lucha auxiliada desde el arte, para imponerse a la verdad oficial del Estado.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 41.

### 2.3 La Ruta del Anarquismo

“Ruta del anarquismo” fue otra de las obras que abordó la contra-memoria aunque partiendo de las dinámicas del turismo, ésta fue llevada a cabo durante el año 2004 en Barcelona España por el colectivo de artistas llamado *Turismo Táctico*. El grupo se formó en 2001 y estaba integrado por los artistas Mariano Maturana, Xavier Manubens, Maite Ninou, y Consol Rodríguez. El colectivo realizó intervenciones en el espacio público partiendo de la idea de que el turismo es una forma de comunicación, así lo explica Maite Ninou:

Consideramos el turismo un medio de comunicación más y no tenemos una visión crítica con el medio en sí mismo, como no la tenemos respecto a internet o la televisión, sino que depende de cómo se utiliza.<sup>45</sup>

A partir de esta premisa han realizado una serie de proyectos artísticos que utilizan el *tour a pie*, en autobús o combinando varios medios audiovisuales, publicaciones, sitios web etc.

Mariano Maturana comenta acerca de su labor:

Aceptamos que alguien nos guíe de un lugar a otro contándonos las historias de esos lugares, y esto lo consideramos verosímil. A partir de esta idea han surgido una serie de proyectos que se pueden visitar en mi web.

En 2004 Maturana creó un proyecto que operaba desde la memoria social de los sobrevivientes de la revolución anarquista de Barcelona en 1939 y utilizaba la cartografía del mapa turístico para auxiliarse en sus objetivos. La muestra agrupaba una serie de artistas que mediante sus obras hacían una crítica a esa creciente forma de industria cultural que es el turismo, el cual genera diversas problemáticas sociales como la gentrificación de las ciudades, cambio de conductas entre la población residente, así como otros factores de orden

---

<sup>45</sup> Memoria histórica, “Ruta por los lugares emblemáticos del Anarquismo en Barcelona”[*en línea*], 06 de Octubre de 2004,[visitada en junio de 2015] Disponible en: <<http://memoriahistorica.blogia.com/2004/100601-ruta-por-los-lugares-emblematicos-del-anarquismo-en-barcelona.php>>

socioeconómico<sup>46</sup>, pero también relacionados con la memoria y que hoy en día afectan en gran parte a la ciudad de Barcelona en la medida en que el turismo constituye su principal fuente de ingresos.

El proyecto de Maturana se tituló “La ruta del anarquismo” y fue llevado a cabo durante la exposición “Tour-ismos, la ruta de la disensión” en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. “La ruta del anarquismo” formaba parte de las obras realizadas para la muestra y pretendía rescatar una de las memorias ocultas de Barcelona; la de la revolución anarquista acontecida en julio de 1936 (Fig. 9). Este levantamiento armado, según la versión del artista Mariano Maturana, creador de la obra, fue una de las únicas revoluciones formada auténticamente por obreros:

La única revolución social occidental donde no fueron los intelectuales, ni los ricos, ni pequeño burgueses con ideas revolucionarias, los que llevaron a cabo y organizaron el cambio social, no desde los partidos políticos, generalmente corruptos y oportunistas, sino desde los sindicatos con estructuras participativas y asambleístas.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> A este respecto Laura Zamudio explica que los imaginarios del turismo no sólo representan la imagen idílica donde pueden suceder los sueños de los turistas, sino que el turismo ha traído cambios significativos en la ocupación del territorio habitable, donde las aspiraciones y necesidades de los visitantes temporales por lo general se anteponen frente a las de los habitantes locales. Esto condiciona “las formas de vivir las ciudades, en algunos casos en detrimento de sus habitantes, pues las áreas consideradas zonas turísticas se ven favorecidas en cuanto a infraestructuras y equipamientos urbanos, transporte y en general en imagen urbana, aumentando su plusvalía y por lo tanto elevando los costes que implican su disfrute en cuanto al precio de los alquileres, o la acusada diferencia respecto al comercio y los servicios.” Laura Zamudio, *op. cit.* p. 118.

<sup>47</sup> Mariano Maturana, “*La ruta del anarquismo, historia de un proyecto artístico que acompañó al centenario, solidaridad Obrera, centenario CNT*”, [en línea] pp. 16-17 [visitada en junio de 2015] Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/56704782/Ruta-Del-Anarquismo>>



Fig. 9. Mapa de la ruta del Anarquismo

Maturana desarrolló el proyecto mediante la asesoría de personas sobrevivientes a la revolución anarquista catalana y ajena a los circuitos culturales de Barcelona donde, según el artista, la revuelta anarquista era ajena y poco interesante para el mundo de la cultura. El artista diseñó una serie de recorridos en autobús que incluían acciones en la vía pública y distribución de información por los puntos que arrojaron sus investigaciones. La idea del artista era que los propios anarquistas sobrevivientes reconstruyeran y contaran su historia a la población de Barcelona. Es decir, Maturana rescataba esta memoria social del olvido en que la había arrinconado la memoria oficial, ya que aún existían narradores que podían contar la historia de manera oral. Conviene recordar que, según la definición del antropólogo Javier Lifschitz:

La memoria social se constituye a partir de experiencias vividas por grupos sociales, mientras que la memoria histórica es un registro textual producido desde el poder. La memoria social se articula con la oralidad, la pluralidad y la sociedad civil y la memoria histórica con la textualidad, la unicidad y el Estado.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Javier Lifschitz, "La memoria social y la memoria política", [en línea] *Aletheia*, volumen 3, no. 5, diciembre

Desde esta perspectiva Maturana buscaba mostrar otra cara del movimiento anarquista que hasta ese entonces era considerado un movimiento de bandidos.<sup>49</sup>

Valiéndose de las estrategias del tour, Maturana diseñó un mapa por donde hacer el recorrido según la información recabada e invitando a los mismos participantes de la revolución anarquista a ser guías y narradores de los acontecimientos. Mediante este accionar, el artista ponía de nuevo en circulación la memoria social montada en el aparato gubernamental del turismo, principal actividad económica de Barcelona. Poco a poco la obra ha ido evolucionando, convirtiéndose esta memoria social, si aún no en una memoria oficial, si en una memoria visible que le otorga la legitimación del turismo. Actualmente el artista ha diseñado una *app* para dispositivos móviles, donde por medio de la red, el visitante puede hacer su propio recorrido mediante la información vertida en el sitio web acerca de la ruta del anarquismo.

De esta forma *El Siluetazo* y *Ruta del Anarquismo* son ejemplos de la forma en la que, desde las prácticas artísticas, se intenta conservar la memoria de eventos que los gobiernos se proponen borrar. Se trata de prácticas de contra memoria. El concepto de contra memoria surge, como se explicó anteriormente, de los cuestionamientos de la sociedad hacia las versiones históricas que ofrece el Estado. Si *El Siluetazo* forma parte del movimiento social de las Madres de la Plaza de Mayo, es porque logra potenciarlo a partir de las acciones llevadas a cabo, es decir, opera como parte de un movimiento social de mayor alcance, no como proceso artístico autónomo.

---

2012. p. 3. [visitada en febrero de 2014] Disponible en:

<<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-5/articulos/la-memoria-social-y-la-memoria-politica>>

<sup>49</sup> Mariano Maturana, *op. cit.*, pp. 16-17.

En cambio *La ruta del anarquismo*, rescata la memoria social sepultada por otras memorias sobre Barcelona, que sirvieron para ampliar el potencial turístico de la ciudad. Funciona como una contra memoria, pero se oculta bajo las reglas de la industria del turismo, es decir, promocionando una parte de la historia de Barcelona y funcionando bajo la dinámica del tour, así como haciendo uso de todos sus elementos: un guía, un recorrido y un mapa. La acción artística, sin embargo, aborda una memoria política que a la industria cultural no le interesa tocar en el contexto actual del desarrollo turístico de Barcelona, enfocado más a los viajes de placer y esparcimiento.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Según Martín Barbero, la memoria está hecha de una temporalidad *inconclusa*, correlato de una memoria activadora del pasado y reserva semilla-futuro; sin embargo, esa memoria sólo emerge al desplegar los tiempos contenidos, reprimidos amarrados por la memoria oficial o negados, neutralizados, por los medios. Citado por Javier Esteinou Madrid, *op. cit.*, p. 89

### Capítulo 3. Ruta 2006, Tour Revolucionario

#### 3.1 El recorrido

El tour es la forma más cómoda de visitar un lugar, hace que el turista que decide tomarlo asegure que en su breve tiempo de permanencia pueda conocer el mayor número de atractivos posibles. En este tipo de recorridos, los menores contratiempos están asegurados, inclusive algunos tours, dictan dónde hay que comer, en qué tiendas comprar, y dónde tomar fotografías. Toda la red está dirigida para que el viajero que escapa de su entorno cotidiano sea estimulado a aumentar su consumo aún más que en su propio lugar de origen. El turista es un viajero de ocasión, un trabajador que pasa largas horas en su jornada laboral, un individuo susceptible a ser estimulado por las fotografías publicitarias de agencias de viajes, las cuales le ofrecen una promesa de escapar de su mundo. En ese fragmento fotográfico, como diría Theodor Adorno, lo “que se ofrece no es Italia, sino la prueba visible de su existencia.”<sup>51</sup>

De esta manera, el potencial turista decidirá planificar sus vacaciones, iniciando una red económica impulsada por el deseo de cumplir sus fantasías, las cuales en gran parte le ha creado la publicidad. La mayoría de los países que se consideran emergentes, han visto en el turismo la forma de atraer divisas a sus débiles economías, México es uno de ellos. Esto los ha llevado a explotar sus entornos naturales paradisíacos y a exotizar su cultura. Esta actitud responde al objetivo de seducir a los potenciales turistas occidentales lo que quiere decir que, como ha escrito Néstor García Canclini, la “fascinación nostálgica por lo rústico y lo natural es una de las motivaciones más invocada por el turismo”.<sup>52</sup> En cuanto al turismo llamado cultural, éste siempre va de la mano con la visita de edificios y monumentos históricos.

---

<sup>51</sup> T. W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p.16.

<sup>52</sup> Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1994, p. 97.

En ese sentido cabe destacar que la UNESCO tiene dentro de su lista a muchas ciudades coloniales como patrimonio de la humanidad en Latinoamérica, una de ellas por supuesto es Oaxaca.

Estas ciudades coloniales siguen siendo habitadas y remodeladas con el fin de incentivar también el turismo; ése es el caso del Centro Histórico de la Ciudad de México; sin embargo, pocas ruinas prehispánicas han visto políticas que busquen su reconstrucción, a no ser que sean majestuosas como el caso de Teotihuacán o recientemente Chichen Itzá, que, dato curioso, fue catalogada como una de las actuales siete maravillas del mundo; esta acción fue promovida por la iniciativa privada mexicana y no tanto por la UNESCO. Es obvio pensar que factores económicos estimularán el interés de restaurar una ruina o monumento. García Canclini hace una reflexión sobre el colonialismo que pervive en la importancia de que Occidente mantenga el interés en preservar edificaciones coloniales en nuestra región como símbolos de su supremacía sobre otras culturas.<sup>53</sup>

Siguiendo con esta reflexión sobre los monumentos, W.J.T. Mitchell, en su teoría de la imagen, hace referencia al valor simbólico que encierran muchos de estas edificaciones como obras de arte público, él hace alusión a la violencia encerrada en ellos, ya que la mayoría de las veces forman parte del memorial de algún acontecimiento de tipo bélico.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> “A la vez, en todos los continentes la lista de la UNESCO revela un eurocentrismo indirecto, pues la selección muestra preferencia por ex colonias europeas, como India, Argelia y México. También se observa un alta representatividad de los modelos urbanos europeos (Viena, Brujas, Toledo, Salamanca, Cáceres, París, Florencia) y de sus reproducciones en América Latina: son patrimonios mundiales, los centros históricos de la Habana, México, Oaxaca, Puebla, Morelia, Zacatecas, Lima, Santo Domingo y Colonia (Uruguay)”. Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y Estética de la Inminencia*, Kats editores, México, 2011, p. 72.

