



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

GRÁFICA DE PROTESTA POR AYOTZINAPA

TESIS

Que para obtener el título de
Lic. en Diseño y Comunicación Visual

PRESENTA:

Itzia Irais Solis González

ASESORA:

Dra. Rosa Martha Aguilar Olea

Ciudad de México, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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

Concluir mi ciclo universitario con esta tesis significó un arduo proceso con largos trayectos de búsquedas, aprendizajes y acompañamientos, por los cuales estoy profundamente agradecida con todas las personas que estuvieron a mi alrededor y formaron parte de esta etapa de crecimiento.

En primer lugar quiero agradecer a mi querida Facultad de Artes y Diseño y a cada uno de los profesores que me brindaron enseñanzas incalculables en esta casa de estudios. A la dra. Rosa Martha Aguilar Olea, por su asesoría e interés en este proyecto. A mis sinodales, la profesora Dinorah Abigail Neri Ochoa, a la mtra. María Soledad Ortíz Ponce por haberse sumado al desarrollo de este trabajo con absoluta disposición y, especialmente, a la mtra. Alejandra Ríos Silva y al mtro. Claudio RuizVelasco RiveraMelo por su confianza y apoyo incondicional en este proceso formativo.

Agradezco infinitamente a Víctor por creer en mí, por su presencia, su paciencia, sus consejos y su apoyo emocional que me abrazó en todos estos años de camino universitario. Igualmente, agradezco a mi extensa familia, a mis padres y a mi hermano por apoyar cada uno de mis pasos y decisiones, por ser un soporte e impulso esencial en mi vida.

También agradezco el haber estado rodeada de mis queridas amigas de la facultad y de la vida, con las cuales compartí el condolor por la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa, y que además, siempre estuvieron presentes para escucharme y darme ánimos para concluir este camino. Reconozco especialmente a Julieta, Isabel, Rebecca, a las ahuehuetas y a Isaac.

Asimismo, quiero agradecer a José, Jaqueline, Hannat y Sixto, compañeros de la facultad que asistieron el movimiento de la protesta a través de su lente fotográfico y que no dudaron en apoyarme, al igual que Olivia, con material visual para ilustrar el presente texto.

Por último, agradezco a Conacyt y al Instituto Mora por haberme brindado una beca para poder desarrollar parte de este trabajo de investigación, oportunidad otorgada gracias al dr. Alberto del Castillo, quien se interesó en mi trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN • 1

1 LA PROTESTA COMO REPRESENTACIÓN DE LA SUBVERSIÓN • 8

- .1. LA SUBVERSIÓN DE LOS MEDIOS IMPRESOS. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA MODERNIDAD • 10
 - .2. CAMINO HACIA LA IMAGEN: PUBLICIDAD Y VISIBILIZACIÓN EN LA CONFORMACIÓN DE LA HISTORIA • 17
 - .3. LA PROTESTA COMO ACTO COMUNICACIONAL: ACCIÓN POLÍTICA Y CREACIÓN DE FORMAS SENSIBLES • 19
 - .3.1. Formas aprehensibles para la protesta • 23
 - .3.2. La imagen de protesta • 26
 - .3.3. Semiótica de la protesta • 28
 - .4. LA IMAGEN DE PROTESTA ARDE • 31
 - .5. LA POTENCIA DE LA IMAGEN DE PROTESTA • 33
 - .5.1. La acción política de la imagen de protesta • 36
 - .5.2. Memoria y Archivo • 41
- CONCLUSIONES DE CAPÍTULO • 46

2 LA IMAGEN SUPERVIVIENTE • 48

- .1. EL CARTEL POLÍTICO: ABSTRACCIONES QUE TOMAN POSICIÓN • 50
- .2. ANTECEDENTES DE LA GRÁFICA DE PROTESTA, UN RECORRIDO HISTÓRICO: DEL CARTEL RUSO AL YO SOY 132 • 53
 - .2.1. El cartel político ruso • 56
 - .2.2. El Cartel español • 60
 - .2.3. El Cartel cubano • 61
 - .2.3. Cartel contracultural estadounidense • 63
 - .2.4. El 68, año de agitación estudiantil • 66
 - Mayo del 68 en Francia* • 66
 - Octubre del 68, Tlatelolco* • 71
 - .2.5. La disidencia en la gráfica de finales del siglo xx • 73
 - .2.6. Los últimos movimientos en México, siglo xxi • 76
 - .2.7. Yo Soy 132 • 78
- .3. ESTÉTICA DE SUBVERSIÓN • 84
 - .4. ESTÉTICA RELACIONAL • 87
- .4.1. Redes históricas: unión de movimientos y causas • 89

.4.2. Redes de acción y construcción visual: actores creativos • 92
CONCLUSIONES DE CAPÍTULO • 96

3 LA GRÁFICA POR AYOTZINAPA • 99

- .1. UNA HISTORIA DE DESAPARICIÓN FORZADA: NARRACIÓN DE LOS HECHOS SOBRE LOS 43 • 100
 - .2. CONFIGURACIÓN DE LA PROTESTA POR LOS 43 EN LA GRÁFICA: EL DISCURSO EN LAS PRINCIPALES MOVILIZACIONES EN LA CIUDAD DE MÉXICO DE 2014 – 2018 • 106
 - .2.1. Aniversarios luctuosos y acciones simbólicas • 108
 - .3. LOS GRUPOS DE APOYO A LOS NORMALISTAS • 113
 - .4. ORGANIZACIÓN Y PARTICIPACIÓN: RELACIONES CREATIVAS PARA LA PRODUCCIÓN DE GRÁFICA EN EL MOVIMIENTO POR AYOTZINAPA • 116
 - .4.1. Iniciativas individuales o de pequeños colectivos • 118
 - .4.1.1. CONVOCATORIAS DE GRÁFICA POR AYOTZINAPA • 123
 - Carteles por Ayotzinapa* • 123
 - Gráfica contra el Olvido* • 125
 - Ilustradores con Ayotzinapa* • 126
 - Imágenes en voz alta* • 134
 - .4.2. Organización colectiva inmediata • 136
 - .5. PRÁCTICA DISIDENTE: MEDIOS Y TÉCNICAS PARA LA REPRODUCTIBILIDAD DE MENSAJES • 138
 - .6. TIPOS DE MENSAJE O DISCURSO POR AYOTZINAPA: UNA POSIBLE CLASIFICACIÓN • 141
 - .7. ÍCONOS Y SÍMBOLOS DE LA LUCHA • 154
 - .8. PUNTOS EN COMÚN Y DIVERGENCIAS EN LA GRÁFICA DE PROTESTA DE AYOTZINAPA Y SUS PRECEDENTES EN MÉXICO • 162
 - .9. FANTASMAS QUE SE RESEMANTIZAN EN AYOTZINAPA: ÍCONOS Y SÍMBOLOS DE OTROS MOVIMIENTOS DEL PASADO O PRESENTE QUE SE INCORPORAN AL DISCURSO • 167
 - .10. VIDA DE LA IMAGEN DURANTE LA PROTESTA DE AYOTZINAPA: CIRCULACIÓN DE LA GRÁFICA Y MOVILIZACIÓN • 172
- CONCLUSIONES DE CAPÍTULO • 176

CONCLUSIONES • 181

BIBLIOGRAFÍA • 188

INTRODUCCIÓN

Se sabe que la comunicación es un proceso natural de la humanidad, que es necesidad, estrategia, herramienta y expresión; sin ella serían imposibles las relaciones humanas. A lo largo de la historia, las maneras en que la sociedad ha producido el intercambio de conocimiento se han transformado de acuerdo a su entorno y a su desarrollo intelectual. Tales formas de comunicación han sido enmarcadas dentro de principios regidos por instituciones de poder, quienes reclaman las cualidades de esas relaciones.

Dentro del desarrollo o evolución en los modos de producción y transmisión de mensajes, invariablemente se han movido distintas tensiones que usan a los medios con intereses diversos, en algunos casos para el bien de unos pocos y en otros para un bien común; ambas fuerzas, de una u otra manera, se encuentran en conflicto, en competencia por la atención de los espectadores, mediante la persuasión y la fuerza del poder. En este contexto, las imágenes son herramientas de representación a través de las cuales podemos entrever tensiones en cada discurso.

La presente investigación evoca la importancia del estudio de los procesos comunicativos, significativos y de la *praxis* rebelde. Se dirige a las expresiones gráficas que visibilizan a la vez que cuestionan al poder dominante y coercitivo, aquellas que disienten y subvierten a las estructuras rígidas, además, toman una posición de lucha, reivindicación o exigencia de justicia ante crímenes cometidos por los regímenes imperantes. El objetivo general es analizar la gráfica manifestada por el caso Ayotzinapa –desaparición forzada de 43 estudiantes normalistas y el asesinato de 3 más– a partir de sus referentes históricos y sociales, como una representación fenomenológica, pragmática y epistemológica de los procesos de protesta. Para llegar a este objetivo, primero es necesario develar el rol de la gráfica como elemento comunicativo indispensable en los movimientos de protesta social. Así como identificar la potencia que ésta tiene como estrategia de acción política. Cabe señalar que, el proceso de análisis de este proyecto aduce únicamente a la

organización creativa de la construcción de imágenes, para el movimiento suscitado en la Ciudad de México y su derivación visual presente en las manifestaciones más importantes —de una fase eruptiva, su etapa de consolidación, los aniversarios y finalizando con el cumplimiento de los 43 meses desde el crimen— que se llevaron a cabo en la ciudad a partir de octubre de 2014 a abril de 2018.

En un segundo momento, es preciso plantear una estética relacional y de subversión a partir de la historicidad de la imagen política o de protesta emanada de las revoluciones y movimientos sociales desde el siglo XX. Posteriormente, distinguir la organización de las relaciones creativas que emergen en la protesta para la producción de formas simbólicas a través de la gráfica. Por último, analizar la gráfica por Ayotzinapa y describir su desempeño en el movimiento de protesta como creadora de conocimiento y conciencia social.

Para alcanzar estos objetivos, fue realizado un seguimiento del movimiento de protesta por Ayotzinapa desde su emergencia en octubre de 2014 hasta abril de 2018, de manera presencial: en la Ciudad de México, con la asistencia a algunas de las movilizaciones en las Jornadas de Acción por Ayotzinapa, y a exposiciones en torno al tema en museos; en Guadalajara, en presentaciones de libros acerca del movimiento en la FIL 2016 y 2017. Además, a través de las redes sociales como Facebook y de plataformas online de periodismo, se hizo una captura fotográfica de las principales manifestaciones sobre esta problemática en la Ciudad de México; así mismo, se llevó a cabo una búsqueda acerca de la producción artística, gráfica y cultural originada a partir del movimiento, misma que ha utilizado a la internet como medio de convocatoria, difusión y compartición. De esta manera, el material visual reunido y clasificado provino principalmente de catálogos, bancos de imágenes, foto-reportajes digitales; en menor medida, del contacto directo con algunos fotógrafos asiduos.

Para lograr esclarecer las relaciones transversales entre la construcción socio-económica y la dimensión estético-política en la producción de imágenes y códigos, el presente trabajo está dividido de la siguiente manera:

En el primer capítulo de la investigación se puntualiza, desde la teoría de John Thompson (1998), la importancia del estudio de los procesos de la comunicación para el entendimiento de las sociedades modernas, con lo cual, se hace una aproximación al sentido subversivo y de sublevación con que se han aprovechado las tecnologías de la información, desde la invención de la imprenta hasta los medios digitales del siglo XXI. Esta perspectiva disidente, señala una orientación que desestabiliza los diversos intereses con que

se produce conocimiento por parte de las entidades que rigen el mundo, al concretar una historia alternativa en la que se inscriben muchas políticas sociales, dando lugar a discursos paralelos que parten de la palabra y se transforman en imágenes, saberes, entendimientos y acciones con particularidades sujetas a sus procesos de producción, expresión y socialización. Así, este capítulo inicia con un acercamiento a la llamada “modernidad”, exponiendo la apropiación de la imprenta como un acto subversivo, generador de una comunicación paralela a la que salía del contexto Iglesia-Estado, dando apertura a otros espacios y relaciones socio-culturales.

Después, en un segundo apartado de este mismo capítulo, se hace una breve mención al desarrollo de los media en la modernidad, proceso complejo que bien vale la pena comprender pero acotando que, para los objetivos de este proyecto, bastará únicamente tener un bosquejo general que puntualice la relación tecnológico-epistemológica. En esta evolución de las tecnologías de la comunicación, se enfatiza como es que a partir de la invención del cine y la televisión crece la explotación del sentido de la vista, hecho que ha consolidado a la imagen como el lenguaje por excelencia a través del cual entendemos el mundo. Así, se explica cómo es que gran parte de lo que vemos, pensamos, imaginamos y creemos, puede traducirse a una imagen; de modo que, los medios han producido distintas formas de ver-se, pensar-se y relacionar-se, de acuerdo a su tiempo y espacio en los que se han desarrollado.

Más adelante se expone a la imagen como dispositivo fundamental en la construcción de la sociedad de la información, estádica post-industrial que rige las relaciones sociales. En la cual, se observa la articulación de las fuerzas del poder institucional que pugnan por la dirección de la historicidad a partir del control de los códigos y sistemas con que se crea el conocimiento que erige “la realidad social”. Esto revela cómo la información, y con ello las imágenes, paralelamente se construyen como agentes de la acción colectiva que interviene en los conflictos, en las protestas y movimientos sociales.

Posteriormente, se retoman los estudios de Georges Didi-Huberman (2008; 2012; 2015), quien profundiza en la integridad pulsional y emocional de la imagen como ente orgánico-gestual; para abordar a la “imagen de protesta”, la cual se consolida dentro de la organización y gestión de la protesta como una participación ciudadana-comunicativa, que publicita el malestar de la sociedad de maneras aprehensibles, pues alude a una reflexión crítica acerca de los contextos de violencia en los que vivimos, así como a las emociones que generan empatía por las historias que significan las rupturas y huellas de los oprimidos, de los que no tienen la facultad de ser representados.

En este sentido, es posible asimilar una semiótica Saussuriana que remite a las relaciones sígnicas determinantes de sentido, así como a las relaciones sociales enjuiciadas por Melucci (1994). Por lo que esto se aúna a la teoría antropológica de Alfred Gell (2016), en la que se perciben estas interacciones que de lo social se plasman en lo simbólico, confiriéndole al arte —así como al diseño— cierta agencia social.

De esta manera, el primer capítulo explica la potencia que tienen las imágenes de protesta para ser herramienta y medio de lucha. Cuestión que es equiparada también con la teoría de Louis Marin (2009), acerca del poder de la imagen como facultad de aparición. Por lo que se observa en los procesos de lucha, una imagen que le da representatividad a los actores sociales y al campo histórico en el que participan; movilizandando una “acción política” que toma posición y se responsabiliza al demandar atención sobre asuntos que nos conciernen de múltiples maneras. Esta potencia de la imagen, también se define con la capacidad de construir memoria, tema afrontado desde las formulaciones de Walter Benjamin y Aby Warburg, quienes reconocen el movimiento de las imágenes-tiempo, el cual las dinamiza a través de los diálogos con los archivos, de manera que se re-construye constantemente la memoria colectiva que resiste al olvido. Estos planteamientos serán retomados subsecuentemente en las siguientes secciones.

En el segundo capítulo se realiza una revisión histórica de la gráfica subversiva que constituye la imagen superviviente de los movimientos sociales del siglo pasado, aquella que pervive en archivos, libros, catálogos y museos; la cual hace re-conocer los trayectos en que se han construido las formas simbólicas de la acción política y social. De este modo, podemos observar a la gráfica del cartel como un dispositivo de información que disiente a las disposiciones del mercado capitalista y se torna una herramienta que publicita los triunfos de las revoluciones de principios del siglo XX. Con lo cual, comienza un nuevo estilo artístico y comunicativo que hace del cartel una herramienta eficaz en la propagación de ideologías y de una acción politizada.

Siguiendo este primer apartado, se presenta al cartel político como antecedente directo de la gráfica de protesta; detonador de las lecturas simbólicas del comportamiento social y por tanto, de su modelación, instruida por grupos con intenciones de re-direccionar los ordenes establecidos. Por consiguiente, se hace un breve acercamiento a las configuraciones del cartel político ruso, español, cubano, francés y estadounidense, así como al Situacionismo italiano —influjo estilístico e ideológico en las sublevaciones del 68—; sobresalientes por su ejercicio comunicacional que incidió en el devenir

histórico y gráfico, siendo también influencias inmediatas uno del otro. Llevando la mirada hacia América Latina, con una historia compartida de dictaduras militares, sobresale el cartel chileno, del cual se hace una breve mención al no tener tanta visualidad como lo fueron las brigadas muralistas. Hasta llegar a una línea histórica de luchas sociales en México, donde es visible cierto protagonismo estudiantil, así, se exponen los alcances gráficos del movimiento del 68 y del reciente YoSoy132. En este sentido, obtenemos un panorama considerable acerca de las motivaciones políticas que han logrado un afianzamiento histórico y que ha precedido a la inclusión de otras causas como las de derechos humanos, ecologistas, anti-racistas y feministas.

Después, se plantea la posibilidad de reconocer a través de estas rutas históricas una estética de subversión, aquella que se manifiesta por la urgencia de un suceso social que pide cuestionar la mirada hegemónica, desafiando la enunciación de lo que se constituye como innombrable o inimaginable; hace una dialéctica entre estas cuestiones, tal como propone Didi-Huberman (2015) respecto a la *imagen crítica*. Esta estética demanda la visibilización de ciertas imágenes para contar las otras historias que no encajan en los marcos de legibilidad que han erigido las instituciones de poder. Así, la estética de subversión propone una sensibilización y construcción de conciencia social ante las historias de los oprimidos, de los que resisten.

Para finalizar, en el capítulo segundo, se traza el camino en el que la gráfica de protesta se integra vinculando la estética de subversión con una “estética relacional”. Entendida ésta a partir de Nicolas Bourriaud (2006), quien observa el valor simbólico del conjunto de las relaciones humanas y su contexto; aspecto que se inscribe en el reconocimiento de las interacciones que tienen lugar en la protesta. De esta manera se advierte que esta cualidad relacional, se percibe en la manera que crea formas aprehensibles. Disiente de la individuación del artista y concreta una visualidad construida en colectividad, por lo que se distingue la socialización de redes creativas e históricas —en el plano organizacional y simbólico— que convergen en las causas sociales por las que se pronuncian. De esta forma, a través de la gráfica de protesta se puede observar una concatenación de luchas sin justicia, a la vez que de citas simbólicas y artísticas.

Para concluir la investigación, el capítulo 3 desenvuelve todo el análisis gráfico alrededor de los hechos ocurridos en Iguala, Guerrero, el 26 de septiembre de 2014. La desaparición forzada de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa y el asesinato de 6 personas (3 de ellos también estudiantes), el cual fue un suceso que conmocionó al país y miles de personas alrededor del

mundo. Significó un punto de partida para organizar el hartazgo y la indignación ante el contexto nacional de violencia que se vivía hasta ese año, en el que los registros de muertos y desaparecidos excedían las justificaciones e ineficiencias con las que el gobierno intentaba evadir responsabilidades. La primera parte del capítulo relata, a grandes rasgos, la conformación del movimiento de búsqueda y exigencia de justicia que desencadenó este hecho atroz, comandado por el dolor de las madres y los padres de los 43 desaparecidos.

Posteriormente se exponen los vínculos creativos para la producción de gráfica suscitados al interior de la organización de la protesta; donde se sumaron miles de personas en el país y fuera de él a través de un intercambio solidario de trabajo sensible. Además, se reconoce cierto protagonismo de la participación estudiantil, de las escuelas de artes y diseño, en la creación de gráfica y otras formas sensibles para enarbolar la protesta en las calles. Para tal análisis se registran las estrategias y logísticas que se realizaron a través de convocatorias e iniciativas solidarias por medio de las redes sociales en internet, así como aquellas que se efectuaron de manera más próxima y espontánea en las escuelas, talleres y centros de trabajo; con lo cual se hace posible establecer una diferenciación de la gráfica radicada en la disposición de recursos o técnicas para su reproducción de aquella inmediata e improvisada.

Seguido de este ejercicio, se da paso al análisis de la gráfica a través de la selección de material producido por los dos tipos de organización: gráfica que se produjo en la etapa de erupción del momento, que circuló a través de las redes y en las principales movilizaciones por Ayotzinapa, y la gráfica de las convocatorias *Imágenes en Voz Alta* e *#IlustradoresConAyotzinapa*. Dicho estudio se realizó de acuerdo a las técnicas empleadas para su realización, a los tipos de mensaje o discurso que emitían, a los íconos y símbolos propios que configuró el movimiento, a las divergencias y puntos en común con otras luchas del pasado y sus consecuentes resemantizaciones.

Para finalizar, se hace un breve seguimiento de cómo ha sido la circulación de la gráfica de protesta por Ayotzinapa, reconociendo el papel fundamental de las tecnologías digitales, como plataformas que movilizan y archivan la información del movimiento para una organización más eficaz. En este punto se distingue el uso de los *hashtag* y la itinerancia de la gráfica a través de espacios públicos, museos y galerías.

Cabe destacar que, el presente trabajo se inscribe como una investigación teórica en el campo de la comunicación visual, cuya aportación es el análisis de un fenómeno particular de la expresión gráfica contemporánea,

que disiente de las formas imperantes que sirven a las dinámicas del capitalismo, sobre las cuales, convencionalmente, se valora la disciplina del diseño gráfico. Por lo cual, este estudio pretende contribuir a la construcción de una visión de la profesión del Diseño y la comunicación Visual con responsabilidad social, y como un medio e instrumento para la creación de conocimiento, memoria y acción política. De modo que, se enfatiza la necesidad de valorar otras formas de hacer y socializar el diseño así como el arte. ✎

La protesta como representación de la subversión

1.



Este primer capítulo del presente estudio, realiza un acercamiento al proceso de creación de información y —de manera subsiguiente— al de conocimiento, en su dimensión ambivalente que atiende a polos de fuerzas en tensión o disputa por el rumbo de la historicidad y el devenir social. En este sentido, el tema que nos atañe se inclina hacia las formas de significación que parten de la subversión como posibilidad de gestión y producción de la diferencia, lo disruptivo e incluyente. En un primer punto se expone cómo esta cuestión ha sido viable desde los desarrollos comunicativos de la modernidad, planteando oposiciones a las identidades del capitalismo impreso. Después, se hace una breve explicación respecto a la preponderancia de la imagen como unidad de información que modela los imaginarios sociales e interviene en la conformación de las disidencias que se movilizan en la protesta; en consecuencia, del cómo forma parte del universo simbólico que le da sentido a las luchas y movimientos sociales.

Por lo tanto, el cometido de este capítulo es la visibilización de la protesta como un acto comunicacional subversivo, que rechaza las formas de dominación y opresión del Estado; posición que hace sensible y aprehensible a través de los diversos lenguajes expresivos que genera al interior de su organización. En virtud de ello, la protesta se erige como una postura definida dentro un conflicto, que se encarga de representar el hartazgo colectivo sobre hechos que son omitidos de la percepción de la realidad que ofrecen los medios masivos de comunicación; por lo cual, se vale de otros dispositivos de información como la gráfica, para hacer visible el malestar social y patentar la identificación con los otros.

De esta manera, es necesario valorar la imagen que surge como derivación y medio de transgresión en la protesta, ya que ejerce una acción política al dar voz y presencia a los oprimidos, además de ejercer la libertad de expresión en medio de contextos ardientes que silencian toda forma de sublevación. En este aspecto, se distingue cierta potencia inmersa en las imágenes

de protesta, al significar la capacidad de otro discurso que dignifica la memoria de las comunidades marginadas de las formas de reconocimiento en la historia hegemónica. Con lo cual, se hace constar la importancia del rescate de estas imágenes configuradas en carteles, ilustraciones, fotografías, etc., para la conformación de archivos que construyan memorias disidentes al olvido.

1.1. LA SUBVERSIÓN DE LOS MEDIOS IMPRESOS. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA MODERNIDAD

John B. Thompson, en su *Teoría de los Medios de Comunicación*, expuesta en *Los medios y la modernidad* (1998), apunta al desarrollo de éstos como “parte integral del surgimiento de las sociedades modernas” (p.15). Este proceso fue uno entre varias de las transformaciones que dieron cimientos a las lógicas del mundo mediático contemporáneo. A partir de esta teoría, aquí se abordará el sentido de las nociones de “rebelde” o “subversivo” como principios que dirigen el uso de los medios en la modernidad, aspecto que se hace visible desde entonces a través de las formas y cualidades con las que se crean los contenidos simbólicos.

En esta obra, Thompson se refiere a la modernidad como un punto de inflexión donde convergen una serie de cambios políticos, ideológicos, culturales y económicos que crearon condiciones específicas para la instauración de nuevas instituciones, industrias y relaciones sociales, a través de las cuales fue posible el desarrollo de los medios de comunicación. Entendiendo que dichas transformaciones tecnológicas en la esfera de las comunicaciones propiciaron reacomodos sociales y culturales que dieron pauta a una “nueva organización social del poder simbólico” (*Ibidem*), es decir, de una autoridad erigida sobre estructuras culturales que a través de sus representaciones ha influido en las acciones de los individuos, dando paso a una fuente de “energía movilizadora” en las sociedades modernas. Esta organización se vería reflejada en otras percepciones del tiempo y del espacio, de lo público y lo privado, así como de “lo real” que forma parte de una historia institucionalizada basada en la relación de la visibilidad y el poder.

Las reformas en la acción comunicacional son ineludibles, ya que sus variaciones se han propiciado en contextos específicos de tensiones de poder donde hay una disputa por la capacidad de recursos, tamizada por diversos intereses que compiten por ser verdades históricas, por marcar ritmos,

conductas y movilizaciones. Es así que ante una fuerza abrasadora y hegemónica, siempre se crean en su interior una clase de fuerzas subversivas que proponen alternativas a los valores y modos de vida dominantes. Thompson, acierta en señalar a los medios de comunicación como piezas fundamentales para el entendimiento de las sociedades; por lo cual, es necesario comprender su valor simbólico, pues la información se constituye como la fuerza que prima en el mundo contemporáneo, creadora de una potencial historicidad que pueda comandar el rumbo del devenir social.

En este contexto de metamorfosis social, Karl Marx expresa que el modernismo en el siglo XIX es como una construcción basada en la contradicción que se manifiesta a través del despertar del Capitalismo. Modelo que fue asentado a partir de “un conjunto de fuerzas industriales y científicas que son de un poder insospechado en la historia humana, pero, por otro lado, se observan unos síntomas de decadencia que superan los del Imperio Romano” (Marx citado en Sanguinetti, 2001: 14).

Ante el desarrollo de estas fuerzas productivas, Marx vislumbra la decadencia de la vida humana al nivel de una fuerza material. Y es en la misma modernidad, donde él cree en la revolución interna y externa de un hombre nuevo:

Una clase de hombres nuevos, hombres totalmente modernos, será capaz de resolver las contradicciones de la modernidad, de superar las presiones aplastantes, los terremotos, los hechizos sobrenaturales, los abismos personales y sociales, en medio de los cuales están obligados a vivir los hombres y mujeres modernos. (*Ibidem*).

Esa clase de hombres nuevos de la que hablaba Marx, comienza a surgir en la visibilidad de la fuerza y el poder de los medios de producción simbólica, por tanto, del uso o apropiación que hacen de estos; aquellos que crearon otra versión de las redes comunicativas, las cuales buscaron un campo de acción fuera de las instituciones que coaccionaban las relaciones sociales. Parte de eso se ha visto reflejado en la búsqueda y compartición del conocimiento, a la par que, en la apelación de una recepción crítica, reflexiva y participativa, que detona acciones vinculadas al desarrollo de los medios de comunicación.

Desde el punto de vista de la modernidad como un proyecto social, el desarrollo de los medios para las formas de producción, reproducción y transmisión de contenido simbólico (*Cfr.* Thompson, 1998: 69-114), se habría

dado bajo los principios ideológicos heredados de la Revolución Francesa. Dichos principios se harían presentes de manera figurativa en la búsqueda de libertad, incluida en las formas de expresión y comunicación. Sin embargo, es en la misma evolución de los modos de comunicación, donde se corroboran periodos coaccionados en la movilidad de información, debido al poder que ejercen las fuerzas de las diferentes instituciones culturales hegemónicas. Ante estas circunstancias, por distintas vías ha sido posible la persistencia de la circulación de formas simbólicas que promueven la emancipación de las clases no dominantes y de otras estructuras alternas de organización y autonomía, formulando un sentido “disidente” al control de las instituciones de “poder político, económico, coercitivo y simbólico” (*Ibid.*: 35); que se hizo evidente desde la invención de la imprenta por Gutenberg en 1450, no sólo al nivel de una cualidad técnica, sino también como un principio de aliento para la movilización en cuanto a fenómeno social.

Desde sus inicios, la imprenta fue parte de los recursos esenciales de unificación social de la Iglesia y del Estado, invención que los llevó a exponerse como principales núcleos de organización a través de las esferas política y simbólica, con las cuales gestaron formas de poder económico a través de la reproducción en serie de escritos como la Biblia, además de “textos de culto y práctica religiosa como el *Libro de Horas*”, escritos cuyos contenidos habían sido de acceso limitado a las élites intelectuales. Más tarde, empezó la reproducción de “leyendas, almanaques, relatos y crónicas” (*Cfr.* Sanguinetti, 2001: 3-4).

Después, inició la propagación de nuevas ideas que escapaban del control de lo erigido por la iglesia católica romana, misma que poco a poco fue desplazada como única institución influyente en las políticas de Estado. La expansión de la Reforma de Martín Lutero, tuvo un papel fundamental en este proceso a principios del siglo XVI. A la vez que el “capitalismo impreso” (*Cfr.* Anderson, 1993: 66-76) provocó el derrumbe de la hegemonía del latín, también lo hizo de la religión católica ortodoxa.

Posterior a la época feudal y al absolutismo de las monarquías, los nuevos estado-nación usaron los medios simbólicos para su afianzamiento; los cuales, apoyaron la consolidación de muchas pautas culturales. “El siglo XVIII, marca en Europa occidental el surgimiento del nacionalismo” (*Ibid.*: 29) y así, el origen de un pensar e imaginar la nación a partir de la apropiación de una lengua y un espacio común, fijados en los impresos del orden público. Es decir, un nacionalismo surgido como un “producto cultural” que dotaba de bases políticas, religiosas e ideológicas a una nación. Margen imaginario que de principio brindó identidad a la comunidad al igual que un sentido

en la construcción del ser en torno a creencias y costumbres compartidas. Esta acepción de pertenencia ha permitido en diferentes contextos históricos, la suposición de una especie de fraternidad o comunión con iguales, que ha actuado para un bien social que promueve la unión y la solidaridad, por ejemplo, en acciones de ayuda ante situaciones de crisis y, por otro lado, difunde valores negativos, como acciones patrióticas violentas, guerras en nombre de territorios, o discursos raciales y discriminatorios. Finalmente, ambas miradas han dado significado a toda la imaginería cultural inserta en la cotidianidad social a través de discursos, símbolos y signos.

Es así como los productos de la imprenta sentaron las bases para la representación de una realidad imaginada en las sociedades modernas a través de la escritura y la imagen. A lo cual, Anderson afirma que “La realidad ontológica es aprehensible solo a través de un sistema singular, privilegiado, de representación [...]” (*Ibid.*: 33), de modo que, el reconocimiento ciudadano a la fecha ha quedado sesgado a los grupos que tienen acceso a estos sistemas y, por ende, a su propia representatividad. Entonces, esto permitió confirmarse a la propia comunidad a partir de la lectura de sus códigos de representación. Por lo cual, se entiende que lo que hace imaginables —demarcadas, comunes y aprehensibles— a las nuevas comunidades, es “la interacción entre un sistema de producción y de relaciones productivas (el capitalismo), una tecnología de las comunicaciones (la imprenta) y la fatalidad de la diversidad lingüística humana” (*Ibid.*: 70). De tal forma que, los cuerpos sociales se definen a partir de sus relaciones y dinámicas comunicativas, en la forma en que interactúan creando espacios, lenguajes y sentidos de lo cotidiano.

Esta triada de relaciones se ha venido reproduciendo continuamente, sin embargo, han cambiado de un contexto a otro las características de sus factores y, por lo tanto, las cualidades de las nuevas comunidades imaginadas. En el desarrollo histórico se corrobora que pese al nacionalismo reforzado como acto consciente y político, ha sido posible la formación de otras comunidades que rescatan la imaginería de las mal llamadas minorías, es decir, de los “otros”, de los cuales no se habla en los medios masivos, aquellos que no tienen representación. Es así que, la realidad ontológica de los oprimidos es visible sólo a través de sistemas alternativos y no a través de los medios de conocimiento institucional.

Poco a poco comenzaron a cambiar profunda y definitivamente las pautas de la comunicación e interacción. La imprenta marcaría el fin del aprendizaje de la escritura en occidente limitado a las élites, como señaló José Joaquín Brunner en *Medios, Modernidad y Cultura*:

La tecnología de la escritura libera por fin la palabra de la autoridad del hablante y configura el reinado de la razón como lo opuesto al dominio ritual de la palabra consagrada. El círculo mágico de la transmisión oral se rompe y da lugar así al argumento escrito, al cálculo, a la reflexión articulada y hace posible, recién entonces, la crítica radical del sermón. (Brunner citado en Sanguinetti, 2001: 6-7).

De acuerdo a Jürgen Habermas en su obra *Historia y crítica de la opinión pública*, esa posibilidad de crítica que se abrió por acceso al conocimiento principalmente brindado por los periódicos, vendría dada por la aparición de una nueva esfera pública —la cual le otorgó un valor revelador a lo escrito o impreso en el debate en las cafeterías— que, por el hecho de tener acceso a estos productos, surtía una serie de relaciones privilegiadas de interacción social, política y económica que convergían en el surgimiento de una nueva “opinión pública”, basada entonces en la “publicidad” de la burguesía; o sea, del imaginario que creaban los grandes comerciantes, los intelectuales, los artistas (Cfr. 1989: 53-64). En este sentido, Thompson precisa la falta de reconocimiento en la teoría de Habermas, del papel de los impresos alternativos como carteles o folletos que ya se imprimían desde el siglo XVII, así como de la posibilidad de otros espacios y experiencias de intercambio simbólico que quedaban fuera de la sociabilidad burguesa: los movimientos populares, como ejemplo de ello (Cfr. Thompson, 1998: 102-105). Entonces, estos otros discursos de lo público, que fueron conformando una especie de esfera pública opuesta a la burguesa —que excluía a trabajadores, pequeños comerciantes y mujeres—, significaron la apuesta por la apropiación de los medios simbólicos desde la resistencia.

De esta manera, vemos que comenzando en la modernidad la “opinión pública” no viene dada como el criterio de una generalidad mayoritaria, sino de las élites predominantemente masculinas, que tienen acceso directo a la adquisición o producción de los bienes simbólicos. Toda vez que éstas producen cierto raciocinio, el resto de la sociedad, sin la necesidad de la facultad de juicio, reproduce esta opinión en términos de creencia, precepto moral o civilizatorio.

Hacia el siglo XIX, el desarrollo del capitalismo impreso originó el salto de la esfera pública burguesa, del raciocinio crítico al mercantil, de modo que se erigieron nuevas industrias de la información que debieron su crecimiento a una mayor producción impresa: bienes de consumo cultural. Así, se formuló la comunicación mediática, organizada sobre una base novedosa

de poder simbólico efectuado por los recientes centros y redes de poder económico-político; un franco conducto hacia la espectacularización de la vida en todos sus ámbitos (Cfr. *Ibid.*: 106-108). En este sentido, la publicidad dejó de ser una función social para volverse un atributo, una propiedad técnica que da cuenta de la cantidad y calidad de la recepción, en consecuencia, de lo mercantil que puede ser este proceso, además de ser un factor directamente relacionado con la potencia de su visibilidad. El que algo sea visible o “público”, le da facultad de ser representado, de existir y ser reconocido. De tal modo, la consolidación de códigos de lo que podía ser visible, se perfiló mediante el tipo de emisores, receptores, consumidores, comportamientos y relaciones que el Estado así como sus Instituciones pretendían afianzar.

Los cambios que trajo la imprenta eran ya irreversibles; por un lado, impulsó la alfabetización de la población y la circulación del conocimiento en un ámbito público; pero por otro, fortaleció el crecimiento de una clase intelectual acomodada y promovió el crecimiento de un negocio que conformó la promoción de una cultura mediática. La modernidad transformó el fenómeno comunicativo en un fenómeno comercial, dando inicio a la comunicación de masas: relaciones sociales vinculadas al intercambio y producción económicos, creando nuevas comunidades sujetas a otros sistemas de creencias.

En este proceso, por un lado, se fueron definiendo los estándares críticos y estéticos de una comunicación pública, masiva y comercial; mientras que por otro, también se asientan los de una comunicación subversiva, que a su vez pretende ser pública, pero sin la privatización de intereses. Estas interacciones comunicativas complementarias, al hacerse públicas, modifican el espacio que las contiene tanto en su forma como por sus funciones. De esta forma inferimos que el espectador no se observa como un ente pasivo, sino que también tiene el potencial para sublevarse de las formas simbólicas hegemónicas y autonomizar los medios simbólicos para persistir en la discusión pública desde otras formas de conocimiento; con lo cual, la imprenta también fue parte de la gestión clandestina, de la búsqueda de nuevos espacios de creación, discusión y expresión de una comunicación pública, popular y experimental.

La diversificación de los medios de información creció junto con las posibilidades del acceso a ésta de una pluralidad de receptores; así, cada vez fue siendo más necesaria la exploración de nuevas técnicas de reproducción más baratas y rápidas para la distribución de información. Estos cambios se dieron dentro de límites geográficos, económicos y culturales, atendiendo de esta manera diferencias de lenguas e imaginarios sociales. De esta

manera, fue siendo notoria la importancia de la capacidad para compartir información, así como de su disposición o configuración para conocerse y comprenderse en lo común o en lo diferente, es decir, dentro o fuera de una comunidad imaginada.

Para comprender el desarrollo de las sociedades modernas, Habermas (1989) subraya la importancia de considerar el sentido político que conllevó el proceso de desarrollo de la comunicación mediática. La producción de bienes simbólicos estaría dada bajo las dimensiones que enmarcan los mercados, y estos a su vez, bajo relaciones políticas entre fracciones de poder; es decir, las instituciones son las que dan forma al contexto que delimita los alcances de la comunicación. El poder simbólico sería pugnado ahora por los grupos políticos y económicos, creando situaciones de tensión sobre los grupos sometidos; dando lugar así a movimientos populares en oposición a los supuestos dados por estas fuerzas, mismos que manifiestan la importancia de la libertad de expresión y de la libre información.

Lo que en un principio supone un poder público que encuentra su representatividad en el Estado, se hace privado para la asistencia de los intereses de unos cuantos. No es el servicio o poder para el pueblo, sino ante el pueblo, así se hace y se refleja el sentido político de los medios masivos, a través del poder de conducción social. Anderson (1993) afirma que “la nacionalidad es el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo” (p.19); apuntando a éste como el parte-aguas para las siguientes generaciones de comunidades creadas desde supuestos e ideales comunes. Algunos heredados en el inconsciente de la historia, pero reforzados con intenciones políticas y comerciales con la ayuda de los medios de comunicación en la labor de una constante reproducción de mensajes.

De esta forma es visible que los medios de comunicación al igual que sus técnicas de reproducción, han sido instrumentos de poder. La modernidad nos trajo la ambivalencia en el uso de la imprenta principalmente: tanto para el ejercicio del control por parte de las instituciones dominantes para mantener un orden de acuerdo a ciertas disposiciones, mediante la búsqueda continua de la cohesión social apoyada en la esfera que apuntala los medios simbólicos; así como para los dominados, quienes ven un medio de información, aprendizaje, liberación y emancipación.

1.2. CAMINO HACIA LA IMAGEN: PUBLICIDAD Y VISIBILIZACIÓN EN LA CONFORMACIÓN DE LA HISTORIA

La imprenta fue el comienzo de una revolución comunicacional que continuaría a lo largo de más de cinco siglos de avances tecnológicos y nuevos paradigmas en las formas de concebir tanto al mundo como a la sociedad. Estos adelantos en el siglo XX, significaron el desarrollo de otros mecanismos comunicacionales que ahora posibilitarían la reproducción de la imagen y el sonido: la fotografía, el cartel, el cine, el telégrafo, la radio, el teléfono, la computadora y la internet. Así, los conglomerados de comunicación que se habían venido desarrollando desde el siglo XVI, comenzaron a integrar otro tipo de estructuras simbólicas, enfrentándose así a nuevas empresas que apostaban por los modernos sistemas de información, con lo cual devino una competencia tanto en el plano económico como en el simbólico. Estas organizaciones se volvieron gradualmente corporaciones transnacionales a través de la potencia que representaban las telecomunicaciones, que harían de la circulación de la información un servicio y un producto global.

Con la llegada de la televisión comenzó la era de explotación visual; a partir de la cual la imagen se ha traducido en información, datos, escenas, hechos y memorias que el hombre ha utilizado para comunicarse de manera estratégica en nombre de varios intereses. Una vez que el sonido acompañó a la imagen, las experiencias comunicacionales se tornaron audiovisuales, multimedia e interactivas.