<sup>54</sup> “Gran parte del arte público mundial-memoriales, monumentos, arcos del triunfo, obeliscos, columnas y estatuas-poseen una referencia directa a la violencia en forma de guerra o conquista”. William J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen, ensayos sobre representación verbal y visual*, Ediciones Akal, Madrid España, 2009. p.



Es decir, la construcción de la historia está llena de episodios violentos y muy frecuentemente los monumentos son levantados por los vencedores, con lo que, como señalamos en la introducción de este trabajo, son ellos los que crean la memoria cultural. Dejar una prueba de su legitimidad y poderío hace que cualquier verdad paralela se consuma en el olvido o, al menos, mientras los vencedores permanezcan en el poder y esta versión no sea cuestionada. Este evento puede ser luego reescrito por diferentes protagonistas que vean en las acciones de los vencidos, un parteaguas de la suya y finalmente consumada su victoria, como afirmarían desde diversos puntos T.W. Adorno y Walter Benjamin.<sup>55</sup>

Parte de plantear la acción artística en torno al movimiento magisterial del 2006 en Oaxaca, bajo la lógica de un tour o recorrido turístico buscaba abordar todas las características antes mencionadas. Igualmente se proponía crear una nueva plataforma para la reivindicación de la memoria, es decir, una acción que pudiera, a través del recorrido cultural, dar voz a otras memorias, a otros recuerdos sociales diferentes de los dominantes y hegemónicos. Con esto pretendíamos que los acontecimientos pudieran ser narrados directamente por sus protagonistas, confrontarlos con las memorias oficiales y discutirlos con quienes estarán dispuestos a escucharlos: los turistas.

---

325.

<sup>55</sup> “Para poner fin a la inexorable repetición de la historia universal, la dialéctica abierta de Adorno y Benjamin busca recobrar la memoria de los oprimidos en esa historia. Esa recuperación exige comprender lo histórico, que parece necesario, como contingente. Si los oprimidos fueron derrotados para que el pasado llegara a ser como efectivamente fue, entonces las cosas pudieron haber sido de otro modo. Y si pudieron haber sido de otro modo, puede que algún día también lleguen a serlo.” Martín Nahuel Facundo, *Segundo seminario Internacional Políticas de la Memoria*, [en línea] p. 4. [visitada en febrero de 2014] Disponible en: <[http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-43/martin\\_mesa\\_43.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-43/martin_mesa_43.pdf)>

Todo ello nos remite a la idea de la comunicación y la memoria orales, o a lo que Jan Assmann llama memoria comunicativa. Según el egiptólogo alemán, la característica más importante de este tipo de memoria es su limitado horizonte temporal, que no excede los ochenta o cien años, es decir, tres o cuatro generaciones. Así es que la memoria comunicativa ofrece un punto inestable de unión entre el pasado y el presente. Para que ese punto deje de ser inestable y se convierta en un verdadero punto de anclaje es necesaria una formación cultural que reside fuera de la memoria cotidiana: el ámbito de la cultura objetivada. Halbwachs pensaba que la comunicación cotidiana se cristalizaba en las formas de la cultura objetivada: textos, imágenes, ritos, edificios, ciudades y también en los paisajes. Assmann piensa que aquí la memoria se convierte en historia y establece la existencia de una memoria cultural.

Así es que en *Ruta 2006, tour revolucionario* se recurrió a la memoria comunicativa para incidir en la construcción de una memoria cultural del movimiento de la APPO. De este modo, entre los días 25 a 31 de octubre de 2013, dentro del tercer festival de Artes Visuales de la Ciudad de Oaxaca “*Puntos de encuentro*”, se realizaron una serie de acciones artísticas basadas en los acontecimientos perpetrados durante la insurrección popular encabezada por el magisterio oaxaqueño durante el año 2006 y que mantuvo el control de la capital cerca de 6 meses, desde Mayo a Noviembre de ese año. Como anteriormente mencioné, este movimiento social fue un evento trascendente para la sociedad oaxaqueña e incidió directamente en la memoria colectiva con nuevas imágenes y recuerdos derivados de los acontecimientos que tuvieron lugar: toma de alcaldías y medios de comunicación, enfrentamientos entre policías y población, desapariciones, detenciones y violencia ejercida tanto por parte de los insurrectos como por el Estado.

El proyecto se realizó en colaboración directa con algunos participantes y afectados del movimiento y se usó la plataforma del turismo para desarrollar una serie de acciones artísticas que buscaron conjugar dos contradicciones sobre la ciudad de Oaxaca: su dependencia del turismo como principal actividad económica y sus continuas problemáticas sociales encauzadas a través de la protesta social. A continuación se hablará del proceso de trabajo del proyecto y su relación con los acontecimientos del movimiento del 2006.

### **3.2 El mapa informativo del tour**

Siguiendo la lógica de todos los tours o recorridos ofrecidos en Oaxaca, donde la publicidad expuesta al turista busca influir en éste a través de despertar su deseo por los escenarios y experiencias, por vivir en determinados lugares, utilizando para ello folletos que generalmente incluyen los mapas y fotografías de los recorridos, el proceso de trabajo se enfocó en construir un folleto similar a los ofrecidos en esos recorridos.

Para ello se decidió investigar los testimonios de personas que hubieran participado en el conflicto del 2006 y que narraran sus experiencias desde diferentes puntos de vista.

Recurriendo a la memoria oral o comunicativa, se eligió recoger los testimonios de tres personas que por sus perfiles ofrecían distintas versiones del acontecimiento con el fin de poder comparar diferentes puntos de vista del suceso. Para ello se decidió acudir a un académico, un artista y un profesor, ya que considero que los sectores a los que pertenecen estos individuos fueron representativos en el desarrollo del movimiento.

En primer lugar, se acudió a un académico que hubiera investigado el suceso. Así fue como se tuvo una serie de entrevistas con el maestro Arnulfo Aquino, quien ha examinado la relación existente entre las artes visuales en México y los diferentes movimientos sociales a partir de 1968. El maestro Aquino ha publicado algunos libros editados por el CENIDIAP (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas) y es autor de una publicación que se especializa en el arte urbano desarrollado en Oaxaca durante el año 2006. Este libro lleva por título *Imágenes de rebelión y resistencia, Oaxaca 2006*. Desde esta perspectiva el académico ayudó a señalar los lugares importantes donde, según su visión, se habrían desarrollado los acontecimientos más importantes del movimiento magisterial. Muchas veces al señalar los sucesos, Aquino se refirió a ellos con un lenguaje hasta cierto punto de historiador, solía referirse a los hechos como: “La batalla de cinco señores” o “La toma de la Televisión Estatal”. De aquí surgió la idea de utilizar este tipo de terminología en la narración de los acontecimientos dentro del mapa informativo de *Ruta 2006, Tour Revolucionario*.

Posteriormente se sostuvo una serie de pláticas con el artista visual Javier Santos “Smek” (como suelen llamarlo en el círculo de artistas urbanos), quien formó parte del colectivo de artistas visuales llamado *Arte Jaguar*. Este colectivo tuvo una activa participación dentro del movimiento. “Smek” fue autor de una de las imágenes más emblemáticas del conflicto: la del Benito Juárez con look de Punk. Más que hablar sobre su práctica artística, “Smek”, se limitó a señalar algunos acontecimientos en los lugares de la periferia de la ciudad como “La Barricada de los Hijos de Juárez”, nombre con el que comúnmente se refería la barricada que se encontraba en la Avenida Viguera, justo abajo de la escultura de Benito Juárez, ubicada en la entrada de la ciudad de Oaxaca.

Finalmente, se realizó una entrevista con el profesor Eduardo Juárez de la UABJO (Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca), quien coincidió con algunas versiones del maestro Aquino en relación con los lugares donde se ubicaron las barricadas más importantes, así como dónde tuvieron lugar los conflictos más trascendentales para el movimiento, sin embargo, el profesor Eduardo Juárez se enfocó más en la narración de las tácticas utilizadas para repeler a la policía dentro de los encuentros violentos con ella. De esta forma, en las versiones orales del profesor Juárez de la UABJO y del artista “Smek” se incluyen más en una memoria social; es decir, la que no se encuentra en ningún documento escrito y se comunica por medio de una narración oral desde una vivencia personal. En cambio, la del académico Arnulfo Aquino, aunque está influida por una memoria social, no es del todo vivencia personal, ya que su versión está más enfocada en el estudio de los documentos que utilizó precisamente durante sus investigaciones.

Para la realización del mapa de lo que llamamos *Ruta 2006* (Fig. 10), se eligió ubicar los puntos del recorrido de acuerdo con las versiones de los tres participantes, utilizando algunos de sus testimonios y reproduciendo el uso de su terminología en la narración de los acontecimientos dentro del mapa informativo. Para la construcción de la imagen del mapa se decidió, junto con la diseñadora gráfica Mariana García, quien también vivió de cerca los acontecimientos, utilizar los iconos relacionados con las revoluciones comunistas, como la estrella roja. Esto con la finalidad de señalar los puntos de ubicación de las más importantes barricadas. La utilización del pictograma de la estrella roja tenía como fin vincular el significado de este símbolo con las luchas del proletariado a nivel internacional. La estrella roja fue usada por la APPO para identificarse durante el conflicto en las barricadas con lo que hacía evidente su filiación a movimientos de izquierda de todo el mundo.

Recordemos que ese símbolo fue usado principalmente en los países que tienen o tuvieron un régimen comunista, representa a la vez los cinco dedos de la mano del proletariado y los cinco continentes con lo que alude al internacionalismo proletario. La estrella roja aparece en numerosas banderas de países comunistas y socialistas o con regímenes de izquierda como los de la ex URSS. La estrella roja también identifica al movimiento chavista en Venezuela. En México, el EZLN y El EPR (Ejército Popular Revolucionario) usan la estrella roja en sus distintivos. En términos históricos, la bandera rojinegra une el color negro del anarquismo con el color rojo del sindicalismo o movimiento obrero. Los colores rojo y negro utilizados actualmente en muchas banderas de huelga de los sindicatos obreros, se usaron en el diseño general del folleto promocional del tour. Se crearon simbologías especiales como la cacerola y la silueta del hombre que hacen alusión directa a importantes acontecimientos ocurridos durante el conflicto y señalados por los tres colaboradores (Aquino, “Smek” y Eduardo Juárez). La cacerola alude a la toma del canal estatal de televisión por un grupo de mujeres manifestantes durante la marcha de los cacerolazos, el primero de agosto del 2006, en el primer punto, y el asesinato del periodista norteamericano Bradwill en el segundo. En conjunto la diseñadora y yo, tratamos de que el mapa informativo se asimilara al diseño que utilizan en sus mapas turísticos las agencias y oficinas estatales, para ello utilizamos recursos similares como el tipo de dobleces y la distribución de textos e imágenes (Fig. 11).

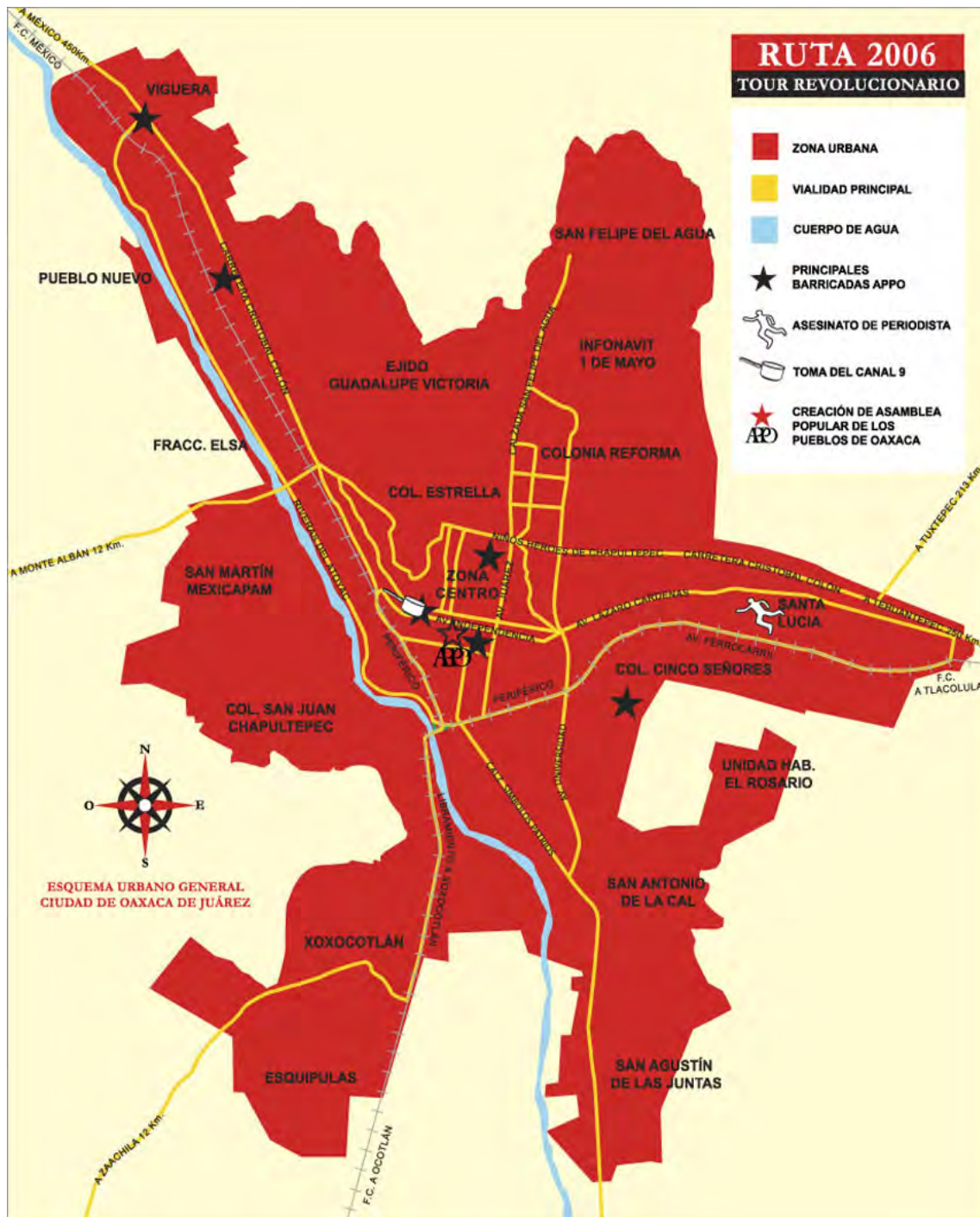


Fig. 10. Mapa del recorrido de *Tour Revolucionario*

Esto con el fin de que el folleto fuera congruente a la comunicación visual de los folletos que promocionan los tours ofrecidos en Oaxaca y con ello fuera más fácil su aceptación a la hora de distribuirlos en quioscos y zonas de gran afluencia turística como parte de la acción artística. En la portada del folleto se utilizó una fotografía autoría de Guillermo Arias, quien captó la imagen en una de las protestas del 2006 frente al templo de Santo Domingo de Guzmán, icono de la Ciudad de Oaxaca. En la fotografía aparece la plaza llena por un mitin realizado por los maestros de la sección 22. En la parte interior del folleto se colocó una cronología de los acontecimientos del 2006 extraída del periódico *El Universal*. De esta forma, el mapa se convertía en un documento, es decir, contribuía a crear la memoria cultural de los hechos a través de un impreso que incluía la cronología del periódico y la memoria social por medio de las narraciones orales de los acontecimientos ofrecidas por el profesor y el artista, participantes dentro de la investigación del proyecto.



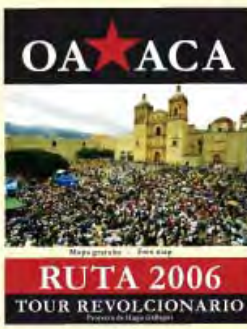
El primer punto de encuentro de la Ruta 2006 Tour Revolucionario fue el inicio de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006. El primer punto de encuentro de la Ruta 2006 Tour Revolucionario fue el inicio de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006. El primer punto de encuentro de la Ruta 2006 Tour Revolucionario fue el inicio de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006.

El segundo punto de encuentro de la Ruta 2006 Tour Revolucionario fue el inicio de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006. El segundo punto de encuentro de la Ruta 2006 Tour Revolucionario fue el inicio de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006.

El tercer punto de encuentro de la Ruta 2006 Tour Revolucionario fue el inicio de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006. El tercer punto de encuentro de la Ruta 2006 Tour Revolucionario fue el inicio de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006.

El cuarto punto de encuentro de la Ruta 2006 Tour Revolucionario fue el inicio de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006. El cuarto punto de encuentro de la Ruta 2006 Tour Revolucionario fue el inicio de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006.

La invitación a formar parte en las actividades de esta gira de carácter artístico, cultural y deportivo, se hizo a través de un concurso de ideas que se realizó en el mes de agosto de 2006. El concurso de ideas fue organizado por el Comité Central del PCC y el Consejo de Estado.



Presentación  
Esta gira artística tiene como finalidad promover el intercambio cultural entre los jóvenes de 2006, desde el inicio de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006, hasta el final de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006.

**1º Día**  
El 20 de octubre de 2006 comienza el primer día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006. El primer día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006.

**2º Día**  
El 21 de octubre de 2006 comienza el segundo día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006. El segundo día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006.

**3º Día**  
El 22 de octubre de 2006 comienza el tercer día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006. El tercer día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006.

**4º Día**  
El 23 de octubre de 2006 comienza el cuarto día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006. El cuarto día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006.



**5º Día**  
El 24 de octubre de 2006 comienza el quinto día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006. El quinto día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006.

**6º Día**  
El 25 de octubre de 2006 comienza el sexto día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006. El sexto día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006.

**7º Día**  
El 26 de octubre de 2006 comienza el séptimo día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006. El séptimo día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006.

**8º Día**  
El 27 de octubre de 2006 comienza el octavo día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006. El octavo día de la gira en la ciudad de La Habana, el 20 de octubre de 2006.

Fig 11. Frente y vuelta del folleto de la acción artística.

### 3. 3. El anuncio del periódico.

Como parte de la acción artística el día 20 de octubre de 2013 se publicó un anuncio en el periódico local *Noticias de Oaxaca* con el fin de contratar a un guía de turistas, el requisito principal: haber presenciado o participado en los eventos de 2006. El anuncio fue visible durante tres días en el periódico (Fig. 12). Esta acción se inspiró en la obra del artista Mexicano Miguel Calderón, quien para su pieza *Inverted Star* colocó un anuncio en el periódico buscando “poseídos satánicos” que pudiera filmar para un programa de televisión, remunerándolos con cincuenta pesos. Esta acción, según el crítico Oliver Debroise, roza el límite entre lo documental, la parodia de los *reality shows*, y el video arte”.<sup>56</sup>

2B}

**Domingo 20 de Octubre de 2013**

SE SOLICITA  
**BALCONERO**  
520 15 08  
951 102 81 41

Solicito  
**EMPLEADA(O)  
DE MOSTRADOR**

- Sexo indistinto
- Conocimientos básicos de maquillajes
- Dinámica(o)
- Gusto por las ventas

Citas  
951 259 48 19

SE SOLICITA  
**GUÍA DE  
TURISTAS**  
Con experiencia en  
conflicto de 2006  
Informes:  
514 29 13

**SE SOLICITA**  
Director Ejecutivo  
**\$ 30,000**  
Gerente  
**\$ 22,000**  
Supervisor  
**\$ 12,000**

Licenciatura terminada o trunca. Edad de 24 a 55 años.  
Presentar Curriculum. Experiencia en selección y  
reclutamiento de personal, manejo de personal o  
integración de equipos de trabajo y fuerza de ventas,  
liderazgo, planeación, desarrollo e implementación de  
estrategias de marketing, formación de redes de  
mercado, introducción de productos nuevos, etc.

**Ofrecemos**  
Seguro de Vida, Planes de Asistencia, IMSS,  
Gastos Médicos Menores y Mayores,  
Bonos, Auto, etc.

Interesados presentarse el día 22 de octubre  
para entrevista y proceso de selección de  
10:00 am a 2:00 pm y de 4:00 pm a 7:00 pm

Fig. 12. Anuncio de periódico para guía de turistas

<sup>56</sup> Olivier Debroise, “La evolución de las especies”, *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM, México, 2006, p. 432.

Por otro lado en esta acción existe también una influencia de algunas piezas del artista español Santiago Sierra, el cual establece relaciones remunerativas con el fin de poner en evidencia el valor de cambio que existe en el sistema capitalista y que se extiende inclusive al arte mismo.<sup>57</sup>

La relación laboral, en la cual se remuneraría a un guía de turistas, buscaba dejar al descubierto estas capas económicas que van implícitas en el turismo como una industria cultural. Igualmente se pone en evidencia la relación económica que tiende a existir con la protesta social, pues día con día salen a la luz más casos donde muchos grupos de protesta son financiados desde las arcas estatales con un claro objetivo político<sup>58</sup>

Tres días después de iniciada la acción, una persona de nombre David, llamó por teléfono para solicitar el empleo anunciado en el periódico. Acudió a la entrevista con mucha documentación acerca del 2006 como periódicos, videos etc., con la intención de demostrar su conocimiento del hecho. Cuando se le preguntó la manera en la que él había participado dentro del conflicto, respondió que al principio lo había apoyado, pero al final había estado en contra ya que su empresa turística llamada Diamante Zapoteco, se había venido abajo económicamente después del conflicto, y hasta la fecha jamás se había recuperado. Él estaba interesado en el empleo, además de que ofrecía poder realizarlo, incluso en idioma inglés.