Giovanni Sartori (1997), en su obra *Homo videns. La sociedad teledirigida*, plantea que la televisión vino a transformar al hombre simbólico que poseía la capacidad de abstracción a partir del lenguaje hablado o escrito. Resultado de tal metamorfosis, un animal puramente vidente, que deja de ser simbólico para ser *homo-videns*; un animal primario, dormido, entretenido, espectacularizado. Al ser vidente se le ha olvidado escuchar, hablar con los otros, se ha vuelto solitario. La sociedad se tornó egoísta, carente de sentido común. La imagen vino a gobernar la orbe de la “mentira”, es decir, de lo aparente de los mundos imaginarios; erigiendo sociedades ignorantes y fácilmente manipulables. Con esto, el *homo-videns* aceptó la religión de la imagen, todo cuanto es imagen existe y es válido, lo que no es imagen no existe.

Con esto viene la importancia de la imagen en las sociedades modernas. En cuanto algo se hace visible, se vuelve público; lo real se crea y se reafirma a través de la imagen, la cual deviene mensaje, prueba, simulacro, herramienta comercial, testimonio, identidad, memoria y, creadora de conciencia, en

tanto instrumento para la educación, para la denuncia, la reflexión, así como para las movilizaciones que buscan cambios.

Por medio del lenguaje comunicamos y pensamos, así que también pensamos y decimos a través de la imagen; la cual se torna un sistema complejo, efectivo, que se estructura en comunidad, ahí donde se le da sentido a la vez que se transforma. Por lo tanto, se van consolidando diferentes formas, técnicas, estéticas al igual que retóricas de creación, que van perfilando una diversidad de tipos de imágenes, por ende, de emisores y públicos.

La imagen mediática, aquella que es erigida y mercantilizada por los medios masivos, pasa a formar parte del paisaje urbano, creando una saturación que tiene vida propia. Todo el tiempo hay un ruido visual compitiendo en las redes de comunicación que justifican un mercado globalizado, dentro de esta pugna, también está en apuesta el mercado del conocimiento y la información.

Regresando a la propuesta de Sartori, cabe señalar que si bien condena los contenidos o mensajes, es necesario rescatar las cualidades de la herramienta visual comunicativa, ya que ésta es usada tanto con fines negativos como positivos. La imagen ha sido utilizada como conducto de grandes manipulaciones mentales y políticas dentro de los sistemas que rigen el mundo, para argumentar y consolidar facciones políticas, bélicas, estrategias de expansión mercadológica o geográfica. Paralelamente, también a través de la imagen se ha manifestado una interpretación contraria, que busca un cambio de valores sociales y generar por lo menos un equilibrio hermenéutico y social, tratando de informar a las sociedades lo que se oculta, haciendo posibles otras historias.

La velocidad de este proceso mediático hace que la información sea cambiante, ambigua, incompleta, reciclada y superficial; a su vez, esta fluidez le confiere un carácter intuitivo, reaccionario, que se sobrepone a toda costa, es creativo, se inventa y reivindica, inundando nuestro mundo simbólico-significativo.

Dado que nuestro pensamiento está ordenado y funciona mediante conceptos, de la misma forma se estructura nuestro mundo social, político, económico y simbólico (Cfr. Sartori, 1997: 52). Estos conceptos, de forma fallida o exitosa, han sido trazados en teorías, leyes, mitos, poemas, canciones, así como en imágenes. Estas representaciones han hecho su propia historia, nos han conferido distintas maneras de entendernos como individuos y como sociedad. Tal vez la imagen no explique de forma compleja la contextualización de los hechos como lo puede hacer un libro de historia, pero, sí significa un detonante de conocimiento aprehensible que genera un discurso abstracto que

puede ser explicado de la misma forma. Por lo tanto, hemos aprendido a ver nuestro mundo social y político a través de la representación, de la imagen.

Ya que el ojo y el cerebro aprendieron a mirar y crear su universo también a partir de lo que se ve, la fuerza que busca equilibrar los abusos de la “des-información” (*Ibíd.*: 99), viene a tomar la imagen para hacer la contraparte de la manipulación y espectacularización de la información. En todo encuentro de fuerzas contrarias, hay conflicto; una a otra busca sobreponerse, destruirla, desecharla. En toda historia de avances tecnológicos y formas comunicativas ha habido fuerzas que informan con cierta responsabilidad y ética de veracidad, que interrogan, sitúan, construyen conocimiento común, defienden al igual que reivindican; hay otras que buscan silenciar o desviar los contenidos a los que se les debe valor y poder. “La realidad” se concibe a partir del mundo de imágenes que percibimos en el día a día, la modelan, la informan y también la transforman. Es por esto que el estudio de las imágenes representa una necesidad esencial para el entendimiento del desarrollo del hombre en todas sus esferas, sus manera de concebir como concretar su mundo. Es por eso que la presente investigación se evocará al estudio de la imagen política, contestataria y subversiva. La que surge desde y para la lucha.

1.3. LA PROTESTA COMO ACTO COMUNICACIONAL: ACCIÓN POLÍTICA Y CREACIÓN DE FORMAS SENSIBLES

Hemos llegado aquí, con la premisa de la información —en sus múltiples formas— como fundamento de las sociedades contemporáneas, elemento que precisa la definición y construcción de sus relaciones y espacios de vida. El sociólogo italiano Alberto Melucci (1994) nos dice que vivimos en una sociedad de la información, que crea un universo simbólico que rige y dinamiza la interacción humana, estructura y establece vínculos a la vez que jerarquías.

La información que originamos se comporta como percepción, pensamiento, imagen, memoria y conocimiento; todas estas facetas nos llevan a un aumento en la capacidad de autorreflexión, que provoca una continua producción-reproducción de nuestro entorno a través de signos, códigos y sistemas. A su vez, estos referentes desencadenan conductas (en formas, tiempos distintos), con lo cual, suscitan fuerzas de poder —grandes organizaciones corporativas, económicas, políticas y culturales— que se confrontan por la dirección de los sistemas informativos, por lo tanto, de las mismas conductas. “El control de la producción, acumulación y circulación de información

depende del control de los códigos que permiten procesarla. [...] El acceso al conocimiento deviene el terreno donde surgen nuevas formas de poder, nuevas discriminaciones, nuevos conflictos” (Melucci, 1994: 131). De aquí que resulte crucial la importancia que hay en el manejo de estos códigos, el quién, cómo y para qué se utilizan. Con ello, podemos asimilar cuáles son los contenidos que están presentes en nuestra cotidianidad, así como los que se excluyen; entonces, relacionarlos con los lenguajes, significados y conductas con los que construimos nuestro día a día. En este sentido el verdadero conocimiento radica en la capacidad de codificación y decodificación de mensajes.

La información se erige como la materia prima que potencia la acción colectiva. Ésta, supone un campo de acción que está limitado entre las orientaciones y propósitos de los actores sociales, y los recursos y oportunidades con los que cuentan. Dichas intenciones y disposiciones parten de una inquietud individual, sin embargo, en el desenvolvimiento de la misma información y de los hechos, esta tensión se colectiviza, así como la utilización de los recursos y la creación de las situaciones propicias para activar la participación ciudadana.

Por lo tanto, los tiempos y las formas en que se desarrollan los conflictos tienen mucho que ver con las maneras en que se gestiona la información, por consiguiente, con como se produce y mueve el conocimiento. Todo el tiempo nos vemos rodeados de un diluvio de información que conlleva cierta incertidumbre, confusión y desorden; pero, al mismo tiempo, la capacidad que tiene ésta para viajar de un lugar a otro a través de las tecnologías, “está produciendo la mundialización de los problemas y los terrenos en los que nacen los conflictos. La localización territorial de un problema deviene un aspecto secundario respecto a su impacto simbólico sobre el sistema planetario” (*Ibid.*: 129). Por consiguiente, la acción colectiva crece y se organiza más rápido. Ésta, es el resultado de las posibilidades que la información confiere a la población para conocer su entorno, definir las relaciones que mantiene con éste y con sí mismos; para construir una identidad que parte de la idea de un “nosotros”, y con ello, tomar decisiones que respondan a la necesidad de enfrentarse a ciertos conflictos. Así, la comunidad se revela como colectivo con capacidad para gestionar, movilizarse, protestar, reclamar y exigir ciertas demandas que regularmente se exponen hacia los grupos de poder como los gobiernos.

La acción colectiva se manifiesta de distintas formas y en diferentes escenarios. Autores como Turner y Killian (1987), plantean que la acción colectiva

no sólo surge objetivamente de las circunstancias de crisis, sino también de aspectos subjetivos de la conducta y personalidad que remiten a la creación de nuevas normas y parámetros con los que los individuos le dan significado a situaciones que definen como injustas, ilegales o inaceptables (*Cfr.* Citados en Rodríguez, 2009: 137). Esto lleva a entender las movilizaciones colectivas no sólo como acciones racionales, sino también acciones que parten del inconsciente y de las emociones, que son totalmente voluntarias; que pueden trazarse desde la contingencia y la emergencia, por consiguiente, están relativamente organizadas sujetas al proceder de la situación, al incorporar a una multiplicidad de sujetos colectivos que se organizan como actores sociales (el pueblo, o parte de él: alguna minoría, un grupo oprimido o excluido) o adversarios (una figura dominante: el gobierno, el estado, el capitalismo, etc.).

Así, los registros oficiales consideran como movilizaciones sociales: marchas, mítines, bloqueos, concentraciones, caravanas, paros laborales, toma de instalaciones, plantones, [...]. Las peticiones y demandas, por su parte, se clasifican en unos cuantos rubros generales: vivienda, falta de energía eléctrica, servicios urbanos, agua potable, de carácter político, laboral, electoral o agrario, regulaciones territoriales, transporte, comercio, educación, justicia y oposición a obras. (*Ibid.*: 145)

Y en cuanto a su concurrencia y el carácter de sus peticiones, las movilizaciones pueden ser “obreras, empresariales, estudiantiles, campesinas, políticas, religiosas, deportivas, culturales, de comerciantes, sobre derechos humanos, y de vecinos o padres de familia, entre tantas otras” (*Ibid.*: 141). Estas acciones colectivas pueden ser parte de movimientos o de luchas sociales, los cuales explicaré brevemente a continuación, a través de la teoría del sociólogo francés Alain Touraine.

Touraine (2006) explica que la historicidad de estos tiempos data de una incertidumbre en la que confluyen una serie de aristas que revelan el fracaso de un sistema fallido; es en ese vértice donde se encuentran los conflictos sociales que marcan a las sociedades contemporáneas. Al menos en México, estas tensiones se revelan entre el desempleo, carencia educativa, desigualdad económica aguda, crimen organizado, corrupción, impunidad, falta de garantía de derechos humanos, etcétera; vivimos una crisis política en la que, las instituciones de poder como el gobierno, han perdido suficiente credibilidad dada su ineficiencia para resolver problemas y servir a la población. Ante éstas y otras situaciones de crisis, se conforman los movimientos sociales:

“conducta colectiva organizada de un actor luchando contra su adversario por la dirección social de la historicidad en una colectividad concreta” (Touraine, 2006: 255), es decir, no hay una lucha como tal por la conquista del poder, por el contrario, dentro de un campo cultural e histórico dado, se defiende otra sociedad posible. Esta conducta está fundada por el *enjeu*, término que emplea Touraine para referirse a la apuesta u objetivo de la lucha social. Este objetivo se plantea como un proyecto que no sólo es reaccionario ante la inmediatez del suceso que expone una amenaza a la existencia física y cultural de la gente que se revela, sino que se anima por la visión de un porvenir. En la sociedad post-industrial —sociedad de la información— los nuevos movimientos sociales son por la defensa de los derechos humanos y los comunitarios, la diversidad sexual, el feminismo, la ecología, entre otros. Éstos, luchan por el control y reapropiación de los medios que conducen la historicidad, buscan un cambio social que parte de cuestionar las fuerzas dominantes, de control y represión. En referencia a las luchas sociales, Touraine las define como “[...] todas las formas de acción conflictivas organizadas y conducidas por un actor colectivo contra un adversario por el control de un campo social” (*Ibid.*: 262), hay una disputa entre posiciones y fuerzas contrarias por la dirección de la organización. Éstas se sitúan en diversos campos de acción históricos, pero a diferencia de los movimientos sociales, las luchas no desbordan sus límites.

La acción colectiva que se organiza dentro de los movimientos y luchas sociales hace público su malestar a través de la protesta, como acto de confrontación, resistencia, subversión, “[...] impulso, expectación, desafío interpretativo, memoria, saber, reclamo, sentido, afirmación, postergación y deseo. Pero también es una afirmación significada de la convergencia y los sentidos, actos, lenguajes y reconocimiento recíproco” (Rodríguez, 2009: 155). De tal manera que, la protesta se configura como un acto totalmente comunicativo, en el que se exponen las partes de los conflictos utilizando desde ambos puntos del “antagonismo”, como principal arma de movilización, a los medios de comunicación masiva. De modo que, organiza y sitúa simbólicamente a los actores sociales y al campo histórico en el que participan.

Entonces, la protesta en tanto acción comunicativa, crea redes de interacción y organización que deben su éxito para efectuar la movilización, al sentirse identificados entre sí. Se vuelve un proceso en el que las multitudes se conjuntan para vivir una dolencia mutua, creando un movimiento de alteridad en el que canalizan implicaciones en una situación que quebranta todo sentido social: contextos de violencia, homicidios, desapariciones

forzadas, despojo, explotación, discriminación, injusticias, inseguridad, terror. Ante estas situaciones, la gente sale a las calles a gritar juntos “ya basta”, exigen verdad, repudian la represión y la violencia; pide a sus receptores —instituciones gubernamentales, el resto de la población que no confluje en la misma comunicación— ser escuchada y vista, pide alzar la mirada y ver lo que sucede en otros planos que son opacados por la demasía de la contra-información. Algunas mentes se disponen a la organización, reúnen voluntades que reparten tareas en la visibilización de los hechos que aquejan. Se crean espacios de reflexión respecto a los hechos por los cuáles se protesta. Se crean asambleas para la toma de decisiones participativas en escuelas y centros de trabajo. Artistas, diseñadores, estudiantes, crean brigadas visuales para expresar las exigencias y al malestar por el que se protesta, en mensajes figurativos que hacen visible el repudio y la indignación, exhortando una mirada crítica que reconozca las dolencias del otro, para hacer su dolor el suyo. A la vez que la protesta crea sus propias representaciones de la realidad, ella misma es representación-signo de las contradicciones de los códigos culturales dominantes. Así, se genera una gran cantidad de lenguajes plásticos y simbólicos que construyen el sentido de la protesta a partir de la mirada crítica al escenario que se desapruueba; con lo cual, expresiones artísticas como la gráfica, se construyen como un fenómeno social, acción comunicativa, expresión artística y estética; producto de la historicidad que le da su misma razón de ser.

1.3.1. Formas aprehensibles para la protesta

Al crear arte o simplemente imágenes —que parten de observar, percibir la tragedia que sucede a nuestro alrededor, de sentirse identificado en esa realidad y de saber escuchar a los oprimidos— le damos forma o cabida a una experiencia sensorial-reflexiva que nos permite hacer una abstracción y un entendimiento, de los cuales se desprenden aprendizajes y conocimiento. Es así que desde este ángulo, el creativo aporta un material casi didáctico para saber ver y tratar de entender lo que él como muchos otros miran: un escenario decadente y violento en su entorno.

Por consiguiente, el autor de las diferentes formas visuales de expresión —gráfica, pintura, grafiti, mural, cartel, etc.— de la protesta, constituye al sujeto que observa como mirada, es decir, al que se reconoce, tal como el autor, en esa visión fijada; como parte de la realidad que el creativo cuestiona. Para el tema de esta investigación, “la gráfica de protesta por Ayotzinapa” (el cuál se analizará con mayor especificidad en el tercer capítulo), es necesari-

rio enfocar la mirada en la protesta por la desaparición forzada y los crímenes de Estado, por lo cual, las siguientes aseveraciones estarán vinculadas a las formas de representación que expresan y cuestionan este tipo de casos.

Artistas, diseñadores, estudiantes, periodistas, organizaciones civiles, defensores de derechos humanos, familiares de víctimas y todo tipo de personas que sin haber experimentado el terror de forma cercana, han sentido empatía por el sufrimiento de los otros; se han conmovido ante los contextos de inseguridad y han decidido desarrollar estrategias, herramientas, dispositivos, medios, acciones para la visibilización de la violencia, la injusticia e impunidad. Algunas de estas acciones, se han traducido en la creación de *formas sensibles* (Olalde, 2015) que reúnen el tiempo de escuchar y hacer con el otro, el enojo congregado, las palabras convenidas, el ir y venir con el apoyo a las víctimas. Formas que observan, procesan y protestan por lo que acontece alrededor y nos concierne, nos exigen un despertar. Por sus lenguajes, constituyen unidades de conocimiento e historia, que se hacen formas aprehensibles, es decir, configuraciones que hacen alcanzable una verdad, que tocan lo que sucede, saben ver en lo que causa el dolor; lo abstraen, lo digieren y lo sensibilizan entre la emoción y la razón —que cuida mantenerse al margen de la falsa información y de los clichés que se vacían de sentido—.

Judith Butler señala la *aprehensión* como una adquisición de conocimiento “asociada con el sentir y el percibir, pero de una manera que no es siempre —o todavía no— [reconocimiento]” (Butler citada en Olalde, 2015: 83). Las imágenes de protesta juegan doblemente esta función, por un lado nos hacen aprehender una situación que es callada, no reconocida en los medios masivos de comunicación, en donde se excluyen números reales de víctimas (muertos, desaparecidos, presos políticos, etc.); y, por otro lado, aprehendemos otras formas en que se pueden configurar los discursos de la legitimidad histórica, esquemas alternos de inteligibilidad que nos proporcionan otras maneras de construir conocimiento resistiendo a las normas de reconocimiento institucionales.

Al mirar y contemplar las imágenes de la protesta, aprehendemos no sólo la gráfica visual que marcha en las calles y se adhiere a las paredes, sino también el momento y la situación en su conjunto, en la que ocurre la movilización de miles de personas que se unen en la expresión de la resistencia a la violencia de diferentes expresiones de coerción de los malos gobiernos y del crimen organizado. Las escenas completas de la protesta, en las que se aprecian cuerpos y mensajes móviles, los espacios por donde dejan rastro y otros aspectos del ambiente, constituyen estas imágenes pregnantas

que vivirán intermitentemente en las conciencias de varias generaciones. Son las relaciones de cuerpos que se hacen imagen y cuerpos que miran. Las aprehendemos y las experimentamos como los límites de una sociedad que está colapsando, por lo tanto, como efecto de la propia situación de crisis. La gráfica, así como otras formas sensibles, se constituye como derivación y medio de transgresión; por medio de ésta se transgrede la mirada de lo que puede ser visto y de las formas en que se manifiesta (formas directas, a veces burdas, irónicas, sarcásticas); provoca en todo momento al espectador, lo exhorta a detener la vista y a sumarse en la protesta, a hacer comunidad con esos otros que han despertado.

Entonces, la gráfica, el diseño y el arte que se erigen en la protesta, organizan *formas sensibles* que crean narraciones que pueden ser vistas y tocadas, que a través de ellas, a diferencia de las imágenes amarillistas y cruentas, “los conteos de muertos y desaparecidos adquieren un carácter más asequible, inteligible y procesable” (Olalde, 2015: 83). Las imágenes de protesta resisten a los clichés que se originan desde la violencia, donde:

Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra. (Rancière, 2010: 97).

Es así que, en la protesta las víctimas adquieren una imagen, una representación que los hace visibles, que les confiere un rostro, una existencia y una voz; de igual manera, los victimarios, la violencia, la injusticia y la impunidad adquieren un semblante que data de hechos y contextos específicos que tenemos que recordar. “[...] La palabra del otro es la que hace aparecer al sujeto” (Descombes citado en Marín, 2009: 141), así como a las emociones y deseos de justicia, los exhibe en imágenes que se configuran como entes orgánicos, estéticos, comunicativos y movilizadores, representaciones dentro de un lenguaje consensuado.

Al emanar esta profusión sensorial de percepciones, se socializa la información, las voces se esparcen, comparten las dolencias y las historias de los otros a los que se les ha omitido de las verdades institucionales. Palabras e imágenes que viajan a través de carteles, mantas, paredes y fotografías, se impregnan en los imaginarios, en los pasos de luchas sociales y en los recuerdos de familias e individuos; que forjan el conocimiento de su entorno a través de

la colectividad que ofrece el mismo proceso de sentirse parte de un común oprimido, que a su vez se sabe acompañado entre sí. Esta puesta en soporte y escena, lleva a las imágenes, por ende, a las voces de las víctimas y de los que protestan a su dimensión pública, donde aparecen y se hacen visibles ante los otros, por consiguiente, existentes: cuerpos, vidas e historias que han sido excluidas de la atención primordial de los medios y los gobiernos, que son dignas de aparecer.

Al tiempo en que estos datos son más accesibles por los modos en que son percibidos, como historias concretas y no como simples números aislados; se van reconociendo determinadas representaciones que se vuelven signos, símbolos o íconos de las luchas. Este reconocimiento, se construye con la identificación de los sujetos de estas formas sensibles, en un relato que parte desde el punto en que se narra cómo ciertos sujetos se convierten en víctimas y se crean imágenes que contextualizan y reconstruyen los hechos por los cuáles se protestan, hasta el acompañamiento de todo el proceso que se desencadena: el movimiento de masas que toman el espacio público para la protesta, el desarrollo de mítines, así como de la puesta en escena de declaraciones del gobierno acerca del supuesto manejo de la situación o su posible solución o acuerdo. Las imágenes de protesta sensibilizan a la vez que cuestionan y exigen, objetivan:

El esclarecimiento de los crímenes, la condena de los responsables, la búsqueda de los desaparecidos, la determinación de su paradero, así como la identificación de los restos encontrados, y la implementación de políticas públicas orientadas a atender a los afectados y a prevenir la recurrencia de estos crímenes. (Olalde, 2015: 89).

Estas formas sensibles se construyen en el presente de la protesta, pero como señala Louis Marin con el caso de toda representación de poder, “[...]cumple el tiempo en un pasado que es un presente eternizado” (Marin, 2009: 139), es decir, a través de la imagen se observa un momento petrificado, un presente de otro tiempo que de vez en cuando regresa a representar una actualidad; así, se constituye como indicio de lo que alguna vez dolió y unió a miles de personas en una sola voz, y que vuelve a repetirse.

1.3.2. La imagen de protesta

Con lo anterior, podemos definir a la imagen de protesta, como efecto representativo de las dolencias que aquejan a una sociedad, es la “imagen-

síntoma” de un malestar que persiste históricamente en las relaciones sociales (Cfr. Didi-Huberman, 2008a: 1-10); a través de ella lo hace presente, visible al igual que vivo en el acto público de movilizar reflexiones, voces y emociones: configura la indignación, dolor, rabia, temor, decepción, hartazgo, al igual que la esperanza, valentía y solidaridad.

Las imágenes que se analizarán en la presente investigación son aquellas imágenes materiales, que suponen unidades representativas, simbólicas y epistémicas para la lucha; aquellas que se concretan y visualizan en la gráfica de carteles, pancartas y lienzos. En este sentido, el análisis que aquí arriba, toma a la gráfica en su sentido visual, como la creación de textos figurativos a partir del dibujo y el grabado principalmente, es decir, toma en cuenta el dibujo de letras así como de estampas; que en algunos casos concluyen en una sola pieza elaborada con técnicas tradicionales y, en otros, son reproductibles a través de diferentes medios de impresión como la linografía, serigrafía, litografía, fotocopia, offset o digital.

Éstas, son creadas en el medio de sus orientaciones culturales, es decir, a partir de los códigos y lenguajes que se dinamizan en la cotidianidad; en consecuencia, han sido afianzados históricamente con íconos y símbolos que identifican personajes, instituciones, creencias o tradiciones; y que, remiten específicamente a las partes que componen el conflicto.

Las imágenes que surgen en los movimientos y luchas, exponen los contextos que los han originado, por lo tanto, el mismo de donde surge la acción colectiva de sensibilizar la información con la cual adquiere sentido la protesta; expresan tanto a las conductas conflictivas que rechazan como a las acciones culturales de organización y empatía. Son las encarnaciones de los deseos por un futuro mejor, en el que haya justicia, verdad, derechos, seguridad, paz, una estabilidad social.

El *enjeu*, principio que Touraine asigna como la apuesta de los movimientos sociales; se podría concebir también como cimiento de esta gráfica, el cual sería expresar tanto ideologías como utopías, gritos y petición de justicia y verdad. Es decir, el *enjeu* de la gráfica es el mismo que el de la lucha o movimiento; alguna defensa o aliento para un futuro mejor, así como la manifestación de las contradicciones del sistema o la dominación, poniendo en tela de juicio los mecanismos y estructuras que controlan la sociedad. La imagen tiene razón de ser no por lo que dice, sino por las fuerzas latentes de sublevación que hay o se imprimen en ella; son el sentido que sus creadores le otorgan. Y así, parte del propósito de las imágenes que levantan la mirada es el sumar actores sociales que unan fuerzas en la apuesta que pretende

el movimiento; les exige cuestionarse para mirar las alternativas que crean entornos inclusivos, solidarios, justos y conscientes.

Expresa “una doble relación, tiene un adversario y un *enjeu*” (Touraine, 2006: 258). Ésto, en términos representativos, ya que, cómo ya se había mencionado, hace una abstracción de la dominación ejercida por el adversario, así como del *enjeu* que reafirma su continua búsqueda. Esta representación se da dentro de la dinámica de un “principio de identidad, un principio de oposición y un principio de totalidad” (*Ibid.*:259), es decir, se hace una asociación de actor-relación-campo social; en este vínculo se expresa la afinidad del actor social (del dominado, oprimido, víctima), la identidad de la lucha (la cara de la resistencia) y, de la historicidad que marca una ruptura. La creación de gráfica profesa una acción social contestataria, en la que si pierde de vista el *enjeu*, ya no tiene razón de ser, las imágenes adquieren coherencia y sentido por los propósitos que se han planteado con la protesta.

Las características y posibilidades de la gráfica dependen en gran medida de la disposición de los recursos o medios con que se cuentan para movilizar la acción, así como con los tiempos que responden a la urgencia de las necesidades que van emergiendo del acontecer de la lucha. En esta transición de organización y ejecución de la obra, es donde se cumplen los objetivos reales de los movimientos, más en las formas que en los contenidos. Lo cual, quiere decir que realizar gráfica contestataria requiere de una reflexión colectiva que va abriendo espacios autónomos de expresión, trabajo conjunto, construyendo identidades solidarias, conscientes de un sistema social común; así, se construye la comunidad como estrategia. “La imagen pensada según la emancipación sería entonces una imagen que trabaja por y en nuestra liberación —la de nosotros, los espectadores— de la alternativa entre el ‘esto está todo visto’ y el ‘no hay nada para ver’” (Didi-Huberman, citado en Ennis, 2011: 43); la imagen de protesta es entonces imagen subversiva, rebelde, disidente, sublevada, contestataria; imagen que surge de lo que se necesita ver.

1.3.3. Semiótica de la protesta

Desde el marco de la semiótica, podemos inferir la protesta como un espacio público de generación de significado en torno a las luchas y movimientos sociales; donde las formas aprehensibles materializadas, son los signos que se enuncian o visibilizan para protestar con un lenguaje derivado de la experiencia colectiva y de las convenciones culturales. Así, al observar los signos, códigos, así como al contexto de donde surgen, estamos realizando una semiosis de la protesta, en nuestro caso específico, de la desaparición forzada.

A partir de la semiótica de Peirce (1931-1958), es notable destacar la función “interpretante” como una operación mental que relaciona tanto al signo como a la experiencia con su realidad; misma que es realizada tanto por el codificador como por el decodificador (*Cfr.* Fiske, 1984: 35-36). En este sentido, suponemos que los creadores de formas aprehensibles —el cartelista, el grabador, el artista o diseñador— para la protesta, así como los que reciben sus mensajes; realizan un ejercicio activo de reconocimiento.

Según los estudios de Saussure, los cuales tienen un enfoque prominente en los símbolos como fundamentos de nuestros pensamientos, luego, de nuestra percepción de la realidad; el acto de significar es el eje del entendimiento de las relaciones sociales. Con ello derivamos que, la protesta es la acción de significar la lucha y la resistencia; es el signo del malestar que se visibiliza por el “significante” (por ejemplo, la gráfica), al igual que por el “significado” (el concepto mental: violencia). Entonces, estas partes son leídas, suscitan un proceso mediante el cual, el lector aporta su experiencia cultural y sus emociones para aprehenderlas. Al llegar a la “significación”, tratamos de comprender y confrontar la realidad que nos aqueja (*Cfr. Ibid.*: 37-38).

Otro punto importante que expone Saussure, se refiere a las relaciones que existen entre los signos de un mismo sistema, de las cuales resultan los significados. Por lo tanto, éstos se originan desde la confrontación y los límites que se sitúan entre los signos. A estas relaciones determinantes de sentido, Saussure les da el nombre de “valor” (*Cfr. Ibid.*: 38-39). Para el caso de la protesta, las formas sensibles tienen “valor” simbólico, al ser creadoras de sentido de lucha; son una interconexión de signos que, al revisar la producción gráfica, por ejemplo, podemos observar un sentido histórico; en primer lugar, al leer una secuencia de hechos que narran un movimiento. Su sentido también se debe a la relación que tiene con las formas en que son creadas, así como por los contextos-espacios en que se dinamizan: de lo privado a lo público, de lo individual a lo colectivo, de lo mercantil al activismo, del amarillismo a lo sensible.

La semiótica se ha encargado de generar categorías sígnicas que revelan una escala en la relación que existe entre el signo y su objeto (Peirce), o entre el significante y el significado (Saussure). Atendiendo al vínculo del signo con la “realidad”, Peirce, establece la diferencia entre el “ícono”, el “índice” y el “símbolo”. El primero se parece a su objeto; el segundo guarda una relación existencial directa con éste; el tercero es producto de una convención, regla o acuerdo. Saussure, precisa la existencia de signos con “relaciones icónicas”, donde la forma del significante está determinada por

el significado; mientras que las “relaciones arbitrarias” remiten al símbolo de Peirce. Además, añade los conceptos de “motivación”, que puede entenderse como el grado de contextualización o parecido; y el de “coacción”, para referirse al nivel de sometimiento del significante al significado. Estas categorías no se encuentran totalmente separadas, pueden coexistir en un mismo signo de acuerdo a la experiencia cultural que tiene el lector. En este orden, cabe mencionar el concepto “convención” que tiene que ver precisamente con su dimensión social, ajustada al hábito con que se reconoce y utiliza (Cfr. *Ibid.*: 39-49).

En la imagen de protesta, podemos visualizar estas categorías semióticas, de modo que hay ya un cierto convencionalismo gráfico para representar la violencia, la coerción, la corrupción, la esperanza y el hartazgo. Por ejemplo: como signos icónicos, observamos los rostros de las víctimas, así como de los culpables o responsables por el hecho por el que se protesta; entonces, sus retratos se manifiestan como signos con mayor motivación, puesto que su significado tiene mayor coacción por su parecido con la persona. Las víctimas suelen hacerse presentes mediante fotografías o retratos realistas, estos serían signos altamente motivados. Mientras que las caricaturas con las que es común representar a los culpables, se presentan como signos poco motivados.

Las siluetas de los asesinados, cualidades como conductas, posturas, expresiones o rasgos físicos de los desaparecidos, son índices de su persona, de su ausencia y de su condición de víctimas. Estas características particulares también pueden distinguir a los victimarios siendo el indicio de su persona, al igual que de su responsabilidad, de su indiferencia, cinismo, crueldad, etc. Algunas de estas, mediante su usual reconocimiento, pueden ser icónicas también, por ejemplo, una macana es un ícono que identifica al policía a la vez que es indicio de represión. Por otro lado, en el mayor grado de convención, encontramos los símbolos como los logotipos institucionales o de partidos políticos, la paloma de la paz o el puño como fuerza de lucha.

Siguiendo con Saussure, en el análisis de las relaciones entre signos, es importante mencionar que éstas son de dos tipos: relaciones por “paradigmas”, que se refiere a tipos de conjuntos que guardan cierta correspondencia, y a partir de éstos se realiza una selección; o relaciones por “sintagmas”, análisis que apunta a las combinaciones que se hacen de la selección paradigmática (Cfr. *Ibid.*: 49-51). En la imagen de protesta podemos tomar como paradigma al uso de tipografías de palo seco, los colores negro, blanco, rojo y amarillo e ilustraciones icónicas en formatos de cartel. El sintagma sería

el diseño que configura las exigencias, reclamos, consignas o lemas del movimiento de protesta. El uso acertado y coherente de estas relaciones dan el sentido a la comunicación que se pretende entablar con el lector de estas imágenes; por lo que señalamos este sentido, concretado en una conjunción de signos que hacen sensible el dolor del otro, creando diseños expresivos, altamente motivados, con mensajes sencillos y claros que cuestionan retando la mirada.

1.4. LA IMAGEN DE PROTESTA ARDE

Vivimos una situación ardiente, contextos saturados de una violencia mórbida que acecha con la mirada. Nunca antes el hombre había visto pasar ante sus ojos tantas formas de depredación, no porque no existieran, sino porque su visibilidad era casi estrictamente presencial, en carne y hueso. Ahora, basta con oprimir un botón para mirar las catástrofes de la guerra al otro lado del mundo. La reproductibilidad de la imagen y sus formas ha hecho a una población más informada de mucho y a la vez de nada. Nos hemos quedado semiciegos ante tantos destellos de imágenes, que es difícil poder contener la mirada, sobreponerla, y entre todas ellas, saber ver ahí en aquellas que “tocan lo real”.

Georges Didi-Huberman (2012) nos advierte de un escenario que “arde”, que nos sobrepasa en todos los ámbitos, y del que manan infinidad de imágenes que se encienden a la medida en que se acercan a esa realidad. Es así que las imágenes que surgen a través de la protesta, son imágenes que quemán por el dolor, la rabia y la indignación ante lo cual se protesta. Tocan un ambiente enfermo, putrefacto, en el cual sus estructuras de poder constriñen a la población, la engañan, la reprimen, la burlan, la manipulan, y una lista interminable de acciones que constituyen una realidad que pervive en el malestar. Se incendian por la inestabilidad de un país en crisis humanitaria, le ponen rostro a la injusticia y a la impunidad.

“La imagen arde por el *deseo* que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta [...]” (Didi-Huberman, 2012: 42). La hace arder en un fuego movilizador, que se propaga y va dejando cenizas con el soplo del viento. La imagen de protesta por desaparición forzada es alentada por el sufrimiento que acompaña los pasos de incertidumbre y esperanza por encontrar a los seres queridos, por esperar justicia ante crímenes sin esclarecerse. Recoge las lágrimas de

familiares, amigos, colegas, conocidos y desconocidos que se implican en una historia que compadecen y que temen que sea la propia en algún momento. El miedo se transforma, se vuelve rabia, disparo, a la vez que un abrazo y un puño alzado en una lucha que acumula la pesadumbre de muchas otras. Las imágenes reavivan un proceso de reencuentros en el pasado, así como en el aquí y ahora, con todos sus significados que conlleva, con todos los miedos, errores y llantos que acarrearán. Visualizan y gritan el cansancio, la frustración, confusión, desesperación e indignación ante la falta de un bienestar social; exigen el cambio, la toma de conciencia, la precisión y la necesidad de mirar eso que duele.

Las formas sensibles que crea la protesta, son el proceso mismo del entendimiento, de mirar y “saberse mirado” en lo propio y en lo ajeno, en historias plurales que convergen haciendo público su malestar. Son el sentir que se configura en el momento en que se reflexiona la información obtenida de los hechos que aquejan; cuando se discute de lo acontecido con otras personas en casa, en escuelas o centros de trabajo a través de asambleas o foros de discusión; cuando se organizan los pinceles y los aerosoles en pancartas y mantas, cuando la gente sale a marchar, cuando asisten a mítines, cuando se acerca a las víctimas o a los familiares de éstas para extender cualquier tipo de apoyo. Las imágenes de protesta —incluida la gráfica—, son todo este proceso de tratar de concebir lo que ha sucedido: el cómo afecta de manera directa al resto de la población, y del papel o responsabilidad que la situación exige como respuesta de los ciudadanos de forma individual o colectiva. Son el transcurso de los hechos que se desencadenan a partir del abuso cometido, y del vaivén de la información en un complejo de tensiones que se disputan entre la proyección de la verdad o de la manipulación u omisión.

Las imágenes de protesta son la locución, la gestualidad de cuerpos sufrientes que emprenden caminos largos y a veces inacabables en la búsqueda de familiares desaparecidos, en la exigencia de justicia por homicidios, despojos, explotación, etc. Gestos contestatarios que hacen ver la furia que ha levantado a un gran número de personas; que pretenden ser vistos, escuchados y recordados, incomodar hasta el punto de buscar salidas movilizándolo a la población que aún no está enterada de lo que sucede o que simplemente no se ha implicado. Son gestos de la alteridad que configura mensajes de dolor que aspiran a reivindicar dando voz, rostro, dejando ver que no son números, sino personas con nombres e historias. Son formas de expresión que conciernen el padecimiento de los oprimidos a quienes se escucha, piensa e imagina diferente, dignos.

1.5. LA POTENCIA DE LA IMAGEN DE PROTESTA

A partir del estudio del semiólogo y crítico de arte francés Louis Marin (2009), centrado en la representación y el poder, como complementos en la fijación de lo absoluto y legítimo en los imaginarios; abordo la potencia de la imagen, como un elemento activo y esencial en la gráfica de protesta que visibiliza, a la vez que reivindica a las luchas sociales.

Marin dice que el “poder es, ante todo, estar en situación de ejercer una acción sobre algo o alguien; no actuar o hacer, sino tener la potencia, *tener esa fuerza de hacer o actuar*” (Marin, 2009: 138). Si homologamos la imagen como una representación de algo, un sustituto que evoca la fuerza de la ausencia que anima, podemos decir que la imagen tiene o alienta cierto poder, con lo cual, estos factores se hacen complementos que se subordinan recíprocamente. Por un lado, vemos el poder y las representaciones que se hacen de él y, por otro, vemos a la representación y sus poderes que incita, ambos espacios de capacidad y fuerza están latentes para activar la acción (Cfr. *Ibid.*: 135-153).

Asumiendo la representación y su potencia como medio de legitimación, podemos recapitular, como se hizo con antelación, que las instituciones de poder se han apropiado de los modos de producción simbólica: han controlado tanto los mecanismos en que se producen las representaciones, como los marcos normativos desde los cuales se incluye o se excluye lo que puede ser visto y dicho de lo que no, y desde los cuales, se determina una estructura de valores —como sugiere Judith Butler (2010), con la que se define lo abyecto o marginal— en la que son unos los cuerpos que importan y otros no. Estos marcos son operaciones de poder político que se condicionan a esquemas de reconocimiento histórico y, por lo tanto, posicionan la información, la opinión pública y los imaginarios de acuerdo a sus jerarquías cognoscitivas.

Las formas de poder que están surgiendo en las sociedades contemporáneas se fundan en la capacidad de ‘informar’ (dar forma). La acción de los movimientos ocupa el mismo terreno y es en sí misma un mensaje que se difunde por la sociedad y transmite formas simbólicas y pautas de relación que iluminan ‘el lado oscuro de la luna’. (Melucci, 1994: 120).

De esta forma es como las instituciones legitiman una “verdad histórica” a través de sus narrativas oficiales (como sucede con el caso que nos ocupa:

Ayotzinapa); reproducen su poder a través de sus propias representaciones; los movimientos afirman la potencia de la resistencia a través de las suyas. Por consiguiente, el papel de las imágenes de protesta es el de reconocer y reconstruir las historias que se han excluido de estos marcos. Su razón de ser o hacer sólo se consolida al enfrentarse con otra fuerza (la omisión, la manipulación o tergiversación de la información por parte de algunos medios masivos); está inmersa en un proceso de lucha, en el que toma el rol de la oposición que resiste ante el olvido de la historia.

Por ello, siguiendo con la idea de la potencia de la representación de Louis Marin (Cfr. 2009: 135-153), podemos inducir que las representaciones que surgen en la protesta se constituyen como los signos de su posibilidad de aparición y el efecto de una situación crítica. Estos signos son los portadores de la fuerza intrínseca a los movimientos y luchas sociales, la exhiben y evidencian, al mismo tiempo que la significan en un discurso que incita a la sociedad a involucrarse en esa realidad que les atañe; les exige una postura y responsabilidad. En este sentido se exterioriza el poder de la gráfica y la variedad de formas sensibles que se crean en torno a la protesta.

En la representación, “[...] el prefijo *re-* importa al término el valor de la sustitución. Algo que estaba presente y ya no lo está ahora se representa” (Ibid.: 136-137). La importación de presencia sería el primer efecto-poder de la imagen. Con lo cual valoramos que, tanto las representaciones gráficas como los retratos de los muertos y desaparecidos nos hacen notar su ausencia física, y a la vez, nos traen su presencia como fuerza que impulsa la movilización de la protesta. Pero, esta presencia trae un redoblamiento que habla por otros, suma el fantasma, y consigo, la necesidad de voz de otros buscados, clamados en distintos tiempos y geografías; incorporando la esencia de los mismos que están, que buscan y se ven a través de los ausentes. Simultáneamente, estos retratos funcionan como estandartes de la protesta, así como el *sepulcro* de los que se saben muertos (Cfr. Ibid.: 135-153); el monumento que atestigua su falta por consecuencia de algún crimen, así como el último recuerdo que le queda a las familias para llorarles y seguir clamando justicia y verdad.

“[...] segundo efecto, segundo poder: efecto de sujeto, es decir poder de institución, de autorización y de legitimación como resultante del funcionamiento reflejo del dispositivo sobre sí mismo” (Ibid.:137). Una vez que los signos-los ausentes aparecen, el segundo efecto inmediato es el reconocimiento de éstos —en el sentido de reivindicación—, su valorización como personas-humanos con derechos, con historias propias, como víctimas de

delitos y contextos específicos, y a veces como mártires en las luchas. De tal manera que las representaciones de éstos que ejercen un movimiento en la protesta, contraen una triple dimensión: como un cuerpo-signo presente, un cuerpo histórico que devela su situación en un contexto preciso, y un cuerpo político que despliega un ente simbólico en cuanto a sujeto con cierta posición dentro de la lucha o movimiento social (Cfr. Ibid.: 135-153).

Es en esta fuerza o efectos de la representación donde radica la potencia que tienen las imágenes —la gráfica de protesta— para ser detonadoras de conciencia y acción. Louis Marin refiere:

La representación en y por esos signos representa la fuerza: delegaciones de fuerza, los signos no son los representantes de conceptos, sino representantes de fuerza sólo aprehensibles en sus efectos representantes: el efecto poder de la representación es la representación misma. (Ibid.:138).

Por lo tanto, podemos inferir que el poder del que está dotada la imagen es aquel que le da autoridad —no en sentido de coerción, sino de veracidad o credibilidad— para y por su propia manifestación; en su exigencia, en la urgencia de su presencia de la imagen, incita un cambio (al menos como planteamiento de un objetivo dentro de un movimiento), el cual, comienza en una pequeña parte con la movilización de la gente que sale a las calles a protestar.

La fuerza de las imágenes sólo tiene efecto cuando ésta es percibida y comprendida; sólo conocemos la fuerza al re-conocerla en sus emanaciones; en primer instancia, al aprehender su representación como forma sensible y visible. “Lo visible no es lo *visto*, sino lo que tiene la capacidad de serlo” (Ibid.:150). Es así que a través de la gráfica en la protesta, se hace patente la potencia de una comunidad para emitir un juicio, la capacidad de su hartazgo y su rabia que sobrelleva ante las injusticias, para exigir derechos, seguridad y bienestar. Al distinguir a esta parte de la sociedad que se ve afectada directamente por crímenes cotidianos e impunes, al identificarla en sus dolencias y entenderla como el común que nos atraviesa y nos concierne por ser parte de la misma; la fuerza se activa y se moviliza, las imágenes se reproducen y tienen efecto en acciones que llevan a la gente a hacerse parte del proceso que exige justicia. Es por este tipo de fuerzas por las que “arde” la imagen.

Los efectos de la representación se “observan” interactuar a un nivel histórico, político, social y cultural. De modo que, en las formas del diseño y el arte también son visibles, en las maneras en que se piensa y se realiza su

quehacer, guardando en ellas su potencia como agente de sensibilización y conocimiento.

1.5.1. La acción política de la imagen de protesta

Marin concluye: “La imagen es a la vez la instrumentalización de la fuerza, el medio de la potencia y su fundación como poder. Ella transforma la fuerza en potencia por modalización del ‘hacer’ y el ‘actuar’, y la potencia en poder al ‘valorizarla’, es decir al instituir la como estado apremiante, obligatorio y legítimo” (*Ibid.*: 148). En este sentido, la imagen se construye como herramienta, medio y acción en los movimientos y luchas sociales, a través del afianzamiento del “vínculo entre las imágenes y quienes las miran (el de los cuerpos imágenes y los cuerpos que miran)” (*Ibid.*: 149). Así, la gráfica de protesta lleva a cabo una metamorfosis que desemboca en las imágenes mentales-recuerdo, o de forma institucionalizada como imágenes de museo y archivo. Sin embargo, en todo este trayecto el punto crucial que hace viva a la imagen, como ente orgánico activo, es la acción —de la fuerza del deseo— por medio de la cual es recreada o reinventada en la movilización de la protesta. En este mismo entendimiento de la acción que anima a partir de los afectos, el antropólogo británico Alfred Gell (2016) trata en sus estudios el papel del arte como objeto de la agencia social, ya que éste es elaborado a partir de intenciones específicas que son puestas material y simbólicamente en él, de modo que pueda expresar al artista y hacerlo aprehensible.

Así, Gell define a las situaciones artísticas como “aquellas en las que el «índice» material, la «cosa» visible y física, suscita una operación cognitiva que identifico como la abducción de la agencia” (Gell, 2016: 44). Con lo cual, podemos asimilar a las protestas como situaciones públicas, sociales, políticas y artísticas también, en las que la gráfica que circula son los síntomas, los “índices” de un malestar comunitario, de la injerencia en la agenda social de la gente enardecida que exige. Mensajes que esperan ser leídos, reflexionados, compartidos y fundados en la conciencia social, acciones propias de la “abducción”, que entonces se define como la inferencia que no sólo es semiótica, sino que también parte de una deducción experimental que observa al índice en una situación dinámica, en la que intervienen una diversidad de factores que complementan la lectura de estos mensajes.

De modo que, los mensajes de los carteles y mantas que circulan en las protestas se abducen con el conjunto que moviliza la acción, por ello, en otro momento subsecuente, se logra incidir en la población que “los mira”.

Tomando en cuenta la propuesta de Marin sobre el reconocimiento del poder de la imagen como una fuerza —no precisamente gastada— que aliena, cabe destacar que tampoco es menester de esta investigación hablar en concreto de una teoría de la respuesta —de los receptores—, sino de sus posibilidades de la imagen como potencial expresión del deseo (o malestar) que llama a la intervención. Sin embargo, es importante señalar que en la protesta, un tipo específico de imágenes consiguen agenciar la convocatoria a las marchas, mítines y demás movilizaciones que se inscriben en la proyección de las luchas. En este sentido, las imágenes de protesta a la vez que son índices también son agentes «hacen que los sucesos ocurran», si coinciden con las intenciones fijadas, hacen que la gente se movilice en la empatía.

Las personas que realizan la gráfica también son agentes, pues ellos inician las acciones a través de la organización, hacen que algo suceda mediante acciones concretas; como, por ejemplo, el realizar formas sensibles que reflexionen las situaciones de crisis. Es por ello que estas sensibilidades representan “agentes secundarios” (*Ibid.*:49), pues funcionan como deriva o en conjunción con la actividad que desempeñan los ciudadanos que salen a protestar. Por lo tanto, los artistas, diseñadores y demás creadores de gráfica, se antepone como los agentes primarios que dotarán de ciertas características y personalidad a los secundarios, aquellos que se funden como deseos y propósitos materializados “que se dirigen a los estados mentales de los «otros» sociales, es decir, los «pacientes»” (*Ibid.*:51). En la protesta, éstos últimos serían las personas que observan directa e indirectamente, es decir, aquellos que se mueven dentro de un cuerpo y que “miran” los contenidos que se movilizan a su paso, así como los que observan desde puntos fijos fuera de la movilización, es decir, el resto de la población para quien es dirigida la gráfica, para ciertas instituciones, organismos, etcétera. De tal forma que, la misma gráfica es el índice de sus destinatarios, los mismos “pacientes” o “agentes” que intervienen con “su mirada” y, por ende, con la abducción de las imágenes; entonces, los “pacientes” se convierten en “agentes” potenciales también, pues a partir de esta nueva visión pueden intervenir en la acción colectiva dentro de la movilización.

Y, finalmente, podemos señalar como “«prototipo» —de un índice— para identificar la identidad a la que representa el índice visualmente —un ícono, una representación, etc.— [...]. No todos los índices poseen un prototipo, ni «representan» algo que no sean ellos mismos” (*Ibid.*: 58). En las imágenes de protesta, “prototipo”, serían las víctimas a las que se representa, así como a los sucesos que designan la protesta: la violencia, muerte,

despojo, explotación, etc.; éste, es así, las historias que han marcado el tiempo, que significan la huella de una fractura en la historicidad; son el relato de un tiempo que arde. Con esta fórmula de Gell, de la acción artística como cuestión de la agencia social, vemos la creación de las imágenes de protesta como resultado de la agencia de la subversión; misma que converge en un tiempo y forma específicos que deja ver una vida de la imagen donde interactúa a través de ciertas relaciones sociales y culturales.

Así, vemos a la gráfica como índice-herramienta en la movilización, que se convierte en el medio del prototipo de la lucha; así como a la acción encarnada del agente que la crea y pone en ella los objetivos que plantean una agencia para la convocatoria, la abducción de ésta como acción que mira, se implica y ejerce cierta posición en la protesta. Acciones sociales de desplazamiento que encarnan la imagen en una vida política, transfiriendo las intenciones hacia la incidencia en la movilidad social que cuestiona, busca y exige la verdad.

Como cualidades del índice se configuran el señalar, cuestionar a los sistemas dominantes, al mismo tiempo que al resto de la sociedad, formular imperativos que hacen una crítica de lo que sucede y se oculta en otros dispositivos de información. De esta manera, expresan la potencia de enunciación de un pueblo enardecido que se encuentra hartado, doliente de una realidad precaria y violenta. Son las palabras que se remarcan en el imaginario de una generación oprimida. Referentes que surgen de observar un proceso que genera ciertas formas de interacción que toman posiciones en fricción; con este modelo, las imágenes juegan con sus elementos gráficos y crean significados simbólicos.

Para hablar de las propiedades de la agencia de las imágenes de protesta es necesario observar las redes de acción que éstas dinamizan al salir a las calles a marchar, a impregnar el espacio con su furor, con sus colores y formas de luces itinerantes, palabras y gestos. Catarsis colectiva en la que se crean situaciones en las que el *yo* se encuentra en los ojos de los otros, se identifica en un dolor común.

Así, las imágenes exhortan a la unidad, a la lucha, a la resistencia y al cambio y, por lo tanto, se posicionan y ejercen una acción política con su presencia. Los autores de la gráfica manifiestan su derecho de expresión, desempeñan su participación ciudadana:

Participación política en tanto su fin es intervenir en la vida social para realizar acciones de beneficio comunitario; defender sus intereses y puntos de vista;

influir, orientar o modificar la toma de decisiones de los órganos de gobierno; o supervisar y ejercer un control moral de los recursos públicos. (Zazueta, citado en Rodríguez, 2009: 140).

En consecuencia, como acto reflejo los receptores-pacientes de las imágenes de la protesta, las contemplan, —y en el mejor de los casos— las procesan, empatizan con ellas, se identifican, toman una posición, y con ello una posible conducta u acción política.

Por consiguiente, se observa que la información que se hace visible y sensible a través de las imágenes de protesta —de la gráfica— es un recurso concluyente que se produce y reproduce según su disposición auto-reflexiva y dialéctica, es decir, de acuerdo a la capacidad de “abducción” que provee. Esta cualidad se recoge en la acción colectiva que concretiza el potencial para la movilización, el cual “radica cada vez más en la capacidad de producir información” (Melucci, 1994: 120), por tanto, de multiplicar otros modos de construir conocimiento, de crear formas sensibles que definan a los actores sociales, los espacios de vida y al *enjeu* de la protesta.

El historiador de arte David Freedberg pregunta: “¿De qué modo afecta a la impresión emocional que causan las imágenes el hecho de la reproducción?” (1992: 40), a lo que concluye que la respuesta-efecto que provocan las imágenes, es debilitada a largo plazo por la familiaridad con éstas —imágenes cliché— que provoca su reproductibilidad. Cuestión con la que difiere en alguna medida la perspectiva de esta investigación, ya que, si bien, la mediación contribuye a la descontextualización de la imagen, la reproductibilidad de ésta dentro de ciertos límites temporales y contextuales la estimula, la hace presente, recordable, llama a una re-observación (desde diferentes perspectivas) y, por lo tanto, a una reavivación de distintas maneras. Así, las imágenes se van incorporando en un archivo emocional y cognitivo. Este movimiento es parte de su principio de acción, de la agencia que tienen para enunciar y hacer llegar sus contenidos y experiencias a los espacios íntimos como a los públicos, ahí donde están en una constante interacción, expuestas a intervenciones, incluso a ser arrancadas o borradas. Al llegar a todos los lugares posibles, con una constante recreación de sus formas y contenidos, nos hacen implicarnos emocionalmente —en primera instancia— y de una manera más reflexiva al tratar de comprender la suma de los signos que se presentan ante nosotros.

Así, las imágenes politizan las emociones, las experiencias, los modos de incidir en los imaginarios sociales y las formas del hacer, pues el mismo

proceso de producción de la imagen dicta formas de inventiva que distan de los modos de creación imperantes. También orientan la organización de la cual surgen como ejercicio; diseñadores, artistas, estudiantes en general, y demás personas con profesiones u oficios cualesquiera que se suman en la protesta; gestionan la imagen, la dialogan y la comparten en sus pequeños círculos sociales. Intervienen en la planificación de la acción colectiva, que se concreta en las asambleas, talleres, cooperativas; las imágenes resultan de estos espacios de convivencia que hacen común una situación, donde los agentes primarios se acompañan de esta forma, creando redes solidarias, personas conectadas en tiempos y distancias distintas; con lo que resultan trayectorias de la imagen de un lado a otro.

¿En qué punto o en qué medida el contexto de la imagen condiciona la respuesta? Aludiendo al mismo Didi-Huberman (2012), la condiciona cuando las imágenes arden, cuando parten de una realidad que arde y el pensar del autor de la imagen se anticipa con el aprendizaje que se puede extraer de la misma historia (de la de las imágenes, o de la propia); en la medida en que el creador tenga pertinencia con su poder cognitivo y pragmático en la concreción de una obra o mensaje; así mismo, con la forma en que las circunstancias externas lo permitan. Perfilados estos factores, las imágenes esperan una respuesta activa, he aquí donde radica su potencia o su eficacia; la cual no se ve en la materialidad de la imagen, sino en la verdad que representa, la verdad que descubre y enuncia, y por lo tanto, en la aprehensión de ésta. Así los autores asumen una responsabilidad política al decir lo que se oculta, lo que se excluye y lo que se manipula.

Al tiempo que los movimientos se vuelven desafíos simbólicos, también lo es la gráfica y otros de los medios usados para su expresión. Ésta, corre con la responsabilidad de ser vocera eficaz, no sólo en términos expresivos y plásticos, sino también emocionales, apelando a la memoria al igual que a valores compartidos. Lo cual suele significar un obstáculo para las instituciones de poder como el gobierno, de tal forma que éste despliega acciones sistemáticas de represión: intimidan a las personas que son miembros activos de grupos organizados en la protesta, destruyen talleres de gráfica, inclusive archivos donde se resguardan documentos de subversión; un ejemplo es la destrucción del resguardo de gráfica del 68 en la escuela de San Carlos (Cfr. Grupo Mira, 1993: 22). Como alude Touraine, “Una clase dirigente ascendente ataca también al pasado para sentar mejor su poder y su apoyo, de la misma manera sobre las corrientes o sobre los intelectuales modernizadores” (2006: 273); destruye sus formas simbólicas, los objetos materiales

que guardan historia, memoria y voces; al igual que arremeten contra los agentes que gestionan y dinamizan los archivos. Esta posición de destrucción por su parte, también concibe una acción política de la violencia y la represión; de modo que las imágenes en tanto índices o agentes, y con ello sus autores, desempeñan un acto de resistencia.

1.5.2. Memoria y Archivo

De acuerdo con la noción de Didi-Huberman (2012) sobre la imagen ardiente, retomamos el argumento de su movimiento —la historia que ésta conlleva— que constituye el fuego que no la deja apagarse, que la hace arder con la fuerza de la gente que la enuncia y la recuerda constantemente. Condición que es percibida en las imágenes de las protestas, pues arden al cargar con la historia de los otros, de aquellos que fueron muertos, desaparecidos o encarcelados injustamente a manos de instituciones gubernamentales, del crimen organizado o de su conjunto. Son las historias de lutos que no se han vivido, de la pena y la desolación que se acrecientan con cada día que pasa sin tener certeza de si el familiar al que se busca vive o no, y por ello, tampoco un sepulcro donde llorarle dignamente. Son historias que forman parte de un pasado que insiste en sobrevivir al olvido; relatos de víctimas que siguen presentándose a través de su familia y de las personas que buscan justicia y verdad por ellos. Son madres, padres, hermanos, que dejan al resto de su familia y a sus hogares para seguir en la lucha, tejiendo nuevas historias de pasos caminados en la incertidumbre, el desempleo y la carencia; recorren largos trayectos a través de la protesta, en un sin fin de lugares donde los acompañan en la visibilización de sus casos para que éstos no queden impunes. Historias que además, acarrear el miedo o la presión ante amenazas y mentiras, pero que pese a todo, se sobreponen y siguen buscando con los retratos de sus hijos reposados en el pecho.

De esta forma, la imagen también arde por su movimiento, propaga el fuego a través de su manifestación en la protesta, en el momento vivo que expresa y por el cual tiene sentido: cuando la gente se congrega en las calles para protestar con los puños, carteles y mantas en alto, y con los gestos de otra variedad de dispositivos visuales que exponen una situación de urgencia que demanda empatía con las víctimas. Se desplazan las voces en consignas acompañadas de rostros, ademanes, símbolos y deseos que se dibujan a través de ciertas plasticidades y soportes que las hacen públicas, o sea, concernientes a los otros. “La aparición pública permite que aquello que aparece sobreviva al paso de las generaciones” (Olalde, 2015: 86), esto, a través del

registro fotográfico y de video —que más tarde se puede volver una obra, un libro, etc.— y, en algunas mentes que la harán permanecer. Así, las imágenes perduran a través de su propio desplazamiento, llegando a distintos espacios y temporalidades en los que, de acuerdo con Marin (2009), se puede apreciar con mayor franqueza su poder: cuando ya han atravesado histórica y culturalmente otras configuraciones (textos, obras), que las rememoran haciendo una reflexión crítica —un nuevo conocimiento, un “metadiscurso”— donde reconocen su fuerza. Estas trascendencias son las “virtualidades” de la imagen (Cfr. Pp. 146-153).

Por lo tanto, la gráfica de protesta continúa incendiando el pensamiento que la toca a través de estos “a priori”, mismos que, como se había dicho con antelación, igual pueden ser más o menos inmediatos: una fotografía de una marcha, la cual puede llegar en cuestión de minutos a miles de personas por medio de la internet. Entonces, esta red virtual puede entenderse como ese viento que sigue susurrando su aparición, la sigue propagando, la dinamiza en las redes sociales. También, sigue su curso por medio de exposiciones, documentales, coloquios, charlas, etc. Ese vaivén que procura una agitación de conciencias, es el fuego que provoca y hace que las imágenes sigan ardiendo.

Al paso de la protesta quedan algunas cenizas, las imágenes que siguen siendo evocadas: algunos carteles, grafitis, estenciles, mantas y fotografías de escenas llenas de emociones y deseos. Imágenes de un pasado que hacen constar la llegada al malestar del presente que suma diferentes líneas inconclusas, interminables. Estas imágenes constituyen las huellas de un momento que ardió, movilizó y unió a tanta gente en un sentir común; ceniza que se hace sedimento, se vuelve parte de los estratos del tiempo pasado, fragmentos de una historicidad social y estética. Remembranzas que siguen en espera de justicia, vivas a través de la memoria que las sigue trayendo de vuelta. Así, la gráfica de protesta se encarna al movimiento, pervive a través de sus virtualidades; crea un tipo de metástasis, redoblamiento expresivo que congela a los cuerpos como elementos comunicativos al igual que a los mensajes que portan. Se da una transición de la imagen como aparato activo hacia la imagen como documento que reaviva la memoria: una meta imagen.

De la supervivencia de la cultura y las imágenes que se producen en ella, surge la “memoria colectiva”, aquella que es construida a partir de experiencias comunes y sus abstracciones —conjunto de imágenes con un significado otorgado en comunidad—; sin olvidar que, existe una doble relación o influencia recíproca entre las representaciones y la conformación de ésta. Por consiguiente, es en la metamorfosis tanto de los movimientos como de sus

representaciones, donde se arraiga la memoria de las luchas para no olvidar y hacer frente a la impunidad, para entendernos en el presente como individuos, así como sociedad. En virtud de ello se conforma una posición política de cara al paso del tiempo. La gráfica de protesta retoma de la memoria colectiva, los íconos y símbolos que han sobrevivido en la historia y que pueden servir como medio de identificación con el suceso o el objetivo buscado en el presente que urge modelar. Toma impulso de estos imaginarios simbólicos que han sido parte fundamental de los sistemas de pensamiento subversivo de las luchas que anteceden; con lo cual, crece y se transforma la iconografía de la resistencia social.

Así pues, regresan algunos fantasmas, imágenes del pasado que aparecen como espectros de voces de distintos tiempos que se alcanzan en un eco que perdura; se apropian de los espacios, los resignifican en el momento de las marchas e incluso después. Madres que lloran hijos, se ven en los ojos de otras que lo hacen desde tiempo atrás; por ende, los rostros de sus muertos, desaparecidos o presos políticos que desfilan en las calles a través de su re-presentación, son los fantasmas de una historicidad a la que debemos seguir re-direccionando.

Hacer memoria es hacer una “arqueología” (Benjamin, citado en Ennis, 2011), llevar la mirada hacia atrás e interpretar los restos de los documentos, de las representaciones y los símbolos que crearon nuestros antepasados; es examinar y leer lo que se ha conservado como imagen de ellos; remontarse a los tiempos que representan una fractura y forman parte de la historicidad que hoy nos configura. En este sentido, recordar es “exhumar” (*Ibid.*: 20) los vestigios que significaron a los otros que nos anteceden en las fallas de la historia; traer los recuerdos al presente a través de la memoria impresa que se entierran en los archivos y en los museos. Se exhuma el espacio de las imágenes del pasado haciendo frente a los supuestos que lo afirman como el lugar de lo eternizado inamovible, que yace inerte, alejado de lo móvil, de lo vivo. Espacio que precisa ser reabierto para rastrear sus fracturas, desenterrar las señas de malestar y, con ello, transformarlo; así, sus elementos-huellas emigran a otros espacios donde se reacomodan y adquieren otro aspecto. Entonces, se exhuman los índices de un pasado que resuena en los archivos, construidos mediante operaciones de poder activo-selectivas que implementan sistemas de valoración y jerarquización, por los cuales, ciertas huellas se preservan y otras se discriminan. En este sentido, el archivo se configura como una fuente de múltiples posibilidades de narrativas y discursos hechos a partir de supervivencias.

Entendemos estas imágenes-restos como fragmentos de pensamiento, singularidades que atravesaron el tiempo y se configuran como los detalles que constituyen la memoria; misma que se reafirma como “medio de legibilidad de la historia” (Cfr. Ennis, 2011: 19-50). Esto se ajusta a la reformulación del pasado y la historia que retoma Didi-Huberman (2008c), de Benjamin:

[...] pasado como hecho de memoria, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material. [...] la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. (pp.154-155).

De tal manera que, al gestionar los archivos se hace un trabajo de memoria —quehacer crítico-político—, el cual puede ofrecer nuevas maneras de percibir y escribir la historia alejadas de la centralización de las memorias globales.

Por consiguiente, la exhumación es parte imprescindible del llamado *montaje*, el cual constituye un método para narrar la historicidad del ser humano, que procede de la operación dialéctica que selecciona, recoge y descifra los estratos del pasado. Procedimiento asimilado por diversos teóricos de la imagen de la primera mitad de siglo XX, entre ellos Walter Benjamin y Aby Warburg, este último “comprendió la naturaleza esencialmente mnemónica de los hechos de la cultura” (Ennis, 2011: 41), es decir, la tendencia a resaltar los sucesos disruptivos que cimbraron el curso de la historia, que marcan el tiempo y el espacio y, por ende, a las personas o generaciones que presenciaron aquellos acontecimientos. Las formas materiales en que se concretan los testimonios de estos hechos son gestos de lo sucedido, fracciones elementales de una historia que sobrevive en el recuerdo o en el olvido mismo.

De tal forma, el sistema mayor al que se ajusta la memoria, las historias oficiales, la historia que se enseña en las escuelas, está formado por un conjunto específico de documentos que se han seleccionado de forma política y cultural. Benjamin decía que: “El montaje auténtico se apoya en el documento” (citado en Ennis, 2011: 29), y por tanto, instituye un método de conocimiento basado en el saber mirar, interpretar y confrontar. Profundiza en la memoria de los detalles que han sido sumidos en la historia institucional como acto violento de exclusión. Por lo tanto, donde recae la importancia y la acción política del montaje es en observar que es lo que ha sido discriminado y sin embargo, tiene posibilidad de aparición. Ante esta posición, es necesario asumir la resistencia no como reacción negativa que objetiva la disputa

de una cumbre de poder, sino como acto positivo que reconoce la diferencia y la pluralidad en el discurso de la historia; hace plausible las otras historias que el Estado pretende olvidar. En este sentido, el montaje puede significar un acto de justicia que rescata a ciertas imágenes que han sido discriminadas como otras posibilidades de conocimiento, como señala Didi-Huberman: “El montaje escapa a las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los reencuentros de temporalidades contradictorias, que afectan cada objeto, evento, persona o gesto” (citado en Ennis, 2011: 27), y con ello, se activa la potencia de reformular identidades y reivindicar ciertos roles.

Entonces, el montaje constituye el procedimiento fundamental en la construcción de la memoria; confronta imágenes que responden a distintos espacios, tiempos, formas, lenguajes, afecciones, etc.; las articula en una dialéctica que permite comprender e imaginar las dinámicas, creencias y proyecciones con las que nos constituimos y nos afectamos continuamente, y por ende, también es posible alcanzar cierta comprensión de los actos que constituyen las fallas e intervalos en el tiempo.

Por antonomasia, el montaje es el movimiento que sigue la imagen, una vida en la que se configura, trastoca, reinventa, organiza, destruye, renace... Con estos movimientos bruscos, el montaje asume la responsabilidad de leer las imágenes “[...] analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los “clichés lingüísticos” que suscitan en tanto que “clichés visuales” (*Ibid.*: 37), y a través de ello, recontextualizarlas y exhortarlas a un diálogo con el presente.

Los artistas hacen remontajes, a partir de la dislocación, superposición, intervención y manipulación de imágenes-tiempos, centrándose en las relaciones entre ellas para hacer coherente un discurso que confirma ciertas necesidades de cuestionar a la memoria. Asimismo, la gráfica de protesta que se construye con la memoria de la opresión, releendo actos impunes, de calumnia, despojo, invasión, explotación y un largo etcétera; constituye lecturas de una historicidad construida en la violencia, en relaciones de dominación y poder que discrimina, coacciona y olvida ciertas vidas. Por lo tanto, la gráfica así como sus subsecuentes apariciones, hacen el “desmontaje de la historia y el montaje de la historicidad” (*Ibid.*: 27), como acto político-subversivo que rememora y reivindica la vida de los movimientos, así como de las protestas.

A la vez que ciertas imágenes aparecen en el montaje, se evidencia las ausencias, las desapariciones de ciertos documentos; con lo que observamos como las imágenes, y con mayor probabilidad las imágenes de la protesta,

siempre están expuestas a la violencia de la historia que las censura, arranca, quema, borra y destruye. De tal suerte que, construir la memoria, la propia, la de las minorías, la de los vencidos, la de los dominados, constituye un acto de resistencia que visibiliza estas historias; se edifica como una “memoria de restitución o reparación de los vencidos” (Aróstegui, citado en Ennis, 2011: 33), necesaria para entender el presente y para tener cierto poder sobre el devenir. Una memoria que arde, que hace presente al olvido, y urge de ser re-pensada, re-vivida a través del montaje.

Es decir, el archivo también será una organización —en el mejor de los casos pública— a partir de la cual se erigen marcos de visibilidad y de uso. Por consiguiente, el archivo por sí solo se presenta como una ficción, no es reflejo del acontecimiento, “Una y otra vez debe ser reelaborado mediante recortes y montajes incesantes con otros archivos” (Didi-Huberman, citado en Ennis, 2011: 36); debe ser confrontado con la memoria privada a la cual es necesario exhortar desde lo público. En consecuencia, el archivo constituye la resistencia al olvido, la que se organiza para irrumpir y sublevar la memoria.

CONCLUSIONES DE CAPÍTULO

La protesta se manifiesta como una acción comunicativa en la que se despliegan un conjunto de relaciones sociales y simbólicas que subvierten los espacios públicos, al hacerlos conductos de información que disiente a la omisión o tergiversación de los medios masivos de comunicación. Expresa la existencia de identidades colectivas con capacidad para sublevarse contra las fuerzas de poder hegemónicas como el Estado, para actuar sobre sí mismos e intervenir en el devenir social. En este sentido, la subversión emerge como un instinto de supervivencia en un entorno inseguro, que ve en la producción y circulación de información, la capacidad de hacer público un malestar, de hacerlo visible, existente ante los otros. Entonces, también se revela como una facultad para diferir a los marcos dominantes de reconocimiento —los cuales se construyen como discriminatorios y coercitivos—, creando formas alternas de entendimiento basadas en la sensibilización de los hechos que causan padecimiento.

Así, la protesta se percibe como un espacio de significación que se apropia de lo público y le da sentido. Se reafirma como una acción política que expone, acusa, exige, desafía, propone y organiza la empatía solidaria para expresar a las luchas y movimientos sociales; efectos materializados a través de la gestión

de las formas sensibles-políticas que produce, tal como la gráfica. De esta manera, se erige la imagen de protesta como síntoma o índice de una situación de crisis u opresión. La cual produce sus signos social y simbólicamente, es decir, constituye a los sujetos como actores sociales, históricos y políticos —víctimas directas o secundarias, adversarios, militantes o luchadores sociales— en un campo de acción específico. De modo que, de esta configuración surgen tanto íconos como símbolos que significan al movimiento; que trascienden como partes de una ruptura que ha marcado la historia, lo cual se hace visible plásticamente, al subsistir como cenizas que restan después del incendio que representan las revueltas sociales.

Entonces, la imagen de protesta —por consiguiente, la gráfica— se exterioriza como un potencial agente de movilización colectiva de razonamientos y emociones; que hace presente las ausencias, al igual que aprehensible el dolor de los otros, con lo cual, nos confiere la posibilidad de identificación e implicación en una situación común. Así, al tiempo y forma en que designa una unidad inteligible, se reconoce su cualidad como documento histórico que hace posible la conformación de una memoria y conocimiento que se construyen en la resistencia de los movimientos. Con ello, la imagen de protesta asume su potencia para producir la historicidad de los oprimidos, así como de las formas de violencia de los opresores. ✎

La Imagen Superviviente

2.



El presente capítulo toma el nombre que Didi-Huberman antepone a su obra *Historia del arte y tiempo de los fantasmas*, en la que realiza un análisis de la noción de “supervivencia”, como un interrogatorio a la memoria actuante que constituye a las imágenes de la cultura, todo ello según Aby Warburg (2009). Término que manifiesta las resonancias de las fracturas de la historia, las cuales permanecen y hacen una confrontación de tiempos al igual que de formas.

En este sentido, aquí se realiza un breve recorrido por el desarrollo de la gráfica política del siglo XX y principios del XXI, mencionando los principales movimientos gráficos durante este periodo, que hicieron de la imagen una crítica a la vida pública que vivía el pueblo en situaciones de crisis. En este trayecto visual, se observa la configuración del cartel como principal promotor de cambios ideológicos impulsados por la oposición a las facciones de poder que controlaban a los Estado-nación. Comienza con las transformaciones políticas precedidas por la sublevación social en Rusia, España y Cuba; continuando con el rezago de las grandes guerras mundiales que habían dejado cierta inestabilidad social en Estados Unidos, Francia y México. De modo que, en los años subsecuentes fue haciéndose factible la organización estudiantil y de pequeñas comunidades contraculturales, que expresaban rechazo a las formas imperantes de dominación, a sus sistemas de valores y a las violencias que ejercían en contra de la población. Por último, el recorrido se enfoca en la acción visual subversiva desempeñada en México en los últimos años.

Así, podemos observar las supervivencias que hoy conforman las imágenes políticas que subvierten la comunicación “oficial”, intentando formar “otra” opinión pública que —aún cuando éstas también se originan desde la racionalización de un grupo— pugnan por recoger los intereses de la población bajo principios de alteridad; ejerciendo un poder simbólico que parte del pueblo, no ante él. Entonces, se hace evidente esta insurgencia

visual como el antecedente directo de la gráfica de protesta contemporánea. Con lo cual, se visualiza la existencia de una *estética de subversión*, la cual sitúa a la imaginación en un acto inventivo insurrecto, que procede desde una organización conjunta en la que se suscitan relaciones reflexivas y creativas entre los realizadores, así como relaciones históricas entre las formas que se configuran y en los hechos a los que representan. Por lo tanto, se precisa hablar también de una *estética relacional*, aquella que se concreta a partir de la unión de diversos actores sociales con distintas causas, a través de los movimientos y luchas sociales.

2.1. EL CARTEL POLÍTICO: ABSTRACCIONES QUE TOMAN POSICIÓN

Los inicios del cartel a finales del siglo XIX, hacen referencia a una estrategia de sensibilización impuesta por los mercados para la estimulación de la capacidad de consumo de la población; de modo que, el cartel nació aunado a la historia del capitalismo. Precisamente, John Barnicoat apunta en su libro *Los carteles. Su historia y su lenguaje* (2007) que, “entre 1870 y la Primera Guerra Mundial, los carteles se asociaron al arte y al comercio” (p. 222). En esta primer etapa, su capacidad informativa quedaba limitada a los campos del espectáculo, siendo anunciante también de eventos culturales y de entretenimiento; así, el desempeño del cartel fungió como un importante promotor público para el crecimiento de industrias como la cinematográfica. En este sentido, la primera esencia del cartel es la publicidad que funda los valores capitalistas, proyectándose como un “instrumento de falsificación” de la realidad, que provee motivos aspiracionales a los espectadores-consumidores (Cfr. Renau, 1937: 26).

Por otro lado, poco a poco el cartel fue admitiendo una función formativa, al propiciar el establecimiento de hábitos y actitudes en la población; estas encomiendas conformaron gradualmente, grandes esferas de influencia que provenían principalmente de los gobiernos que necesitaban legitimar procesos políticos e ideológicos. De esta manera, pronto el cartel dejó ver sus cualidades aptas para la adhesión a los nuevos sistemas sociales concretados con las revoluciones de inicios del siglo XX (Cfr. *Ibid.*: 26-31). Así, el cartel modeló la propaganda política que marcaría la memoria colectiva de los grandes cambios políticos y económicos del nuevo siglo, pasando por el nacional-socialismo, el socialismo y el comunismo, hasta llegar a las nuevas democracias liberales o neoliberales.



↑ Alfred Leete, *Your country needs you*, 1914. UK.
 → James Montgomery Flagg, *Boys and Girls!*
You can help your Uncle Sam Win the War, 1917. USA.



Esta propaganda era dotada de cualidades persuasivas para difundir las ideas de un partido, mediante un intercambio de sentimientos de identificación y filiación. Con lo cual, se desarrolló un importante repertorio visual bélico que, alentaba al reclutamiento al Ejército y a la cooperación monetaria como préstamo de guerra; además, se caracterizó por cierto dramatismo romántico en la configuración de los héroes, al igual que de los enemigos de los mismos procesos mundiales (Cfr. Barnicoat, 2007: 222-242). Tanto Josep Renau (1937) como Barnicoat (2007), coinciden en que el cartel político de los estados totalitarios, por lo menos hasta 1945, no dista mucho de las formas comerciales —imágenes especulativas— por lo que no se considera un gran aporte expresivo para las nuevas formas de comunicación que requería el mundo convulso de mediados del siglo pasado.

Seguida a esta publicidad, comienza la divulgación de las atrocidades de la guerra y con ello, una potencia voluntaria de parte del artista o del cartelista para reflejar la realidad social y sublevarse a ser servidumbre capitalista, adoptando una posición activa ante el mundo a partir de su gráfica. Con esta nueva necesidad comunicativa vital y urgente, los creadores vieron la necesidad de incorporar al diseño las experiencias técnicas y funcionales del cartel comercial, más un amplio sentido de análisis de la realidad incitado a partir de lo emocional. Así, el cartel político se fue consolidando como obra artística, reflexiva e incluyente ante el devenir del hombre como sujeto subversivo; planteando nuevas oposiciones, formas de vida resistentes a las hegemónicas gubernamentales y económicas. A partir de esta doble posibilidad de

visibilidad, se concreta en la plástica del cartel la coexistencia de una contradicción de dos formas de cultura (Cfr. *Ibid.*: 242-256), haciendo de este medio un recurso dialógico entre diferentes esferas sociales.

Por consiguiente, reconocemos a esta vertiente del cartelismo como la acción política de decir, informar, educar, convencer y tomar posición a través de la gráfica. La estética visual hace lo que han llamado *un grito en la pared*, en el que se manifiesta inconformidad o denuncias; el mensaje que transmite da sentido a las acciones que expresan ciertas posturas respecto a alguna situación de índole socio-política; apelando a una necesidad de expresión y visibilidad. De igual manera, el sentido de lo político se abre atravesando todo ámbito de interrelaciones sociales —mismas que renuevan las potencias de visibilidad de ciertas imágenes—, de forma que también expresa motivos laborales, estudiantiles, recreativos, de derechos humanos y civiles, de protección de recursos naturales, entre otros.

El cartel político ha tenido gran relevancia en la historia gráfica y social, tanto por su valor hermenéutico como por el estético-formal. Sus procesos técnicos-creativos se han desarrollado con el uso de la litografía, el grabado, el offset, la serigrafía y las técnicas digitales de los últimos tiempos que han permitido crear collages estilísticos. Suele ser común el uso de la fotografía intervenida con montajes y juegos tipográficos, visibilizando la preponderancia de la imagen con un alto nivel icónico; las formas dinámicas, en tensión, con altos contrastes, además de un amplio sentido del uso del espacio. Las mutaciones de su técnica han dado paso a una transformación estética, que se ha definido con la influencia de los valores de distintos movimientos artísticos provenientes del vanguardismo: partiendo de la publicidad capitalista norteamericana, del cartel alemán y francés que retomaron las apreciaciones del impresionismo, del simbolismo, así como del surrealismo, principalmente; más tarde, se incorporó la visión del nuevo realismo, que apuntaba al hombre como eje problemático, “protagonista” de su historia, con capacidad para modificarla (Renau, 1937: 30-31). Paradigma que llevó al cartel a ejercer una clase de periodismo descriptivo y, por lo tanto, un arte para el pueblo; el cual, aún con un lenguaje popular y directo, evitaba la banalidad de los lugares comunes de la publicidad o de la propaganda política, ejerciendo la libertad del color, las tipografías y demás formas expresivas.

Con este paso, el cartel ha generado una inventiva estratégica que le ha permitido una diversificación en sus métodos: mayor velocidad, espontaneidad, experimentación de técnicas visuales y de abstracción; así como mayor visibilidad para una variada recepción de mensajes, haciendo de este tipo

de representación un medio flexible, expresivo, autogestivo tanto como democrático en términos de producción, reproducción y aprehensión.

2.2. ANTECEDENTES DE LA GRÁFICA DE PROTESTA, UN RECORRIDO HISTÓRICO: DEL CARTEL RUSO AL YO SOY 132

Podemos situar al cartel político como el antecedente directo de la gráfica de protesta, en términos conceptuales, formales y pragmáticos. Si bien la postura política del cartel, primero inició como una tarea encargada por los regímenes social-comunistas a las ex-agencias publicitarias, lo cual no significaba un acto de sublevación por parte del pueblo; sí simbolizaba la oposición y la disidencia al sistema global capitalista, que poco a poco se fue alejando del quehacer individualista para optar por nuevas formas de colaboración y, por tanto, de hacer comunidad.

Esta línea, resultó la herencia directa para las nuevas discrepancias que se iban gestando con la organización de pequeños grupos de la sociedad, así como de espacios públicos con nuevas visibilidades. Los carteles se fueron situando estratégicamente para su lectura masiva en distintos lugares comunes: en las calles, muros, postes del alumbrado público, en paredes de escuelas, fábricas, cuarteles, oficinas, bibliotecas, establecimientos comerciales, de servicios, al igual que en los interiores de las casas y de cuanto espacio le fuera posible ocupar. De tal manera que, es evidente la importancia de rescatar la influencia estética y fenomenológica del cartel político del siglo XX en las nuevas configuraciones de la gráfica de protesta contemporánea. Pues éste, perfiló las pautas visuales para gestionar una forma de información pública de una manera más económica, democrática, rápida y eficaz. Barnicoat señala que, “hubo dos revoluciones, una política y otra artística, ligadas entre sí por fuertes lazos, como lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que la distribución masiva de boletines y propaganda fuese llevada a cabo [...] por y para la Revolución” (Barnicoat, 2007: 231).

La presencia del cartel político cada vez mayor en los espacios urbanos, fue seguida por la ampliación de los campos para la gráfica política a través de otros soportes como los muros; permitiendo lograr composiciones de grandes dimensiones y, con ello, mayor impacto al transeúnte. Mensajes subversivos dieron otras miradas al entorno, con lo cual, también otra relación del hombre con su ambiente. Así, la libertad artística salía de los soportes convencionales de las galerías o museos, para transformar los espacios



↑ Armino Cardoso, Pintura Mural de la Brigada Ramona Parra, 1970. Fotografía, Santiago de Chile.



↑ Vicente Larrea, *Chile se pone pantalones largos*, 1971. Santiago de Chile.



↗ Autor desconocido, *No a la guerra civil*, 1973. Santiago de Chile.

públicos con un arte crítico-reflexivo, accesible para todos. De esta forma, es posible asumir también la influencia del muralismo en la construcción de la gráfica de protesta, que de forma similar con el cartel, se desplazó de los paradigmas del Estado a los del pueblo, conformándose como un fenómeno disidente, contrario a la mercantilización e institucionalización del trabajo creativo. Brevemente, podemos mencionar algunos movimientos muralistas que han contribuido a la formación de los imaginarios rebeldes.