---

<sup>57</sup> A ese respecto conviene recordar lo escrito por Víctor del Río: “Al reproducir como artista los mecanismos de enajenación del mercado de trabajo apunta a una mala conciencia que a menudo hace saltar los argumentos más pueriles en contra de su propuesta. Su obra, producida con el esfuerzo y hasta el sufrimiento de otros, parece beneficiarse de una aberrante plusvalía artística que ha molestado a muchos”. “Afinidades efectivas: Santiago Sierra 11 personas remuneradas para aprender una frase, Santiago Sierra, 2001”. [en línea] [visitado en junio de 2015] Disponible en: <<http://www.victordelrio.net/PDFS/Artistas/Sierra%20Santiago.html>>

<sup>58</sup> “Conforme un reporte interno de la Secretaría General de Gobierno de Oaxaca, al que tuvo acceso el diario *Reforma*, sólo en los dos primeros años de su mandato, las 15 principales organizaciones sociales de la entidad han recibido recursos públicos por más de mil millones de pesos”. Virgilio Sánchez, “Financia Oaxaca protestas”, [en línea] Agencia Reforma. [visitada en junio de 2015] Disponible en: <<http://www.am.com.mx/leon/mexico/financia-oaxaca-protestas-66797.html>>

Se tomó la decisión de no contratarlo con el fin de no intervenir en el proceso de la obra, que tenía varios días de iniciada y en la cual, el guía que la comenzó, empezaba a aclimatarse a ella; sin embargo, se grabó la entrevista y se conservó su documentación con el fin de mostrarla como testimonio dentro de los recorridos del tour a los participantes<sup>59</sup>. (Fig. 13)



Fig. 13. Entrevista a candidato a guía de turistas

---

<sup>59</sup> Entrevista disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2M61q1GLAtY>

### **3. 4 Los lugares del recorrido**

A continuación se enumeran la lista de sitios del recorrido que se colocaron dentro del mapa y por dónde se decidió llevar a cabo el tour basado en las opiniones del maestro Arnulfo Aquino, el artista Javier Santos “Smek” y el profesor Eduardo Juárez.

En cada uno de estos nodos se hace un breve resumen de los acontecimientos y las acciones artísticas llevadas a cabo dentro del tour, así como las reacciones desencadenadas en los participantes y la población que pudieron percibir la obra.

#### **3. 4. 1 Zócalo de la Ciudad de Oaxaca: Inicio del conflicto y desalojo**

Este sitio se marcó como el primero dentro del recorrido en el mapa ya que, según los testimonios y fuentes documentales de información, el conflicto inició en este lugar. Como cada año, el magisterio estatal comenzó el 22 de mayo de 2006 el plantón en el zócalo de la Ciudad de Oaxaca como forma de presión al Gobierno en turno para la solución de sus demandas. Esta vez, entre las demandas que exigía la sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), estaba la revalorización salarial de Estado de Oaxaca. La demanda exigida por los maestros buscaba dotar a Oaxaca de mayores recursos para el magisterio, incluyendo mejores sueldos y prestaciones, así como la homologación de la infraestructura dentro de las escuelas en el Estado. Ocupar el zócalo de la ciudad de Oaxaca como forma de protesta le ha sido muy efectiva a la SNTE para establecer negociaciones con las distintas gubernaturas del Estado, tanto así que el Sindicato ha acumulado mucho poder a lo largo de los años.

En 1992, a partir del acuerdo firmado para la descentralización de la educación, el SNTE prosiguió con la creación de la primera Comisión Estatal de Derechos Humanos de la entidad, luego con la Fiscalía Especial de Atención a Delitos contra el Magisterio, y finalmente consiguió el derecho a negociar con el Estado la postulación de los directores del Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca (IEEPO).

Con esta influencia dentro de Oaxaca, muchos gobiernos han visto con respeto o miedo a la sección 22 del SNTE.<sup>60</sup> El gobernador en turno durante el año 2006, Ulises Ruiz Ortiz, a diferencia de los anteriores, prometió a los electores durante su campaña eliminar los plantones de los profesores en el Zócalo de la Ciudad de Oaxaca y, según versiones del periodista Diego Osorno, estaba convencido de que lo iba a lograr. La táctica del Gobernador era hacer caso omiso de las demandas de los profesores, apostando al desgaste del movimiento y aplazando las negociaciones hasta la primera quincena del mes de junio de 2006. En la crónica que realizó el periodista Diego Osorno sobre los hechos, recoge el testimonio de un profesor:

Pero llegamos al día 22 con un paro indefinido y una sola respuesta del gobernador: ¿Lo toman o lo dejan? Le apostaba al desgaste del movimiento, pero ya ve usted... que *chingados* nos íbamos a desgastar.<sup>61</sup>

Con estos antecedentes se llega al 14 de junio de 2006, fecha en que se inicia mediante un desalojo policial largamente planeado por el gobernador Ulises Ruíz, el conflicto social en Oaxaca y que mantendría a lo largo de casi 6 meses, una de las insurrecciones recientes más importantes en México.

---

<sup>60</sup> Diego Enrique Osorno, *Oaxaca sitiada, la primera insurrección del siglo XXI*, Grijalbo, México, 2007, p. 35.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.19.



Ese 14 de junio a las 3:00 am, el Gobernador Ulises Ruiz ordena terminar con el plantón de los maestros mediante un operativo policial. Más de 1000 elementos de la Policía Estatal entran al zócalo oaxaqueño avanzando por las principales calles que rodean la plaza, lanzando granadas de gases lacrimógenos a las carpas de los maestros sin desalojar. Los policías entran destruyendo mantas, cocinas, carpas y demás pertenencias de los maestros, armados con toletes, escudos, picanas eléctricas y morteros lanza granadas. (Fig.14)

Diego Osorno describe así los hechos:

Era la misma Plaza de las noches de parranda de los turistas extranjeros, en la que los combatientes dormían y donde caerían centenares de cartuchos, cuerpos lastimados, piedras con hondas, botellas de refrescos. Sangre y destrucción.<sup>62</sup>



Fig 14. Enfrentamiento y desalojo 14 de junio de 2006

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 20.

Esa misma noche, la policía continúa su avance hasta las oficinas del SNTE y al Hotel del Magisterio, ubicados a unas cuantas calles de la plaza, para registrar los inmuebles en búsqueda de los dirigentes magisteriales, quienes ya habían logrado escapar. Los maestros siguen luchando para tratar de resistir, deciden abrir cuatro escuelas primarias para asistir a sus heridos y reorganizarse. Dentro del operativo, no sólo se ven afectados los maestros, los vendedores informales se ven alcanzados por los gases lacrimógenos, provocando su enojo y decidiendo así entrar a la batalla de lado de los maestros.

Las noticias corren rápidamente a través de internet, radio y televisión, provocando que muchos más maestros, simpatizantes y población civil acudan al Centro Histórico en ayuda de los profesores. La reacción de la población se sobreentiende a partir del enojo acumulado a lo largo de dos años de agravios,<sup>63</sup> la comunidad que acude al llamado son principalmente familiares de maestros, miembros de múltiples organizaciones sociales golpeadas por el gobernador, vecinos que son testigos de la represión, así como personas en contra del Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Para las siete de la mañana, la policía es cercada por los profesores con palos, tubos, piedras y demás objetos que encontraban a su paso y que pudiera servirles de arma contra sus enemigos mejor equipados.

El gobernador se entera del repliegue policial a través de una llamada telefónica, también se le comunica que los profesores tienen tomados ocho rehenes, entre ellos al Subdirector Operativo de la Policía Ministerial del Estado, quien se hallaba en el Hotel Marqués del Valle

---

<sup>63</sup> Durante años anteriores a 2006 el gobernador había ordenado una serie de remodelaciones al Centro Histórico de Oaxaca, entre ellas el cambio de la cantera del piso del zócalo. Esto desencadenó una serie de protestas entre la población ya que la acción causó diversos accidentes, como la caída de un árbol en pleno zócalo. Nahón, Abraham; Pech Casanova; Santamaria Sergio (Coord) *Memorial de Agravios 1486- 2006*, Primera Edición, Marabú ediciones, Oaxaca México 2008. p. 12-13. Existe edición de acceso gratuito en internet, publicada por Traficantes de sueños.



del Zócalo, mientras vigilaba el operativo de forma encubierta. El operativo de desalojo había sido un rotundo fracaso, sin embargo, faltaba lo peor, momentos después se le notificaría a Ulises Ruiz que mientras se desarrollaba la batalla en la Plaza, trece palacios municipales del Estado de Oaxaca habían sido tomados a manera de protesta.<sup>64</sup>

En *Ruta 2006. Tour Revolucionario*, el zócalo fue el punto donde se citó al público para dar comienzo a la acción artística. El guía, quien había sido contratado para este fin, tenía dentro de su currículum el haber realizado tours por la Plaza de Santo Domingo a gran cantidad de turistas, así que se le entregó la información recabada con los colaboradores del proyecto, (el maestro Aquino, el artista “Smek” y Eduardo Juárez) para que él hiciera su propia interpretación de los hechos asimilándolos a sus experiencia como guía. Como herramienta de trabajo se le proporcionó un altavoz de color rojo, el cual utilizaría para narrar los acontecimientos en cada punto del recorrido. El color rojo del altavoz aludía también a la identificación de ese matiz con los movimientos de izquierda. Al comenzar su trabajo el guía proyectaba una imagen ambigua al público, ya que además de parecer guía de turistas, el megáfono le hacía ver como activista en mitin político. Los habitantes de la ciudad de Oaxaca están acostumbrados a ese tipo de reuniones en lugares públicos, de modo que muchos se acercaron cuando percibieron que se narraban los acontecimientos del 2006, algunos se quedaban hasta el final del discurso, otros permanecían sólo algunos minutos.

Mi percepción era que la imagen de estar rodeado en algunos días de muchos turistas, y estar difundiendo justamente este tipo de discurso era algo que se jamás se podría escuchar de un guía de turistas común, esto causaba curiosidad y asombro en las caras de las personas que

---

<sup>64</sup> Diego Enrique Osorno, *op.cit.*, p. 34.

transitaban por el zócalo, inclusive algunas al terminar la narración se acercaban al guía o a mí, para hacer una serie de comentarios sobre lo que estábamos haciendo o sobre su experiencia en relación con los acontecimientos del 2006. (Fig. 15)



Fig. 15. Inicio de la acción en Zócalo de la Ciudad de Oaxaca.

### 3.4.2 Plaza de la Danza: Conformación de la APPO

El siguiente punto de recorrido dentro del tour, fue la Plaza de la Danza donde el 20 de junio de 2006 se conforma lo que se conocerá como: Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca, también llamada APPO. Luego del desalojo fallido en contra de los maestros, la población se organiza al lado del magisterio, el triunfo inesperado en contra de la autoridad gubernamental y la unión de diversos sectores de la sociedad se suma en varias demandas, pero la que aglutinaría a todos estos sectores sería la de la destitución del Gobernador Ulises Ruiz.

Cuatro mega marchas tienen lugar a lo largo del mes de junio para pedir la destitución del gobernador, una de ellas convoca a más de ochocientas mil personas el 28 de junio<sup>65</sup>. El desalojo fallido del Zócalo había creado una revuelta inesperada, la cual se organizaba con el fin de acrecentar su resistencia. La forma de organización que habían elegido, respondía a las que se usan en la mayoría de los pueblos de Oaxaca; las asambleas comunitarias, Luis Hernández Navarro explica:

El 20 de junio de 2006 se fundó la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). La naciente agrupación retomó y desarrolló las formas organizativas presentes en las comunidades del Estado: Las asambleas como espacios de encuentro, comunicación, información, análisis, reflexión y toma de acuerdos. Los consejos (de ancianos, caracterizados y principales) como fuentes de autoridad y orientación política y las comisiones como mecanismo asociativo para cumplir tareas específicas.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup>Nahón, Abraham; Pech Casanova; Santamaria Sergio (Coord) *Memorial de agravios, Oaxca 2006*, Oaxaca México, Primera Edición Marabus ediciones 2006 , p. 23.

<sup>66</sup> Nahón, Abraham, Pech Casanova, Santamaria Sergio *op.cit* p. 23.