En 1968, nacen en Chile las Brigadas Ramona Parra, dentro de los grupos de las juventudes de izquierda que apoyaron la campaña presidencial de 1970 y el subsiguiente gobierno del socialista Salvador Allende, pero que posteriormente se opusieron a la dictadura pinochetista. Las Brigadas se caracterizaron por una técnica rápida y económica, en la que pintaban pequeñas consignas que emulaban titulares de periódico, con el uso de color negro sobre amarillo; después lograron imágenes más complejas con la realización de dibujos toscos, planos, con una cuidadosa selección de color en alto contraste. El trabajo se dividía con una precisión práctica: “trazadores, fondeadores, rellenadores y fileteadores”. Tales activistas después continuaron su labor con la Brigada Chacón. Ambas brigadas significaron un portavoz del comunismo-socialismo, a la vez que una vía para la democratización de un arte social que manifestaba su rechazo a la represión, a la tortura, a las desapariciones, así como a la corrupción y a la pobreza (Cfr. Sandoval, 2001: 28-39). El movimiento de las brigadas estuvo acompañado del diseño gráfico de los carteles que apoyaban el Programa de la Unidad Popular, el cual prometía la valoración del trabajo humano, el derecho a la educación, así como el cuidado de las infancias. Éstos lograron una estética sencilla que revaloraba lo manual, logrando dibujos de trazos irregulares, con tintas planas en alto contraste. Con posterioridad a 1973, toda visualidad identificada con este período, fue objeto de censura y destrucción.

En México, el muralista José Hernández Delgadillo, sobresalió por su trabajo artístico-social en la significación de movimientos populares y las urgencias sociales. El investigador de arte Alberto Híjar, quién ha reconocido fervientemente su obra, señala en el texto curatorial de la exposición homenaje *José Hernández Delgadillo. In Memoriam*, en el Salón de la Plástica Mexicana, INBA, 2009:

Aún hoy, las Escuelas Normales Rurales sobrevivientes de la debacle educativa, los Colegios de Ciencias y Humanidades de la UNAM y algunos institutos tecnológicos como el de Zacatepec de Jaramillo, conservan los murales de José

Hernández Delgadillo con sus fuertes trazos diagonales y los altos contrastes rojinegros de puños alzados, rostros fieros y fusiles prestos”(s/p).

El artista se inclinó por hacer un arte de ruptura, políticamente humanista, reflexivo, denunciante de la sobreactuación del Estado y altamente comprometido con el pueblo mexicano.

Y en las últimas décadas, también como parte de las disidencias mexicanas, destacan los murales del movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), construidos y dinamizados en comunidad desde 1995, principalmente en Chiapas. Son producidos sobre madera, yeso o lamina, configurando elementos que los sitúan respecto a su realidad con la naturaleza, la comunidad y el universo, ejemplo de éstos: el caracol, la estrella, el maíz, el pasamontañas, la luna, las montañas, el corazón, y por supuesto, la figura de Emiliano Zapata. Los murales zapatistas han sido un medio de expresión en el que han participado tanto gente de la comunidad, como artistas y activistas foráneos, que se han ido vinculando orgánicamente al movimiento indígena. De esta manera, han sido un recurso de reconocimiento y reafirmación del movimiento, a la vez que funcionan como delimitación territorial (Cfr. Híjar González, 2010). La iconicidad del EZLN, ha logrado permanecer en los imaginarios rebeldes de México.

Por otra parte, ya que la pertinencia de este trabajo está enfocada en la gráfica que se moviliza en la protesta a través de carteles y pancartas, es preciso ahondar un poco más en el papel del cartel como insurgencia artística y política. Para ello, a continuación se mencionan algunos ejemplos de movimientos sociales del siglo XX, que hicieron de éste su principal arma de combate. Se trata de periodos de grandes tensiones que propiciaron la construcción de un imaginario ideológico-pragmático a través de la imagen, con mensajes reconocidos y aún valorados dentro la estética visual del cartelismo. Con esto se pretende bosquejar una línea de los últimos movimientos en México que han dado paso a las recientes sublevaciones en el país por desaparición forzada, como es el caso particular de Ayotzinapa.

2.2.1. El cartel político ruso

El primer referente más visible de la gráfica política se hizo en la Rusia Soviética en la segunda década del siglo XX, durante la guerra civil rusa y hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Su estilo de diseño se observa en el paso de la propaganda comercial a la política, sentando las bases formales para un arte público con un nuevo sentido de lo humano.



↑ José Hernández Delgadillo, *Conciliábulo y Lucha*, 1993. Acrílico/tela -mural transportable.



↑ s/t, Mural Zapatista, Caracol de Oventic, Chiapas.

↘ Alexander Zelensky, *Para tener más, debemos producir más. Para producir más, debemos saber más*, 1919.

→ PÁGINA SIGUIENTE:

- Vladimir Mayakovsky, *Rosta Window No. 583*, 1920.

- Nikolái Dolgorúkov, *¡Aplastaremos al enemigo!*, 1945.

La Agencia Rusa de Telégrafos (ROSTA, 1918-1935) realizó una importante labor propagandística, al producir una serie de posters narrativos a modo de “ventanas” de cómics —eran numerados creando una secuencia informativa—, los cuales constituían satíricos mensajes en los que la unión de imagen-texto fue muy eficiente; los artistas más conocidos fueron Mikhail Cheremnykh y Vladimir Mayakovsky (Cfr. Barnicoat, 2007: 223-226). Posteriormente se siguió produciendo y distribuyendo esta gráfica a través de un esfuerzo colectivo que apostaba por su exhibición pública literalmente en las ventanas.

Esta forma de arte dirigida a las masas, proclamaba eficazmente con formas sencillas y directas las ideas de la revolución triunfante, así como la importancia del trabajo pacífico para la reconstrucción del país. Su producción fue un apoyo importante al partido bolchevique, por lo que Vladímir Ilich Uliánov —alias Lenin— (1870-1924) se configuró como el ícono del líder revolucionario; que alentaba al pueblo a seguir fiel a la ideología comunista y así, mantener una cohesión patriótica al interior de su sociedad.

Tanto ilustradores como dibujantes, pintores y escultores, participaron en la realización de los carteles, a los que dotaban cada cual de un estilo propio que iba desde las expresiones más lacónicas y sobrias plasmadas con estencil, a otros con características más decorativas por el uso del color y la mezcla de técnicas, originados principalmente a partir del linóleo. Es peculiar de esta época la incursión del uso de la imagen fotográfica, haciendo montajes con técnicas más tradicionales como el dibujo. La estructura de los carteles era de composición sencilla, dinámica y severa al mismo tiempo, pues se buscaba que los mensajes fueran completamente entendibles para una población con altos índices de analfabetismo (Kurz, 1991: 68-85).

Había una tendencia de definir al sujeto en primer plano, haciendo un profundo estudio de la psicología de los personajes, enfatizándolos en una actitud de apelación, características que cargaban de emotividad a la unidad del cartel. De esta forma, se perfilaron distintos roles para la nueva sociedad:



niños, madres, obreros (el caso de mujeres obreras era menor), al igual que al enemigo que se pretendía derrotar —casi siempre representado con un tono burlesco—. Destacan los símbolos comunistas: el mazo, la hoz, la estrella de 5 picos; al igual que los íconos que remiten al entorno industrial: chimeneas de fábricas, engranes, cuadros de escenas de trabajo; también se configuran elementos bélicos: armas, balas, soldados, paisajes de conflicto. Estas representaciones modelan la pugna que existía por la apropiación de la fuerza de trabajo como eje económico y político en las sociedades de la primera mitad del siglo xx.

El carácter que se imprimió en los carteles fue variado y según el tipo de mensajes, los había con un sentido satírico, heroico, metafórico, clásico o caricaturesco. Tuvo influencias del cubismo, así como del realismo social. Su visibilidad estuvo presente en todas partes, en el hogar, la oficina, las calles y las fábricas (*Ibid.*).

Pese a una vinculación intrínseca con el gobierno de ese momento, sin existir esa resistencia frente a una figura de poder del Estado, la gráfica de los carteles exponía cierto antagonismo hacia los partidos contrarios, así como a los gobiernos totalitarios e invasores extranjeros; además de reivindicar las luchas obreras, también hacían ciertas exigencias, como el derecho a la educación y la apropiación de los medios de producción.

Desde ese entonces se definió un estilo claro del cartel político o social, tanto en formas como colores, conceptos, asociación de texto e imagen y técnicas: predominando la fuerza del color rojo, amarillo y negro, la tensión de

figuras geométricas y orgánicas, así como la fundación de valores cívicos a través de frases y consignas contundentes.

2.2.2. El Cartel español

En España hubo una considerable producción gráfica a partir de la Guerra Civil Española (1936-1939), con una visión republicana o comunista, realizada principalmente en Madrid, Barcelona y Valencia (Cfr. Barnicoat, 2007: 231). Uno de los artistas más emblemáticos de este periodo fue, el ya citado, Josep Renau, quien hizo del cartel un arte de gran compromiso social, afiliado al partido comunista, impulsaba a continuar la lucha comenzada con el golpe de estado de aquel 17 y 18 de julio de 1936. Incluso llegó a ser nombrado Director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor, cargo que mantuvo por poco tiempo ya que, una vez terminada la guerra, tuvo que exiliarse en México y después en Berlín Oriental. Su gráfica tuvo un acento propio, que se caracterizó por el uso de fotomontajes y del aerógrafo, intensificando los valores plásticos y expresivos (Cfr. Hellín, 2012),

AMBOS: Carles Fontseré

↓ *Tres frentes de lucha*, 1936.



↓ *¡Unión!, ¡Disciplina! por el socialismo!*, 1936.



de modo que pudieran recoger “la emoción profunda y patética” de ese lamento que había dejado la guerra y parecía prolongarse. Renau decía que “el cartel [...] puede y debe ser la potente palanca del nuevo realismo en su misión de transformar las condiciones, en el orden histórico y social, para la creación de una nueva España” (1937: 40-41).

Después, con la dictadura de Francisco Franco (hasta 1975), surgieron expresiones de oposición por parte del activismo de artistas y cartelistas, formándose colectivos encargados de la creación de carteles que difundieran el descontento social ante la represión económico-militar del fascismo, la defensa de los derechos de niños y mujeres, además de ideales tanto revolucionarios como anarquistas. Algunos de los colectivos más visibles fueron el *Sindicat de Dibuixants Professionals* de Barcelona, el *Taller de Artes Plàstiques de la Alianza de Intelectuales Antifascistas* y el *Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes en Madrid* (Pelta, 2012). Éstos se encargaron de crear un arte popular en el cartel mural que, dejaba ver la influencia del cartel ruso pues, al compartir contextos y posturas similares, también pasaron del discurso del reclutamiento y la economía para la guerra contra el enemigo, a resaltar las atrocidades de ésta y la patente oposición al régimen totalitario que se había apoderado del país. Fue notoria la expresividad de sus personajes, la armonía de la composición —que ya se modelaba más compleja—, los contrastes de línea y color, en los cuales utilizaron símbolos como la hoz, el martillo u otras herramientas industriales, al igual que la estrella de cinco y tres puntas, además de toda la parafernalia bélica. Al igual que el cartel soviético, la postura hacia el enemigo fascista fue con tono caricaturesco, mientras que la reivindicación del militante comunista se empoderaba con seriedad. La vida del cartel se extendió con mayor vitalidad de diseño después de la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, su exhibición en los años de la dictadura se redujo por la fuerte represión que vivió la sociedad española.

2.2.3. El Cartel cubano

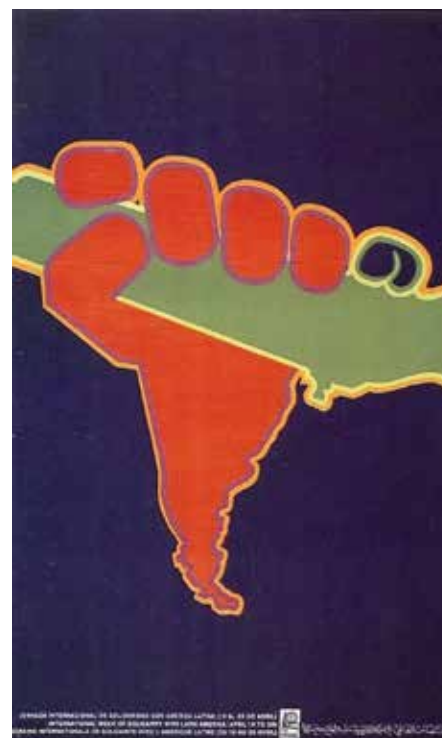
El cartel político cubano se desarrolló a finales de la década de los cincuenta del siglo xx, en un contexto de constantes amenazas de intervención militar por parte de Estados Unidos, además de un bloqueo económico impuesto por la misma administración. Recién acabada la Revolución en la isla, ésta continuó a través de la imagen creada desde la *Comisión de Orientación Revolucionaria* (COR) y de las *Organizaciones Revolucionarias Integradas* (ORI) —sucesivamente, del *Partido Unido de la Revolución Socialista de Cuba* (PURSC) y del *Partido Comunista de Cuba* (PCC)—.

→ Alfredo Rostgaard, *Cación Protesta*, *Casa de las Américas*, 1967.

↳ Antonio “ÑIKO” Pérez González (COR), *Hasta la victoria siempre*, 1967.

Otros creadores importantes de carteles fueron la *Central de Trabajadores de Cuba Revolucionaria* (CTC), el *Comité de Defensa de la Revolución* (CDR), la *Federación de Mujeres Cubanas* (FMC) y la *Asociación Nacional de Agricultores Pequeños* (ANAP). Los cartelistas que asumieron esta labor con gran compromiso, provenían en su mayoría del quehacer de la publicidad comercial y del arte, entre ellos: Eladio Rivadulla M., Antonio (Ñiko) Pérez G., Raúl Martínez G., Ásela Pérez, Alfredo Rostgaard, Helena Serrano, Olivio Martínez, José Gómez Fresquet (Fremez), y Estela Díaz (Cfr. Morales, 2009).

Realizaron carteles caracterizados por la gran sencillez de sus imágenes, adecuado balance entre signos y símbolos, que juntos lograban una armonía poética; la fusión de arte y política se definió por su sentido de síntesis tanto en imagen como en texto. Los carteles hablaban de las nuevas transformaciones políticas, económicas y sociales en el país; era un nuevo período de constantes cambios, de una continua tarea de legitimización del marxismo-leninismo como ideología. El cometido de los carteles fue dirigir al pueblo ante las alarmas y las victorias, así como expresar el apoyo a los ideales revolucionarios del gobierno al convocar a concentraciones populares y desfiles conmemorativos; además, se encargaron de la orientación social en una nueva estructura de valores y de la promoción de eventos culturales e intelectuales que fomentarían la reconstrucción de la sociedad cubana. También hubo un ámbito de carácter solidario hacia el exterior al alentar a los pueblos de África, Asia y América Latina a la lucha contra el imperialismo (*Ibidem*).



← Ásela Pérez, *Semana Internacional de solidaridad con America Latina*, 1970.

“Los carteles de la Revolución cubana han alcanzado una merecida fama; el aspecto más interesante de este súbito florecer del talento estriba precisamente en la dualidad de unos carteles que se inspiran en Occidente para su estilo y en el Este para su mensaje” (Barnicoat, 2007: 247). En concreto, su expresividad recopiló influencias del cartel ruso, el polaco, el *art nouveau*, el *art déco*, y más tarde del pop art y la psicodelia americana. Hizo una apuesta libre del color al crear gamas vibrantes, así como formas planas contrastantes, creando tensiones entre elementos aparentemente antagónicos; en la composición, también utilizó ilustraciones abstractas con efectos ópticos y cinéticos, al igual que elementos folclóricos de

manera dinámica, creadas a través de la mezcla del dibujo con la caligrafía, la fotografía y el grabado. La reproducción de los carteles se hizo efectiva con la serigrafía y el offset, después eran colocados en los muros de espacios públicos o privados, en todo lugar estratégico y simbólico (Cfr. Castillo, 2004: 5).

El cartel político de Cuba logró consolidar unas de las figuras más emblemáticas en el simbolismo de la lucha social: sus líderes revolucionarios, Fidel Castro y Ernesto “El Che” Guevara; de este último, quedó una presencia permanente a través de la imagen del guerrillero heroico que dejó su vida en la lucha por la libertad y el empoderamiento del pueblo a través de la educación y el trabajo de las tierras. De modo que, la gráfica de los carteles configuró estos ideales otorgándoles a los cubanos nuevas visiones y preocupaciones para el sustento del socialismo; pasó a ser parte de la vida cotidiana en todos sus ámbitos de modo que, significó el fortalecimiento de su identidad nacional frente a las hegemonías liberales.

2.2.3. Cartel contracultural estadounidense

A finales de los años sesenta del siglo pasado, en Estados Unidos se conformaron grupos contraculturales y subversivos como el movimiento *Hippie* —influenciado por un movimiento anterior: la generación Beat en la década de los cincuenta—, que propagaba los ideales de paz a través de la protesta en contra de la guerra de Vietnam, del racismo, la represión policial y la violenta expansión del mercantilismo; y, las Panteras Negras que, a través de la

conformación de su partido político, luchaban por la defensa de los derechos civiles de la comunidad afroamericana y por la emancipación de la mujer.

Los “hippies” conformaron el llamado estilo psicodélico tanto en su producción artística como en su estilo de vida. Con influencia del *art nouveau*, del comic, del pop art, así como de la mística y cultura oriental, crearon afiches llenos de energía, figuras orgánicas con atractivos contrastes de colores vivos, composiciones fluidas, vibrantes, —en ocasiones— extravagantes; a través de collages experimentales que mezclaban el dibujo con la fotografía. Algunos de los artistas más importantes del movimiento fueron: Wes Wilson, Victor Moscoso, Rick Griffin, Stanley Mouse y Alton Kelly (Cfr. Fidel, 2008).

El movimiento generó una ideología liderada por jóvenes, basada en una contra-respuesta a la moral, como a los valores conservadores que regían la sociedad estadounidense de la década de los sesenta, proclamando la libertad de expresión mediante el uso de toda clase de experiencias sensoriales, emocionales y espirituales. De los elementos que conformaron la psicodelia de su gráfica sobresalen formas de la naturaleza como las flores, la silueta femenina, figuras abstractas, tipografías deformadas u ondulantes y, el ya reconocido, símbolo de la paz. Este último fue creado por el diseñador gráfico británico Gerald Holtom, en 1958, para una campaña que promovía el desarme nuclear emplazado en Aldermaston ese mismo año; más tarde este símbolo llegó a los Estados Unidos y fue utilizado por activistas en contra de la guerra de Vietnam, así como por las feministas que pedían igualdad en derechos, de ahí su transformación al símbolo llamado “Paz y amor”. Los mismos motivos que usaron de forma política, fueron empleados en los carteles culturales.

Las Panteras Negras fueron un partido político fundado por Huey Newton y Bobby Seale en Oakland, California, en 1966. Se caracterizó por su gran labor simbólico-política que fue plasmada no sólo en afiches, sino también en un diario que fue creado para la comunidad negra, con el cual se daba sustento al movimiento para llevar a cabo programas de protección ciudadana, de alimentación, salud, transporte y educación. El objetivo del movimiento también apostaba por oportunidades de trabajo y derecho a la vivienda, así como por el respeto al pueblo afro, el cese a la brutalidad policiaca y la libertad de presos políticos, entre otros ejes.

La gráfica que distingue al partido entre las décadas de los sesentas y setentas del siglo pasado, es creación de uno de sus principales miembros, Emory Douglas, quien proyectó de forma sensible el sentimiento de abuso, represión y racismo que el pueblo afroamericano sufría cotidianamente.

En este sentido, a través del cartel empoderó a la comunidad mediante la reivindicación de la autodefensa armada y otros valores identitarios, usó figuras planas con características bruscas, expresivas, en altos contrastes, revistiéndolas de texturas coloridas. Se valió del retrato de los mártires del movimiento, dibujos de manos, lágrimas o balanzas; frente a la burla e ironía con la que representó al opresor con caricaturas agresivas de figuras como el cerdo y la serpiente. Douglas usó duotonos con dibujos o collages para la composición de los afiches realizados en litografía, similares a algunas páginas del diario que publicaban; ambos para significar: ¡todo el poder para el pueblo! (Douglas, 2015).

Los dos movimientos rescataron un sentido tan crítico como creativo de momentos de fuertes tensiones políticas donde imperaban la represión y la censura. Así, del sufrimiento por las guerras emergió el símbolo de la paz, mismo que perdura a través de la apropiación en la vida cotidiana.

↓ Emory Douglas, Black Panther Party, *All power to the people, death to the pigs*, 1968.

↘ Wes Wilson y Bill Graham, *s/T*, 1967.



2.2.4. El 68, año de agitación estudiantil

El comienzo de la segunda mitad del siglo XX estuvo marcado por grandes transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales en el mundo. Una vez concluidas las dos guerras que marcaron este siglo, vino el tiempo de reconstrucción, se vislumbraba un despertar en las generaciones jóvenes que se oponían a la guerra, a las dictaduras militares, a los sistemas de valores familiares-sociales conservadores, y al nuevo auge consumista de la cultura de masas. Se construyeron nuevos imaginarios en torno a la búsqueda de la libertad a través de la experiencia, los sueños, el inconsciente o los placeres; movimientos artísticos e ideológicos como el dadaísmo y el surrealismo dieron la pauta para una crítica social activa que abarcara todos los aspectos de la vida cotidiana. El año de 1968, fue un detonante de conciencias que salieron a las calles para ser vistas, para ser escuchadas; fue un momento para proyectar la mirada al igual que la reflexión, hacia las condiciones laborales de los trabajadores, el acceso a los servicios básicos, la educación y el derecho a una vivienda digna.

Mayo del 68 en Francia

El movimiento estudiantil de mayo de 1968 en París, Francia, fue un referente de aquel año convulso de grandes acontecimientos políticos-culturales, en el que una vez más los jóvenes estudiantes que se encontraban en plena adopción de ideales, opiniones y acciones ante el entorno en que se desarrollaban, preocupados por un futuro incierto sin oportunidades de crecimiento personal o profesional, dirigieron la mirada hacia las injusticias cometidas por la corrupción del Estado y a la censura de los medios de información que omitían la coerción del gobierno; fueron los protagonistas de un movimiento de protesta que logró congregar a diversos sectores de la sociedad en una unidad que tenía la esperanza de un cambio en aquel país.

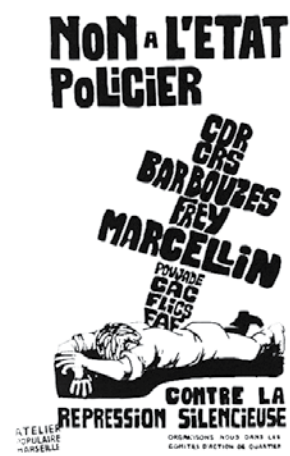
En el ámbito gráfico, además de la plástica de los carteles polacos que vivían un gran auge, la *Internacional Situacionista* tuvo gran influencia, sobre todo, en el uso de juegos de palabras. Éste, fue un movimiento artístico que surgió en 1957, en Cosío d'Arroschia, Italia, con claras ideas críticas y radicales que lo llevaron a ser un movimiento revolucionario (Cfr. Badenes, 2006: 123-124). En 1967, uno de los pensadores más activos del Situacionismo, Guy Debord, publicó el manifiesto del movimiento



en el libro *La Sociedad del Espectáculo*. Éste fue un texto fundamental para las acciones del movimiento francés, pues en él se hacía una crítica desde el marxismo radical a la vida cotidiana de la cultura de masas, exponiendo al espectáculo como la forma de dominación imperante. “Debord apoyaba las prácticas ‘consejistas’, en las que los consejos de obreros o de estudiantes tomaran el poder en sus centros de trabajo para iniciar el proceso revolucionario” (Ontañón, 2012).

En París, estudiantes universitarios de artes y diseño, formaron talleres para la producción de gráfica que ayudara a movilizar el movimiento a través de mensajes claros, persuasivos, al igual que convincentes. Se puede distinguir cuatro tipos de mensajes: los que exponían la unidad y fuerza de los sectores que participaban en la lucha, constituían una forma de reconocer el apoyo, de reiterar la pertenencia o identificación dentro del movimiento. Una segunda variante, los carteles que tenían una acción denunciante de acontecimientos violentos o represivos que sucedían en el momento, hacían frente a la limitación de la información que se otorgaba en los medios masivos. Otra parte importante del cartelismo era dirigido a las burlas —plasmadas con lenguaje sarcástico o metafórico— hacia el presidente Charles de Gaulle o a su cuerpo policial, de manera que ponían en evidencia sus actos violentos y corruptos. Finalmente, se identifica una cuarta variante en la que los carteles eran convocatorias a los eventos que se realizaban para dar continuidad al movimiento (manifestaciones, asambleas, debates, proyecciones etc.).

Los carteles nunca tuvieron un autor individual, la total confección fue un acto colectivo y democrático que se sometía a debate en asambleas realizadas por los talleres; el “Atelier Populaire” fue el sello de autoría de estos afiches, un espacio político-simbólico donde se ejercía una militancia comunicativa. La producción se determinó como todo movimiento contestatario, en las bajas posibilidades económicas, como de tiempo; los principales medios que se usaron fueron la litografía, la serigrafía y el estencil, en papeles de bajos costos con una o dos tintas. Además, como el propósito no era consolidar un estilo artístico propio de profesionales, sino crear un medio de comunicación en beneficio a la lucha; las técnicas de producción de la gráfica se extendieron a todos los sectores posibles, los estudiantes resolvieron distribuir un folleto en el que se explicaba como reproducir el cartel serigrafiado, impulsando la creación de nuevos talleres populares con el fin último de extender la revolución a todos los sectores de la sociedad e incitar a la unidad de todos los implicados en la lucha (Cfr. Badenes, 2006: 283).

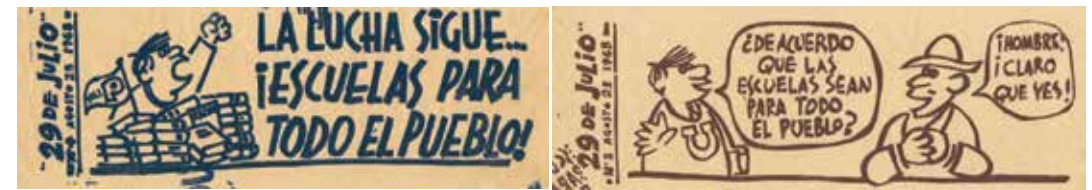


La producción gráfica fue totalmente crítica. La palabra asumió el protagonismo del movimiento junto con la imagen, proyectando la posición en contra de los excesos del consumismo y el rechazo al coleccionismo artístico; en cambio, se defendía un arte en contacto con la vida cotidiana, accesible al ser humano común y corriente. Los dibujos de objetos comunes llegaron a constituirse como símbolos que proyectaban el sentido esencial de su lucha, por ejemplo: herramientas como el martillo, llave, engranes, etc. que referían a la lucha en las fábricas; también esbozaron figuras que aludían a la fuerza del movimiento: el puño, micrófonos, libros y pinceles; así como aquellas que exponían de forma caricaturesca al enemigo: macanas, cascos de policía, armas. Las imágenes eran sencillas, siluetas planas totalmente icónicas, alejándose de los estilos abstractos que no respondieran a la rapidez en que se efectuaban los hilos comunicativos.

Pierre Restany (teórico del manifiesto), decía:

El arte abstracto rechazaba el mundo real en beneficio del universo interiorizado de una conciencia individual: a este arte de evasión ha sucedido un arte de participación. La vanguardia actual es optimista y realista, el artista tiende a reintegrar al cuerpo social. En el mundo automatizado de mañana, el problema capital será la utilización del tiempo libre. El artista aparecerá a partir de entonces no como un paria o un rebelde, sino como el ingeniero o el poeta de nuestras distracciones. [...] Su perfecta integración en lo real constituye un primer paso hacia la estética colectiva y la socialización del arte, preámbulo necesario para un humanismo nuevo (Restany citado en Badenes, 2006: 286).

El arte del mayo parisino del 68 fue posible gracias a la exhortación situacionista de tomar el control del entorno inmediato, el tiempo y los medios para crear las propias situaciones de vida. Fue un medio de comunicación que expresó el triunfo de la protesta social francesa, testimonio de un hecho histórico revolucionario. También, en términos artísticos, apeló por una práctica descentralizada y crítica, en la que se hacía una continua autoevaluación acerca del papel que ejercían los artistas en su producción con respecto al espectáculo. Eran conscientes del tratamiento de la realidad a través de la representación, la subversión de los códigos ya existentes en una especie de reciclaje crítico, satírico o resignificativo. Los situacionistas, por su parte, legaron la agitación que se reveló en el mayo francés para darle sentido a la creación gráfica para la protesta; con ello, los estudiantes fueron más allá del momento contestatario, pues cuestionaron la subjetividad a partir del



↑ Taller 29 de julio, Facultad de Medicina, La lucha sigue... ¡Escuelas para todo el pueblo!, ¿De acuerdo que las escuelas sean para todo el pueblo?, 1968.

← PÁGINA 69: Carteles del movimiento estudiantil de México, 1968.

contexto social pero también de la práctica misma. Encontraron el valor revolucionario de la organización y las relaciones creativas en la cotidianidad.

Octubre del 68, Tlatelolco

En otras geografías, en el mismo año, sobrevinieron otros movimientos: en México sucedió el Movimiento Estudiantil de 1968. Éste, inició revelando la desigualdad de la pretendida democracia en que vivía el país, tanto por las condiciones laborales como por las educativas; además, aún persistía la influencia de los movimientos laborales de obreros y campesinos de finales de los cincuentas. A esto se sumó el resentimiento por la privación de la libertad del preso político Demetrio Vallejo —líder del Sindicato Ferrocarrilero que encabezó los paros de julio y agosto de 1958—, quien se convirtió en un símbolo de lucha dentro de la gráfica del movimiento estudiantil.

Ocurridos algunos enfrentamientos en los que no se escatimó en la represión violenta hacia los estudiantes por parte del cuerpo policial del gobierno del Presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), resultó una gran cantidad de heridos al igual que la encarcelación de varios estudiantes. Pronto los estudiantes de distintas escuelas y universidades, se organizaron en un Consejo Nacional de Huelga (CNH), formulando sus demandas con un pliego petitorio de seis puntos, entre los que exigían libertad para los presos políticos, indemnización y justicia a las víctimas de los actos represivos y libertad de expresión. Al mismo tiempo, siendo México la sede para la celebración de los XIX Juegos Olímpicos de 1968, las protestas continuaron en medio de los preparativos ceremoniales de apertura por parte del gobierno hasta llegar al acontecimiento que marcó trágicamente la historia del país: la matanza de Tlatelolco del 2 de octubre. En la que murieron y desaparecieron cientos de estudiantes y civiles.

La principal producción de la gráfica del 68 en México —mantas, pancartas, carteles, volantes y pegadas— fue realizada por las brigadas activistas de estudiantes, apoyadas por algunos profesores y trabajadores pertenecientes especialmente a la Escuela Nacional de Artes plásticas (San Carlos), a la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (Esmeralda), también de algunos pequeños talleres que fueron instalados en diversos planteles de la UNAM y del IPN. La gráfica tuvo como fin ser un medio de propaganda mediante el cual se informara a la población de lo que realmente sucedía,

información omitida por los medios masivos de comunicación controlados por el Estado; el 68 fue conocido como el año de la prensa vendida. Por lo tanto, también significó un recurso para confrontar la difamación de la organización estudiantil y para expresar el repudio de ésta hacia las formas de violencia, corrupción e injusticia comandadas por el gobierno. El movimiento tuvo influencia creativa de la Escuela Mexicana conformada por artistas tales como Orozco, Rivera y Siqueiros, quienes recuperaron la visión popular de la obra del grabador José Guadalupe Posada, proyectando así un gran sentido nacionalista y revolucionario en la gráfica. Además, también siguió la tendencia a la crítica social del Taller de Gráfica Popular (TGP) fundado por Leopoldo Méndez en 1937, cuyas imágenes exaltaron la lucha campesina, la historia y tradiciones populares en México. En la estética del cartelismo, los estudiantes se inclinaron por algunas ideas del cartel cubano y de vanguardias artísticas como el expresionismo (Cfr. Grupo Mira, 1993: 13-19).

El lenguaje utilizado en la gráfica fue popular, sencillo y directo, con la intención de entablar una comunicación con el pueblo en la que se le exhortara a la participación en la lucha. La imagen tuvo un carácter urbano-popular, en la que se utilizaron elementos como la bayoneta, el gorila, la paloma ensangrentada, el candado en la boca, la madre atemorizada, para representar la represión, a veces con tintes satíricos. Estos elementos visuales fueron los primeros símbolos de denuncia utilizados en aquellos días de lucha, constituyéndose como una propuesta de oposición a los símbolos oficiales de las olimpiadas y a los patrios. Éstos, fueron reutilizados para formular lecturas inversas de tintes sarcásticos al cambiar su significado para expresar sus demandas, es decir, lo que proponía el principio de *desviación* del Situacionismo. Por las calles, escuelas, lugares públicos, transportes, rondaban las imágenes de líderes revolucionarios que inspiraron la lucha, Demetrio Vargas, de Emiliano Zapata y el Che Guevara, convirtiéndose en estandartes de la resistencia y la demanda de justicia. También se visualizaban otros símbolos como la V de la Victoria o el puño, que enriquecieron la simbología del movimiento contradiciendo el papel de los medios de comunicación convencionales. Para esta labor emergente se adoptó la técnica de grabado en linóleo, lo que permitía resultados inmediatos en la difusión debido a lo sencillo de su manufactura, además del bajo costo de producción; en menor medida también se usó la serigrafía, el fotograbado y el offset; además, la mezcla de estas técnicas con el dibujo tipográfico a mano fue común. Para la impresión se usaron papeles económicos y de reciclaje, con una o dos tintas, principalmente negra y roja (Cfr. *Ibid.*: 20-24).

La importancia que cobraba la imagen como representación del conflicto estudiantil se hizo rápidamente evidente. Frente a esta situación, el Estado dirigió a un grupo paramilitar a destruir los utensilios de los talleres donde se realizaba la gráfica y robó la única posibilidad de conocer una colección completa. Pareciendo no ser suficiente la violencia física hacia las personas, también hubo que reprimir la memoria destruyendo la evidencia gráfica del movimiento que, constituiría posteriormente un acervo documental histórico. Sin embargo, la mayor parte de la riqueza simbólica de los carteles de protesta del movimiento sobrevivió a la destrucción tangible, y aún perdura en movimientos estudiantiles posteriores como el *Halconazo* (1971), las huelgas de la UNAM (1999-2000) y otros más recientes como el *Yo Soy 132* (2012). La gráfica del 68 denota una apuesta por democratizar los recursos materiales e intelectuales que producen la sociedad; conjuntamente, creó un cambio de paradigma en la forma en que la sociedad mexicana percibía la creación, distribución, así como el consumo de información, haciendo del arte y del diseño gráfico un servicio social para las luchas populares.

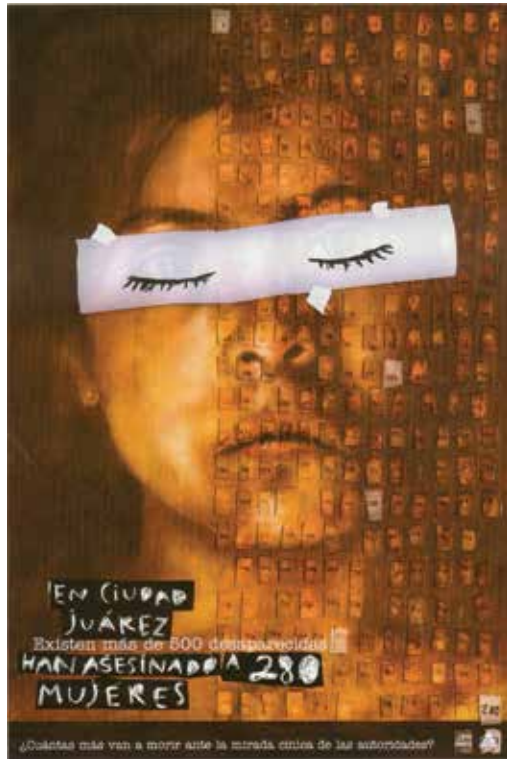
Terminada la *Revolución de las flores* del 68, quedó rehabilitada la capacidad de disentir, una huella considerable de rebeldía que sería visible en los años siguientes.



2.2.5 La disidencia en la gráfica de finales del siglo xx

La gráfica se afirmó como un sistema de expresión cada vez más fuerte con la capacidad de ser la voz de distintas luchas. Siguió siendo testimonio de la toma de la palabra, imagen y del espacio público por parte de la empatía en las formas de protesta social, misma que poco a poco ha ido sumando el número de causas de resistencia, subversión o exigencia. Dada la visibilidad de la fuerza de la gráfica como ente movilizador, los diseñadores profesionales gradualmente fueron interesándose en hacer de su labor una acción política continua, que no sólo estaba presente en sucesos políticos de grandes magnitudes, sino también en aquellos que iban construyendo luchas casi imperceptibles

↑ See Red Women's Workshop, Women's Day March, 1975. UK.



↑ Margarita Sada, *Más de 280 mujeres han sido asesinadas*, 2002. México.
 ↗ Rafael López Castro, de la carpeta *Por Acteal*, 1997. México.



↑ Leonel Sagahón, *Dignidad Rebelde, Identidad Nacional*, 2001. México.
 ↗ Beatriz Aurora, *No a la guerra, otro mundo es posible*, s/f. Chile.



pero persistentes por largos periodos de tiempo. Se trataba de un trabajo que no era motivo de un encargo que sería económicamente remunerado, sino como un acto altruista, como una respuesta personal al tomar conciencia tanto del compromiso como de la responsabilidad que el Diseño puede asumir como una profesión con un gran impacto social, que además, hace un equilibrio aunado a su servicio al mercado en la cultura de masas.

Al 68 sobrevino una intensa lucha política, social y simbólica en diversos aspectos de la vida pública y privada. La participación de las mujeres se impulsó a partir de los movimientos estudiantiles y de la liberación femenina en Estados Unidos, Reino Unido, entre otros países, con lo cual se fue conformando una segunda oleada feminista, que protestaba en contra de la violencia sistemática hacia las mujeres, por una justicia salarial e igualdad de oportunidades laborales, por la libre expresión sexual, así como por la salud reproductiva, que incluía la maternidad voluntaria y la despenalización del aborto.

A mediados de la década de los ochenta, comenzaron las protestas alrededor del mundo hacia la indiferencia gubernamental de muchos países frente a problemas ambientales, problemas de salud como el SIDA, sobre la paz, la globalización, el racismo, la inclusión, etc. Progresivamente se fueron sumando los diseñadores que ya sea de manera individual o colectiva ofrecían su trabajo creativo, especialmente el cartel, para ser estandarte o recurso en las protestas con acciones definidas, orientadas a un proceso de constante presión política.

En México, también la subversión se hizo patente desde la gráfica en las protestas por el *Halconazo* (1971), por los damnificados del sismo del 85, por el fraude electoral del 88 –cuando se le confiere el triunfo presidencial a Carlos Salinas de Gortari–, con el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1994), por las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, y por la matanza en Acteal (1997). “En 1996 la exposición *No todos los carteles son bonitos*, en la Casa del Poeta, vio surgir a las nuevas generaciones de jóvenes diseñadores y una nueva estética del cartel mexicano [...]” (Aquino, 2009).

De estas visibilidades, es notable la obra plástica de la artista chilena Beatriz Aurora, que ha identificado el “otro mundo posible” de las comunidades zapatistas. Sus imágenes están llenas de colorido y armonía proyectando las relaciones que los zapatistas vinculan con otras personas y con la naturaleza: dibujos de zapatistas de todas las edades con su distintivo pasamontañas, en paisajes que remiten a Chiapas: vegetación exuberante, plantas como el maíz, cacao y café, toda clase de animales domésticos y de la selva,

cielos estrellados, entre otros elementos. Estas obras fueron reproducidas en carteles para apoyar la resistencia del EZLN, enunciando “Nunca más un México sin nosotros”.

En torno a los feminicidios de Juárez, así como en el resto del país; en la gráfica que se ha realizado hasta en la actualidad, sobresalen las siluetas femeninas que denotan un cadáver, rostros de mujeres con los ojos cerrados; objetos como muñecas, zapatillas, labiales y cruces rosas, maltratados o con restos de sangre. Los retratos fotográficos de estas víctimas suelen encabezar las protestas. Para el caso de Acteal, también son visibles las cruces de madera, la sangre, corazones heridos o rostros mayas en pena que dicen: ¡Nunca más!, ¡Ni perdón, ni olvido!

La década de los noventa propulsó una nueva era tecnológica: los medios electrónicos designaron una aceleración de los procedimientos de producción y propagación de la imagen; fue más frecuente la gráfica de protesta que implicaba métodos creativos totalmente digitales a través de software especial para diseño, además de incluir mezclas de estas técnicas con las tradicionales. Asimismo, las redes informáticas permitieron la transmisión de la información en segundos y distancias antes inimaginables.

La internet apoyó la formación de estrategias fundamentales en los movimientos que ayudaban a que un mismo diseño pudiera ser impreso por miles de personas en distintas geografías. Se hizo posible un intercambio y retroalimentación en la imagen con una velocidad nunca antes vista; ahora los movimientos ya no sólo serían locales sino también globales. Hubo un paso o suma de la acción directa en las calles a la acción a través de la red, que incluso en los últimos tiempos ha llegado a significar el principal medio de convocatoria para salir a las marchas; este nuevo activismo se fue conociendo como “ciberactivismo”. Ésto, reforzó aún más la visibilidad de los hechos por los cuáles protestar y, por lo tanto, la consciencia de su existencia.