Este tipo de organización también se relacionaba con el matiz político de los dirigentes improvisados que habían asumido diferentes liderazgos, entre ellos se encontraba antiguos guerrilleros adoctrinados dentro del marxismo, jóvenes como Florentino López de 21 años de edad, quien soñaba con los bolcheviques y la creación de comunas en Oaxaca, así como la Doctora Bertha Elena Muñoz, sobreviviente del movimiento del 68 y quien tuvo un papel importantísimo como locutora de radio dentro del conflicto. La APPO era un claro movimiento de izquierda, y se inspiraba en los acontecimientos históricos que habían generado grandes cambios en el mundo y en el imaginario durante la Guerra Fría, donde el comunismo determinó una opción frente al capitalismo.

Un ejemplo de ello se observa en el boicot a la Guelaguetza<sup>67</sup>, el día 26 de julio, fecha que coincide con el aniversario de la toma del cuartel de Moncada en 1953, durante la Revolución cubana.<sup>68</sup> Los rebeldes de Oaxaca deciden paralizar la función pública del gobierno de Ulises Ruiz impidiendo las labores de varias instituciones gubernamentales como el Palacio de Gobierno, la Casa oficial del Gobernador, la Cámara de Diputados, el Palacio municipal, el Canal 9 de televisión y Radio Universidad entre las más importantes. Inclusive el periodista Diego Osorno afirma en sus investigaciones que tiene conocimiento de que algunas células del Ejército Popular Revolucionario (EPR) influyen dentro del movimiento, así lo describe:

---

<sup>67</sup> Guelaguetza o Lunes de Cerro es la fiesta más popular en Oaxaca, se realiza los dos primeros lunes más próximos a la celebración de la Virgen del Carmen (16 de Julio). La palabra guelaguetza deriva del zapoteco *guendalizaá*, que significa cooperar. Esta celebración aglutina bailes tradicionales de las ocho regiones de Oaxaca. Wikipedia, *Guelaguetza* [en línea] [visitada en septiembre de 2015] Disponible en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Guelaguetza>>

<sup>68</sup> El Asalto al cuartel Moncada tuvo lugar en Santiago de Cuba el 26 de julio de 1953 para derrocar al dictador Fulgencio Batista. Fue llevada a cabo en una acción liderada por el entonces abogado Fidel Castro. Wikipedia, *El asalto al cuartel Moncada* [en línea] [visitada en junio de 2013] Disponible en : <[https://es.wikipedia.org/wiki/Asalto\\_al\\_cuartel\\_Moncada](https://es.wikipedia.org/wiki/Asalto_al_cuartel_Moncada)>

Por medio de un escrito, el grupo armado convocó a las organizaciones independientes a conseguir, trabajando conjuntamente, la liberación de los activistas encarcelados por la nueva administración. Asimismo, el documento planteó la necesidad de crear un movimiento diferente a los partidos políticos. Algo que al menos un año después y gracias a la coyuntura del 14 de junio, tomaría el nombre de Asamblea Popular del Pueblo de Oaxaca.<sup>69</sup>

Esto lo tomaría como pretexto el gobernador Ulises Ruiz, para denunciar a la APPO en los medios de comunicación y exhibir al movimiento como una guerrilla urbana. En este punto del Tour *Ruta 2006*, las reacciones al discurso del guía en el público eran muy parecidas a las ocurridas dentro del zócalo, se acercaban por curiosidad, hacían comentarios, etc.; sin embargo, uno de los días del recorrido no se presentó ningún participante o turista, así que se decidió hacer la acción sin público para documentar la obra en video.

Ese día la acción tomó un carácter más performativo ya que el guía, al ubicarse en las escaleras de la Plaza de la Soledad, completamente solo, no daba la impresión de ser un guía, sino que más bien parecía un activista; imagen que era reforzada por su altavoz de color rojo (Fig. 16). El eco que proporcionaba la plaza en completo silencio, hizo que mucha gente le prestara mayor atención. Incluso una de las personas que estaban en la plaza se acercó con el guía para darle su propio testimonio de participación. (Fig. 17)

---

<sup>69</sup> Diego Enrique Osorno, *op. cit.*, p. 142.



Fig. 16. Acción artística en Plaza de la Danza (*still* de video)

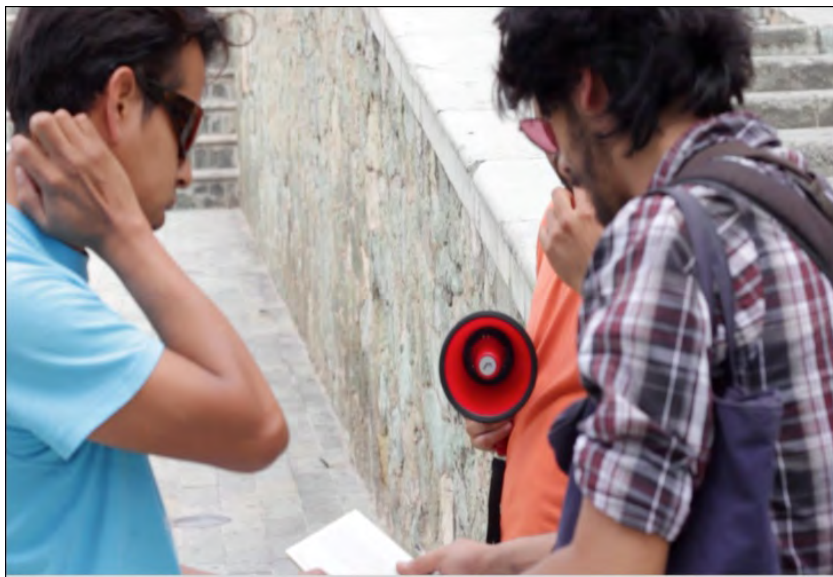


Fig. 17. Público proporcionando testimonio después de la acción.

### 3.4.3 Toma del Canal 9 de Televisión Estatal

El Canal 9 de televisión estatal había sido tomado desde el 1° de agosto de 2006 por un grupo de más de dos mil mujeres que durante una manifestación, conocida como la Marcha de las Cacerolas, había solicitado un espacio para difundir sus consignas<sup>70</sup>. Los directivos, al ver la magnitud de la protesta deciden huir ante el temor de represalias por parte de la muchedumbre, dejando las instalaciones en manos del grupo de mujeres. Desde ese momento, las mujeres aprendieron a utilizar las instalaciones y dictaron la programación durante más de 22 días, las transmisiones de televisión se suman a las ya existentes a través de Radio Universidad, principal medio que mantiene comunicado y organizado al movimiento ante posibles ataques perpetrados desde el poder estatal. (Fig.18)

De esta manera, el movimiento toma la dirección de algunos medios de comunicación locales, acrecentando su poder de influencia con la población y teniendo un mayor control entre las movilizaciones que poco a poco empiezan a ejercer la autoridad dentro de la ciudad y sus alrededores. Dentro del mapa del recorrido de *Ruta 2006*, este punto ocupa el número tres y está representado con el icono de la cacerola buscando aludir al acontecimiento ahí desarrollado.

En este sitio, el guía narraba los sucesos desde el autobús ya que el lugar donde están ubicadas las instalaciones eran de difícil acceso para hacer una parada, sin embargo, el mismo día que no se presentó ningún participante, se realizó la acción en un punto cercano

---

<sup>70</sup> El 1° de agosto de 2006, unas 2 mil mujeres tomaron las estaciones de radio 96.9 FM y 680, de AM, así como el Canal 9 de televisión porque los directivos negaron su autorización para que transmitieran un mensaje. Octavio Vélez Ascencio, *Con una marcha, mujeres de la APPO avivan demandas de justicia para Oaxaca*, [en línea] [visitada en junio de 2013] Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2008/08/02/index.php?section=politica&article=016n1po>>

que enmarca las instalaciones, no hubo ninguna reacción ya que es un cruce de poco tránsito peatonal. (Fig.19)



Fig. 18. Toma del Canal 9



Fig. 19. Ruta 2006, Tour Revolucionario  
Acción artística afuera de las instalaciones de Canal 9



### **3.4.4 Asesinato de Bradley Will**

El punto marcado con el número cuatro en el mapa de nuestro recorrido señala el lugar de los acontecimientos de la historia sobre el asesinato del camarógrafo norteamericano Bradley Ronald Will. Uno de los eventos más recordados del conflicto del año 2006, fue este homicidio, ya que además de involucrar a un extranjero, incluyó la noticia de que él mismo filmó con su cámara su propio asesinato. Todo ello le dio una especie de aura para que el caso fuera más difundido mediáticamente. El periodista trabajaba para la agencia de noticias Indymedia, un medio independiente que se dedica a difundir acontecimientos importantes a nivel mundial. Will había estado antes grabando en Venezuela el Foro Social Mundial; en Yucatán estuvo cubriendo la Otra Campaña del EZLN, y también cubrió otras movilizaciones sociales a lo largo del continente americano. Eso significa que trabajaba para una agencia que forma parte de los nuevos medios alternativos que gestionan la información a través de internet.

El día 27 de Octubre de 2006, Will se encontraba filmando un enfrentamiento entre miembros de la barricada de Calicanto contra policías disfrazados de vecinos, los cuales buscaban retirar las barricadas de esa zona realizando disparos en contra de las personas que resguardaban el sitio. Tiempo después estos supuestos vecinos fueron identificados como pertenecientes al gobierno de Santa Lucia del Camino. En medio del enfrentamiento, mientras Will trataba de obtener una imagen de los sicarios disparando, recibió dos disparos de arma de fuego una en el corazón y otra en los intestinos, los cuales le causaron la muerte casi de manera inmediata.

Las circunstancias de su muerte han sido distorsionadas por las versiones oficiales de los hechos, aunque en el video que filmó Will se ve claramente el sujeto que le dispara con un arma de fuego, las investigaciones trataron de involucrar a integrantes de la APPO en el homicidio, los cuales nunca estuvieron armados.<sup>71</sup> (Fig. 20)

Algunas versiones narran que el camarógrafo ya había sido identificado por los paramilitares contratados por el Gobierno, inclusive se habla de que por las radios piratas que transmitían en la capital durante estos días, se escuchaban mensajes que decían: “Sí ven un gringo con cámara, mátenlo.”<sup>72</sup>



Fig. 20. Asesinato de Brad Will.

---

<sup>71</sup> Dos personas fueron consignadas por el mismo crimen; las dos, miembros de la APPO. Primero fue consignado Juan Manuel Martínez y liberado 16 meses después por falta de pruebas, después un sujeto apodado el “Lenin N”, quien fue acusado de disparar al camarógrafo desde el techo de una casa, considerándose el único homicida solitario . “Cronología del conflicto”, [en línea] *El Universal*, [visitada en febrero de 2014] Disponible en : <<http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/849100.html>>

<sup>72</sup> “La xenofobia era palpable en el terreno cuando Will llegó. Los periodistas extranjeros eran atacados como terroristas en la prensa por los simpatizantes del gobernador: “¡Si ven un gringo con cámara, mátenlo!” decían en la radio.” “¿Quién mató a Brad Will?”, *The San Francisco Bay Guardian*, [en línea] 14 de agosto de 2007, [visitada en Junio de 2015] Disponible en: <<http://www1.sipiapa.org/casosimpunidad/quien-mato-a-brad-will/>>

El Gobierno Estatal buscó inculpar a la APPO del asesinato, haciendo lo posible para desacreditar al movimiento que siempre trató de ser pacífico, Osorno afirma que el Estado siempre persiguió desalentar a los medios de comunicación que estaban en su contra:

Una y otra vez se seguirá, desde el poder, diciendo lo mismo: “Los miembros de ‘Indymedia’ asesoran a los grupos insurrectos, no son periodistas”. Esto es exactamente lo que hizo en Oaxaca el Gobierno de Ulises Ruiz, la muerte violenta de Brad Will, provocada por disparos de un grupo paramilitar.<sup>73</sup>

Durante el desarrollo del tour éste punto fue el que más interés despertó dentro del público participante, a diferencia de los otros puntos por donde se había transitado y que ciertamente encerraban un encanto visual que atraía al ojo del turista por la arquitectura de edificios como la Catedral de Oaxaca y la Plaza de la Soledad.

El sitio donde estuvo colocada la barricada de Calicanto, no posee ningún elemento de este tipo. Al estar situada en la periferia de la ciudad las construcciones de alrededor, más bien pertenecen al tipo popular o de autoconstrucción es decir, que al carecer de atractivo estético, esta arquitectura no se considera una atracción turística.

Las fechas en las cuales se celebró *Ruta 2006* coincidieron con las proximidades de la celebración de día de muertos, así que de manera casual, encontramos en el lugar del asesinato de Will un altar dedicado a él (Fig. 21). Esta situación generó un cierto atractivo para los participantes al recorrido, ya que en alguno mencionó ser parte de la agencia de Indymedia y estar emocionado, no sólo por conocer los lugares del tour, sino el lugar donde había ocurrido el lamentable suceso.

---

<sup>73</sup> Diego Enrique Osorno, *op. cit.*, p. 195.

La acción tuvo cierto efecto en el contexto cotidiano si pensamos en que la gente del lugar se detuvo a escuchar las palabras del guía y algunas veces a agregar su propia versión de los hechos, contribuyendo de esa manera a la continuidad de la memoria comunicativa.



Fig. 21. Ofrenda a Brad Will en uno de los puntos del recorrido.

Entre estos testimonios se comentó que un árbol había sido sembrado por los padres del periodista en el lugar del atentado -lo cual no se pudo comprobar- y que cada cierto tiempo acudían grupos de norteamericanos a visitar el lugar en una especie de caravana. También algunos residentes del lugar expresaban que el punto donde estaba el altar no era donde en verdad habían asesinado al periodista. La mayoría de las veces la gente que se acercaba al grupo de participantes en puntos distintos del recorrido, narraba los hechos de una forma exagerada, describiendo lo valiente y aguerrida que había sido la gente de esa barricada en comparación con las otras.

### 3.4.5 Barricada de los hijos de Juárez

La versión de la historia de la llamada barricada de los hijos de Juárez es de la autoría, en su mayor parte, del artista Javier Santos “Smek”, ya que él mantuvo mucha comunicación con sus integrantes debido a la cercanía de su propia barricada, que se encontraba en el barrio de Pueblo Nuevo. La de los hijos de Juárez estuvo ubicada bajo el monumento a Benito Juárez que se encuentra en la carretera internacional en Trinidad de Viguera. “Smek” explica que, al estar ubicada en una de las entradas de la Ciudad de Oaxaca, cuando la Policía Federal Preventiva trató de entrar a la capital, evadió el enfrentamiento con esta barricada sobre todo por la información que circulaba entre la población y la policía estatal sobre lo aguerrido y violento de sus miembros.



Fig. 22. Acción artística en Crucero de Viguera  
Barricada de los hijos de Juárez

Este lugar fue otro punto interesante de la acción ya que al ubicarse en un cruce importante de la entrada a la ciudad, logró acaparar la atención de muchos transeúntes como se muestra en la figura 22. Las personas que transitaban durante el desarrollo de la pieza siempre se mostraron curiosas ante la multitud de gente y las narraciones que el guía de turistas contratado explicaba mediante el altavoz rojo que sostenía durante la ejecución de la acción. También una de las acciones que se desarrolló en este lugar el último día del recorrido de *Ruta 2006* consistió en colocar un vinil adherible al lado de la placa conmemorativa del monumento a Juárez.

El vinil era una representación de una estela conmemorativa diseñada a la manera de los señalamientos actuales de las calles en el centro de Oaxaca y hacía referencia a los acontecimientos del 2006. En el texto de la placa se podía leer: “Durante el conflicto de 2006 en este lugar estuvo colocada la barricada de los hijos de Juárez. Esta barricada tenía como fin el resguardo de la entrada principal de la ciudad de Oaxaca.” Redacté este texto con el fin de ubicar un memorial de los hechos que tuvieron lugar en ese sitio (Fig. 23).

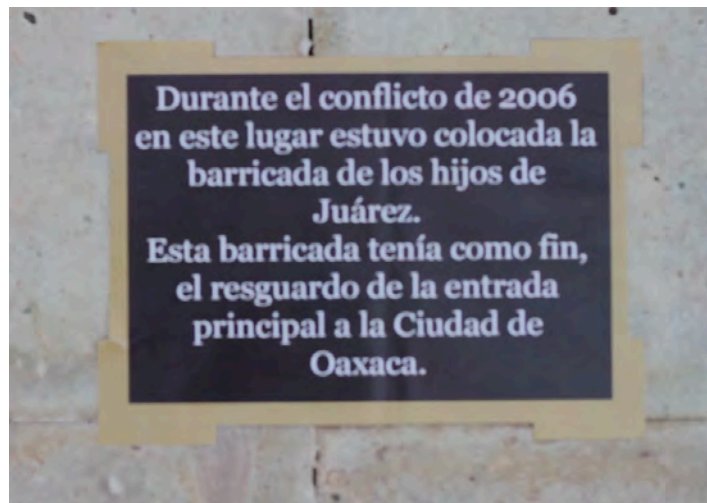


Fig. 23. Intervención en Monumento de Benito Juárez en Avenida Viguera.  
*Still* de video

Con ello se pretendía ir más allá del cultivo de la memoria comunicativa para entrar en el de la memoria cultural creando un referente material, de acuerdo con la diferencia establecida por Jan Assmann explicada en el segundo capítulo de este trabajo.

#### **3.4.6. Barricada de Cinco Señores**

Tanto el maestro Arnulfo Aquino, como el profesor Eduardo Juárez se refirieron a este lugar como “la barricada de la muerte”, posiblemente influidos por los medios de comunicación que reproducían la categorización con la que se expresaban los integrantes de esta barricada. En efecto, hasta el Día de Todos Santos, el cruce conocido como Cinco Señores era simplemente una confluencia de tres avenidas, pero ese día se convirtió en el lugar de una batalla campal entre pobladores y policías. La batalla duró siete horas. Los jóvenes que se reivindicaban como vencedores bautizaron el sitio como “La Barricada de la Muerte” escribiendo la “a” en el círculo emblemático de los anarquistas”.<sup>74</sup>

En relación con esos acontecimientos el maestro Aquino se expresó con palabras de historiador y habló de “La batalla de Cinco Señores” para referirse al enfrentamiento que se desarrolló entre pobladores y Policía Federal el día 2 de noviembre de 2006. Según las versiones de los colaboradores en este proyecto (Aquino, Smek y Juárez) ésta fue una de las batallas más épicas, ya que los pobladores que incluían a obreros, campesinos, amas de casa, jóvenes y niños, es decir toda una postal de la revolución, lograron replegar a la Policía Federal que intentó retirar esta Barricada para permitir el paso a la ciudad.

---

<sup>74</sup> Blanche Petrich, “La Barricada de la Muerte, emblema de la resistencia, Autodefensa y presión popular en Cinco Señores”, [en línea] *La Jornada*, Oaxaca, Oax., 12 de noviembre, 2006. [Visitada en enero de 2016] Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/11/13/index.php?section=politica&article=006n1pol>



La barricada de Cinco Señores fue una de las más importantes a nivel estratégico para la APPO ya que su función principal era resguardar las instalaciones de Radio Universidad, donde se ubicaba el principal medio de comunicación del movimiento. Ésta fue la última barricada en caer y la retirada de ésta, marcó el fin del movimiento social (Fig. 24). Cuando se logró quitar la barricada, las autoridades federales finalmente realizaron negociaciones con el magisterio otorgándoles resolver la principal demanda del movimiento: la anhelada revalorización salarial. Con este hecho el Gobierno Federal presionó al magisterio, logrando que estos regresen a impartir clases y poco a poco se fuera restablecido el orden en la ciudad por medio de la Policía Federal.



Fig. 24. Enfrentamiento en barricada de Cinco Señores



Actualmente en el cruce de Cinco Señores, el Gobierno de Oaxaca construyó un distribuidor vial el cual generó muchas protestas durante su edificación.<sup>75</sup> Estas protestas no tomaron en cuenta la memoria de los acontecimientos que ahí se habían desarrollado en 2006 y que se estaban borrando con el levantamiento de un puente vehicular. Este hecho podría considerarse dentro de las características de la creación de un *simbolismo a priori* según la psicología social la cual afirma:

Cuando una instancia de la estructura social tiene capacidad para promover o proponer la creación o transformación de un entorno, con una dirección o intencionalidad determinada, está ejerciendo un acto de poder (por ejemplo, la urbanización de una calle, una plaza o un barrio. Este acto de poder pretende dotar el espacio de una forma, de una estructura, de unos elementos y/o de unos nombres (una toponimia) que pretende realzar unos valores, una estética, unos hechos, para que perduren en la memoria colectiva, o quiere borrar otros hechos, otros recuerdos, otras vivencias, que están en la colectividad y se consideran menores o incluso indeseables.<sup>76</sup>

Sin embargo este *simbolismo a priori* fue utilizado totalmente por *Ruta 2006*, el cual como señala la anterior afirmación “pretendió realzar los valores y los hechos” para que perdurarán en la memoria colectiva por medio de la acción artística que creó no sólo una experiencia, sino también documentos y un memorial. Aunque el proyecto no incluyó la edificación de un monumento, sí hubo una presencia de una memoria simbólica por un tiempo breve en los espacios donde trascendió el conflicto ya sea a través del guía y los visitantes o de la

---

<sup>75</sup> “En un juego lleno de ironía, el artista Francisco Toledo lanzó la convocatoria al primer Concurso para pintores-ingenieros Premio Puente Cinco Señores, como parte del movimiento ciudadano que se opone a la construcción del distribuidor vial Cinco Señores, que impulsa el gobernador Gabino Cué en la capital del estado.” Alondra Flores y Octavio Vélez, “Toledo convoca a concurso para defender la ciudad de Oaxaca, Periódico”, [en línea] *La Jornada*, Miércoles 15 de febrero de 2012, p. 4. [visitado en enero de 2016] Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2012/02/15/cultura/a04n1cul>

<sup>76</sup> Aguilar Hernández Yuri, (comp) *Construcción simbólica del espacio público. Antología de lecturas*, UNAM, FAD [en línea][visitado en Septiembre de 2016] disponible en : [http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/yuri\\_aguilar/wp-content/uploads/2013/06/Construcci%C3%B3n-simb%C3%B3lica-colectiva-del-espacio-p%C3%BAblico-Antolog%C3%ADa.pdf](http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/yuri_aguilar/wp-content/uploads/2013/06/Construcci%C3%B3n-simb%C3%B3lica-colectiva-del-espacio-p%C3%BAblico-Antolog%C3%ADa.pdf)

colocación de la placa conmemorativa en el pedestal del monumento a Juárez.

Por otro lado en la planeación del recorrido se decidió no parar el autobús en este punto ya que el cruce presentaba varios problemas de tráfico precisamente en la hora en que estaba programado el tour, así que la narración de los acontecimientos de parte del guía se proporcionó dentro del autobús en movimiento.