2.2.6. Los últimos movimientos en México, siglo XXI

En las últimas décadas que ha vivido México, ha seguido ferviente la indignación de mucha gente —principalmente estudiantes y comunidades indígenas— sobre una variante de actos violentos, corruptos e impunes, que pareciera no hacen más que repetir una historia cíclica. La memoria perdura por muchos de estos actos como la ya mencionada matanza de Tlatelolco, a partir de la cual, se han ido acumulando el dolor, la rabia, la indignación, la acción, los símbolos e imágenes por muchos otros crímenes en la historia moderna del país.



↑ Alejandro Magallanes, *No + sangre*, 2011. CDMX.

↗ *Morir Mejor* (sátira del eslogan de la gestión de Felipe Calderón). Mural, marcha por la paz 8-05-2011, CDMX.

La acción visual más evidente del siglo XXI comenzó con las protestas por los crímenes de San Salvador Atenco en 2006, por el conflicto magisterial en Oaxaca y por el fraude electoral del mismo año —donde Felipe Calderón Hinojosa se convierte en Presidente de la República—. Arnulfo Aquino (2009) señala a las protestas en Oaxaca como un punto de inflexión donde el estencil toma cierta preponderancia en la visualidad gráfica del país, grupos como ASARO, Arte Jaguar y Lapiztola, fueron creadores sobresalientes en este movimiento de protesta.

En las visualidades que le dieron voz a la protesta por Atenco se hace evidente la enunciación por el territorio, por la tierra y por la liberación de los presos políticos; el machete y Zapata, son los íconos que destacan. Las consignas en apoyo al magisterio en Oaxaca fueron: ¡Todo el poder al pueblo!, ¡Viva Oaxaca!, ¡Presos políticos, libertad!, acompañadas por figuraciones de sujetos subversivos con los rostros semi-cubiertos en posición de combate contra la represión policial; el rostro de Zapata y la estrella roja.

En el 2011 se organiza el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, como respuesta de la sociedad civil a la violencia que dejó miles de muertos y desaparecidos a lo largo del país, después de la errónea guerra contra el narcotráfico emprendida por Felipe Calderón durante su sexenio presidencial; el movimiento pedía nombrar las víctimas y esclarecer los crímenes. En las caravanas y en las marchas realizadas en la Ciudad de México, se leían consignas como: “Ni uno más” o “No más sangre”, y otras que nuevas como “200 mil litros de sangre derramada por Felipe Calderón y sus sicarios” (Cfr. Proceso, 2011); también habían carteles que expresaban horror con figuras de cráneos o de cuerpos envueltos, a su vez, resaltaba el símbolo de la paloma que aclamaba la paz y el “No + sangre”, configurado por el diseñador Alejandro Magallanes.

En los últimos años las protestas han seguido y han incrementado la visibilización de otros conflictos políticos y sociales como el desplazamiento violento de comunidades, la sobreexplotación de los recursos naturales, la inseguridad, los feminicidios y la desaparición forzada, entre otros motivos. Las demandas se han hecho vigentes unas a otras, la gráfica ha visibilizado la exigencia de libertades democráticas, justicia para las víctimas, el cese a la impunidad y castigo para los culpables; expresiones que se han citado unas a otras, donde los signos visuales se “repiten”. La organización creativa para la protesta ha adquirido autonomía, se ha vuelto una cuestión interdisciplinaria, pública y colectiva, donde el diseño gráfico y el arte se han tornado en un trabajo de comunicación para los otros.

En este acontecer, se ha visto como detonador constante la consciencia de los estudiantes y los creadores, quienes se organizan, promueven y hacen que los movimientos crezcan. A continuación, el ejemplo más reciente de movimiento estudiantil masivo de protesta.

2.2.7. Yo Soy 132

El movimiento *Yo soy 132* fue un pronunciamiento estudiantil, principalmente de universitarios —de instituciones públicas como privadas—. Éste, logró en poco tiempo hacer identificarse a miles de mexicanos que rechazaban la ya visible imposición como Presidente de la República, del entonces candidato del PRI, Enrique Peña Nieto (gobernador del Estado de México 2005-2011), en las elecciones presidenciales del 2012.

El movimiento tuvo su origen a partir de la protesta suscitada el 11 de mayo del mismo año, en la Universidad Iberoamericana, ante la visita del candidato al foro “Buen ciudadano Ibero”; un gran número de estudiantes la rechazaba. Cuestionaron sobre todo su responsabilidad ante los hechos violentos represivos del 2006 en el poblado de San Salvador Atenco, Estado de México; donde murieron 2 jóvenes, hubo abusos sexuales a 26 mujeres, más otras violaciones a los derechos humanos. Lo cual justificó y legitimó el uso de la fuerza pública. Acto seguido, el candidato huyó del foro y de las instalaciones de la Universidad al coro de rostros de indignación, algunos con máscaras del ex presidente Carlos Salinas de Gortari, despedidas que gritaban mostrando pancartas con frases como: ¡Asesino!, ¡Atenco no se olvida!, EPN: México no te quiere!.

Después de este acontecimiento, algunas autoridades gubernamentales declararon que los propiciadores del suceso eran “pseudo estudiantes”, gente afiliada a partidos políticos contrarios como el PRD. Ante esta acusación,



↑ Cartel Eduardo Salles, *La primavera mexicana*, 2012. México.

↗ Cartel Emiliano Molina, *Soy 132*, 2012. México.



↑ César Nández, *México te necesita*, 2011. México.

los estudiantes contestaron con un video en el que se grabaron con credencial de estudiante en mano para desplazar la identidad impuesta. El resultado fue un video con el rostro de 131 estudiantes, lo cual dio el nombre al movimiento; con una invitación a que más estudiantes se unieran: “somos más de 131, yo soy el 132, ¿te sumas?”. Este video, tanto como muchos que se capturaron durante la visita de EPN a la UIA, fueron compartidos inmediatamente a través de las redes sociales virtuales: Facebook, Twitter, YouTube. Así fue conformándose un frente a la desinformación de las cadenas de televisión como Televisa y TV Azteca, las cuales omitieron todas estas noticias que, sin embargo, ya estaban teniendo gran audiencia a través de medios alternativos.

A la organización estudiantil de la UIA se sumaron inmediatamente universitarios de la UNAM, IPN, UAM, UPN, INBA, Chapingo, COLMEX, Anáhuac, del Valle de México, ITAM y Tec de Monterrey. El rumbo del movimiento se definió horizontalmente a través de asambleas, foros dentro de las universidades, algunos espacios públicos y de las redes sociales de internet antes mencionadas; pronto se había conformado una amplia red nacional e internacional de estudiantes, apoyados también por artistas, intelectuales y algunos otros movimientos. El movimiento buscaba la democratización de los medios de comunicación, la creación de un tercer debate entre los candidatos presidenciales y el rechazo a la imposición mediática de EPN como candidato, querían promover un voto informado y reflexionado, por lo cual

↓ AMBAS: José Miguel Silva, Fotografía de marcha YoSoy132, mayo de 2012, CDMX.



se pedía libertad de expresión y el derecho a la información (Cfr. Morales Sierra, 2014: 166-171).

En las acciones de protesta que siguieron desde el 18 de mayo del 2012, los estudiantes se manifestaron a través de carteles y pancartas que aclamaban un despertar del pueblo mexicano; con este movimiento pretendían formar una parte activa-crítica del proceso electoral al confrontar la manipulación de los medios masivos, quienes favorecían injustamente al Partido Revolucionario Institucional. La comunicación visual que entablaron en las marchas —también, los artistas visuales, diseñadores gráficos, al igual que algunos creativos autodidactas— estuvo caracterizada por mensajes eficaces, con un diseño figurativo, expresivo, en el que predominaba el dibujo y la tipografía manual. Utilizaron cartulinas, mantas, papel kraft con acrílicos, aerosol, temperas, marcadores, además de impresión digital; también hicieron uso de técnicas como la serigrafía, el estencil y el grabado.

El movimiento originó el icono o figura del copete que representa a EPN, el cual se sigue utilizando a la fecha; sobresalen también como parte de los símbolos empleados, el clásico puño alzado, la figura de Emiliano Zapata, así como la de Gortari, al igual que la figura del televisor y los logotipos de Televisa y TV Azteca para denunciar su ineptitud en el quehacer de informar al pueblo. El activismo gráfico del *Yo Soy 132*, no sólo se vio reflejado en las calles, sino también virtualmente, por ejemplo, sobresalen los carteles de Emiliano Molina, quien apeló al movimiento de la juventud con elementos constructivistas de la escuela rusa; el de Eduardo Salles, quien “trató de mantener como eje de su diseño una comparación con las revoluciones de la Primavera Árabe, [...] vio en el nopal y la flor símbolos de renacimiento en medio de la adversidad” (Cfr. Mayorga, 2012) que, además, está disponible en su sitio de internet, pues “el objetivo es que la gente lo agarre, lo modifique, lo imprima, lo reimprima, lo ponga dondequiera, porque finalmente es la distribución de algo que se tiene que volver de todos” (*Ibidem*).

El *Yo Soy 132* significó un detonante político que apelaba a la memoria de la impunidad por casos como los feminicidios, la guardería ABC, Atenco, además de la masacre del 68 y el Halconazo, los cuales igual fueron referenciados gráficamente; éstos denotaban el fracaso del Estado como garantizador de protección y derechos de los ciudadanos, cuestión que se “olvida” en las contiendas electorales. Además, *Yo Soy 132* marcó en la historia presente una forma de protesta presencial pero también virtual, la cual tuvo éxito al mantenerse visible en espacios y tiempos simultáneos y persistentes, haciendo una comunicación democrática al igual que un diseño social participativo.

Tabla comparativa de gráfica política y de protesta

PAÍS	PROTAGONISTAS (CREADORES)	CONTEXTO DE PRODUCCIÓN
Rusia	Ex-publicistas: ilustradores, diseñadores, pintores, escultores. Ej. la Agencia ROSTA.	Desde la Guerra Civil Rusa (1917-1923), hasta después de la Segunda Guerra Mundial.
España	Colectivos y sindicatos. Ej. Taller de Artes Plásticas de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y el Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes en Madrid	Durante la Guerra Civil Española hasta la Dictadura Franquista (1975).
Cuba	Ex-publicistas, pintores e ilustradores. Ej. COR: Comisión de Orientación Revolucionaria, ORI: Organizaciones Revolucionarias Integradas	Revolución Cubana (1959) y en el resto del siglo XX.
Estados Unidos Americanos: · Movimiento Hippie · Partido Panteras Negras	Jóvenes estudiantes, músicos, artistas plásticos, escritores.	Década de los 60's, Guerra de Vietnam.
	Comunidad afroamericana residente en California. Emory Douglas.	Década de los 60's y 70's. Condiciones de falta de derechos humanos y represión policial a la comunidad.
Francia (Mayo del 68)	Estudiante universitarios, profesores, obreros. Atelier Populaire.	París (principalmente), 1968. Previa represión a huelgas obreras y protestas estudiantiles. Censura de los medios de comunicación.
México: · Movimiento estudiantil del 68 · YoSoy132	Estudiante universitarios, profesores, obreros. Brigadas del CNH	Juegos Olímpicos XIX de 1968 en la Ciudad de México. Previa represión a huelgas obreras y protestas estudiantiles. Censura de los medios de comunicación.
	Estudiantes, profesores, académicos, obreros. Inició con universitarios de la UIA.	Elecciones Presidenciales del 2012 en México. Imposición mediática del candidato Enrique Peña Nieto.

Elaboración: Itzia I. Solís González.

FORMAS Y DISEÑO	TÉCNICAS Y SOPORTE	ÍCONOS Y SÍMBOLOS
Sujeto en 1er plano. Ilustraciones lacónicas y sobrias, o decorativas con el uso del color y montajes. Tono heroico o caricaturesco.	Cartel. Dibujo, fotografía, estencil y grabado en linóleo.	Mazo, hoz, estrella de 5 picos; chimeneas de fábricas, engranes, escenas de trabajo; armas, balas, soldados.
Configuración del nuevo realismo, composición sencillas, contraste de línea y color, expresividad de personajes	Cartel. Fotomontajes, dibujo y aerógrafo.	Hoz, martillo y otras herramientas industriales; estrella de cinco y tres puntas; parafernalia bélica; libros y lápices.
Composición sencilla, síntesis de texto e imagen, gamas vibrantes de color y efectos cinéticos.	Cartel. Dibujo, caligrafía, fotografía, grabado, serigrafía y offset.	El Che Guevara, Fidel Castro, puño alzado, estrella de 5 puntas, libros, lápices, armas.
Estilo psicodélico, figuras orgánicas, letras ondulantes, altos contrastes de colores vibrantes	Cartel. Dibujo, caligrafía, fotografía, serigrafía y offset.	Flores, silueta femenina, paloma y símbolo de la paz.
Figuras planas en duotonos, contrastes de texturas, rasgos bruscos y expresivos.	Cartel. Dibujo, grabado en litografía, fotografía y collages.	Retratos de los mártires y rostros "comunes"; manos, lágrimas, balanza; armas; cerdo, serpiente
Figuras sencillas, icónicas y caricaturescas. Síntesis de texto e imagen. Siluetas planas, caricaturización de los enemigos. Impresión a 1 o 2 tintas.	Cartel y volantes. Dibujo, estencil, litografía y serigrafía.	Puño alzado, libros, micrófonos, pinceles; engranes, herramientas de trabajo, chimeneas de fábricas; policía (casco y macana), caricatura de Charles de Gaulle, cadenas.
Figuras sencillas, icónicas, y expresivas. Algunas con tono irónico. Síntesis de imagen y texto. Siluetas planas o escenas de pocos elementos. Impresión a 1 o 2 tintas.	Cartel y volantes. Dibujo, grabado en linóleo, serigrafía, estencil y offset.	Gorila, bayoneta, tanque de guerra, candado, cadenas; símbolos de las olimpiadas, paloma ensangrentada; el Che, Demetrio Vargas, puño alzado, la V de victoria.
Composiciones sencillas, figurativas y expresivas. Tono satírico. predominio tipográfico.	Carteles, mantas, pancartas. Técnicas tradicionales, dibujo, estencil, grabado en linóleo, serigrafía e impresión digital.	Puño alzado, Zapata, Gortari, EPN (su copete), ratas, televisores, cadenas, logotipos del PRI, TV Azteca y Televisa.

2.3. ESTÉTICA DE SUBVERSIÓN

El recorrido histórico expuesto, conduce a plantear lo que podríamos denominar una estética de subversión. Para hablar de ello, es necesario evocarnos al concepto de subversión, el cual, en primera instancia está asociado con la pretensión de “trastornar o alterar algo, especialmente el orden establecido” (Real Academia Española). Entonces, aludimos a la subversión la capacidad de cambio, que no precisamente se inscribe dentro de la alteración como acción destructiva; sino, en un plano de transformación que puede partir de la alternativa y lo diferente. El concepto también hace referencia a la “facultad para hacer que algo deje de tener el orden normal o característico”, es decir, a la agencia que discrepa con el estado habitual y logra una incidencia operativa en las normas y modos de organización predominantes. Por lo cual, la subversión es una acción que se imagina, se activa y se abstrae, desde los parámetros de lo crítico, lo rebelde, lo disidente, lo insurrecto o lo revolucionario; que se enfrenta a los ámbitos del control político, económico, religioso, del académico, artístico, así como de otras instituciones culturales. Con ello, la subversión supone un rumbo que cuestiona leyes, teorías, credos y se subleva ante los sistemas que obran desde la violencia hegemónica del conocimiento.

Por ejemplo, se subvierte la pretendida estabilidad política de un país, cuando intervienen fuerzas que participan políticamente en un escenario público mediante formas y marcos que resisten al poder coercitivo del Estado; la protesta es un acto subversivo. Generalmente, las potencias que subvierten son internas al sistema que pretenden desestabilizar, surgen desde lo más profundo del *ser* en cuanto a que aparecen como experiencias repentinas desbordadoras de límites que remueven los instintos, las emociones y las conciencias en una mirada crítica. Por lo tanto, las potencias que subvierten en la protesta como ejercicio, hacen resistencia a la dominación. Ratifican la capacidad de movimiento y creatividad como respuesta a los afectos, a las afecciones. Entonces, como apunta María Inés García Canal, “resistencias antes que discurso son un gesto que irrumpe para hacer evidente el malestar, para reivindicar la diferencia que las constituye. Se resiste siempre desde la diferencia y en la diferencia” (2004: 34). Es decir, la resistencia así como la subversión, responde como oposición, alternativa, variación; creando acciones afectivas, colectivas, organizadas o espontáneas, las cuales conforman espacios simbólicos de conflicto y producción.

En este sentido, la subversión se opone a lo uniteral o lo homogéneo, se propone como una disrupción que se abre a la inclusión de lo múltiple en el

tiempo, en la memoria. De tal forma que, resistimos y subvertimos también desde la mirada, en las formas cognitivas-afectivas desde las cuales concebimos nuestros espacios e interacciones; resistimos desde los lenguajes que construimos, abstracciones que operan en las formas con las cuales nos comunicamos. Así, la subversión y la resistencia se vuelven signos (Cfr. *Ibid.*: 34-45), índices o síntomas de un escenario social precario, convulsionado en sus relaciones. Éstos, incitan a la revuelta como fenómeno que hace un retorno o redescubrimiento de lo que sucede detrás de los escenarios de lo espectacular; que toma posición desde lo individual y social del ser, y sugiere una renovación que parte del cuestionamiento del lugar que ejercemos en el mundo.

Desde este panorama, la subversión se ha personificado en las formas sensibles que se construyen en las dinámicas de las sublevaciones y la resistencia; logrando concretar ciertos valores que hacen parte del imaginario de las luchas sociales. “La subjetividad se encarna en su capacidad resistente, en su capacidad de vida” (*Ibid.*: 35), es decir, se materializa —por ejemplo, en la gráfica— para que pueda ser visible, existente ante los otros. Entonces, si hablamos de una estética de subversión, nos podemos referir a aquella que surge como experiencia sensible en la protesta de los movimientos y luchas sociales; la cual genera una aprehensión, por tanto, un conocimiento acerca de una situación conflictiva o de crisis. Una estética que parte de contemplar al “acontecimiento” conflictivo; lo descompone, reconoce el valor de sus particularidades, con ello abstrae los detalles de la historicidad, los gestos que surgen de la protesta y de la memoria de los tiempos que la alcanzan. También, interviene en el acontecimiento al contraponerse a la desinformación en el cual está inmersa; conformando así, una estética de la “contra-información” (Cfr. Didi-Huberman, 2008b: 39-41), concepto que Didi-Huberman retoma de Gilles Deleuze para hablar de un acto creativo de resistencia, en cuanto a que “disloca” la visión al articular “aquello que nos concierne”, y consiguiente, materializarlo en otras formas de visibilidad, las cuales ocupan un lugar y tiempo específicos de relaciones en tanto actos estéticos.

Parte de ello radica en la superación de las falsas dicotomías, por ejemplo, entre el autor y el receptor, entre el contenido como algo artístico o la forma como algo político, de tal modo que deviene un conocimiento que supone, como sugiere Walter Benjamin, un trabajo de doble distancia, una mirada dúplice en la cual “somos al mismo tiempo objeto y sujeto, lo observado y el observador, lo distanciado y lo concernido” (*Ibid.*: 43). Así, la estética de subversión media la multiplicación de lo sensible-político o de las afecciones y la crítica, en la que reconoce como objeto de conocimiento a

las ausencias que nos constituyen; hace presente tanto a los elementos de deseo como a los de la reflexión, a través de diferentes figuras retóricas como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque o la antonomasia, a veces con cierta inclinación hacia la ironía como estrategia que hace de las referencias locales signos ostensibles. De este modo, Didi-Huberman señala en su texto *Imagen (de la) crítica*, que es necesario entablar un diálogo entre lo “innombrable” y lo “inimaginable” (Cfr. 2015: 383), en una contraposición con la demasía de aquello decible-visible-sensible, haciendo evidentes los vacíos de la historicidad. Jacques Rancière, así como Huberman, puntualiza en la efectividad de la mirada implicada, conmovida, cuando hay una presencia-identidad que regresa esa mirada, por lo cual acomete “hacer visibles los nombres, hacer hablar a los cuerpos silenciosos” (Cfr. Rancière, 2008: 78). Cuestión sumamente necesaria en el caso de las movilizaciones por las desapariciones forzadas, hacer reconocibles a las víctimas así como a los presuntos culpables.

Por lo anterior, podemos afirmar que la gráfica de protesta se construye como una visibilidad “estéticamente convocante” (Olalde, 2016: 108) en el sentido mismo que a través de sus cualidades formales que despliegan palabras e imágenes a la vez que emociones y testimonios; la gráfica de protesta pretende atraer la atención como un mensaje de urgencia, que necesita ser visto, leído, aprehendido por el espectador a través de la implicación, haciendo suyos los problemas abordados. Todo ello direccionado a practicar una reflexividad afectiva y subversiva.

Hablar de una estética de subversión es ampliar los límites del arte y el diseño, valorando la poética que surge de una dialéctica visual que se dinamiza en las calles, en escuelas, casas o talleres en tiempos que irrumpen lo cotidiano, donde se revisten de emociones que se despliegan entre lo espontáneo, lo clandestino y lo efímero. Pensar en una estética de subversión es asumir la responsabilidad de hacer un trabajo crítico de la memoria visual, así como de los modos en que ésta se produce. En este sentido, Benjamin (1934) decía que ésta tendría que buscar en la técnica su propia salvación, la poética misma de subvertir los medios, apropiarse de ellos y ponerlos al servicio de la construcción de la historia “[...] hace falta escribir poemas, en el sentido en que Hegel explica, en la *Estética*, que, siempre que existe una conciencia del sufrimiento entre los hombres, tiene que existir también el arte como forma objetiva de esta conciencia” (Adorno citado en Didi-Huberman, 2015: 382).

2.4. ESTÉTICA RELACIONAL

Como se había dicho anteriormente, la acción colectiva en la protesta, al igual que las formas sensibles que surgen de ella, parten de un planteamiento de intenciones subversivas que se fundan en una reflexividad racional y afectiva inferida por la subjetividad de los individuos. Guattari define a la subjetividad como “el conjunto de las condiciones que hacen posible que instancias individuales y/o colectivas estén en posición de emerger como territorio existencial sui-referencial, que delimita, o es adyacente a una alteridad también subjetiva” (citado en Bourriaud, 2006: 113), es decir, un territorio que se fija a partir de la comunicación con el otro, por tanto, una coexistencia de espacios psíquicos y sociales que son diferentes entre sí y se atraviesan.

De este modo, implicamos a la subjetividad como la raíz que materializa a las imágenes, por ende, a la gráfica que se construye para la protesta; resultan como “dispositivos dialógicos” (Cfr. Bajtín, 2000: 158-167) que interpretan y evalúan los elementos de la realidad que sostiene su existencia, y que, además, intervienen en la desterritorialización de las percepciones pasivas y dominadas. Esta acción colectiva enunciativa, supone una producción de subjetividad que se redefine en función de crear nuevos dispositivos comunicativos que se configuran en relación con el “otro”, que es valorado por los creadores homólogos como partícipes de un conjunto de relaciones sociales. En el caso de la protesta por desaparición forzada, se construyen en vinculación con las víctimas desaparecidas que no son nombradas, de modo que éstas sean rememoradas y permanezcan vivas en la historia que por ellas busca justicia; ya que “La muerte absoluta (el no ser) es permanecer sin ser escuchado, sin ser reconocido, sin ser recordado” (*Ibid.*: 163).

En este sentido, la estética de subversión que resiste en la protesta resulta de un acto de intersubjetividad, es decir, de un proceso creativo que efectúa un intercambio de subjetividades, donde las formas simbólicas que se generan son el producto de una dialéctica colectiva que precisa sus necesidades de expresión a partir de los problemas sociales que se identifican en comunidad y que concuerdan con la realidad que los medios de comunicación masiva omiten. Por consiguiente, es una estética que se construye a partir de la interacción solidaria y empática en los procesos de protesta, que suma una trama de experiencias propias así como ajenas; con lo cual resulta una acción colectiva que conjunta pensamiento al igual que conductas en sus representaciones. Parte de una visión y producción de sentido compartidas que se concretan en una comunicación práctica, la cual permite la apropiación del

proceso mediante el cual se hacen inteligibles los afectos-conocimientos, a través de ciertos lenguajes como la gráfica, formados por “objetos intersubjetivamente estructurados” (Cfr. Rodríguez, 2009: 148).

Entonces, al asumir que la estética de subversión es intersubjetiva, aceptamos en ésta la cualidad relacional que expresa Nicolas Bourriaud (Cfr. 2006: 99-131), la cual tiene como punto de partida teórico-práctico las relaciones humanas y su contexto social; condición que en el caso de la protesta refiere a las interacciones que se distinguen en los movimientos y luchas sociales. Así, acatamos la posibilidad de una estética relacional que se sensibiliza en la acción colectiva que concreta la participación a través de la colaboración consciente, voluntaria por intereses comunes; es un proceso contractual y reflexivo. Es así, que se crean redes de relaciones sociales que se vinculan por una ideología o simplemente, por un sentir y una determinación a asumir cierta responsabilidad ciudadana; es al interior de éstas que se forman y se refuerzan las creencias y motivaciones que mantienen en acción a las luchas sociales. De esta manera, esta estética surge de una “agencia relacional” (Cfr. Gell, 2016: 43-59) que produce relaciones creativas con capacidades deconstructivas que se manifiestan en un proceso de creación-transcreación de la conciencia del otro a una autoconciencia; y conviene un marco referencial que recoge los lazos emocionales y cognitivos que se forman en una trama solidaria con las víctimas de la violencia.

Por lo tanto, la estética de subversión, que también es relacional, significa un universo de subjetivación opuesto a los objetivos estéticos y políticos de las industrias culturales y artísticas; deviene una micropolítica emancipatoria que hace posible otras formas de producción de sensibilidad, la cual permite “reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable [es] modificar el territorio de lo posible en todos los niveles: las jerarquías de poder/dominación, el predominio de la razón sobre la sensibilidad, la imposición de la forma por sobre la materia, y la distribución de las capacidades e incapacidades” (Rancière, 2010: 51). De tal forma, la estética está obligada a reorientar los cambios sociales y los marcos de lo decible que forjan conocimientos comunitarios, expresando así su potencialidad para generar procesos de resistencia que a su vez, reformulan el arte y el diseño como experiencias activistas.

Retomando el concepto de historicidad de Touraine, donde señala que “La sociedad se produce y reproduce a través de las prácticas sociales que constituyen un sistema de conocimiento y de herramientas técnicas que le permiten actuar sobre sí misma” (Citado en Chihua, 2007: 91); podemos entender

↓ Atelier Populaire, cartel en apoyo al movimiento estudiantil mexicano, 1968. Francia.

↓ ↓ Arnulfo Aquino, cartel para la UAP, rechazo a la dictadura chilena, 1973. México.



la gráfica de protesta como un efecto de la historicidad que resulta de los deseos de poder intervenir en la redirección de ésta. Por lo tanto, la estética de subversión y relacional hace posible la mirada y la valorización de la fabricación de la gráfica de protesta como parte de esas relaciones de producción simbólica en la vida social; sustenta su importancia como facilitadora de maneras distintas de relacionarse, significarse, producirse; además, asimila tejidos históricos que dan sentido a los nuevos movimientos sociales. En este sentido, estas tramas se visualizan en la gráfica como vínculos signícos que remiten a asociaciones de sucesos, personajes, tiempos, a la vez que a cuestiones formales, que perfilan ciertas plasticidades. Enseguida, se analizará lo relacional desde este enfoque histórico y posteriormente a partir del pragmático.



2.4.1. Redes históricas: unión de movimientos y causas

Las imágenes de la protesta son entidades simbólicas que se construyen culturalmente, por lo tanto, en una historia local y política. Conllevan una cronología de relaciones dinámicas y pensamientos, que se han ido transformando con el tiempo al igual que sus mismas representaciones. En este sentido, son imágenes de redes históricas que se conciben como actores sociales que intervienen en el curso de la historia a través de la sublevación. Así, con una conciencia histórica de la dominación y con las formas simbólicas que abstraemos de ella, influimos cognitivamente en los movimientos contemporáneos, los cuales, en palabras de Melucci:



Resemantización del personaje del "tío Sam", creado por Flagg, en oposición al imperialismo de EUA.

↖ James Montgomery Flagg, *I Want You for U.S. Army*, 1917. EUA.

↑ Seymour Chwast, cartel contra la Guerra de Vietnam, 1967. EUA.

← OSPAAAL, Solidaridad Mundial con la Revolución Cubana, 1980. Cuba.

[...] han pasado de la secuencia a la coexistencia. Fragmentos de experiencia, de historia pasada, de memoria coexisten dentro del mismo fenómeno empírico y se convierten en elementos activadores de la acción colectiva. Las huellas del pasado que persisten en los fenómenos contemporáneos no son simplemente legados históricos ni vestigios sobre los que se construyen nuevos desarrollos, sino que contribuyen a configurar nuevas pautas de acción colectiva donde coexisten o se combinan los elementos históricos y culturales (1994: 134).

Por lo tanto, las imágenes como la gráfica de protesta resultan una unidad experimental que se activa a través de la memoria, de la conciencia de vivir una situación concreta que no se delimita como un hecho aislado, sino que es el resultado de la violencia de la historicidad. De esta forma, la gráfica se construye visualmente por nuevos íconos que responden a las singularidades de los hechos por los que se protesta, pero también por otros símbolos que ya se fijaron en la cultura y que son reconocidos como parte de historias que han marcado a la sociedad. Sí bien es cierto que los contenidos específicos caducan, que no tienen el mismo sentido de una generación a otra, se pueden rastrear las líneas que suceden a las orientaciones subversivas del pasado que confluyen en contextos y relaciones sociales similares.

A través de la gráfica “una clase dirigente se identifica con la historia, a su vez con sus propios intereses” (Touraine, 2006: 260), y es así, como en ella plasma la abstracción de este conjunto, trayendo signos de luchas pasadas, con lo que acontece una reapropiación simbólica, una re-significación de éstos en la identificación con el momento histórico actual.

Por consiguiente, como sugiere Benjamin (Cfr. Citado en Didi-Huberman, 2008a: 5-6), las imágenes son una relación no sólo cognitiva sino también de tiempos históricos, donde interactúan personajes, testigos y “profecías”, pues pareciera un ciclo reiterativo. Así, la gráfica arde cada vez que hace eco, regresa como una fuerza distinta a través de la memoria que reconoce un pasado de conflictos y luchas que siguen su curso o de los cuales no ha llegado la justicia; viene a encender las mentes reforzando valores para la emancipación o la sublevación. Este proceso, mediante el cual las imágenes se reconstruyen a partir de otras del pasado, es conocido como resemanización, se trata de la “operación semiótica de transformar el sentido de una realidad conocida o aceptada para renovarla o para hacer una transposición de modelo, creando una entidad distinta, pero con alguna conexión referencial con aquélla [...]” (Zecchetto, 2011: 127).

En el caso de la protesta, ésta resulta una estrategia que se sobrepone al olvido y supone un encuentro con las generaciones que nos formaron, heredándonos un mundo de relaciones conflictivas a la vez que subversivas. Así también, constituye una metodología que se nutre del montaje para interpretar los paradigmas y contextos que han forjado el presente. Esto, exige la elaboración de una conciencia histórica crítica que verifique los momentos del pasado que aún demandan justicia, que enuncie los nombres de los desaparecidos que nunca regresaron a casa y que exhorte a no permitir que estos hechos se repitan.

En este entramado histórico de la protesta, la resemantización supone el rescate de unas supervivencias, imágenes —en un sentido gráfico-visual: palabras, frases, discursos, figuras, rostros— que se renuevan con otros efectos a través de figuras retóricas como la metáfora y la analogía, para nuevas interpretaciones que en realidad significan una suma de conflictos. Estas imágenes supervivientes constituyen el índice de archivos que lograron vivir a pesar de la violencia de los poderes que operan el tiempo y resisten el proceso continuo de simbolización que moviliza la acción en la lucha. Así que, por más que se destruyan las imágenes tangibles de la protesta, éstas quedarán impregnadas en el tiempo, en el espacio, seguirán renaciendo, transfigurándose. No desaparecen ni se olvidan, vuelven con cada revuelta y sublevación que necesita saber del pasado para reconocerse en su presente. De esta forma, la gráfica de protesta vive a partir de la continua reinterpretación y reproducción que los actores sociales hacen de ella, retomando aquellos signos de la historicidad que perduran en la memoria colectiva, socializándolos a través de la apropiación y la compartición en los espacios públicos.

2.4.2. Redes de acción y construcción visual: actores creativos

La estética relacional que aborda la gráfica de protesta, se sostiene por ejes identitarios contruidos a través de la identificación de valores, intereses, sentimientos, que surgen de situaciones o historias comunes. Emergen de las colectividades en movimiento, es decir, de una afinidad ideológica, pragmática, y afectiva, activada en la participación voluntaria, reconocida como una identidad colectiva. Melucci la define como una “identificación interactiva y compartida-producida por individuos o grupos, y que se refiere a las orientaciones de la acción y al campo de oportunidades en el cual tiene lugar la acción” (Melucci citado en Chihua, 2007: 87), por lo tanto, se trata de una identidad fundada en el ejercicio de la lucha, donde se manifiesta la comunidad con el otro, con quien comparte un sentimiento de temor o peligro por



Estudiantes rememoran los acontecimientos represivos del 68 y el Halconazo.

↑ AMBAS: José Miguel Silva, Fotografía de marcha YoSoy132, 2012, CDMX.

su vida a la vez que se conduce del padecimiento de los otros por quienes se protesta; conmociones que los actores creativos —artistas, diseñadores, ilustradores, etc.— reflexionan, negocian y gestionan.

Con anterioridad, se mencionó a las *comunidades imaginadas*, de las cuales se puede comprender la identidad como producto de la interacción a partir de ciertos sistemas y códigos culturales; con éstos, los individuos producen el sentido de los hechos con los cuales se enfrentan, a su accionar contestatario. De tal forma que la acción colectiva, y con ello la identidad, se concretan de lo cultural a lo político. Las relaciones que se dan en el qué y cómo nos comunicamos, nos forman, nos vinculan o expresan. Así, la sociedad se refleja auto-determinándose según su percepción; somos lo que expresamos, lo que aspiramos o idealizamos ser de acuerdo a lo que vemos, escuchamos y sentimos. Construimos nuestra realidad colectiva a partir del repertorio simbólico, comunicativo que formamos, con el cual nos des envolvemos e interactuamos como individuos que forman parte de una sociedad.

Por lo tanto, la protesta en tanto acto comunicativo y colectivo produce las identidades que le dan sentido; reivindica a las víctimas que objetivan al *enjeu*, las dota de la calidad jurídica, histórico-social que las constituye como tales, al mismo tiempo que a los sujetos subversivos que se movilizan creando las formas visuales que las representan. Entoces, la subjetivación desde la gráfica de protesta tiene como fin exponer la individuación de las víctimas de la violencia, así como al actor social subversivo que protesta y exige justicia. La gráfica se materializa a través de las redes de acción creativa forjadas por esta identidad colectiva de lucha, reforzada por una parte con las mismas representaciones emancipadoras que produce, demandando la interpretación e intervención en este nuevo mundo sensible.

Así, las imágenes de protesta conciben a los actores sociales que se sublevaran como seres subversivos, rebeldes, disidentes, revolucionarios y creativos. Toda clase de individuos sin importar la edad, sexo, profesión u oficio; como pueden ser estudiantes, obreros, periodistas, comunicólogos, artistas, diseñadores, defensores de derechos humanos, abogados. Es importante señalar que uno de los actores principales de los movimientos reivindicativos, de las protestas y las resistencias, han sido los jóvenes. Melucci (1994) decía que:

Ser joven en la sociedad contemporánea deja de ser una condición biológica y pasa a ser definida en términos culturales. Los jóvenes lo son no por tener una edad determinada sino principalmente porque participan de una cultura o de un estilo de vida específico; [...]. La juventud como condición simbólica adelanta la posibilidad y el derecho a la redefinición, a la variabilidad, a la reversibilidad de las opciones de vida (p. 137).

La juventud busca la alternativa y el cambio. Ser joven es accionar los ideales, emplear el tiempo en buscar transformaciones, porque creen y hacen una forma de vida distinta, con una concepción del tiempo siempre presente, siempre móvil. En esta dirección, es como muchos de estos actores sociales se convierten en autores-productores de realidades gráficas que le dan visibilidad y significación a los movimientos, organizando una memoria. La protesta conforma el espacio propicio para una intervención activa de las identidades creativas, en la comunicación pública; para la conversión del autor como productor (Cfr. Benjamin, 2004: 19-60) de situaciones y oportunidades de experiencias políticas-estéticas. Con esta modificación comunicativa, también se da una alteración en la relación “narrador-lector”, en la que por medio de la gráfica se hace un llamado a los lectores de estas imágenes, a que también sean narradores de su propia experiencia en la protesta, y sean productores de una reflexividad operante y compartida.

Asimismo, el montaje es el referente para “[...] forzar al actor a tomar posición respecto de su propio papel” (*Ibid.*: 53); el cual está directamente relacionado con el manejo que hace de los medios de producción y del lugar que toma su mirada para configurarse, es decir, con los modos de hacer contenido simbólico, que es donde radica el verdadero acto revolucionario. Por lo tanto, en los autores de gráfica surge la necesidad de hacer apreciaciones en paridad con el otro, de hacer posible una remodelación técnica que tenga como principio la calidad y eficacia de la imagen; no una tendencia artística que denote una estetización política, sino por el contrario, los

creativos hacen una politización de la estética. Por ejemplo, estudiantes de artes o diseño que se organizan para la protesta, se apropian de los aparatos de producción que hay en su escuela y los usan para producir la gráfica que será enarbolada en una marcha. También, muchos de los creativos que realizan gráfica “profesionalmente”, están renovando continuamente mensajes, campañas, proyectos de cambios de consciencias. Esto lo hacen a través de redes productivas que no sólo expresan desde lo gráfico, sino que también integran música, teatro, literatura y ciencia.

Estos sujetos que resisten, parten de objetivos individuales también, de demandas de autonomía en los espacios tanto públicos como privados, políticos como culturales. Necesidades de autorrealización profesional, espiritual, política, etc. Todas ellas, sociales, derivadas de las subjetividades que se procesan a través de las relaciones que se efectúan al interior de los movimientos y de la vida cotidiana. En este sentido, las redes creativas que se desarrollan a partir de estas determinaciones funcionan como “laboratorios culturales” (Melucci citado en Chihua, 2007: 84), donde hay un trabajo simbólico constante a base de retroalimentaciones entre distintas áreas que expresan percepciones alternativas.

Estas redes muestran una forma de supervivencia distinta y posible ante el sistema dominante que, además, no encapsula a sus actores sino que están en un continuo movimiento en el que pueden llegar e irse fácilmente. La vida pública que crean es la misma que se lleva en la cotidianidad, a lo cual se reconoce también como parte de la coherencia de hacer el futuro en el presente. Buscan hacer diferencias en más ámbitos conformando campos sociales de acción en las escuelas, en centros de trabajo, de ocio, de convivencia familiar, etc.

Y si bien no se alcanzan a concretar los cambios, por lo menos existe una búsqueda que sigue exhortando a una acción participativa. A través de su accionar, invitan a otros a sumar comunidades y experiencias que se autoconstruyan desde la oposición, de las necesidades de cambio, creando alternativas sobre las formas para generar otras condiciones de vida. Estas redes pragmáticas tienen el poder de actuar sobre sí mismas. Funcionan y seguirán haciéndolo a medida que se siga construyendo un sentido perdurable de “identidad colectiva”, al igual que un sentido individual que acata las más profundas convicciones. Mientras siga re-significándose la acción, seguirá habiendo lucha, reivindicación, subversión o resistencia.

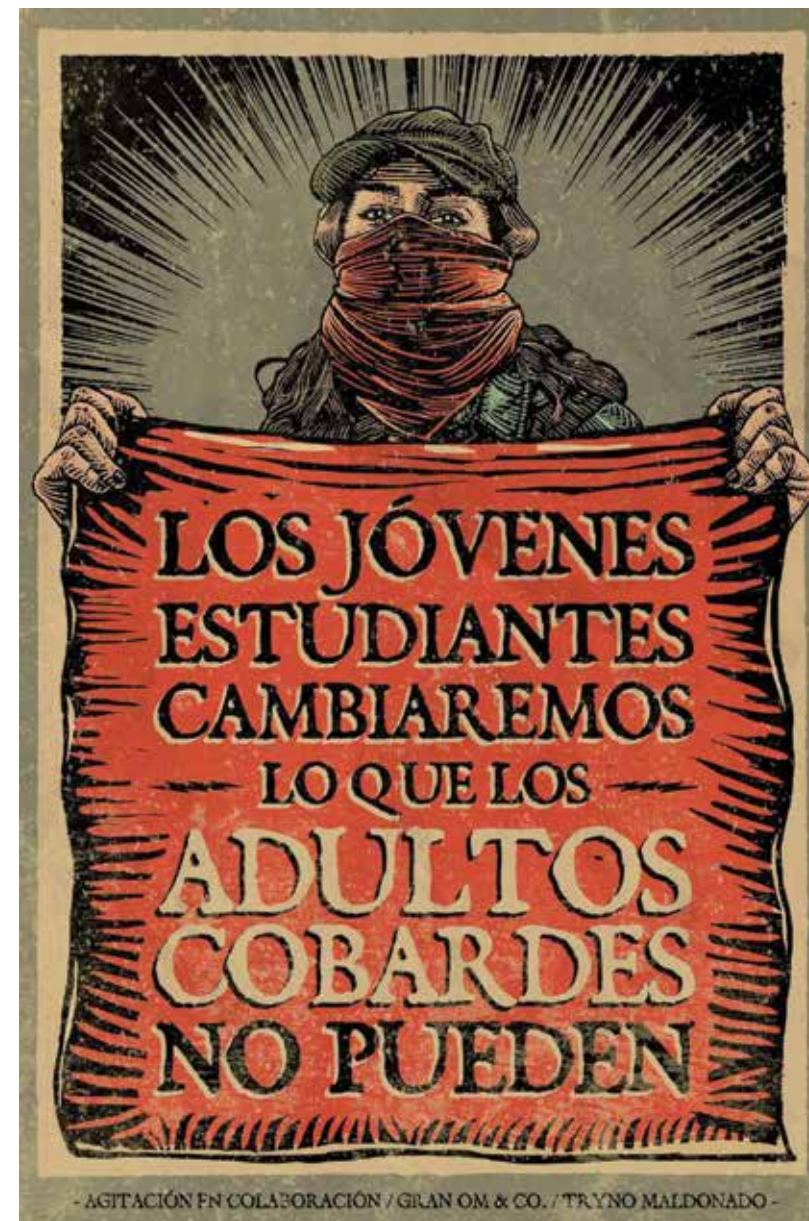
CONCLUSIONES DE CAPÍTULO

Para comprender la gráfica de protesta contemporánea respecto a sus cualidades formales, expresivas, así como simbólicas, es necesario hablar de las imágenes supervivientes que la constituyen. Por tal, concebimos la “supervivencia” visual a manera de trascendencia, como una fijación en los imaginarios sociales que concreta ciertos valores de resistencia y revolución, a lo largo de una historia de sublevaciones políticas. Virtud que emerge de los antecedentes como el cartel político ruso, español, cubano, estadounidense, francés, chileno y mexicano —por poner los ejemplos más representativos—. Estas imágenes significaron la potencia simbólica de diversas comunidades subversivas, creadoras de “otras” narraciones históricas.

En este sentido, es factible analizar la clase de abstracciones o fuerzas latentes que le dieron significado a esta gráfica y siguen siendo parámetro de las nuevas insurgencias gráficas: la adherencia a ideologías socialistas y comunistas, por ende, la militancia a los partidos políticos que representaban estas doctrinas; así como las oposiciones a las formas de gobierno capitalista y neoliberal, con la formación de comunidades contraculturales que disientan de los sistemas de valores tradicionales y conservadores. Mismas que han dado paso a las inquietudes contemporáneas, que vuelcan la mirada hacia problemas ambientales, de salud, así como a las luchas feministas que enfrentan diversos problemas con enfoque de género, entre otros.

El reconocimiento de esta cronología visual, hace plausible identificar la configuración de una estética de subversión, aquella que concreta una experiencia sensible a partir de una doble mirada, en la que somos el observador a la vez que lo observado, donde nos reconocemos como parte de una situación “ardiente” que desborda toda clase de límites. Ésta, ha trazado un criterio plástico formulado en disputa a los principios de la publicidad comercial y de la propaganda, configurando así sus propios lenguajes. De esta forma, distinguimos esta estética en la gráfica de protesta, al construirse como una abstracción dialógica que surge de la confrontación de las partes de un conflicto, la cual expresa un mensaje de urgencia que disloca la visión entre lo sensible y lo crítico. Entonces, se concluye que la estética de subversión, es también una estética relacional, pues está modelada por un conjunto de relaciones creativas y afectivas, organizadas en una colectividad —próxima o lejana (virtual)— transdisciplinaria. También, incluye una unión de relaciones históricas tanto formales como sociales, en las que se hacen visibles las supervivencias de la imagen mediante íconos y símbolos

que se resemantizan; así como en la persistencia de las personas o movimientos del pasado que aún buscan justicia y reconocimiento, sumando sus fuerzas en el acompañamiento de las nuevas luchas. ↴



↑ Gran OM & Co. y Tryno Maldonado, *Jóvenes*, "Propaganda y Conciencia", 2018

La gráfica por AYOTZINAPA

3.



Finalmente, en este capítulo se vacía el análisis específico de caso, la gráfica de protesta por los crímenes de Ayotzinapa. Para comenzar, es necesario dar parte de los hechos ocurridos en Iguala, Guerrero el 26 y 27 de septiembre de 2014: la desaparición forzada de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, y el asesinato de 6 personas (3 de ellos estudiantes). Delitos de lesa humanidad acontecidos en un contexto de extrema inseguridad y violencia a lo largo del país, donde hay miles de desaparecidos así como fosas clandestinas con cuerpos sin nombre. Situación que estremeció a la sociedad mexicana.

Después, se narra cómo se congregó la rabia, el dolor y el hartazgo en un movimiento de protesta —con alcances solidarios internacionales— que exigía la aparición con vida de los estudiantes, al igual que justicia para los asesinados; además del reconocimiento jurídico como crímenes de Estado que debían esclarecerse para no quedar en la impunidad como otros casos en la historia. Aquí se relata cómo fueron surgiendo redes de apoyo conformadas por estudiantes, profesores, abogados, artistas, diseñadores, organizaciones civiles y de derechos humanos, y demás personas que no caben en estos prototipos; organizadas para la movilización de la protesta en diversas jornadas de acción, entre ellas, la creación de diferentes formas sensibles para significar el movimiento y dar cuenta de los hechos, a manera de reflexiones e investigaciones independientes.

Para finalizar, el texto aterriza el objeto principal del estudio con el análisis de la gráfica de protesta por Ayotzinapa, plasmada en carteles, lienzos y pancartas, los cuales fueron movilizados a través de las principales manifestaciones en las calles y en redes sociales o plataformas informativas virtuales. Las observaciones que se hicieron, atendieron sus aspectos técnicos así como conceptuales, de los cuales se desglosan, distintos tipos de mensajes o discursos, posibilitando la realización de una especie de clasificación. También se hace una ponderación acerca de los íconos y símbolos que resultan

de la lucha, se consolidan visualmente y se afianzan en los imaginarios culturales; acción de la imagen o los signos que se confirma con la memoria de otras luchas y movimientos que anteceden a Ayotzinapa. En este sentido, se hacen visibles ciertas supervivencias que regresan como fantasmas en pena por aún no haber conseguido justicia, resignifican el campo de la protesta y suman los dolores así como las esperanzas o el aliento para seguir exigiendo verdad y ecuanimidad. Por último, se intenta trazar una vida de la gráfica durante la protesta, haciendo patente la persistencia de ciertas imágenes que trascienden otros tiempos y espacios, recordando no olvidar.

3.1 UNA HISTORIA DE DESAPARICIÓN FORZADA: NARRACIÓN DE LOS HECHOS SOBRE LOS 43

Hablar de la desaparición forzada en México significa tocar las fibras más profundas de la violencia como parte intrínseca de la estructura política y económica de nuestro país. Hablamos de un sistema operativo implementado desde el poder a lo largo de una historia inconmensurable; los gobiernos recurren a estrategias de represión, persecución y contención de la población como medidas para la manipulación social. De acuerdo con la *Convención Internacional para la Protección de todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas*, se entiende por desaparición forzada: “el arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sean obra de agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o del ocultamiento de la suerte o el paradero de la persona desaparecida, sustrayéndola a la protección de la ley” (2006).

De este modo, para hablar del caso Ayotzinapa es preciso mirar el contexto histórico del país, que ha delineado estos procesos de descomposición social: desigualdad exacerbada, donde la falta de oportunidades y de condiciones mínimas para el desarrollo son una forma de violencia que margina cada vez más a las comunidades indígenas, campesinas y de la periferia de las urbes. La falta de empleos y acceso a una educación de calidad inhibe las posibilidades de mejoras sociales, puntos que activan un sentido de supervivencia basado en la violencia a través del despojo, robo, narcotráfico, crimen organizado y desplazamiento. Así, resultan procesos migratorios internos y externos, donde los grupos más pobres son los que resisten en la vulnerabilidad cotidiana de la discriminación y la exclusión (Cfr. Nateras, 2015: 11-15).

La obra titulada “Alzando la voz por Ayotzinapa” (2015), coordinada por las académicas Juana Juárez Romero y Alma Patricia Aduna Mondragón de la Universidad Autónoma Metropolitana, presenta una reflexión que da cuenta de lo anterior, tratando de responder a las preguntas que estudiantes, profesores, trabajadores y sociedad en general se han formulado en torno al caso; por lo cual, es una fuente documental que precisa ser retomada en la presente investigación para el desarrollo de las siguientes consideraciones. También se han utilizado otras referencias periodísticas de plataformas como Proceso, La Jornada, Desinformémonos, Animal Político, Huffpost, entre otras, las cuales han seguido los pasos de la investigación por el caso, así como al movimiento de protesta que ha generado.

Guerrero, “un estado rico en recursos naturales y humanos tiene los índices de pobreza alimentaria más altos y niveles de oportunidades más bajos del mundo” (Vargas, 2015: 27). Sufre un fuerte clima de violencia en el que se ven habitualmente asesinatos, secuestros y extorsiones. Debido principalmente al crecimiento del narcotráfico, Guerrero se ha convertido en un importante productor de marihuana, cocaína y heroína; “[...] significativamente, se sabe que la zona de Iguala, por sus características naturales, se ha distinguido por ser una de las más importantes en producción de amapola en el mundo” (*Ibid.*: 29). Este ambiente ha sido propicio para la formación de fuertes tensiones entre grupos de poder, los cuales han instituido la impunidad y la corrupción en todos los niveles de gobierno, desarrollando así un narco-estado que opera coercitivamente con la policía municipal, estatal, federal y con el ejército. “El caso del alcalde de Iguala, su esposa y sus relaciones con altos funcionarios estatales puede ilustrar esta simbiosis” (*Ibid.*: 29). Así es como la responsabilidad de las personas que están llamadas a proteger la vida, a brindar seguridad, bienestar y estabilidad social, es trastocada por la ambición.

De este modo, la barbarie del poder ha generado una guerra silenciosa a lo largo del país, convirtiendo a los estados más pobres así como a las fronteras (sur y norte) en grandes cementerios. El gobierno del expresidente Felipe Calderón (2006-2012) “reconoció la cifra de 47 500 muertos entre narcotraficantes, policías, soldados y víctimas en general, pero otras organizaciones como *México unido en contra de la delincuencia* calculan 80 500 víctimas entre 2007 y 2011” (*Ibid.*: 30). Sin números certeros, las cifras aumentaron considerablemente con el sexenio del presidente Enrique Peña Nieto (2012-2018), al menos hasta octubre del 2017, se contaban alrededor de 115 mil homicidios en lo que iba de su sexenio (Cfr. Hernández, 2017). En cuanto a las

desapariciones forzadas, Amnistía Internacional reportó para el 2017 e inicios del 2018, que de acuerdo al *Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas*, un padrón oficial, no había paradero de 34.656 personas, esto sin ser tomados en cuenta los reportes anteriores al 2014.

De esta manera, ha perdurado la fragmentación social con un fuerte clima de incredulidad y desconfianza en las autoridades, haciendo evidente la crisis política que hablan de un Estado fallido, donde prevalecen la impunidad, la violencia y la corrupción. El caso de Ayotzinapa viene a poner de relieve una realidad que no ha sido enfrentada: la desaparición forzada de miles y miles de personas en todo el país, buscadas en las fosas clandestinas que están diseminadas por todo el territorio nacional.

La oposición que se ha originado en las comunidades de algunos estados mexicanos frente a la inexistencia de un Estado de derecho, data desde inicios del siglo pasado. Esto dio lugar a cierta organización autónoma de parte de algunos grupos de la población, como lo fueron en Guerrero los “levantamientos armados de dirigentes como Lucio Cabañas y Genaro Vázquez, ambos maestros [...]” (Vargas, 2015: 28), egresados de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, dirigentes estudiantiles y magisteriales, luchadores activos en las décadas de 1960 y principios de los 70’s, ligados al Partido de los Pobres y a la Asociación Cívica Guerrerense. Con ello, se ha construido una historia y una imagen de lucha en las Escuelas Normales Rurales del país, “sin embargo, con el tiempo fue deteriorándose y los últimos regímenes han querido terminar con su existencia” (*Ibid.*: 30). Estas escuelas, muchas veces significan el único medio o salida para los estudiantes, hijos de campesinos que viven en la pobreza, para que logren otro nivel de desarrollo.

En este sentido, como se mencionó anteriormente, podemos visualizar la fuerte represión de la que han sido objeto históricamente los estudiantes, es decir, los jóvenes; esto supone un atentado al futuro que puedan construir las generaciones venideras. La desaparición de los normalistas de Ayotzinapa representa un punto de inflexión en la visibilización de un sinfín de crímenes que se han cometido en México en las últimas décadas, de los cuales aún no hay verdad ni justicia. Los acontecimientos de Ayotzinapa configuran cómo las leyes favorecen o protegen a la clase política y económica dominante. Es la imagen de la violencia de la pobreza, la marginación, la injusticia, la impunidad, la corrupción, del abuso de poder, de la falta de derechos humanos, de la ineficiencia del sistema judicial mexicano. A su vez, constituye la semilla que brota en la búsqueda de ecuanimidad por todas las víctimas de un país que respira muerte.

A continuación, retomo una breve descripción de lo ocurrido con los estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos aquella noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014, en el municipio de Iguala, Guerrero; fechas que jamás se olvidarán. Para lo cual, me baso en el libro *Ayotzinapa: La incansable lucha por la verdad, la justicia y la vida*, editado por la Universidad de Guadalajara, en conmemoración al segundo aniversario de los hechos; el cual constituye una especie de diario del movimiento:

“Normalistas de Ayotzinapa decidieron ir desde Guerrero a la marcha del 2 de octubre en la Ciudad de México. [...] un centenar de estudiantes salieron de la normal de Ayotzinapa en dos autobuses rumbo a Chilpancingo donde pretendían conseguir más autobuses con ese fin. Este intento resulto fallido por acción policiaca, y entonces se dirigieron rumbo a Iguala. A diez minutos de esta ciudad pudieron tomar otro autobús, y en la caseta de Iguala fallaron en la toma de otro. No tenían intención de llegar a esa ciudad, pero uno de los camiones en el que iban fue a la terminal de Iguala porque estaba fallando. Estando ahí vieron que podían aprovechar otros camiones. Salieron de la terminal sin problemas y a seis cuadras llegaron los policías que disparaban al aire. Se bajaron. Les tiraron piedras, la policía respondió disparándoles a los pies. Cuando los normalistas iban a salir del periférico una patrulla les cerró el paso. Se volvieron a bajar a mover la camioneta para pasar, pero llegaron policías estatales, seguían los municipales y hasta llegó una patrulla de la policía federal y fue cuando los atacaron directamente. Hubo heridos. De un camión bajaron a todos sus compañeros que son los reportados como desaparecidos. Llamaron a las ambulancias pero no querían recoger a los heridos, sino hasta después de una hora. Los policías se fueron y dijeron que regresarían. Los normalistas habían llamado a los medios de comunicación. No se presentaba el ministerio público. Luego policías mezclados con delincuentes les volvieron a disparar. A la clínica a la que llevaron a sus heridos llegaron militares, los cuales les quitaron los celulares y las carteras; los amenazaron a que dieran sus nombres porque si no los iban a desaparecer. Muchos otros habían corrido al monte a refugiarse. En la mañana encontraron a un compañero asesinado al que le habían quitado la cara. Murieron seis personas, tres de ellos normalistas, hubo dos decenas de heridos y 43 sufrieron desaparición forzosa” (Reynoso & Alonso, 2016:13-14).

De esa fecha hasta el mes de enero de 2019, han pasado más de cuatro años y aún no se sabe del paradero de los estudiantes, ni tampoco ha habido entera justicia para quienes fueron asesinados. Es de todos sabido que en este

tiempo el gobierno mexicano no ha sido capaz de esclarecer los hechos, diversas fuentes de información confiables han evidenciado que por el contrario, ha dificultado todos los procedimientos de investigación llevados a cabo y los ha infringido con engaños, calumnias y arbitrariedades. En un primer momento, las autoridades municipales quisieron minimizar el caso a una situación local entre dos bandos de narcotraficantes; en un tiempo tardío en que las autoridades federales intervinieron en el caso, intentaron sobornar a los padres de familia para que aceptaran que sus hijos se encontraban en fosas clandestinas recién descubiertas. Como expone el libro mencionado con anterioridad:

“Se fue armando una versión con testimonios de detenidos que habían sufrido tortura, de que las policías municipales de Iguala y su vecino Cocula, los habían entregado a una banda de narcotraficantes, los cuales los habían matado y cremado en un basurero de Cocula y sus restos habían sido tirados a un río” (Ibid.:14).

Esta versión fue la presentada como la “verdad histórica”, misma que fue invalidada poco tiempo después con la ayuda de investigadores de la UNAM y la UAM y del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) haciendo ver que las hipótesis de la Procuraduría General de la República (PGR) carecían de sustento científico. “Un investigador de física de la UNAM planteó la hipótesis de que en la cremación de los estudiantes de Ayotzinapa se habrían utilizado hornos del ejército y hornos privados” (Ibid.: 15). Así también, la revista *Proceso* hizo un amplio trabajo de periodismo —en las publicaciones de septiembre de 2015 a septiembre de 2016 (#2027-2082) se aglutinan los hallazgos más sobresalientes relacionados al tema— en el que plasmó un encubrimiento por parte del Estado para exonerar al ejército y a la policía federal, quienes estuvieron presentes en los hechos y monitorearon todo el tiempo a los normalistas, sabiendo perfectamente lo que sucedía con ellos. Con esto, el movimiento que se iba consolidando, exigió que se investigaran estas instancias, “exhibían mantas que decían: ‘a buscar en los cuarteles que el ejército los tiene’. [...] La Secretaría de la Defensa se limitó a declarar que no tenía hornos crematorios, y la PGR a repetir su versión” (Ibid.: 16).

Por su parte, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) designó a un grupo interdisciplinario de expertos independientes, quienes “en mayo de 2015 presentaron resultados de una tercera etapa de su trabajo con cuatro recomendaciones: la reactivación inmediata de la búsqueda de los



← Recuperado de @alejandrplur, 26 de septiembre de 2015. CDMX.

estudiantes y la reclasificación del delito a desaparición forzada; el acceso al cuartel del 27 batallón, para entrevistar a los soldados; integrar en un solo expediente las 13 causas penales abiertas sobre los hechos ocurridos el 26 y 27 de septiembre de 2014 en Iguala Gro., con el fin de mantener la conexidad de los delitos [...]” (Ibid.: 16-17). Estas recomendaciones no fueron asumidas en su totalidad y el gobierno se dispuso a proteger a los militares. De la misma manera, la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), reconoció las fallas y omisiones de las diligencias de

la PGR en el caso Ayotzinapa, refutando así la verdad histórica que intentaban fundar.

Mientras el gobierno mexicano se negaba a dar continuidad y apoyo a las investigaciones de la CIDH y del EAAF, fue siendo más evidente que Ayotzinapa se situaba como un crimen de Estado. El movimiento por los normalistas desaparecidos fue creciendo, no dejaron de realizarse protestas y otra clase de actividades propuestas para la visibilización del caso ante la resistencia del gobierno para hacer justicia. Fue fundamental la presión y el apoyo de varios centros de derechos humanos como *Human Rights Watch*, *Amnistía Internacional*, la *Oficina en Washington para Asuntos Latinoamericanos*, el *Centro de Derechos Humanos de la Montaña de Guerrero Tlachinollan* y la *Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos*. La atención y el apoyo internacional también se hizo presente; hubo manifestaciones de repudio en ciudades de América Latina, Estados Unidos y Europa. Medios internacionales como *The New York Times*, *The New Yorker*, *Forbes*, *The Wall Street Journal*, *Time*, *The Economist*, *Financial Times*, *El País*, expresaron el descontento de la población que demandaba la aparición con vida de los estudiantes y la renuncia del presidente Enrique Peña Nieto; comentaban la ineficiente búsqueda que hacía el gobierno mexicano, la falta de seriedad y compromiso que comprobaba un gobierno fallido y en una total crisis humanitaria. Ayotzinapa hizo visible ante el mundo la barbarie del Estado mexicano, implicado en casos de tortura, desapariciones, ejecuciones extrajudiciales y un sinnúmero de violaciones a los derechos humanos.



↑ Edgar Lima Garrido, recuperado del libro 43, 2016. CDMX.

3.2. CONFIGURACIÓN DE LA PROTESTA POR LOS 43 EN LA GRÁFICA: EL DISCURSO EN LAS PRINCIPALES MOVILIZACIONES EN LA CIUDAD DE MÉXICO DE 2014 – 2018.

La indignación, el dolor y la rabia organizaron a la población mexicana en un movimiento por la vida, donde la solidaridad de miles de personas ha acompañado a los familiares y compañeros de los normalistas de Ayotzinapa en la exigencia de justicia por los muertos y heridos, y por la aparición con vida de los 43 estudiantes. Estos crímenes conmocionaron a la sociedad a lo largo del país y a diversas partes del mundo de manera que, al igual que en Guerrero, no han parado las manifestaciones y actos conmemorativos en muchas ciudades. Sin embargo, para tener una muestra más próxima y concreta de la gráfica y su consecuente análisis, la investigación aduce únicamente a la organización creativa suscitada en la Ciudad de México y su derivación visual presente en las protestas más importantes —de una fase eruptiva, su etapa de consolidación, los aniversarios y finalizando con el cumplimiento de los 43 meses de los hechos— que se llevaron a cabo en la ciudad desde octubre de 2014 a abril de 2018; con la finalidad de dar continuidad al análisis narrativo-visual del movimiento se relatará a continuación de forma sintética el proceder de las manifestaciones.

Las movilizaciones comenzaron el 8 de octubre de 2014, a los 12 días del ataque. Fue la primera Jornada de Acción Nacional e Internacional por Ayotzinapa: “¡Ya no podemos permitir ni un muerto más!”, miles de personas marcharon expresando su indignación en la Ciudad de México, en diversas ciudades del país y del mundo. Poco a poco fue incrementando la presión, el repudio a la criminalización de la protesta, se reunieron escritos, cartas y desplegados firmados por personalidades de todo el mundo que señalaban a Ayotzinapa como un crimen de Estado. De muchas formas se expresó el hartazgo social a la violencia que atravesaba el país entero. Desde el inicio, aparecieron mantas con los rostros de los 43 normalistas desaparecidos con sus nombres. “Otras mantas enfatizaban que no estaban solos, y protestaban porque a la petición de educación recibían como respuesta balas y desapariciones” (Reynoso & Alonso, 2016:24).

La primera Acción Global por Ayotzinapa se llevó a cabo el 22 de octubre en la capital del país y en 18 estados, “había mantas que decían: ‘PRI, PAN, PRD = narcogobierno’; ‘no somos todos, nos faltan 43’; ‘vivos se los llevaron, vivos los queremos’” (*Ibidem*). El 5 de noviembre se realizó una tercera acción de protesta en la que las consignas centrales se focalizaron en los gritos multitudinarios de “Fuera Peña”. Dos días después, se emitió el informe de la “verdad histórica”. En esa conferencia de prensa el entonces Procurador General de México, pronunció la frase “Ya me cansé” que, inmediatamente se volvió viral en las redes sociales virtuales, causando indignación en un amplio sector de la población mexicana. Esta frase se convirtió, igualmente, en un icono que sería representado en las marchas. Posteriormente “La noche del 11 de noviembre de 2014, en el zócalo de la Ciudad de México se encendieron cientos de luces como un simbolismo para que este caso se convirtiera en la luz que transformara al país” (*Ibidem*).

Hacia fines de ese año, familiares y compañeros de los estudiantes organizaron por todo el país tres caravanas, las cuales convergieron en la Ciudad de México con una gran marcha el 20 de noviembre de 2014. En esta acción multitudinaria se distinguieron carteles con expresiones como “Júrame que no te rindes”, “Ayotzinapa no es un caso aislado” (Ávalos González, 2017: 259). Los gestos y la creatividad de los indignados seguía respondiendo a los acontecimientos que iban sucediendo; cuando Peña cumplió dos años de gobierno (1 de diciembre de 2014) se quemaron muñecos que lo representaban con las manos ensangrentadas, también se exhibieron 43 pupitres vacíos en diversas plazas y centros educativos del país (Reynoso & Alonso, 2016), acto simbólico que se siguió repitiendo en los años posteriores.

El 21 de diciembre de 2014, se llevó a cabo la sexta Jornada de acción por Ayotzinapa. Las expresiones de descontento se iban sumando con toma de casetas y transportes, plantones en embajadas y dependencias de gobierno. Al cumplirse tres meses del crimen, también se hizo una marcha el 26 de diciembre. Estas acciones han continuado a nivel nacional e internacional, hasta el momento de redactar este documento se han realizado LI acciones globales. Entre las cuales es pertinente resaltar aquellas que se relacionan con los aniversarios y fechas simbólicas como el cumplimiento de los 43 meses, puesto que condensan el material para el análisis que se utiliza en esta investigación.

3.2.1. Aniversarios luctuosos y acciones simbólicas

Antes de cumplirse el primer aniversario de la trágica noche de Iguala, del 26 al 28 de junio de 2015, durante 43 horas se realizó una actividad político-cultural en las inmediaciones del Palacio de Bellas Artes. Para ello, se montaron diferentes carpas en las que padres de familia de los normalistas, estudiantes de la UNAM, UAM y Universidad Iberoamericana así como organizaciones civiles participaron activamente en la difusión del caso (Ballinas, 2015). Este tipo de actividades de protesta y visibilización se efectuaron, mes con mes, tanto en la Ciudad de México como en diferentes partes del país. A decir de uno de los padres: “pretendemos revertir el olvido que el actual gobierno quiere imponer; nunca podrán callar el grito de indignación frente a su llamada verdad histórica” del caso (*Ibidem*).

Al igual que las primeras manifestaciones de indignación que se suscitaron desde la ocurrencia criminal contra los estudiantes, el *primer aniversario* registró una presencia multitudinaria de personas que marcharon para mostrar su solidaridad con los padres de los desaparecidos. Tanto ciudadanos mexicanos como de países de Bolivia, Alemania, España, Estados Unidos, Reino Unido, Suiza y Brasil (*Cfr.* Animal Político, 2015), participaron en una acción global para visibilizar las inconsistencias del caso y exigir justicia por los desaparecidos. De igual forma, en distintos estados de la geografía nacional, hombres, mujeres y niños, marcharon por las principales ciudades, en una muestra de fraternidad que se expresó tanto oralmente como en carteles con leyendas como: “Ayotzi Vive”, “Nos faltan 43”, “No olvidamos”, “Unidos por Ayotzinapa”, “Fue el Estado” y “Me duele México” (Desinformémonos, 2015). Estas manifestaciones fueron convocadas principalmente a través de redes sociales virtuales, para esta ocasión uno de los *hashtags* que se utilizó fue #DíadelaIndignación.



← Recuperado de @kajanegra, 26 de septiembre de 2015. CDMX.

La Ciudad de México registró la mayor muestra de apoyo y solidaridad. Como se hizo costumbre desde las primeras marchas, el contingente lo encabezaron los familiares de los normalistas desaparecidos, a quienes les siguieron una gran diversidad de organizaciones sociales, sindicales y principalmente estudiantiles de diferentes partes del país. Durante varias horas, en el transcurrir

de la caminata, se alzaron consignas en contra del gobierno, a favor de la exigencia de la presentación con vida de los jóvenes normalistas; ¡Vivos se los llevaron, vivos los queremos! fue el grito que se repitió una y otra vez entre las voces de rabia y dolor. Por último, la marcha finalizó en el Zócalo de la capital, en donde los padres de los normalistas emitieron un discurso que se centró principalmente en un agradecimiento a quienes los acompañaron durante ese año, tanto a organizaciones civiles como a abogados y en general a todos aquellos que caminaron solidariamente ese día. Entre lágrimas y voces entre cortadas, la principal exigencia hacia el gobierno federal, por parte de los familiares, fue la presentación con vida de los jóvenes desaparecidos por el Estado un año atrás (*Ibidem*).

En el mes de abril de 2016, el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), presentó el *Informe Ayotzinapa II: avances y nuevas conclusiones sobre la investigación, la búsqueda y la atención a víctimas*. Como se mencionó anteriormente, este grupo de expertos internacionales comenzó sus labores en enero de 2015, a exigencia de los padres de los normalistas desaparecidos y de organizaciones de la sociedad civil, quienes demandaron la actuación de un equipo independiente para realizar investigaciones sobre los hechos ocurridos en septiembre de 2014. Desde el comienzo de sus labores fueron obstaculizados por el gobierno federal, puesto que el Estado mexicano no aceptaba estar bajo la mira del escrutinio internacional. Durante 14 meses de trabajo, concluyeron su actuación integrando el informe anteriormente citado ante la PGR, dejando 20 recomendaciones que hasta la fecha han sido ignoradas. En una conclusión general se argumenta que: “las autoridades no sólo no habían seguido líneas de investigación claves, sino que habían manipulado evidencia, obstruido y rechazado diligencias, protegido a oficiales que habían participado en la desaparición, y torturado a

presuntos sospechosos para obtener confesiones que respaldan la versión oficial” (Reynoso & Alonso, 2016: 151). Por lo tanto, aquella “verdad histórica” que construyó el gobierno federal, en la que los estudiantes normalistas fueron quemados en un basurero del municipio de Cocula, se venía abajo con esta investigación que duró casi un año. El GIEI derrumbó esa versión del gobierno y puso en entredicho la actuación del Estado mexicano. A fines del mes de abril se despidieron de los padres de los normalistas y las asociaciones de derechos humanos que los acompañan, en un acto fraterno en la escuela normal Isidro Burgo de Ayotzinapa.

El segundo aniversario de la desaparición forzada de los 43 normalistas, tuvo como telón de fondo la partida del grupo de GIEI. Durante los primeros meses del año 2016 se realizaron diversas protestas para exigir al Estado mexicano que el Grupo Interdisciplinario de Expertos Internacionales continuara con sus labores en el territorio nacional. Sin embargo, nunca fueron escuchadas. El periodismo de Animal Político relató las palabras que confluyeron en el zócalo capitalino el 26 de septiembre de 2016, de padres y compañeros de los normalistas agraviados, quienes reiteraron su exigencia: justicia, castigo y verdad. La primera demanda se vincula con la justicia para los desaparecidos, no sólo para los normalistas, sino para todos aquellas personas que se encuentran en esa situación en todo el país; también para los seis asesinados y para los dos heridos de gravedad. El castigo se exigió para los responsables directos e indirectos de estos ataques. Con respecto a la verdad se reclamó que el Estado siguiera con las líneas de investigación y las recomendaciones que dejó el GIEI (Cfr. Animal Político, 2016). Además, hicieron énfasis en las agresiones que se han seguido perpetrando en contra de los manifestantes que se han solidarizado con el movimiento: heridos y presos políticos.

Al igual que el primer año, las manifestaciones se realizaron en diferentes estados del país, así como en algunas ciudades en el extranjero. En México, en los estados de Nuevo León, Chiapas, Chihuahua, Guerrero, Oaxaca, Michoacán, Baja California Sur, Coahuila, Hidalgo y Jalisco. En tanto que en la geografía internacional participaron ciudades como Madrid, Barcelona, Londres, Los Ángeles, Boston, Nueva York, Toronto, Santiago de Chile, Río de Janeiro y Montevideo (Desinformémonos, 2016). En general el acto simbólico que se institucionalizó como marca del movimiento, *el pase lista*, se llevó a cabo en todos los puntos donde hubo manifestaciones. En la Ciudad de México, como también sucedió en el primer aniversario luctuoso, la marcha se realizó del Ángel de la Independencia hacia el Zócalo capitalino.



↑ Recuperado de @husalial, 27 de septiembre de 2016. CDMX.
 ↗ Recuperado de @grabiél_gráfica, 26 de septiembre de 2017. CDMX.



En ella participaron los familiares de los desaparecidos, contingentes estudiantiles tanto de universidades públicas como privadas, asociaciones sindicales como la CNTE y organizaciones civiles como los adherentes a la Sexta Declaración de la Selva Lacandona y la Escuela Zapatista (Excélsior, 2016). Igualmente asistieron niños acompañados de sus padres, quienes en un contingente singular gritaron algunas consignas como “Queremos crecer, no desaparecer”. Pancartas con frases como “Ya lo dijimos no tenemos miedo, daremos la vida por nuestros hijos”, “Renuncia Peña”, “Fue el Estado” circularon por las calles de la Ciudad de México. Asimismo los carteles con gráfica de artistas profesionales y no profesionales, fueron foco de atención de quienes asistieron a la multitudinaria protesta.

Al acercarse el tercer aniversario de la desaparición forzada de los 43 normalistas, la situación acerca de la investigación sobre estos hechos continuaba prácticamente idéntica a la situación inicial. La PGR no solamente no había seguido las recomendaciones del GIEI, sino que, le había ocultado información esencial para la investigación; además, de los 130 detenidos por el caso, a ninguno se le había dictado una sentencia condenatoria. Debido a esta situación el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez (Centro ProDH) argumentó que la investigación de la PGR se encontraba estancada (García, 2017). Para este tiempo, aún no se reconocía el hecho como un crimen de desaparición forzada, por ende, no se estaba juzgando a nadie por este delito. Durante los años que ha transcurrido esta indagación la información ha sido brumosa, las versiones han sido contradictorias, y sólo los restos de un estudiante han sido identificados (Reina, 2017). Por lo tanto, la demanda de los padres de los estudiantes normalistas se situó en refrendar a la PGR que atrajera las líneas de investigación que planteó el GIEI.

Una semana antes de que se cumplieran tres años de los acontecimientos de la noche trágica de Iguala, el día 19 de septiembre una parte importante del centro y sureste del país fue sacudida por un sismo de aproximadamente 7.1 grados. En el contexto de una ciudad que se comenzaba a recuperar de este evento geológico, la marcha del tercer aniversario no alcanzó la notoriedad que sí tuvo los dos años anteriores. Los padres de los normalistas desaparecidos se solidarizaron con los damnificados, además de realizar un acopio de víveres que fueron entregados en Xochimilco, se efectuó una ceremonia religiosa por las personas afectadas (Cfr. Reporte Índigo, 2017). A diferencia de las dos marchas anteriores, ésta únicamente se realizó del Ángel de la Independencia al “Anti-monumento 43” en Paseo de la Reforma. Un elemento significativo fue que se llevó a cabo en silencio, solamente el sonido intermitente de los machetes de organizaciones campesinas, se escuchó por las calles fracturadas de la Ciudad de México.

Por último, una fecha simbólica en la que se realizó la última Jornada Global de Lucha fue el cumplimiento de los 43 meses de los 43 estudiantes desaparecidos, el evento denominado 43X43. Esta manifestación se llevó a cabo en un contexto de alejamiento del caso de las autoridades federales. Los padres de los normalistas declararon que desde agosto de 2017 perdieron la interlocución con la Secretaría de Gobernación (Cfr. Villalobos, 2018). La exigencia principal se centró en que la PGR atienda las líneas de investigación del GIEI. La marcha, a diferencia de las primeras manifestaciones, decayó en número de participantes. En esta última, únicamente asistieron alrededor de 2 mil personas. El único acto simbólico significativo: alumnos de la Universidad Autónoma de Chapingo realizaron una siembra de maíz y nopal, así como el pase de lista (*Ibidem*). Participaron organizaciones estudiantiles, sindicales y barriales, principalmente de la Ciudad de México.

A casi cuatro años del crimen de Ayotzinapa, después del abandono del seguimiento del caso por el poder ejecutivo federal, fue el Poder Judicial quien emitió una orden para reponer el procedimiento y crear una Comisión de Investigación para la Verdad y la Justicia, integrada por Representantes de las víctimas, la Comisión Nacional de Derechos Humanos, además del Ministerio Público de la Federación (Cfr. Vela, 2018). El Primer Tribunal Colegiado del Décimo Noveno Circuito con sede en la ciudad de Tamaulipas, resolvió en junio de 2018 por unanimidad de votos que la investigación que realizó la PGR estuvo plagada de inconsistencias, además de que no fue imparcial e independiente. También conminó al Ministerio Público Federal a presentar dictámenes de peritos independientes que cumplan con



↑ Olivia Vivanco, Apoyo del Frente en Defensa de la Tierra, Atenco a los 43, 27 de septiembre de 2016. CDMX.
 ↗ Recuperado de @thinkmexican, Apoyo de contingente del EZLN a los 43, 26 de septiembre de 2015. CDMX.

las especificaciones del Protocolo de Estambul, puesto que se presume que existió tortura para obtener las confesiones de los inculcados en el caso (Cfr. Arellano García & Olivares, 2018). Esta acción por parte del Poder Judicial reanimó a las organizaciones de la sociedad civil que han apoyado el caso desde el comienzo, pero también presenta un horizonte de esperanza para los padres para saber dónde están sus hijos. Sin duda, ha sido un largo camino recorrido lleno de penas, llantos, dolor, rabia y abandono por parte de las autoridades del Estado. Este nuevo capítulo podría resolverse con las nuevas disposiciones del Tribunal Colegiado de Tamaulipas.

3.3.-LOS GRUPOS DE APOYO A LOS NORMALISTAS

En el transcurrir de la trágica historia de la desaparición forzada de los normalistas, diversas organizaciones de derechos humanos, sindicales, campesinas, estudiantiles y organismos internacionales han acompañado el amargo caminar de los padres de las víctimas. En el último rubro del reporte presentado por el Senado de la República titulado *Intervención de Organismos Internacionales en el caso Ayotzinapa*, hasta el momento, además del GIEI y de la CIDH han intervenido en el caso organismos como la Corte Penal Internacional, el Parlamento Europeo, la Corte Interamericana de Derechos Humanos así como diferentes comités y comisiones de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), entre ellas la Oficina en México del Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Derechos Humanos. También han estado presentes asociaciones internacionales como Amnistía Internacional, Conectas Human Rights Watch, Fundación para el Debido Proceso (DPLF), Centro por la Justicia y Derechos Internacionales (CEJIL), y Brigadas Internacionales



Mantas de contingentes en apoyo a los normalistas, en marcha de la CDMX.

↑ Recuperado de @israel_lorenzana, 27 de septiembre de 2016.

↖ Valentina Winocur, Sopitas.com, 26 de septiembre de 2015.

↑ Dulcera Olvera, Sin Embargo, 26 de septiembre de 2016.

← Recuperado de @renerioverde, 26 de septiembre de 2015.

de Paz (PBI), entre otras (Cfr. Animal Político, 2015). De acuerdo a esta participación internacional, ha sido el movimiento social que más atención ha recibido en México por parte de la comunidad internacional. En el ámbito nacional han respaldado al movimiento: Artículo 19, el Centro Nacional de Comunicación Social A.C. (Cencos), la Comisión Mexicana para la Defensa y Promoción de los Derechos Humanos AC, la Red Nacional de Organismos Civiles de Derechos Humanos (PROCESO, 2016, 19 de enero). Por último, el abogado de los padres de los normalistas es parte del Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan. Tanto en el espacio nacional como internacional, han sido principalmente organismos y asociaciones civiles vinculadas a la defensa de los derechos humanos las que han colaborado de diferentes maneras con el movimiento.

Por otra parte, en toda la geografía nacional diversas organizaciones sindicales han manifestado su apoyo y respaldo solidario a los padres de los normalistas desaparecidos por el Estado, tanto en las manifestaciones como en la firma de comunicados. Entre ellas se encuentran el Sindicato de Telefonistas, el Sindicato Único de Trabajadores del Colegio de Bachilleres, el Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana, el Sindicato de Trabajadores de la UNAM, además de diferentes secciones regionales del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE). Todos ellos, además de organizaciones sindicales estatales y locales ha caminado solidariamente con el movimiento social de Ayotzinapa. Así como organizaciones campesinas e indígenas de todo el país.

Al igual que en el movimiento #YoSoy132, diferentes organizaciones estudiantiles del país han participado solidaria y activamente con el movimiento de Ayotzinapa. A diferencia de aquellas vinculadas a otros sectores sociales, las organizaciones estudiantiles generaron empatía más cercana con la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa. El protagonismo de este sector de la sociedad civil ha sido evidente desde el inicio del movimiento. Tanto en universidades privadas como públicas de todo el país, los estudiantes se organizaron en distintos grupos y asociaciones para organizar las manifestaciones, emitir comunicados, recaudar apoyo económico y realizar acciones simbólicas durante las Jornadas de Acción Global. De la misma manera que en el año 2012, en la Ciudad de México, se creó una Asamblea Interuniversitaria que de forma general aglutinó a más de 30 escuelas de la zona metropolitana, entre ellas: la UNAM, la UAM, el ITAM, el CIDE, la Universidad Iberoamericana, la UACM, la ENAH, la FLACSO y el COLMEX. Durante estos años, los estudiantes universitarios han organizado “brigadas culturales,

artísticas y pedagógicas por Ayotzinapa con proyecciones de documentales, clases abiertas, exposiciones, música, poesía, foros de educación pública y otros eventos por la aparición con vida de los normalistas desaparecidos” (Cfr. Reynoso & Alonso, 2016: 109).

En el ámbito del diseño gráfico, las escuelas y facultades de las diferentes universidades organizaron, tanto jornadas para la creación de gráfica estudiantil como diversas plataformas digitales en las que estas creaciones solidarias se archivaron. Una muestra de ello fue la iniciativa de los estudiantes de la UAM-Cuajimalpa quienes realizaron una convocatoria a artistas plásticos y diseñadores para que subieran a un sitio web sus producciones referentes al caso Ayotzinapa.