### **3.4.7 Barricada de Pueblo Nuevo**

Al igual que la barricada de los hijos de Juárez esta barricada fue de las que obligaron a la Policía Federal Preventiva (PFP) a desviar la ruta de entrada a la ciudad de Oaxaca, según las versiones de Javier Santos “Smek”. Esta barricada fue una de las primeras que logró establecer comunicación por radio y estaba conformada por cuatro barrios de Pueblo Nuevo. Dentro del *Ruta 2006*, la narración se hizo dentro del autobús debido a los tiempos de recorrido y la ausencia de un lugar seguro para estacionarse en medio del tráfico abundante dentro de la zona.

### **3.4.8 Barricada de Brenamiel**

La barricada de Brenamiel fue una de las que contó con más participación ciudadana y mayor extensión, debido a que resguardaba las antenas de televisión de Canal 9 tomadas por un grupo de mujeres durante la marcha de los cacerolazos. Esta barricada era la de mayor comunicación ya que llegó a contar hasta con tres equipos de transmisión para líneas de telefonía celular tanto para la APPO como para el magisterio; sin embargo, los miembros de

la barricada de Brenamiel no lograron evitar que personas armadas derribaran las antenas de televisión y radiodifusión, haciendo que poco a poco la comunicación del movimiento se viera menguada y debilitada. En *Ruta 2006* la información acerca de la barricada también se proporcionó desde el autobús en movimiento.

### **3.5 Reacciones particulares**

Las acciones artísticas generadas desencadenaron una serie de reacciones en diversos sectores de la población, ya se han mencionado algunas en general, sin embargo, hubo algunas de ellas que tuvieron mucha repercusión en la forma en la cual la pieza fue percibida. En primer lugar, la persona contratada que se encargó de colocar la publicidad del tour al autobús, nos aconsejó que deberíamos hablar con la representación de la sección 22 porque la actividad que íbamos a realizar podría correr mucho peligro ya que en días recientes hubo noticias del incendio de dos autobuses a manos de manifestantes o células que se decían ser parte de la APPO. También los recuerdos de este empleado se reactivaron al percatarse del propósito de la acción, ya que recordó que su propio negocio sufrió el embate económico derivado del conflicto al haber poca demanda de sus servicios.

Por recomendación de esta persona se decidió acudir al sindicato de la sección 22, del SNTE, donde a nuestro equipo de trabajo fue tratado de una manera muy atenta, inclusive el locutor de la radiodifusora del magisterio, localizada en el edificio de sus oficinas, nos ofreció el espacio para poder difundir nuestra actividad en los micrófonos de su estación. Al hacer el anuncio sobre la obra que íbamos a desarrollar en los próximos días, el presentador se refirió a nosotros como “compañeros combativos”.

Sostuvimos una plática con uno de los dirigentes magisteriales, quien tuvo un comportamiento cauto al escuchar las intenciones de la obra y las instituciones que apoyaban su realización, no obstante, ofreció su apoyo en cualquier asunto que necesitáramos.

Desde otro ángulo, la repartición de los mapas informativos en los principales puntos de tránsito turístico, con la que dimos inicio a la acción, marcó reacciones diversas, sobre todo de asombro entre el personal de las oficinas encargadas de realizar los recorridos turísticos.

Algunos ponían expresión de incredulidad e inclusive se negaban a creer que existiera este tipo de actividad. (Fig. 25)



Fig. 25. Repartición de mapas en algunos puntos de afluencia turística



Fig. 25.1 Repartición de mapas en algunos puntos de afluencia turística

Por otra parte, las reacciones en las redes sociales no se hicieron esperar al difundirse el evento por la comunidad de Facebook. Dentro de éstas había reacciones encontradas entre perfiles que se entusiasmaban por la actividad y de quienes estaban en contra, pues según sus percepciones se estaba “ofendiendo la memoria de los caídos”, éstos eran algunos de los comentarios en las redes sociales. Con estas interpretaciones se pretendía desacreditar este tipo de arte, manifestando su incredulidad y descontento ante lo que ellos percibían como formas de hacer turismo totalmente ausentes de ética. (Fig. 26)

Viene al caso recordar las palabras de artista Gabriel Orozco, cuando en relación con la poca acogida que entre el público alemán tuvo su proyecto *Schwalbe* declaró que “Trabajar para el contexto puede ser demagógico. Creo que es un problema intentar decirle algo a la gente en su propio contexto.”<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Garcia Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, México, Kats editores, 2011 p.90.

Aunque quizás esto no puede valer para todos los casos, se puede decir que en el arte que involucra la participación del público, no sucede lo que señala Orozco, como en el llamado arte relacional<sup>78</sup>, arte colaborativo o arte socialmente comprometido.



Fig. 26. Reacciones en redes sociales

De esta manera, otra de las cosas que salió de control en *Ruta 2006*, pero que generó diversas reacciones, fue que el autobús ocupado para la acción pertenecía a una ruta de transporte público y no fue retirado de circulación durante el tiempo que duro la obra.

---

<sup>78</sup> Nicolás Bourriaud define como arte relacional al “conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo”. *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008, p.142.

Es decir, los concesionarios que nos rentaron el autobús y que lo ocupaban para el transporte público, dejaron que continuara sus recorridos cotidianos levantando pasaje a lo largo de la ciudad de Oaxaca. Así que, sin preocupación alguna, los operadores del autobús consideraron que la publicidad que adornaba la unidad que incluía dos grandes estrellas rojas y la leyenda *Ruta 2006, Tour Revolucionario* (Fig. 27) no afectaría en absoluto su rutina laboral, sin embargo, cuál sería su sorpresa al darse cuenta que sucedería todo lo contrario. La circulación del autobús levantando pasaje ocasiono su detención varias veces por la policía con el argumento de que el vehículo no pertenecía a ninguna ruta oficial registrada. También generó la intimidación a los choferes para detener la circulación del camión por parte de grupos de mototaxistas relacionados con el partido del exgobernador Ulises Ruiz.



Fig. 27. Autobús del Tour

## Conclusiones

En el proyecto *Ruta 2006, Tour Revolucionario*, el gesto de recordar los acontecimientos que dieron forma al movimiento social iniciado por la APPO en Oaxaca -que los medios de comunicación y la historia oficial han querido olvidar- se constituyó en una intención política en la medida en que buscó la visibilidad de la memoria de los vencidos en el espacio público. En este caso, los vencidos no sólo fueron los miembros del magisterio, sino también las personas que apoyaron al movimiento y se unieron a él como una forma de mostrar su descontento frente al Gobierno y estar en posibilidad de llevar a cabo cambios sociales.

El proyecto, que se ha basado en la narración, ha querido articular diversas temporalidades y diversas voces. Ha partido de preguntas que talvez quedan sin responder: ¿Qué determina la percepción de un acontecimiento histórico en el tiempo? ¿De qué manera el arte puede incidir en la manera en que se construye la veracidad de un suceso? Lo expuesto en este documento se refiere a diversas estrategias tan sencillas como la organización de un recorrido, que logran despertar diferentes reacciones sobre la situación de un acontecimiento en el tiempo. Poner en circulación de nuevo en la vía pública ciertos signos y símbolos incide de diversas maneras en el imaginario colectivo de la sociedad oaxaqueña, causando evocaciones distintas entre los diferentes participantes en un conflicto político. Este aspecto es importante pues permite apreciar también el carácter performativo de la memoria. La acción de llevar turistas interesados en un acontecimiento histórico reciente por medio de un tour avalado institucionalmente, hace que los lugares cotidianos visitados, vuelvan a recuperar su peso simbólico como parte de una memoria o adquieran uno nuevo. Por eso Jan Assmann afirma que la memoria cultural tiene una capacidad reconstructora.



Lo que en un momento dado queda como recuerdo, afirma, es lo que cada sociedad puede reconstruir a partir de sus marcos de referencia. Y es que la memoria cultural relaciona siempre el pasado con el presente, pero esta reconstrucción no sólo depende del Estado, sino que en ella puede también participar el arte. En este aspecto *Ruta 2006* buscó determinar que el Estado no es el único agente, sino que la contra memoria montada desde algunas estrategias artísticas del arte acción, puede incidir en la visibilización de nuevas memorias.

*Ruta 2006* también se puede ver como una pieza de artivismo, definiendo esta concepción como una obra que se introduce dentro del activismo político y la colaboración social, para plantearse de una manera crítica los problemas actuales de una sociedad <sup>79</sup>

En este caso se buscó traer a discusión las problemáticas del conflicto social de Oaxaca en 2006, desarrollando estos diálogos en el espacio público e involucrando a los diferentes actores, como lo son el Estado, la empresa turística y la población en general, mediante la escenificación de un tour.

La percepción de la acción artística puede verse de maneras diferentes, como se demostró en los comentarios del público en las redes sociales del evento, sin embargo, generar polémica sobre la legitimidad de la pieza, sirve para poner de nuevo a discusión la dirección que está tomando la memoria del conflicto del 2006. En ese sentido el proyecto contribuyó a la formación de una contra memoria capaz de integrarse a la memoria cultural general del acontecimiento, es decir, a la cristalización u objetivación de los significados colectivos de su memoria social. <sup>80</sup>

*Ruta 2006* no busca sólo una discusión y reconstrucción de los hechos, sino también el análisis y reflexión de la actual situación de Oaxaca después del conflicto.

---

79 Ana Paola Azcárraga, “Artivismo: El arte activista”, [en línea] Blog de arte, [visitada en septiembre de 2016] Disponible en: <http://triplearte.com/artivismo-el-arte-activista>

80 Jan Assmann, *op. cit.*, p. 130.

En ese sentido la obra no puede juzgarse solamente desde la ética, no puede basarse solamente en opiniones sobre quiénes fueron los buenos y los malos, sino que deber ser situada en la pluralidad de voces que al final tienen el mismo derecho e importancia de escucharse. Solamente así se podría hacer un balance general de las repercusiones que tiene este suceso en la visión actual de Oaxaca.