Por otra parte, una de las iniciativas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM —hoy Facultad de Artes y Diseño (FAD)— se centró en realizar un Banco de Gráfica sobre producciones de todo el país. Asimismo, en esta escuela se llevaron a cabo diferentes jornadas de diseño que tuvieron como propósito la elaboración de carteles para las marchas. Fueron principalmente para las manifestaciones de los primeros meses del movimiento, como para los aniversarios que se realizaron este tipo de llamados a la comunidad estudiantil de la FAD. La comunidad estudiantil de artistas y diseñadores gráficos tuvo una presencia significativa en las manifestaciones públicas de todo el país, generando un paisaje gráfico de protesta que le impregnó a las marchas una estética particular, generando igualmente, una memoria colectiva que dará cuenta, para la posteridad, de los crímenes del Estado mexicano.

3.4. ORGANIZACIÓN Y PARTICIPACIÓN: RELACIONES CREATIVAS PARA LA PRODUCCIÓN DE GRÁFICA EN EL MOVIMIENTO POR AYOTZINAPA

Ayotzinapa, no perdona ni olvida. Y en este sentido, han sido muchas comunidades las que con un profundo dolor e indignación compartidos, se han sumado en perseguir la verdad para hacer que persista en la memoria, para que el crimen a los normalistas de Ayotzinapa nunca se olvide y permanezca como un recuerdo de lo que jamás queremos que se repita. Los familiares, compañeros estudiantes, investigadores, intelectuales, organizaciones civiles, artísticas y de derechos humanos, han reconstruido la historia del ataque a los estudiantes, así como el posterior movimiento que se desencadenó. Esto, a través de la organización de redes de comunicación y apoyo, las cuales han virado a relaciones creativas que alientan la conformación de la

otra historia de Ayotzinapa; aquella que resiste a las manipulaciones u omisiones del Estado, la cual se construye desde abajo con el acompañamiento a los familiares de los desaparecidos, haciendo propia su lucha.

La protesta por Ayotzinapa ha creado mensajes contra el olvido, en primera instancia, contra la desinformación mediática, haciendo visible la magnitud de los hechos: violencias que transgreden todo clima de estabilidad social, que no son casos aislados que tratan números como daños colaterales de la guerra contra el narcotráfico, sino que son el resultado de un gobierno fallido que implica al Estado como una institución corrupta, mercenaria y coercitiva, sujeta a los intereses del capitalismo. De tal manera, el movimiento por los 43 ha creado múltiples formas sensibles que se disponen al despertar de la sociedad para crear una consciencia de lucha, de exigencia de justicia por los desaparecidos y los asesinados de Ayotzinapa, al igual que en el resto del país. La organización se ha expresado, ha dado voz y presencia a los estudiantes en las manifestaciones en las calles, en espacios públicos o privados; llevando tanto su rostro como su nombre en carteles y mantas para buscarlos, haciendo saber al resto del país que no están solos, que “Ayotzinapa somos todos”.

En el movimiento podemos ver dos clases de organizaciones sobre las que basaré los siguientes análisis de la gráfica de protesta. Por un lado, está la organización que surge de iniciativas individuales o de pequeños colectivos,

↓ Autor desconocido, Asamblea General Universitaria, Ciudad Universitaria, 2014. Fotografía, colección José Miguel Silva. CDMX.



a través de convocatorias emitidas por medio de ciertas plataformas de comunicación, como son las redes sociales. Por otro lado, la de los talleres universitarios o de otras instituciones educativas, también de espacios más o menos improvisados en centros de trabajo.

3.4.1 Iniciativas individuales o de pequeños colectivos

El trabajo que resulta de estas iniciativas, supone un lugar más amplio de reflexión y articulación, de tal manera que llega a constituir mensajes más complejos, ya sea conceptualmente o por su técnica o estilo artístico empleado. Permite a los creadores tener más proximidad a la investigación de los sucesos, así como a los 43 estudiantes y a su identidad fuera de la desaparición; así fue que se conocieron sus historias, a través del diálogo directo con los familiares, o por medio de los variados contenidos acerca de la vida de ellos, publicados por algunas agencias de información. Esta protesta conforma actos comunicacionales que, si bien surgen de un pequeño grupo de personas, su fin es socializar los mensajes públicamente creando espacios culturales politizados. Por lo regular, genera formas sensibles o documentos de cierto valor simbólico que los hace pasar a la posteridad como parte de un archivo del movimiento.

Podemos decir que son innumerables las iniciativas que se llevaron a cabo tanto en México como en diversas ciudades del Mundo. Éstas se materializaron en informes, libros, música, performances, obras de teatro, instalaciones, documentales, foto-reportajes, cortometrajes, ilustraciones, carteles, pinturas, gráfica, bordados, murales o street art, entre otras plataformas. Brevemente mencionaré algunos ejemplos de proyectos que tuvieron cierta relevancia por su itinerancia —en exposiciones, proyecciones, mesas de diálogo, etcétera— en distintas ciudades, por su contribución al movimiento como parte de su discurso y de su historia, así como por la complementación que logra con la gráfica al ser fuentes documentales y visuales para su creación.

El Caso De Ayotzinapa: Una Cartografía De La Violencia, fue un proyecto de amplia investigación realizado por Forensic Architecture en colaboración con el Equipo Argentino de Antropología Forense y el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro-Juárez (Centro ProDH):

Una plataforma cartográfica interactiva para mapear y examinar las diferentes narrativas de este evento. El proyecto pretende reconstruir, por primera vez, la totalidad de los acontecimientos conocidos que tuvieron lugar esa noche en Iguala y sus alrededores, con el propósito de proveer una herramienta forense

para seguir investigando el caso. Los datos sobre los que se basa la plataforma derivan de las investigaciones, videos, historias de los medios de comunicación, fotografías y registros telefónicos disponibles en el dominio público. (Forensic Architecture, 2017).

Esta plataforma procura un acercamiento público y detallado a los hechos de Iguala a través de modelos interactivos 3D, videos y mapas que pueden ser consultados por los usuarios en internet. Del 9 de septiembre del 2017 al 7 de enero del 2018, se presentó en el MUAC, Ciudad de México, la exposición *Forensic Architecture: Hacia Una Estética Investigativa*, tratándose de una perspectiva general de la obra de los arquitectos, artistas, periodistas y colaboradores de la agencia de investigación Forensic Architecture en la búsqueda de la verdad por Ayotzinapa (2017).

En cuanto a la creación de documentales, cabe destacar *Ayotzinapa, crónica de un crimen de Estado* (2015), de Xavier Robles, exhibida en muchas de las universidades del país, así como en diversos países de América y de Europa; con su proyección se recaudaron fondos para los familiares de los normalistas. *Mirar morir. El ejército en la noche de Iguala* (2015), de Coizta Grecko, un gran trabajo de investigación realizado por la organización civil *Ojos de Perro vs. La impunidad*, en la que participa el corresponsal de guerra

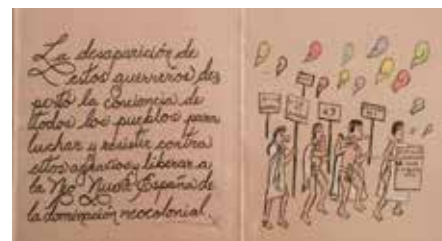
↓ Haydée Morales, recuperado del libro 43, 2016.



Témoris Grecko; *Ayotzinapa. El paso de la tortuga* (2018), de Enrique García Meza, con la producción de Guillermo del Toro, su estreno se llevó a cabo en la inauguración del festival Ambulante en la Ciudad de México; también podemos citar el documental de Aquilino Florencio —estudiante de la Universidad Iberoamericana (UIA) y exsecretario general de la Normal de Ayotzinapa— *Ayotzinapa. La otra historia* (2018), creación acompañada de un libro y un audio-reportaje (PROCESO, 2018). Dentro de los cortometrajes podemos mencionar, “*Ver Arder (y no meter las manos al fuego)*”, en el que participó un equipo interdisciplinario que contó con diversos artistas, escritores, cineastas, músicos, activistas sociales estudiantes; y el cortometraje *Nos quisieron enterrar pero no sabían que éramos semillas*, ambos exhibidos en la Cineteca Nacional y en la toma del Palacio de Bellas Artes” (Berdejo, 2017: 324); otro cortometraje, con la estética fotográfica de Matt Black es *Guerrero, el monstruo en las montañas*, producido por The New Yorker en el 2015.

En lo referente a la conformación de testimonios visuales, se han realizado libros a partir de convocatorias para efectuar trabajos colectivos. En este aspecto, el proyecto 43 reunió fotografías de las protestas por Ayotzinapa, mediante una invitación en Facebook, iniciativa del fotógrafo Francisco Mata Rosas, con la colaboración de Felipe Antonio Victoriano, editado por la UAM en 2016; 43 es un nutrido testimonio de cómo se ha expresado la indignación por el caso, a través de consignas y enunciaciones que toman vida por medio de letras móviles adheridas a los cuerpos, a máscaras, machetes y banderas, mediante actos que escenifican el dolor. En el mismo rubro, se ubica *Ayotzinapa. Acción visual* (2015) que, fue una convocatoria lanzada por el fotógrafo argentino Marcelo Brodsky desde el Colegio Nacional de Buenos Aires, secundada por el Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan, en la que reúne fotografías de personas alrededor del mundo en protesta por la desaparición de los 43, sosteniendo el lema de la lucha: “Vivos se los llevaron, Vivos los queremos”. En estos dos últimos trabajos, valoramos el papel fundamental que tiene la fotografía en los movimientos sociales, como herramienta generadora de un archivo visual que atestigua las acciones y desplazamientos de la agitación de la población.

Otra propuesta importante a manera de relato visual de los hechos de la noche de Iguala, es el *Códice de Ayotzinapa* (2014), elaborado por iniciativa de investigadores del INAH, con textos e ilustraciones realizadas por los mismos, coloreado en comunidad con niños y adultos en el vestíbulo del museo de Antropología e Historia (Sin Embargo, 2016); una forma creativa de sensibilizar el trauma y de socializar el trauma.



↑ Felipe Echenique, Juan Manuel Sandoval Palacios y Diego Sandoval, *Códice Ayotzinapa*, 2014.
 ↗ Sandro Cohen, *Israel Caballero Sánchez, del proyecto 43: la vida detrás de cada nombre* 2015.



El proyecto 43: *la vida detrás de cada nombre* es una iniciativa que plantea darle cuerpo a los nombres, haciendo saber que son personas ausentes, cada uno con su historia; para lo cual, se reunieron las colaboraciones de alumnos de la Universidad Veracruzana quienes realizaron textos en verso o en prosa que contarán un poco acerca de la vida de cada uno de los 43 normalistas desaparecidos. Este trabajo se unió a las obras del colectivo 43 Artes de artistas plásticos de Chilpancingo, Chilapa y Tixtla, quienes a través de la pintura y con diversas técnicas realizaron el proyecto 43 rostros, 43 nombres, de los estudiantes desaparecidos —éstos fueron exhibidos en acto de protesta en distintas plazas públicas a lo largo del país—; el resultado fue un libro editado por la Universidad Veracruzana a un año de la noche de Iguala.

Siguiendo con los trabajos colaborativos, es notable la iniciativa del artista plástico Alfredo López Casanova, quien se interesa por el tema de los desaparecidos en México y en América Latina, por lo que su proyecto *Huellas de la memoria* no sólo evoca la desaparición de los 43, sino que trata de sensibilizar y dignificar la lucha de las miles de personas que buscan a sus seres queridos que han desaparecido en América Latina. Alfredo y sus colaboradores, utilizan los zapatos de las personas que caminan largas trayectorias en la búsqueda de sus desaparecidos; “sus zapatos traen grabadas vivencias y esperanzas, así como dolores y recuerdos. [...] Alfredo las graba en sus suelas



← Francisco Toledo, 43 papalotes.
Instalación en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), 2018. CDMX.
↓ Alfredo López Casanova, *Huellas de la memoria*. Recuperado de @luanafilippi, 18 de abril de 2017.



y las reproduce, pintadas de verde-esperanza, sobre hojas blancas” (Lorusso, 2016). Este proyecto ha sido expuesto desde 2016 en museos, escuelas e instalaciones de diversas organizaciones que se han implicado en la búsqueda de desaparecidos, a modo de seguir las rutas de la lucha por ellos.

Bordando por la paz es un proyecto que nació desde 2011, para bordar pañuelos con la idea de representar a las víctimas de la guerra contra el narcotráfico que comenzó con el mandato de Felipe Calderón, con el fin de hacer visibles aquellos hechos de desaparecidos o asesinados cuyos casos no se resuelven como consecuencia de la impunidad. El movimiento de varios colectivos a lo largo del país, se unió también a la causa Ayotzinapa, bordando un pañuelo por cada normalista desaparecido.

Bastante ha sido el trabajo que se ha realizado en torno a los crímenes de Ayotzinapa, como forma de participación colaborativa en la indagación de la verdad; o a manera de ofrenda, como un proceso creativo que permite vivir el duelo mediante la creación: un ejercicio reflexivo que piensa y se acerca simbólicamente a los estudiantes y a su familias. Ejemplos de obras personales son la exposición fotográfica *Desaparecidos* (2016) de Pablo Ortiz Monasterio; *Ayotzinapa*, fuente tipográfica diseñada por Raúl Plancarte y Cristóbal Henestrosa, la cual dispusieron a acceso gratuito —que ya ha sido utilizada para los encabezados o títulos de publicaciones—, en la elaboración de carteles y otros soportes con textos para la protesta por Ayotzinapa, además de otras causas sociales. Esta fuente tipográfica es utilizada en los

títulos de capítulo de esta investigación. Por último, el artista plástico Francisco Toledo también se unió a la exigencia de justicia, por lo cual elaboró junto al Taller Arte y Papel de San Agustín Etlá, 43 papalotes con las caras de los estudiantes desaparecidos, con la idea de traerlos a casa con sus familias, llamándolos desde los cielos con sus papalotes (Cfr. El Informador, 2015).

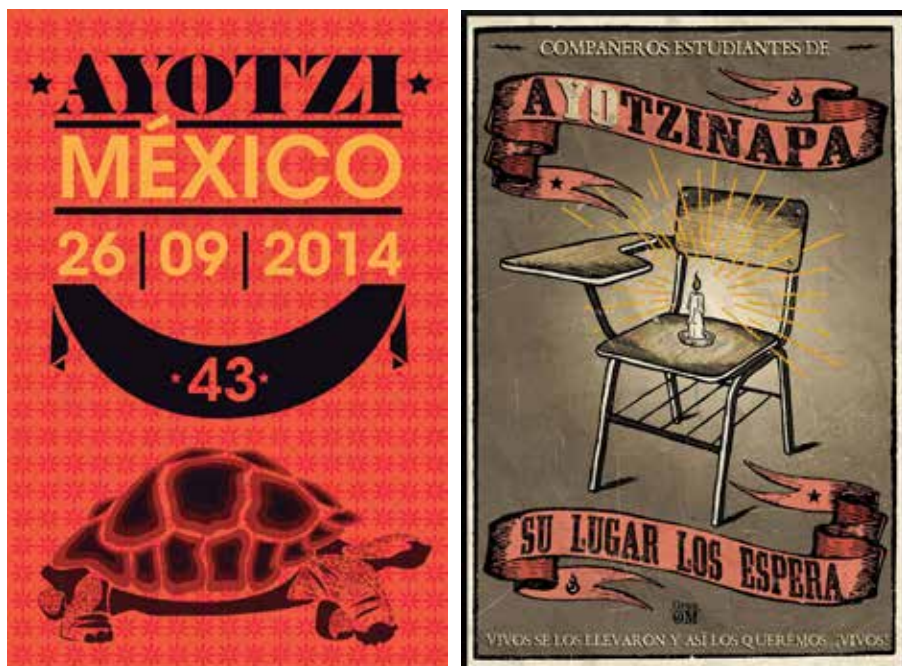
3.4.1.1. CONVOCATORIAS DE GRÁFICA POR AYOTZINAPA

Dentro de las iniciativas individuales o de pequeños colectivos creativos, la elaboración de gráfica, principalmente para carteles, constituye el objetivo principal de análisis de la presente investigación. En este apartado se hace mención de algunos proyectos que hicieron de la gráfica su medio de expresión, partiendo de la inquietud de un artista para volverse una red simbólica de voluntades, deseos, voces y sentires, singulares a la vez que comunes.

A continuación haré una breve descripción de los más sobresalientes. Primero se abordan a grandes rasgos los proyectos *Carteles por Ayotzinapa* y *Gráfica contra el olvido*, ambos importantes por su aporte gráfico así como discursivo, pero que su reproducción o presencia, se limitaron a la obra impresa y a un dominio público menor a través de las salas de museo o galerías. En un siguiente plano, se acomete una aproximación a las plataformas gráficas que constituyeron #IlustradoresConAyotzinapa e *Imágenes en Voz Alta*, las cuales tuvieron una participación activa en la protesta realizada en las calles, además de también formar parte de exposiciones en espacios cerrados, de modo que su movilización sobrepasó la internet recontextualizándose continuamente. De estas últimas iniciativas, en primera instancia, se hace una descripción transitoria para después, en las siguientes páginas, tener un análisis con mayor profundidad a manera de confrontación con la gráfica colectiva espontánea.

Carteles por Ayotzinapa

Francisco Toledo elabora una propuesta pública: la convocatoria lanzada para la Primera Bienal Internacional del Cartel a través del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, con el objetivo de representar la desaparición de los normalistas en la noche de Iguala. A dicha convocatoria asistieron alrededor de 700 artistas provenientes de todo el mundo, “sorpresivamente, Irán fue el país que ofreció más propuestas, aunque también se presentaron trabajos llegados de Italia, España, Costa Rica, Cuba, Portugal, Japón, Francia, entre otros” (*Ibidem*). De este llamado se realizó una muestra con la selección de los mejores trabajos para conformar la exposición de *Carteles por Ayotzinapa*, la



↑ Sergio Vargas López, *Carteles por Ayotzinapa*, 2015. México.

↗ Omar Alberto Inzunza Pérez, *Carteles por Ayotzinapa*, 2015. México.

cual se inauguró en marzo de 2015 en el Museo Memoria y Tolerancia en la Ciudad de México; en esta puesta también se instalaron los 43 papalotes que elaboró Toledo, además, se realizó un catálogo impreso de la exhibición.

Los carteles reunidos por este proyecto muestran que el dolor de los familiares de los normalistas se extendió en distintas geografías. La indignación y la denuncia, se transfiguraron visualmente en discursos que dejaban ver la huella de la violencia que el Estado ha dispuesto en la vida de los estudiantes; de forma que en los carteles son constantes algunos símbolos de la educación como los libros, lápices, pupitres o mochilas, todos ellos transgredidos con algún otro elemento representativo de la violencia. De pronto, Ayotzinapa se vuelve todo México, visibiliza un país lleno de muerte; de modo que, abundan los carteles con sangre, huesos, esqueletos, cráneos y cruces. Los carteles por Ayotzinapa dejaron claro que la desaparición de los 43 fue un crimen de Estado, y que ante todo, permanecía la resistencia a no perdonar, a no olvidar; por lo cual, gran parte de los carteles capturan el número 43 como un signo que deja de ser un simple número para convertirse en una fecha, un recuerdo y una razón para seguir luchando. Los carteles en su mayoría están confeccionados con técnicas digitales: ilustración, fotografía y montaje. Aunque estos casi no tuvieron presencia en las marchas realizadas en las manifestaciones en la Ciudad de México, fue notable su movilización a través de su exposición en diferentes salas de museos, galerías universitarias

y salas culturales de algunas ciudades a lo largo del país. También cabe mencionar que varios carteles participantes en esta Bienal ya habían sido incluidos en la plataforma de *Imágenes en Voz Alta*.

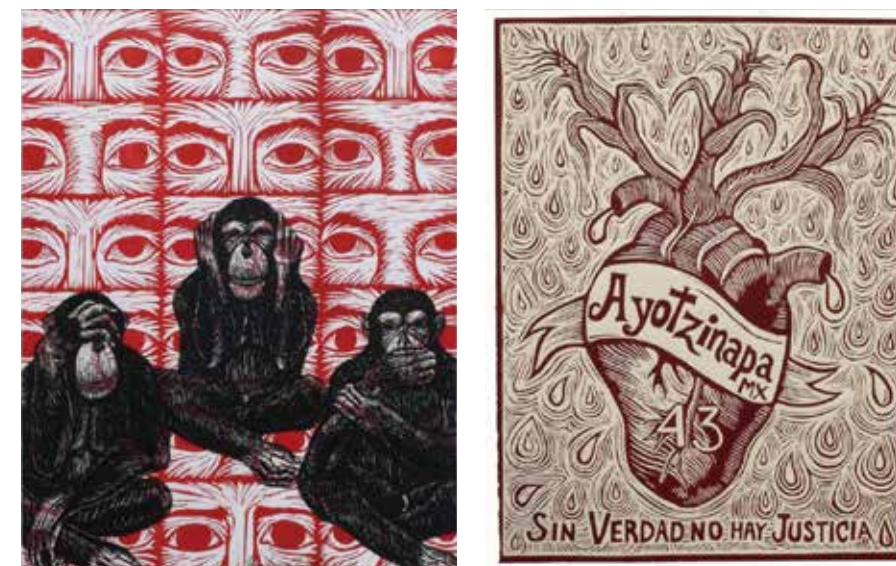
Gráfica contra el olvido

Ésta iniciativa fue coordinada por el artista plástico Mario Martínez, quien gestiona el taller de grabado *Grieta Negra*, en la ciudad de Puebla, a un año de la desaparición forzada de los 43 normalistas. Consiste en una recopilación del trabajo de 52 artistas mexicanos que indignados por los sucesos de Ayotzinapa, lanzan un grito de protesta a través de técnicas como la linografía, xilografía, serigrafía, el agua fuerte, punta seca y mixtas. Esta carpeta gráfica hace un pronunciamiento de estos artistas exigiendo la aparición con vida de los estudiantes desaparecidos. Hace ver que este crimen es un suceso político, al igual que cultural y social; por lo que resulta necesario alzar la voz mediante estos soportes creativos que instigan a la acción social.

Realizados en un formato tamaño carta o doble carta, en blanco y negro con algunos acentos de color rojo o amarillo, los trabajos gráficos se sensibilizan entre el realismo y la abstracción. La mayor parte son sombríos, paisajes desolados o rostros silenciosos, algunos rebeldes encubiertos, de miradas

↓ Mario Martínez, s/T, carpeta *Gráfica contra el olvido*, 2015. México.

↘ Claudia Vásquez, *Sin Verdad no hay Justicia*, carpeta *Gráfica contra el olvido*, 2015. México.



agonizantes, con ojos que vigilan este acontecer histórico. Las composiciones señalan la violencia del Estado, usando elementos figurativos de la muerte: cráneos, sangre, balazos; asimismo, hacen referencia a la pasividad de una parte de la sociedad mexicana que calla y no mira a lo que sucede. Recuerdan que no habrá ni perdón ni olvido mientras no haya verdad y justicia; a su vez, dan ánimo de esperanza por el regreso de los estudiantes, así como de la educación como medio de resistencia; mensajes configurados con elementos como las velas, flores, aves, cuadernos, pupitres y corazones. También, esta gráfica hace evidente la presencia de la tortuga como símbolo de Ayotzinapa, de su movimiento en la lucha constante.

La carpeta impresa, así como las obras originales, fueron presentadas y expuestas en algunas galerías y centros culturales independientes en Puebla al igual que en la Ciudad de México. Además, ésta fue compartida a través de redes sociales y blogs informativos.

Tal como los *Carteles por Ayotzinapa*, *Gráfica contra el olvido*, no tuvo una presencia tan visible en las marchas en las calles, sin embargo, es reconocible la autonomía y el compromiso social con la que fue gestionada, haciendo patente la urgencia de construir la memoria a partir de otros marcos de conocimiento y sensibilidad.

Ilustradores con Ayotzinapa

Iniciativa de la ilustradora Valeria Gallo emitida en octubre de 2014, por medio de la cual invitaba a artistas, diseñadores, ilustradores y sociedad en general a sumarse en la protesta por Ayotzinapa, retratando los rostros de los normalistas desaparecidos con el hashtag #IlustradoresConAyotzinapa, más la frase “Yo, (Valeria Gallo), quiero saber dónde está Benjamín Ascencio Bautista”. A la propuesta se sumaron cientos de participantes por medio de las redes sociales como Twitter y Facebook. Los retratos se realizaron en diversas técnicas, más que con un estudio formal, con un profundo sentimiento de dolencia y empatía por la situación, parten del realismo figurativo a otros retratos más abstractos, conceptuales o simbólicos. Los retratos significaron una enunciación del desaparecido a la vez que de la persona que lo realizaba, plasmando en él sus deseos por que cada estudiante fuera encontrado vivo; a través de la manifestación de la primera persona en el pie de cada ilustración, el creador de la ilustración hace patente su papel como agente social que, sin importar si es un profesional creativo, realiza una representación de lo que abduce de un crimen que lo afecta. Así, los retratos aparecen como índices de la ausencia de los 43 normalistas, de la desaparición forzada que sufrieron.

La mayoría son retratos sencillos, únicamente del rostro, muy probablemente basados en las fotografías que emitieron de parte de la Normal, lo cual supone fotografías que formaban parte de sus expedientes como estudiantes. Otros, expresan pequeños textos que hacen presente al desaparecido aparte de su nombre y su rostro, en su historia, como jóvenes estudiantes de un medio rural, con amplias visiones de superación, con la voluntad de trabajar y ayudar a su familia a tener un mejor nivel de vida; los describen desde la intimidad de los testimonios de la gente cercana a ellos, reportan su edad, apodos con los que eran conocidos en la convivencia de la escuela, entre otros aspectos. También llegan a exponer algún pequeño texto que remite a la situación que vive su familia después de su desaparición, mensajes de extrañamiento, de búsqueda y de esperanza. De igual manera, expresan consignas que reclamaban justicia, o hacían acusaciones al Estado, frases que se fueron reconociendo como propias del movimiento.

Al igual que el proyecto de *43 rostros, 43 nombres, #IlustradoresConAyotzinapa*, fue útil en la reproducción de carteles que incorporaban estos retratos, para ser portados principalmente por los familiares de los 43 en las manifestaciones llevadas a cabo en las calles.

↓ Olivia Vivanco, 2016. CDMX.



↗ Yo, Mario Flores, quiero saber dónde está Abel García Hernández.
 → Yo, José Quintero, quiero saber dónde está Alexander Mora Venancio.



↗ Yo, César Carrizo, quiero saber dónde está Antonio Santana Maestro.
 → Yo, Rafael Rodríguez, Pachiclón quiero saber dónde está Luis Ángel Francisco Arzola.



↗ Yo, Kozme Katlipoka, quiero saber dónde está Julio César López Patolzin.
 → Yo, Enrique Torralba, quiero saber dónde está José Ángel Navarrete González.



↗ Yo, Laura de Jesús Asjana, quiero saber dónde está Carlos Ivan Ramírez.
 → Yo, Lugardo Sagui, quiero saber dónde está Israel Jacinto Lugardo.



↖ Yo, Gina Fuentes, quiero saber dónde está Martín Getsemany Sánchez García.
 ← Yo, Argel Gómez Concheiro, quiero saber dónde está Giovanni Galindes Guerrero.



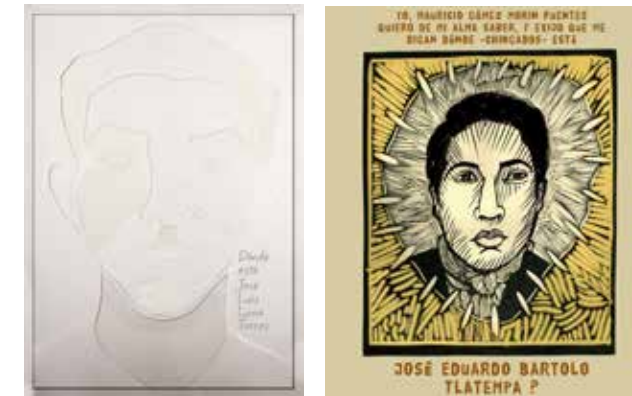
↖ Yo, Mirot Caballero, quiero saber dónde está Israel Caballero Sánchez.
 ← Yo, Claudia Navarro, quiero saber dónde está Adan Abraham de la Cruz.



↖ Yo, Eréndira Derbez, quiero saber dónde está Jonas Trujillo González.
 ← Nosotros Em Pitahaya queremos saber dónde está Christian Tomás Colón Carnica.



↖ Yo, Mauricio Gómez Morín Fuentes, quiero saber dónde está José Eduardo Bartolo Tlatempa.
 ← Yo, Martha Reyes, quiero saber dónde está José Luis Luna Torres.



↗ Yo, Pachy Cambiaso, quiero saber dónde está César Manuel González Hernández.
 → Yo, Gonzalo Fontano Patán, quiero saber dónde está Mauricio Ortega Valerio.



↗ Yo, Kozme Katlipoka, quiero saber dónde está Everardo Rodríguez Bello.
 → Yo, Felipe Ugalde, quiero saber dónde está Felipe Arnulfo Rosa.



↗ Yo, Richard Zela, quiero saber dónde está Marcial Pablo Baranda.
 → Yo, Romina Fernández, quiero saber dónde está Leonel Castro Abarca.



↗ Yo, Claus López, quiero saber dónde está Jorge Antonio Tizapa Legideño.
 → Yo, Cecilia Cota, quiero saber dónde está José Ángel Campos Cantor.



↖ Yo, Socorro Toxtil, quiero saber dónde está Christian Alfonso Rodríguez Telumbre.
 ← Yo, Andrea Vega, quiero saber dónde está Bernardo Flores.



↖ Yo, Regina Coss, quiero saber dónde está Emiliano Alen Gaspar de la Cruz.
 ← Yo, Viviana Debicki, quiero saber dónde está Magdaleno Rubén Lauro Villegas.



↖ Yo, Valeria Gallo, quiero saber dónde está Benjamín Ascencio Bautista.
 ← Yo, David Batalla, quiero saber dónde está Saúl Bruno García.



↖ Yo, Diana Ramírez, quiero saber dónde está Jesús Jovany Rodríguez Gueztlatempa.
 ← Yo, Jovan, quiero saber dónde está Carlos Lorenzo Hernández Muñoz.



↗ Yo, Diego Molina, quiero saber dónde está Luis Ángel Abarca Carillo.
 → Yo, Marco Velasco, quiero saber dónde está Jorge Alva Reznava.



↗ Yo, Armando Cruz, quiero saber dónde está Miguel Ángel Mendoza Zacarias.
 → Yo, Trazo Méndez, quiero saber dónde está Abelardo Vázquez Peniten.



↗ Nosotros, Erasmo, Blackmer y Lupus Lord, queremos saber dónde está Jorge Luis González Parral.
 → Yo, David Nieto, quiero saber dónde está Cutberto Ortiz Ramos.



↗ Yo, Jimena Morgade, quiero saber dónde está Miguel Ángel Hernández Martínez.
 → Yo, Karla Mars, quiero saber dónde está Marco Antonio Gómez Molina.



← Yo, Jennifer King, quiero saber dónde está Dorian González Parral.



← Yo, Patricia Barrón, quiero saber dónde está Jorge Aníbal Cruz Mendoza.



← Yo, Andrea López Caturegli, quiero saber dónde está Jhosivani Guerrero de la Cruz.



→ Música VS el poder, *Imágenes en Voz Alta*, 2014. México.

PÁGINA SIGUIENTE: Monocromático, *Imágenes en Voz Alta*, 2015. México.

Imágenes en voz alta

Imágenes en Voz Alta es una iniciativa ciudadana, que tiene por objetivo fomentar la libertad de expresión, condenar la censura y la violencia, así como generar una memoria gráfica de los acontecimientos que suceden en el país. Ante los hechos de Ayotzinapa, Imágenes en voz alta hizo convocatoria para adherirse a la protesta por medio de la gráfica, con el fin de crear un banco de imágenes, las cuales pudieran ser libremente compartidas en redes sociales y medios electrónicos o impresos; además ser descargadas en formato de alta calidad para imprimirse, distribuirse y usarse en manifestaciones individuales o colectivas. Bajo el lema “Comparte, imprime, habla y discute”, se han reunido más de 140 carteles desde noviembre de 2014, registrando las últimas entradas en la plataforma en enero de 2016. Sin embargo, es una convocatoria que no tiene fecha de vencimiento y sigue dispuesta a su crecimiento, a que se continúe reflexionando en torno al caso para enriquecer el archivo visual y seguir construyendo memoria del movimiento por Ayotzinapa.

Esta iniciativa ha logrado reunir carteles de gran riqueza visual e impacto, con composiciones unitarias, activas, equilibradas, con mensajes claros y directos. En su mayoría con frases cortas —los lemas del movimiento— e ilustraciones planas en alto contraste, además de algunos acentos de color, reflejando a veces audacia o cierta sutileza eficaz.

Además de su participación virtual, Imágenes en Voz Alta ha organizado caminatas en el centro histórico de la Ciudad de México, llevando los carteles impresos colgados al cuello de los asistentes, esto con el objetivo de que los carteles pudieran ser vistos en otros espacios públicos invadiendo las miradas pasivas y cotidianas, invitando a los transeúntes a la reflexión, a sumarse a la manifestación pacífica. Además de estas caminatas, en algunas otras marchas se siguieron reimprimiendo los carteles para distribuirse entre los asistentes. El análisis de su iconografía, así como de su técnica y discurso, se muestra en los siguientes puntos en forma comparativa con la gráfica realizada espontáneamente para las movilizaciones en las calles como parte de las jornadas de acción por Ayotzinapa.



EN MÉXICO:
NOS FALTAN 43 Y MILES MÁS...



Ni perdón, ni olvido.

IMÁGENES
EN VOZ ALTA



COMPARTE, IMPRIME, DENUNCIA Y DISCUTE

PÁGINA SIGUIENTE: Brigada Gráfica de la Facultad de Artes y Diseño, UNAM. CDMX.
TODAS: Autor desconocido, Fotografía, colección José Miguel Silva, 2014.

3.4.2. Organización colectiva inmediata

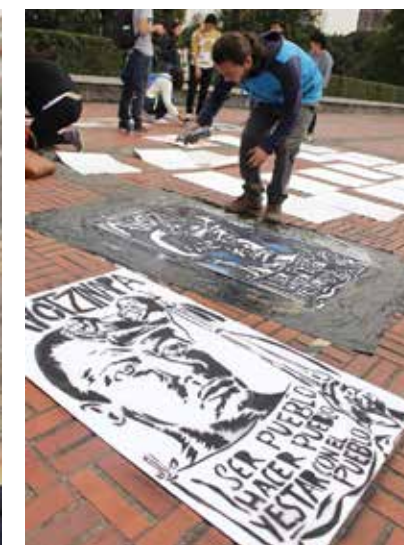
Para seguir con este estudio de la gráfica de protesta por Ayotzinapa, es necesario mencionar el otro tipo de organización creativa, aquella que surge de forma inmediata dentro de escuelas, talleres y centros de trabajo; espacios que significan relaciones específicas de convivencia que, ante los hechos violentos, han sido afectadas al punto de sentir una necesidad de reclamo al respecto; de modo que realizan diálogos, juntas o asambleas con el fin de decidir un tipo de participación colectiva dentro de la protesta. De ésta, surgen algunos grupos dedicados a coordinar los mensajes que como colectivo quieren expresar, los cuales se distribuyen para la realización de éstos.

Las escuelas de artes, diseño y arquitectura son el ejemplo más propicio; sin embargo, en cuanto a centros educativos se refiere, también otras facultades de distintas Universidades públicas y privadas, al igual que comunidades profesionales o técnicas, lograron una organización eficaz para la elaboración de consignas en mantas, papeles, lonas, etc. Éstas, han acompañado al movimiento y han expresado su presencia como contingente o grupo que se adhiere a la acción de denuncia. Cabe destacar, que la producción gráfica elaborada por medio de esta organización, a diferencia de la anterior, se caracteriza por su carácter anónimo, pues objetivamente no constituye una obra o pieza que necesite demostrar una autoría.

Por el contrario, son mensajes que se realizan indistintamente para ser repartidos entre los asistentes a las marchas o para ser portados entre los miembros de un grupo; en este sentido, se puede identificar la autoría colectiva o la pertenencia, cuando se trata de mantas que encabezan los contingentes de escuelas o de organizaciones civiles, al igual que en algunos casos –tratándose de gráfica sencilla o rudimentaria, básicamente tipográfica– se puede suponer que quien sostiene el cartel es quien lo realizó.

También, como parte de las movilizaciones en marchas, mítines y plantones en plazas públicas, se han realizado jornadas político culturales por Ayotzinapa, en las que se han hecho talleres de impresión de gráfica, lectura de poesía, puestas en escena, algunos performances, etcétera; creando espacios de expresión en los que comunidades artísticas invitan a la gente a acercarse e integrarse en las actividades, significando ejercicios reflexivos compartidos, formas de encontrarse en el dolor y la esperanza.

A continuación, se analizará la gráfica que se observa como parte del resultado del trabajo colectivo realizado en estas etapas del movimiento y que se observa itinerante en las principales jornadas de acción por Ayotzinapa mencionadas con anterioridad. Para lo cual, se ha realizado un muestreo



por medio de fotografías reunidas por distintas fuentes: plataformas web de periódicos online, de artículos, foto-reportajes y de libros; también, por medio de la observación de vídeos grabados durante estas manifestaciones. Este análisis se realiza, como se mencionó anteriormente, en conjunto con la gráfica de *Imágenes en Voz Alta* y de #IlustradoresConAyotzinapa.

3.5 PRÁCTICA DISIDENTE: MEDIOS Y TÉCNICAS PARA LA REPRODUCTIBILIDAD DE MENSAJES

Las técnicas empleadas para la realización de gráfica de protesta por Ayotzinapa, han sido verdaderamente variadas, usadas de acuerdo a las disposiciones de tiempo, espacio y recursos de los creadores, así como de los objetivos y relaciones dentro de las cuales está planteada su realización como estrategia de denuncia. Como se dijo anteriormente, la organización inmediata para las marchas difiere considerablemente de aquella que se ha originado por medio de convocatorias artísticas; suceden distintas características formales para cada una. De esta manera, la organización misma es la que produce la materialidad de la gráfica, por lo que las técnicas empleadas se distinguen entre una y otra; con ello, los efectos visuales conseguidos así como su pregnancia resultante.

La gráfica espontánea de las marchas está conformada principalmente por tipografía e ilustraciones muy rudimentarias, símbolos sencillos pero eficaces realizados manualmente. Ésta ha logrado cierta expresividad que alude a los sentimientos latentes de rabia y dolor, resultado de la premura o urgencia con que se efectúa la acción de protesta, apenas unas cuantas horas antes de salir a tomar las calles. Los materiales con los que cuenta casi siempre son limitados, por lo que resulta un tipo de gráfica entre la escasez y la economía de éstos. Inclusive, como parte de la organización, fue común la colecta de dinero para comprar los recursos necesarios, así como la aceptación de donaciones. Como soporte utiliza principalmente papel económico de distinta porosidad y tamaño. Las cartulinas de papel bond son intervenidas con marcadores, plumines, lápices de colores e incluso con acuarelas; los papeles de *kraft* al igual que los pedazos de cartón y las mantas, son tratados con acrílicos, temperas o mixtas, en algunos casos también con aerosoles.

La mayoría de las lonas son impresas, por lo que su configuración es realizada digitalmente a través de software de texto y de diseño. En su mayoría son tipográficas, sencillas, otras son una suerte de mezclas o montajes de



ilustraciones capturadas en internet e intervenidas con alguna consigna y con logos o escudos que remiten al organismo que la porta. Con mayor disposición, también se consiguen realizar algunos grabados o serigrafías para su rápida reproducción. Igualmente, se han usado fotocopias impresas en hojas bond tamaño carta o tabloide, con algunas frases y con los rostros de los normalistas.

La gráfica realizada a través de las convocatorias, supone mayor tiempo de realización, por lo tanto, mayor reflexión, análisis y estudio acerca de lo que se quiere plasmar. Además de la cuidadosa idea a proyectar, los materiales para su realización suelen estar al alcance, pues en muchos casos, esta gráfica resulta hecha en talleres profesionales, estudios o por lo menos en pequeños espacios creativos. En este sentido, se emplean técnicas más complejas que permiten ver la destreza de los realizadores —artistas, diseñadores, dibujantes, ilustradores—.

En el caso de #IlustradoresConAyotzinapa, los retratos fueron creados con una rica variedad de recursos; hay algunos muy sencillos realizados manualmente en hojas bond, incluso en hojas con retículas de cuaderno, otros más complejos esbozados en papeles especiales. Usan técnicas tradicionales como el grafito, lápices de color, pasteles, acrílicos, crayones, marcadores o plumones, tinta china, acuarelas y plumas de colores. Los retratos realizados digitalmente también logran gran expresividad, hay algunos hechos a partir de collage de fotografías, de texturas e ilustración manual; algunos otros fueron realizados con vectores que simulan bordados o grabados. Se mezclan las técnicas, tradicionales y digitales, con lo que se consiguen efectos más plásticos o experimentales. También hay bordados, serigrafías e ilustraciones hechas a partir de la fotografía de un montaje de objetos o recortes de papel.