En la acción *Ruta 2006, Tour Revolucionario* se establece un espacio para presentar los acontecimientos del conflicto del 2006 en Oaxaca, haciendo partícipe a todas las voces que deseen involucrarse voluntariamente o involuntariamente. Voluntariamente a través de la participación directa en la acción artística mediante la asistencia al tour, involuntariamente al estar en desacuerdo sobre el enfoque de la pieza y mostrar su oposición en acciones de intimidación o comentarios en las redes sociales donde se promocionó la obra. Es decir, se vuelve un dispositivo que genera su propia dirección a partir de la participación. Y ello, como ha escrito Leonor Arfuch, significa no simplemente “recordar” ejercitando una facultad de la mente y la afectividad, sino más bien indagar, multiplicar las preguntas.<sup>81</sup>

---

81 Leonor Arfuch “Arte, memoria y archivo”, *Crítica cultural entre política y poética*, FCE, Buenos Aires, 2007, p. 87.

## Fuentes consultadas

**Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max**, *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988

**Aguilar Hernández Yuri, (comp)** *Construcción simbólica del espacio público. Antología de lecturas*, UNAM, FAD

[En línea][Visitado en Septiembre de 2016] disponible en :

[http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/yuri\\_aguilar/wp-content/uploads/2013/06/Construcci%C3%B3n-simb%C3%B3lica-colectiva-del-espacio-p%C3%ABlico-Antolog%C3%ADa.pdf](http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/yuri_aguilar/wp-content/uploads/2013/06/Construcci%C3%B3n-simb%C3%B3lica-colectiva-del-espacio-p%C3%ABlico-Antolog%C3%ADa.pdf)

**Arfuch, L.**, “*Arte, memoria y archivo*”, *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires, FCE, 2007

**Assmann, Jan**, “Collective Memory and Cultural Identity”, *New German Critique*, No. 65, 1995

**Aquino Casas, Arnulfo**, *Imágenes de rebelión y resistencia, Oaxaca 2006*, CENIDIAP-INBA, primera edición, 2011

-----*Imágenes épicas en el México contemporáneo de la gráfica al grafiti, 1968-2011*, CENIDIAP-INBA, primera edición, 2011

**Azcárraga, Ana Paola**, “Artivismo: El arte activista”, Blog de arte, [en línea] [visitada en septiembre de 2016] Disponible en: <<http://triplearte.com/artivismo-el-arte-activista/>>

**Berrío-Puerta, A.**, “La perspectiva de los nuevos movimientos sociales en las obras de Sydney tarrow, Alain Tourraine y Alberto Melucci”, [en línea] *Estudios políticos*, Medellín, julio-diciembre del 2006.[visitado en Septiembre de 2016] disponible en : [http://www.ses.unam.mx/docencia/2014II/Berrio2006\\_LaPerspectivaDeLosNuevosMovimientosSociales.pdf](http://www.ses.unam.mx/docencia/2014II/Berrio2006_LaPerspectivaDeLosNuevosMovimientosSociales.pdf)

**Bourriaud, Nicolás**, *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008

**Concha, M.**, “Comisión de la Verdad en Oaxaca”, [en línea] *La Jornada*, Octubre 12, 2013, [visitada en junio de 2015] Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2013/10/12/opinion/018a2pol>>

**Clarín digital**, “La guerrilla Mexicana es ahora atracción turística”. [en línea] [visitada en junio de 2015] Disponible en: <<http://edant.clarin.com/diario/96/08/14/t-03001d.htm>>

**Del Río, Víctor**, “Afinidades efectivas: Santiago Sierra 11 personas remuneradas para aprender una frase”, [en línea] Santiago Sierra, 2001, [visitado en junio de 2015] Disponible en: <<http://www.victordelrio.net/PDFS/Artistas/Sierra%20Santiago.html>>

**Definicionabc**, s.v. “activismo” [en línea] [visitado en junio de 2015] Disponible en: <<http://www.definicionabc.com/social/activismo.php>>

**Descripción del Sector Cultural en Valles Centrales**, [en línea] [visitado en Junio de 2015] Disponible en: <http://www.destino-oaxaca.com.mx/turismo-en-mexico-y-oaxaca>

**Debroise, Oliver y Medina, Cuauhtémoc**, *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, La evolución de las especies, UNAM, México, 2006

**Enguita Mayo, Nuria; Marzo, Jorge L.; Romana, Montse**, (comisarios), *Tour-ismos, la derrota de la disención*, Fundación Tapies, Forum, Barcelona, 2004

**Esteinou Madrid, Javier**, “Los medios de información colectivos y la reproducción de la memoria social”, [en línea] *POLIS 2010* .vol. 6, no. 1, [visitado en junio de 2015] Disponible en: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/polis/cont/20101/art/art4.pdf>

**Feld, Claudia y Mor Stites, Jessica**, *El pasado que miramos, memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Buenos Aires, 2009

**Flores, Alondra y Vélez, Octavio**, “Toledo convoca a concurso para defender la ciudad de Oaxaca”, [en línea] *La Jornada*, Miércoles 15 de febrero de 2012, [visitada en enero de 2016] Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2012/02/15/cultura/a04n1cul>>

**Franco Ortiz, Itandehui**, *El deleite de la transgresión , Grafitti y Gráfica Política callejera en la ciudad de Oaxaca*, Oaxaca-México, D.F., ENAH, 2011

**García Canclini, Néstor**, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1994

-----*La sociedad sin relato. Antropología y Estética de la Inminencia*, Kats editores, México, 2011

**González, Inés**, “Oaxaca, un pueblo en resistencia cíclica”, [en línea] [visitado en diciembre de 2015] Disponible en:

<<http://www.fesmex.org/common/Documentos/Ponencias/Paper%20Oaxaca%20Ines%20Gonzalez.doc>>

**Gutiérrez Galindo, Blanca**, “Después de la utopía: arte, memoria, justicia”, [en línea] *Interiorgráfico, Revista de la División de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato*, no. 1, año 2011, [visitada en diciembre de 2015] Disponible en: <<http://www.interiorgrafico.com/edicion/decima-primera-edicion-diciembre-2011/despues-de-la-utopia-arte-memoria-justicia>>

**Hernández Girón, José de la Paz; Domínguez Hernández, María L.; Mendoza Ramírez Luis**, *Desempeño de negocios de artesanía después del movimiento social de 2006 en Oaxaca*, México, Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad Vol. XVI No. 48, Mayo / Agosto de 2010.

**Huysen, Andreas**, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, FCE, Buenos Aires, 2002

**La tierra en Marte**, *Entrevista a Tania Bruguera (sobre conferencia ruleta rusa en bienal de Venecia 2009)*, [en línea] 10:01 min. [visitada en marzo de 2014] Disponible en : <<http://www.youtube.com/watch?v=KXGHu9eErDE>>

**Lifschitz, Javier Alejandro y Patricia Arenas Grisales, Sandra**, *Memoria política y artefactos culturales*, Estudios Políticos, 40, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, 2012

**Lifschitz, Javier**, *La memoria social y la memoria política*, [en línea] *Aletheia*, volumen 3, núm. 5, diciembre 2012. [visitada en Febrero de 2014 ] Disponible en: <<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-5/articulos/la-memoria-social-y-la-memoria-politica>>

**López, Citlali**, “Conservan culto a Santo Niño APPO”, [en línea] *Noticiasnet*, 1º de mayo, del 2011, [visitada en febrero de 2014] Disponible en: <<http://www.noticiasnet.mx/portal/30298-conservan-culto-santo-ni%C3%B1o-appo>>

**Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo** (comps.), *El siluetazo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008

**Lopez Alcañiz, Vladimir**, *Contramemoria. Historia, genealogía y ontología del presente en Michel Foucault*, [en línea] [visitada en Junio de 2013] Disponible en: <[https://www.academia.edu/5569315/Contra\\_memoria.\\_Historia\\_genealog%C3%ADa\\_y\\_ontolog%C3%ADa\\_del\\_presente\\_en\\_Michel\\_Foucault\\_2013\\_](https://www.academia.edu/5569315/Contra_memoria._Historia_genealog%C3%ADa_y_ontolog%C3%ADa_del_presente_en_Michel_Foucault_2013_)>

**Maturana, Mariano**, *La ruta del anarquismo, historia de un proyecto artístico que acompaña al centenario*, [en línea] solidaridad Obrera, centenario CNT, pp. 16-17 [visitada en junio de 2015] Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/56704782/Ruta-Del-Anarquismo>>

**Memoria Histórica**, “Ruta por los lugares emblemáticos del Anarquismo en Barcelona”, [en línea] 6 de octubre de 2004, [visitada en junio de 2015] Disponible en: <<http://memoriahistorica.blogia.com/2004/100601-ruta-por-los-lugares-emblematicos-del-anarquismo-en-barcelona.php>>

**Mitchell, William J. T.**, *Teoría de la imagen, ensayos sobre representación verbal y visual*, Ediciones Akal, Madrid España, 2009

**Moreno Arnaiz, R.**, *Esténcil y aerosol: ¿de la rebeldía gráfica a la conciencia política?: intervenciones urbanas en los muros de la ciudad de Oaxaca*, Tesis de Maestría en Artes Visuales, ENAP- UNAM, 2008.

**Nahón, Abraham; Pech Casanova, Jorge; Santamaria, Sergio** (coord); *Memorial de Agravios, Oaxaca 2006*, Primera edición, Marabú ediciones, Oaxaca, 2006.

**Nahuel Facundo, Martin**, *Segundo seminario Internacional Políticas de la Memoria*, [en línea] [visitada en Febrero de 2014] Disponible en: <[http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-43/martin\\_mesa\\_43.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-43/martin_mesa_43.pdf)>

**Nora, Pierre**, "Entre mémoire et histoire", *Les Lieux de Mémoire. 1. La République*, Gallimard, París, 2001

**Osorno, Diego**, *Oaxaca sitiada, la primera insurrección del siglo XXI*, Grijalvo, México, 2007

**Popper, Frank**, *Arte, acción y participación*, Akal, Madrid, 1989

**Paquot, Thierry**, “Dulce tiranía del aire acondicionado”, *Le monde diplomatique*, número 25, julio 2001

**Petrich, Blanche**, “La Barrikada de la Muerte, emblema de la resistencia, Autodefensa y presión popular en Cinco Señores”, *La Jornada*, Oaxaca, Oax., 12 de noviembre de 2006, [visitado en enero de 2016] Disponible en:  
<<http://www.jornada.unam.mx/2006/11/13/index.php?section=politica&article=006n1pol>>

**The San Francisco Bay Guardian**, *¿Quién mató a Brad Will?*, [en línea], 14 de agosto de 2007, [visitada en junio de 2015] Disponible en:  
<<http://www1.sipiapa.org/casosimpunidad/quien-mato-a-brad-will/>>

**Redacción del Universal**, “Cronología del Conflicto en Oaxaca”, [en línea] *El Universal*, 30 de octubre 2006, [visitada en Junio de 2013] Disponible en:  
<<http://www.eluniversal.com.mx/notas/384529.html>>

**Sánchez, Virgilio**, “Financia Oaxaca protestas”, [en línea] Agencia Reforma, [visitada en junio de 2015] Disponible en: <<http://www.am.com.mx/leon/mexico/financia-oaxaca-protestas-66797.html>>

**Vélez Ascensio, Octavio**, “Con una marcha, mujeres de la APPO avivan demandas de justicia para Oaxaca”, [en línea] *La Jornada*, [visitada en junio de 2013] Disponible en:  
<<http://www.jornada.unam.mx/2008/08/02/index.php?section=politica&article=016n1pol>>

**Verhagen, Marcus**, “(Art) Tourism”, *Art Monthley*, [en línea] número 38, julio-agosto, 2012, [visitada en diciembre de 2015] Disponible en:  
<<https://www.questia.com/magazine/1G1.../art-tourism>>

**Valerio, Robert**, *Atardecer en la maquiladora de utopías, Ensayos críticos sobre las artes plásticas en Oaxaca*. Ediciones Cultura, Oaxaca, 1999

**Wikipedia**, *Abuelas de la Plaza de Mayo* [en línea] [visitada en septiembre de 2015] Disponible en: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Abuelas\\_de\\_Plaza\\_de\\_Mayo](https://es.wikipedia.org/wiki/Abuelas_de_Plaza_de_Mayo)>

-----*Guelaguetza* [en línea] [visitada en Septiembre de 2015] Disponible en:  
<<https://es.wikipedia.org/wiki/Guelaguetza>>

-----*Asalto al cuartel Moncada* [en línea] [visitada en julio de 2013] Disponible en:  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Asalto\\_al\\_cuartel\\_Moncada](https://es.wikipedia.org/wiki/Asalto_al_cuartel_Moncada)>

**Zamudio, Laura**, *Los imaginarios en la percepción de los lugares turísticos*, [en línea]  
[visitada en junio de 2015] Disponible en:  
<[http://imagonautas.gceis.net/sites/imagonautas.gceis.net/files/images/7.\\_zamudio.pdf](http://imagonautas.gceis.net/sites/imagonautas.gceis.net/files/images/7._zamudio.pdf) >