Los carteles de *Imágenes en Voz Alta*, en su mayoría, son ilustraciones digitales donde la imagen tiene mayor preponderancia que el texto, sin embargo, éste no deja de ser importante, eficaz en la complementación de ésta. También hay algunos carteles que solamente son tipográficos. Los estilos tam-



↑ Manuel Ahuactzin, para *Imágenes en Voz Alta*, s/f. Ilustración digital, México.
 ↩ Recuperado de @erinkteotl, 19 de abril de 2016. Ilustración digital, CDMX.
 ← Sixto Horemheb López Molotla, 2014. Manta con acrílico de la Facultad de Artes y Diseño en manifestación por los 43, CDMX.

bién son variados, en algunos casos se utilizan trazos angulosos y rectos, otros son más orgánicos; inclusive partiendo de ilustraciones realizadas con técnicas tradicionales, posteriormente editadas en computadora, con la anexión de textos. Aunque la convocatoria sugería que los carteles fueran en blanco y negro para economizar los costos de impresión, la mayoría de éstos son compuestos también con colores amarillo y rojo.

La riqueza técnica con que ha sido creada la gráfica por los 43 es evidente, sin importar si es realizada por profesionales de las artes o el diseño, por aficionados o aprendices del dibujo. El sentimiento del anhelo por dar voz y apoyo al movimiento se hizo presente con el simple hecho de asumir la protesta, de responder a las convocatorias y a las marchas. La calidad de la gráfica está ahí, su estética de subversión se hace aprehensible. Walter Benjamin (1934) decía que la calidad del arte radicaba en la capacidad técnica de devenir en el conjunto de la sociedad hacia un cambio radical; pues bien,

Ayotzinapa ha sido un sismo en todos sus referentes, por tal, ha derivado en que la técnica del arte y el diseño se tornen al servicio de ésta como una causa así como una responsabilidad social que nos compete a todos. Aunque ese cambio radical, del que habla Benjamin, no se traduzca en que los normalistas hayan conseguido verdad y justicia, por lo menos se acerca al cambio del despertar de conciencias, de aquellas que se disponen a la lucha. Además, en su trabajo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (2003), Benjamin también menciona que la técnica revolucionaria no es aquella que se conforma sólo por producir un discurso político, sino es la que revoluciona la forma en que se practica, emancipándose de la producción capitalista e incitando a la sublevación del autor para que se manifieste como productor de su realidad. Así, Ayotzinapa también revolucionó las técnicas al hacerlas compartidas, sin fines de lucro, anónimas, a disposición libre y gratuita, abiertas al debate y a la reflexión en colectivo.

3.6 TIPOS DE MENSAJE O DISCURSO POR AYOTZINAPA: UNA POSIBLE CLASIFICACIÓN

La gráfica por Ayotzinapa ha sido una representación fenomenológica y psicologizada del movimiento, un grito de rabia ante una trama histórica de violaciones a los derechos humanos; a la vez de ser un aliento a mantener la lucha viva a más de cuatro años de la desaparición forzada de los normalistas. La gráfica ha dado voz a los estudiantes, a sus familiares y amigos, al igual que a los millones de mexicanos que se han indignado ante la ola de violencia exacerbada que vive el país desde hace al menos 12 años. Ha sido la construcción de una narrativa que se opone a la “verdad histórica” y sustenta la otra versión de los hechos; que así también, produce al movimiento por la exigencia de justicia por los 43.

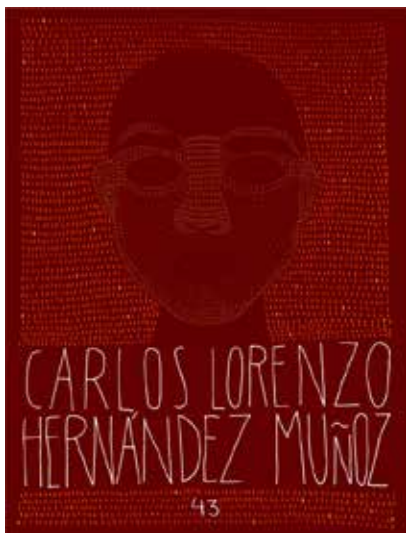
Los mensajes y discursos por Ayotzinapa se aúnan a los actos del cuerpo que se emancipa, marcha y grita en las calles; surgen de una interraccionalidad en la que la fijación de significados resulta un acto político-simbólico, por medio del cual se constituye la imagen histórica de Ayotzinapa que sostiene los íconos del movimiento, a la vez que a las imágenes corporales que se movilizan en la búsqueda de los normalistas. Son la enunciación de la protesta y activadores de la mirada que demandan tomar posición ante este hecho atroz.

Es evidente que la gráfica hasta ahora analizada se puede visualizar en tres rubros principales: los retratos, los carteles tipográficos de consignas y

frases, y los carteles figurativos al crimen de violencia que ha denotado Ayotzinapa. Aunque se diferencien por su organización y técnica, comparten el mismo argumento: la exigencia de la aparición de los estudiantes. Para tener un panorama más amplio acerca del discurso del movimiento por los 43, se propone una posible clasificación de la gráfica de acuerdo a los mensajes contenidos en ésta. Dicho ejercicio implica la observación y el análisis de la gráfica originada en los dos tipos de organización mencionados con anterioridad: la de los creadores independientes y la de los colectivos organizados en la espontaneidad.

#IlustradoresConAyotzinapa, presupone un acercamiento a la vida de los estudiantes más allá de los registros policiales que sólo determinan un número en suma, a la larga lista de víctimas de la ineficiencia gubernamental del país. Invita al espectador a mirar con empatía los rostros de una vida que fue destruida, en conjunto con la de su familia que fue transformada en una penumbra interminable. Desafían la mirada preguntando dónde está cada uno de ellos llamándolos por su nombre, situándolos como víctimas de desaparición forzada. En este sentido, los retratos de los normalistas, con sus nombres y con pequeños textos de sus historias, se encasillan en un primer tipo de gráfica que objetiva la reivindicación de los estudiantes; que trae su presencia haciendo visible su ausencia. En éste, también se incluyen otros retratos que no fueron incluidos en la plataforma mencionada, no obstante hicieron sus propios recorridos en la manifestación.

↓ "Yo, Luciana Gallegos, quiero saber dónde está Carlos Lorenzo Hernández Muñoz", 2014. México.
 ↘ Autor desconocido, 2014. Fotografía, colección José Miguel Silva. CDMX.



↑ Autor desconocido, Marcha en la CDMX, Fotografía, colección José Miguel Silva, 2014.

Una tercera variante de mensajes son aquellos que señalan el hartazgo ante el contexto de violencia que vive el país y, además, enjuician a los culpables. La gráfica de esta variante configura un país convertido en fosa común y clandestina, “En México todos los días son día de muertos”, un cementerio de miles de personas, a lo cual declara: “¡Nos faltan 43 y miles más!”. Apunta a la represión histórica de la que han sido víctimas los estudiantes: “Pienso, luego me desaparecen”. Manifiesta la desesperación y el cansancio de la población, dice “¡Ya basta!” de violencia, corrupción e impunidad. Repudia la supuesta verdad histórica de la desaparición de los estudiantes, emitida por la Procuraduría General de la República, a la vez que señala la complicidad de la delincuencia organizada con el Estado; el cual es acusado de ladrón, opresor, mentiroso y asesino —al igual que al ejército—, por lo cual aduce que “¡Fue el Estado!”, Ayotzinapa es un crimen de un “Narco-estado”.



↑ Itzel OH, *Imágenes en Voz Alta*, s/f. México.

↗ Beto Petiches, *Imágenes en Voz Alta*, s/f. México.

PÁGINA SIGUIENTE:

1. Fabián Emanuel, *Imágenes en Voz Alta*, 2014. México.
2. Recuperado de @nacho_lvn, 26 de septiembre de 2015. CDMX.
3. Recuperado de Noticias MX, s/f. CDMX.
4. Recuperado de Sopitas.com, 26 de septiembre de 2015. CDMX.
5. Recuperado de @kimosura, 6 de diciembre de 2014. CDMX.
6. Recuperado de @monicoota, 30 de noviembre de 2014. CDMX.



En el cuarto rubro de gráfica, se encuentran los mensajes que aluden a las demandas que el pueblo exige. Ante la desaparición de los estudiantes, la petición más importante del movimiento ha sido el regreso con vida a sus hogares: “¡Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos!”, por consiguiente, obtener verdad y justicia. Ante la omisión y cinismo del gobierno federal, los carteles gritan: “¡Fuera Peña!”, exigen su renuncia; también piden la libertad de los presos políticos. Asimismo, se hace indispensable mirar hacia el escenario más allá de Ayotzinapa, hablar por las miles de víctimas y exigir “¡No más muertos, no más desaparecidos!”, “No más sangre”, “¡No violencia, sí educación!”.



↑ Música Vs. el poder, *Imágenes en Voz Alta*, 2014. México.

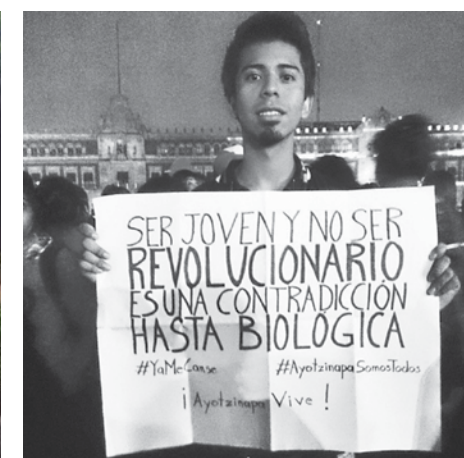
↗ Marco Antonio del Toro, *Imágenes en Voz Alta*, 2014. México.

PÁGINA SIGUIENTE:

1. Axel Silva, 30 de noviembre de 2014. CDMX.
2. Recuperado de @husalial, 27 de septiembre de 2016. CDMX.
3. Recuperado de Sopitas.com, 26 de septiembre de 2015. CDMX.
4. Recuperado de @ianmsyme1306, 24 de diciembre de 2014, CDMX.
5. Recuperado de Sopitas.com, 26 de septiembre de 2015. CDMX.
6. Recuperado de @ayotzinapavive, 26 de septiembre de 2015. CDMX.



La quinta área gráfica, apunta los mensajes que desafían al espectador y exhortan a la protesta por los 43. “México, es momento de despertar”; piden reaccionar, asumir que los 43 son hijos de todos: “¿Y si tu hijo fuera el 44?”. Llamam a alzar la voz, a no ser indiferentes, a salir a las calles a exigir justicia. Reavivan y mantienen la memoria: “Si los olvidamos, entonces sí estarán muertos”, “Ni perdón ni olvido”.



↑ Marlene Cureño, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.

↗ Leopoldo Lezama/Jorge Garnica, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.

PÁGINA SIGUIENTE:

1. Aníbal Guzmán, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.

2. Ricardo Ramírez Arriola, *Desinformémonos*, 2016. CDMX.

3. Recuperado de Sopitas.com, 26 de septiembre de 2015. CDMX.

4. Recuperado de @dann_hdzg, 21 de noviembre de 2014. CDMX.

5. Recuperado de @julbarajazz, 26 de septiembre de 2015. CDMX.

6. Recuperado de @rainymoon16, 6 de diciembre de 2014. CDMX.

Por último, un sexto ámbito de la gráfica, que no precisamente circula durante las manifestaciones en las calles, pero es la que las convoca principalmente por medio de las redes sociales como Facebook y Twitter. En esta gráfica también se invita a asistir a mítines, plantones y jornadas culturales por Ayotzinapa. Todas estas alocuciones y mensajes, constituyen una ruptura en la vida de cada persona que se implica en la protesta por Ayotzinapa. Son una repetición de actos subversivos.

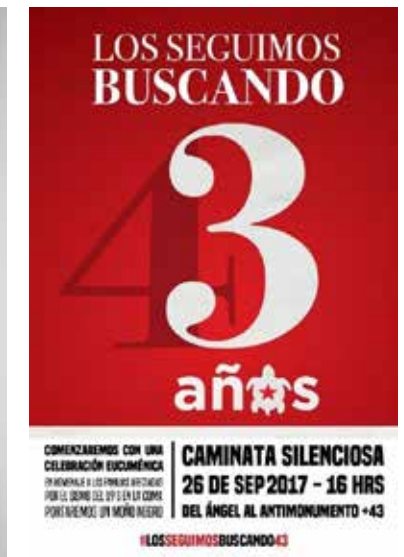


↑ *Rexiste, Verte regresar*, 2015. Cartel de convocatoria a marcha del 1er aniversario del crimen de Ayotzinapa. CDMX.

↗ *Día de la indignación*, 2015. Cartel de convocatoria a la marcha del 1er aniversario. CDMX.

PÁGINA SIGUIENTE:

1. Una luz por Ayotzinapa, 2014. Cartel de convocatoria a la acción global por Ayotzinapa. CDMX.
2. Jornadas por Ayotzinapa 2:43, 2016. Cartel de convocatoria a evento político-cultural. CDMX.
3. Amnistía Internacional, 2016. Cartel de convocatoria a marcha del 2do aniversario. CDMX.
4. Los seguimos buscando, 2017. Cartel de convocatoria a caminata silenciosa del 3er aniversario. CDMX.
5. Nos faltan 43. Cartel de convocatoria a marcha del 1 de diciembre de 2014. CDMX.
6. Jornadas por Ayotzinapa 2:43, 2016. Cartel de convocatoria a evento político-cultural y a marcha del 2do aniversario. CDMX.



3.7 ÍCONOS Y SÍMBOLOS DE LA LUCHA

La protesta por Ayotzinapa ha resonado a lo largo del país y fuera de él. Sin importar los límites geográficos o la diferencia de lenguas, ha trastocado las barreras de la inercia social y ha conectado a miles de personas en un movimiento por la vida. La desaparición de los 43 normalistas se ha convertido en un paradigma de los crímenes de lesa humanidad; un hecho histórico que se ha encarnado para siempre en la vida de las generaciones que lo presenciaron. Ayotzinapa es una imagen que nunca se borrará.

El movimiento ha construido un legado simbólico de esperanza y lucha por los normalistas, al igual por las miles de víctimas de la desaparición forzada en el país o en otros lugares del mundo. De modo que, en su trayecto, en una continua comunicación dialógica, se han construido los significados de la lucha; del mismo relato que conforma la búsqueda de los estudiantes, se han originado las consignas de la protesta, las cuales constituyen las respuestas de sublevación que el pueblo concede ante la violencia, la represión, la omisión y la ineficiencia del gobierno mexicano para hacer justicia. Un claro ejemplo es la frase “Ya me cansé”, emitida por el exprocurador general de la república Jesús Murillo Karam, el 7 de noviembre de 2014, en la conferencia de prensa acerca de la “verdad histórica” recién formulada, cuando éste se abruma con las preguntas que los periodistas le interceptan por la falta de veracidad en los resultados que presentaba de la investigación por la desaparición de los estudiantes. Con lo cual, el pueblo contestó con frases como: “#Ya me cansé, pero de la violencia, la corrupción, la impunidad y del gobierno”, “#Ya me cansé, de tanta mierda en este país”.

De igual manera, el mismo movimiento es el que produce a sus actores sociales, a los que luchan por los estudiantes y a los que condenan por su desaparición; así es como se han constituido los íconos de Ayotzinapa. Los retratos de los estudiantes desaparecidos, así como el del estudiante Julio César Mondragón, quien en la noche de la masacre fuera desollado —una de las primeras imágenes que hicieron eco del suceso—, son los fundamentales que dan razón a la lucha. Peña se consolida como el ícono del Estado asesino, quien fue representado con su retrato, con la forma de su peinado (copete) o con la banda presidencial. Jesús Murillo Karam, se consolida como la figura de la complicidad y la mentira. Estos dos últimos, personificaron el terror de Ayotzinapa; en la gráfica, fueron acompañados con sangre y cráneos.

Otro actor aunado a los anteriores es el Estado, señalado por su implicación de todos sus niveles de gobierno en la desaparición de los normalistas.



↑ Messrs, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.

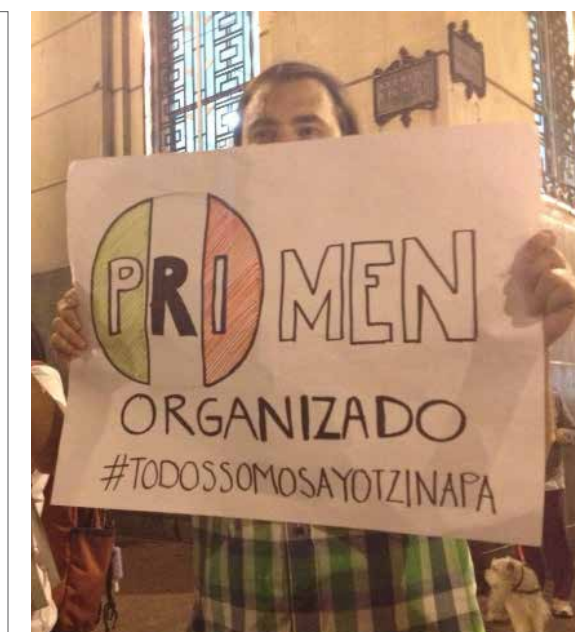
La gráfica configura al Narco-Estado asesino usando los logotipos del Gobierno de la República —la firma oficial y el sello del mandato de Peña, “Mover a México”—, así como el del Partido Revolucionario Institucional (PRI), representados con sangre brotando de ellos. Además, la frase “Fue el Estado” que apareció escrita con letras gigantes formadas con velas en el piso del zócalo capitalino se convirtió en otro *hashtag* importante para el movimiento.

- ↓ Ricardo Ramírez Arriola, *Desinformémonos*, 2016. CDMX.
 ↘ Hugo Hernández, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.
 ↘ Claudia Fierro, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.



- ↑ Recuperado de @sweet_dreams_marian, 26 de septiembre de 2015. CDMX.
 ↗ Ana Harumi Tanimoto Yoshida, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.
 ↗ Claudia Lugo, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.

- ↓ Ismael Villafranco, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.
 ↘ Autor desconocido, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.
 ↘ Recuperado de @luisvilchisn, 26 de septiembre de 2015. CDMX.



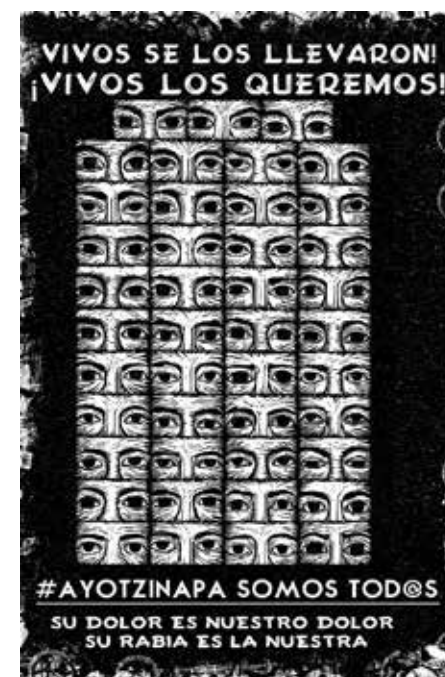
- ↑ María Rodríguez, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.
 ↗ Recuperado de @nayaroldan, s/f. CDMX.



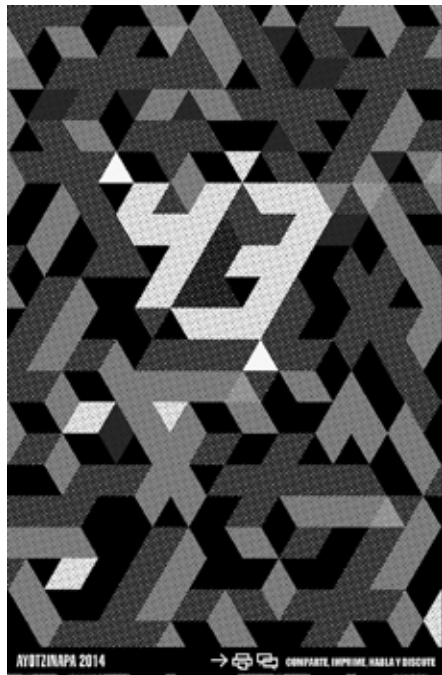
↑ Dánae Kótsiras, recuperado del libro *43*, 2016. CDMX.

Es innegable, que desde el 26 de septiembre de 2014, el número 43 adquirió una connotación que marcará por siempre la historia de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, la historia de las familias que perdieron a sus seres queridos, la historia de Ayotzinapa, la historia del normalismo rural y la del sexenio del presidente Enrique Peña Nieto. A partir de Ayotzinapa, el 43 es un símbolo de la violencia, de la corrupción del Estado mexicano, de la impunidad. Por ello, fue representado de múltiples formas, para expresar las 43 razones de la lucha; 43 corazones, 43 ojos, símbolos de las vidas que fueron oprimidas. 43 lágrimas que caen por el dolor de cada una de las madres, los padres o familiares de los estudiantes; 43 velas de esperanza por que regrese cada uno con vida, 43 semillas que florecen para el despertar de la sociedad.

Otro símbolo que generó el movimiento es la tortuga, idea retomada del propio nombre Ayotzinapa, que viene del náhuatl y significa “lugar de tortugas”. Expresa la esperanza con la que se espera que los estudiantes regresen a casa. También es el símbolo de la lucha constante, de la paciencia y la perseverancia de los familiares, del conjunto de organizaciones que siguen los pasos de la búsqueda; coincidiendo esto con el hecho de que la presencia de esta figura se visualiza con mayor frecuencia en la gráfica que convoca a las movilizaciones. Representa la conformación de un movimiento que siembra empatía y valor para la defensa de la vida, que aprovecha la fuerza de todos los que se quieren sumar sabiendo que les espera un largo camino para llegar a la justicia, pero que no por ello abandonan el camino. La tortuga es el símbolo de la resistencia de Ayotzinapa.



1. Andrea Alvarado, *Imágenes en Voz Alta*, 2104.
2. Alejandra Guerrero, *43 milagros*, 2014.
3. Fredi Eloisa y Mario Martínez, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.
4. Alejandra Guerrero, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.



La tortuga en la gráfica de protesta por Ayotzinapa.

1. C. Remedios Pasten, 2017. CDMX.
2. Recuperado de @dakota.se, 26 de septiembre de 2016. CDMX.
3. Recuperado de @zvezda_ninel, 26 de julio de 2017. CDMX.
4. Recuperado de @pulsoans, 26 de julio de 2016. CDMX.

PÁGINA ANTERIOR:

El 43 en la gráfica de protesta por Ayotzinapa.

1. Manolo Guerrero, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.
2. Ximena Mora, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.
3. Autor desconocido, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.
4. Rexiste mx, #vivoslos43, 2014.

PÁGINA SIGUIENTE:

Discurso de protesta por los 43 y por el movimiento estudiantil del 68.

1. y 2. Recuperado del libro *La Gráfica del 68*, Grupo Mira, 1981.

3. Orlando Lupercio, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.

4. Recuperado de Sopitas.com, 26 de septiembre de 2015. CDMX.

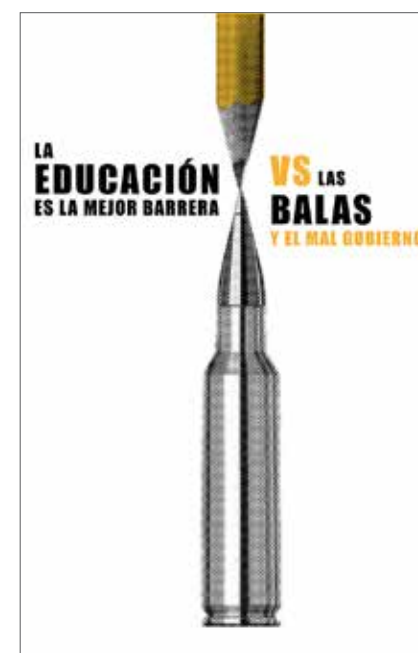
3.8 PUNTOS EN COMÚN Y DIVERGENCIAS EN LA GRÁFICA DE PROTESTA DE AYOTZINAPA Y SUS PRECEDENTES EN MÉXICO

La gráfica por Ayotzinapa se ha constituido en un movimiento por la vida, que defiende y exige el sustento de los derechos humanos que todos merecemos. Los mensajes de la gráfica están dirigidos al pueblo, a las personas con las que se comparten las carencias, los dolores y las injusticias; a los conciudadanos que son indiferentes sin darse cuenta que Ayotzinapa es una brutalidad que se encuentra cercana, cotidiana a todos en México. La protesta por los 43 llama a que la lucha sea por las miles de madres y familiares que lloran la muerte o la desaparición de sus seres queridos por crímenes de Estado; de tal manera, invita a unir fuerzas a todas las luchas que buscan justicia a lo largo del país.

Así, Ayotzinapa conforma un movimiento solidario que con una conciencia histórica, apela a la memoria, acoge distintas resistencias que aún se organizan y siguen buscando justicia por sus víctimas. Ayotzinapa converge en la impunidad de otros crímenes de Estado cometidos en México con anterioridad: la matanza de Tlatelolco (1968), el Halconazo (1971), la masacre de Aguas Blancas (1995), la masacre de Acteal (1997), así como los crímenes de Atenco (2006); con los cuales comparte la exigencia de justicia y la liberación de los presos políticos, al igual que la acusación del Estado como responsable.

Es posible señalar que Ayotzinapa es un hecho histórico que comparte ciertas semejanzas con el movimiento estudiantil del 68; si bien no se considera un movimiento estudiantil en su totalidad, se reconoce en primera instancia como un ataque dirigido a los estudiantes, al futuro del país y a la educación. Es posible apreciar el protagonismo de los estudiantes en la organización de la protesta y de la basta creación de gráfica junto a las comunidades artísticas. Por lo cual, resulta evidente hacer una comparación gráfica con este movimiento. Es incuestionable visualizar que las diferencias vienen dadas por su tiempo histórico de cada uno, alejados por 46 años; un primer ejemplo de ello es el discurso revolucionario que contiene el movimiento del 68 por su cercanía a las revoluciones socialistas de principios del siglo XX, por lo cual se percibe en la gráfica el heroísmo y liderazgo insurrecto de Ernesto Guevara, el Che; también se discierne la conciencia de clases, al igual que la incitación a la lucha obrera. Ayotzinapa no reproduce estos discursos gráficamente.

La gráfica por los 43 muestra su sentido de lucha fundamentado en la expresión emocional del pueblo doliente, enuncia su hartazgo y repudio a los



contextos de violencia que vive. Más allá de crear un antagonismo simbólico que confronta al Estado en una especie de conflicto en el que existe la disposición de morir por el pueblo —como puede ser el caso del movimiento estudiantil del 68—, Ayotzinapa pide que ya no haya más muertos, configura una protesta que pretende ser una luz por la esperanza de la justicia, impulsa a crear una conciencia de memoria, a tomar la educación como única arma para enfrentar el mal gobierno. Sus mensajes no son radicales. Cuestión

PÁGINA SIGUIENTE:

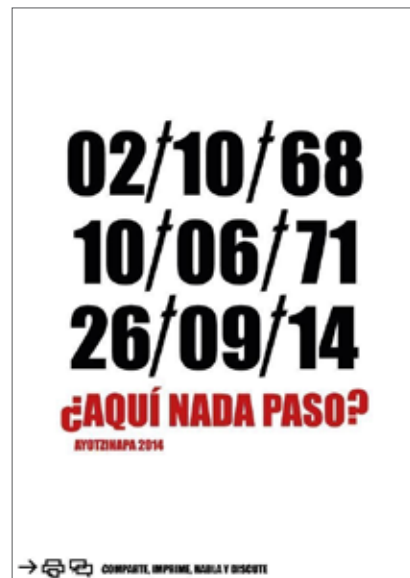
1. Recuperado de @edgarsagra, 26 de septiembre de 2017. Instalación de retratos de los 43, de la convocatoria #IlustradoresconAyotzinapa. CDMX.
2. Fotografía Proceso, recuperado de Animal Político, 5 de junio de 2016. Retratos de los niños que murieron en el incendio de la Guardería ABC. CDMX.
3. Recuperado de Periódico el Mexicano, s/f. Retratos de mujeres víctimas de feminicidio. Ciudad Juárez.

que se puede entender en comparación con las características del 68: crimen situado en la capital del país, a la vista de miles de personas, donde murieron cientos de personas por el despliegue de la fuerza policial y del ejército mexicano con tal represión y tiranía, que arribaron al crimen con tanques de guerra.

Por supuesto, no se minimiza el horror y la crueldad en Ayotzinapa, sólo se apunta que el reflejo de ambas violencias se percibe gráficamente en los movimientos de protesta. Otra divergencia es la configuración al papel de los medios de comunicación. A diferencia del 68 y del reciente movimiento #YoSoy132 (2012) —con mensajes que apuntan a la desconfianza por la manipulación de la prensa y la televisión—, Ayotzinapa no ha cedido tanta atención a éstos: en comparación con el 68, los contextos de las tecnologías de la información y las libertades de expresión son totalmente diferentes a los de ese entonces, por lo cual, en todo momento el movimiento por los 43 ha sabido que el apoyo o compromiso de los medios independientes, de las organizaciones de derechos humanos y otras organizaciones civiles, es mayor de la que puede conseguir por medio de los programas televisivos. El movimiento por los normalistas vio lo obsoleto que ha quedado el papel de éstos, en cambio, se ha dispuesto a emancipar la potencia de la internet y las redes sociales.

Por último, es importante reconocer en la gráfica de protesta por Ayotzinapa el papel que ejerce el retrato en la visibilización de la desaparición forzada; es una declaración directa de la ausencia de 43 personas. En este sentido, ofrece un dispositivo de encarnación que les da voz y presencia a los estudiantes en la exigencia de justicia por su desaparición. También funciona como mecanismo que inmortaliza al rostro que configura; materialidad que condensa la identidad de los estudiantes, emplazándolos como víctimas de un crimen atroz. De la misma forma, el retrato juega este rol en otros movimientos en México: por los otros desaparecidos en el país desde el gobierno de Felipe Calderón (2006-2012); por los feminicidios ocurridos desde la década de los 90's hasta el presente en Ciudad Juárez, en el Estado de México y en el resto del país; asimismo, por la muerte de los 49 niños de la guardería ABC en el 2009 en Hermosillo, Sonora.





La protesta por Ayotzinapa tiene conciencia histórica de otros crímenes de Estado en México.

1. Flor Rangel, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.
2. Autor desconocido, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.
3. Recuperado de @ayotzinapavive, 27 de septiembre de 2015. CDMX.
4. Emmanuel Páez, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.
5. Roy Villalobos, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.
6. Recuperado de @ianmsyme1306, 30 de noviembre de 2014. CDMX.

3.9. FANTASMAS QUE SE RESEMANTIZAN EN AYOTZINAPA: ÍCONOS Y SÍMBOLOS DE OTROS MOVIMIENTOS DEL PASADO O PRESENTE QUE SE INCORPORAN AL DISCURSO

Los carteles políticos y de protesta de los acontecimientos del pasado son huellas materiales que persisten en los estratos del tiempo. Son recordatorios de las luchas o sublevaciones que sucedieron en la justificación de ideas de progreso y de justicia, que nos hacen entendernos en el presente. Son documentos históricos que pasan a ser parte de la cultura de un lugar, incluso algunos han llegado a la fetichización como artículos comerciales. Sin embargo, no dejan de constituir las referencias que nos preceden y nos explican como seres sociales.

En este sentido, la gráfica de protesta de los movimientos del pasado nos concede ciertas imágenes supervivientes en los imaginarios sociales, en los archivos y museos. Éstas, son las que reescriben la historia constantemente, recrean la historia de los oprimidos. La gráfica por Ayotzinapa entra en esa cadena de citaciones de símbolos que se repiten históricamente. De esta forma es como funcionan las imágenes, a partir de su historicidad; se descubren como objetos vivos que se mantienen en una constante transformación y resignificación. Así, podemos analizar cómo se resemantiza la violencia del Estado mexicano, por ende, cómo se van creando convenciones gráficas de la impunidad, de la corrupción, de la represión y de la muerte. Las codificaciones se afianzan y se activan las lecturas de la gráfica, que bien podría constituir los anales de la violencia de cada sexenio presidencial.

Ayotzinapa nos pide recordar Tlatelolco, el Halconazo, Aguas Blancas, Acteal, Atenco, Tlatlaya, San Fernando, la guardería ABC, los feminicidios de Juárez y del resto del país. Los reproduce en la gráfica como fantasmas persistentes en aparecer por la falta de justicia. Entonces, se hace visible que las representaciones de la represión en la imagen del Estado, así como la de las víctimas, se citan una y otra vez, se transfiguran, siguen viviendo en la visibilidad de la protesta en México.

Los espectros más recurrentes en la gráfica por Ayotzinapa son los del movimiento estudiantil del 68. La imagen del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) viene a compararse con el desempeño de Enrique Peña Nieto; genera una transposición del poder político coercitivo del Estado, el cual se sigue representando con el escudo nacional tergiversado, con el salvajismo del gorila o de un ave de rapiña; presume su poder aplastante que pisotea los derechos humanos, que utiliza cuerpos policiacos y del ejército

Espectros y resemantizaciones del 68 mexicano en Ayotzinapa.

↓ Lorena Hernández, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.

↘ Recuperado de Sopitas.com, 26 de septiembre de 2015. CDMX.



↑ Recuperado del libro *La Gráfica del 68*, Grupo Mira, 1981.

↗ Hugo Hernández, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.

para la represión. La gráfica del 68 es más explícita en este punto mostrando una variedad de armas usadas; Ayotzinapa interpreta la violencia con balas o agujeros producidos por éstas. Otra forma en que la gráfica recuerda al 68 como el crimen más próximo a las desaparición de los 43, es usando el recurso tipográfico que caracterizó la imagen de las olimpiadas de 1968, también usado por el movimiento estudiantil, haciendo desviaciones inquiriendo la masacre suscitada.

Por otro lado, el espíritu de la lucha de Ayotzinapa también resemantiza los símbolos del 68 y de las revoluciones del siglo XX; vemos la estrella roja que instiga al activismo, al puño en alto o a Emiliano Zapata como índices de fuerza insurgente. Otro ícono de lucha de gran importancia es Lucio Cabañas (egresado de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos), ya que nos dirige a la historia guerrillera de Ayotzinapa.

El símbolo de la paloma de la paz también es un recurso constante, ensangrentada, apresada o lastimada como muestra de la guerra que el gobierno emprende en contra del pueblo. Aquella famosa pancarta del 68, con una paloma atravesada por una bayoneta, es suplantada por el símbolo de la tortuga de Ayotzinapa.



Resemantizaciones de la tipografía de los Juegos Olímpicos de 1968 en México, diseñada por Lance Wyman.

↖ Alumnos del Maestro Francisco Becerril, México 68 [Olimpico], 1968.

← Karla Blanco, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.



Espectros de la gráfica del 68 en Ayotzinapa.

1. A.C.F., *Así han respondido a nuestro pliego petitorio*, 1968. Gráfica del 68.
2. Recuperado de @husalial, 26 de septiembre de 2016. CDMX.
3. Jesús Martínez, s/t, 1968. Gráfica del 68.
4. Recuperado de Tercera Vía, 26 de septiembre de 2016.

PÁGINA SIGUIENTE:

Íconos de lucha que se resemantizan en Ayotzinapa

1. Hugo Hernández, *Imágenes en Voz Alta*, 2014. Emiliano Zapata.
2. Recuperado de @siniestrotv, 22 de octubre de 2014. CDMX. Lucio Cabañas.
3. Manuel Ahuactzin, *Imágenes en Voz Alta*, 2014. Puño alzado.
4. José Aarón Romero Reyes, *Imágenes en Voz Alta*, 2014. Estrella "comunista".



Tal como otros movimientos que pelean por la pérdida de hijos, la protesta por los normalistas reconoce el rol de las madres como seres inquebrantables en la lucha, con un dolor profundo e interminable que se convierte en el motor que las hace seguir en el camino de la búsqueda de justicia para sus hijos. La gráfica de los 43, al igual que la del 68, cita la figura materna doliente.

Ayotzinapa nos recuerda que los mexicanos hemos aprendido a leer los asesinatos y las desapariciones forzadas en la cotidianidad, y que, aunque persistan los vínculos históricos que suponen ciertos aprendizajes, las historias se repiten.

3.10 VIDA DE LA IMAGEN DURANTE LA PROTESTA DE AYOTZINAPA: CIRCULACIÓN DE LA GRÁFICA Y MOVILIZACIÓN

La imagen de Ayotzinapa constituye todo un fenómeno de voluntades solidarias conectadas a través de redes autogestivas dispuestas a la protesta social. En el 2014, el movimiento reunió la indignación por el crimen de la noche de Iguala y por los más de cien mil muertos que se contabilizaban en menos de 10 años hasta ese momento. Ayotzinapa fue la gota de sangre que derramó el vaso de rabia y dolor en una “multitud conectada” que conformó una comunidad politizada de sentido organizativo para la lucha (Cfr. Rovira, 2017: 229-236).

El papel de las tecnologías digitales fue fundamental en su erupción. La organización comunicacional de las Escuelas Normales Rurales pronto escaló a la conexión con organismos de derechos humanos y de medios independientes dentro del país y en el extranjero. Por medio de éstas se conocieron alrededor del mundo los rostros al igual que las voces de los sobrevivientes del crimen, así como de las madres y los padres de los desaparecidos quienes pidieron apoyo a la sociedad mexicana para sumarse en la búsqueda de los 43. Las movilizaciones se gestionaron principalmente a través de Facebook, Twitter y blogs informativos, comenzando así la organización para luego tomar las calles; la gráfica de convocatorias a las marchas y a otras actividades de protesta son las imágenes más constantes en esta circulación virtual.

De este modo, también se movilizaron las iniciativas para la representación simbólica del movimiento; emitidas desde la web para llegar en tiempos cortos a miles de personas que se sumarían en el tejido de una voz colectiva, compartiendo reflexiones y miradas que después irrumpirían los espacios



↑ Ashanti Soto, 2014. Fotografía de marcha en la CDMX.

públicos. Tal fue el caso de #IlustradoresConAyotzinapa y de Imágenes en Voz Alta, que trascendieron el mundo digital al ser impresas en carteles o lonas para salir a la protesta en las marchas y jornadas culturales en plazas públicas. Así, la gráfica devino textos vivos, activos en un movimiento que seguía los recorridos de los discursos de cada suceso que desencadenaba la exigencia de justicia. La gráfica acompañó a los padres a caravanas dentro y fuera del país, viajando por varias ciudades, presentándose en escuelas o foros culturales. Otros asiduos de la gráfica también compartían sus creaciones de forma independiente a través de las redes sociales, por lo que también era posible una reproducción tal que las referencias de su origen se extraviaban en largas rutas de compartición.

El papel que han desempeñado los *hashtag* es fundamental, pues al ser mencionados en las publicaciones del movimiento, funcionan como una estrategia informática que unifica los datos: las acciones organizativas a través de textos de comunicados y de sus formas simbólicas, de modo que cualquier persona puede acceder a la gráfica y a información acerca de las movilizaciones. Por consiguiente, los *hashtag* se posicionaron como la principal herramienta del ciberactivismo.

Tras los hechos de Iguala, en Twitter, se posicionaron 15 *trending topics* de alcance mundial. Algunos datos señalan que más de un millón de mensajes fueron producidos, a la vez vistos y difundidos por unos 60 millones.

El 8 de octubre de 2014 hizo su aparición con fuerza #Ayotzinapasomostodos y su inverso #TodosSomosAyotzinapa. Poco después se creó #EPNBringThemBack, orientada a la comunidad global, que en un solo día consiguió 111 mil menciones. El *hashtag* #AcciónGlobalAyotzinapa sirvió de hilo conversacional de la marcha masiva del 5 de noviembre en la Ciudad de México y de las múltiples acciones artísticas y solidarias en varias ciudades del mundo (Ibíd: 232).

También, a través de los *hashtag* ha sido posible un acceso más eficiente a fotos, videos, conferencias y entrevistas que han formado parte del movimiento. De esta manera, la red se convirtió en un portal público gigantesco de foto-reportajes de profesionales del periodismo y de cualquier persona que compartía sus registros personales de la concurrencia a las protestas. “En enero de 2015, con motivo de la octava #AcciónGlobalAyotzinapa, más de 40 ciudades reportaban sus acciones locales, que al articularse con distintos lugares simultáneamente cobraban una dimensión mayor” (*Ibid.*: 233). El libro de *Acción Visual. Ayotzinapa* de Marcelo Brodsky hace una recopilación de este tipo de fotografías de personas de diversas partes del mundo, en acción de protesta por los 43.

Como se mencionó anteriormente, la frase “Ya me cansé”, también hecha *hashtag*, enarboló el movimiento a través de las movilizaciones in situ y *online*. Fue el *hashtag* más usado de Twitter en el mundo, el mismo día en que había sido enunciado por Murillo Karam en rueda de prensa. “#YaMeCansé tuvo 4,200,605 menciones hasta que cayó por un ataque masivo el 5 de diciembre, tras 26 días consecutivos como *trending topic* (Cfr. Rovira, 2017: 234). Gran parte de la gráfica por Ayotzinapa sostiene y abstrae este enunciado.

Otra forma en que se desplazó la gráfica por Ayotzinapa fue precisamente a través de su inclusión en libros y catálogos, a su vez, en las presentaciones de éstos en diversos foros. Las exposiciones en escuelas, galerías y museos, fueron otro medio que cedió el espacio y el tiempo para que la imagen de Ayotzinapa siguiera viva, movilizándose. Ejemplo de ello es la exposición de *Carteles por Ayotzinapa*, inaugurada en el Museo de Memoria y Tolerancia en la Ciudad de México (2015), que después se desplazó en el mismo año dentro de la capital a la Universidad Iberoamericana, a Puerto Vallarta, Jalisco y hasta Barcelona; además, también itineró en el estado de Guerrero, Oaxaca, Puebla, Veracruz, Jalisco y Coahuila. De la red al museo, una muestra de *Imágenes en Voz Alta* estuvo expuesta en el Museo Franz Mayer en octubre de 2017 (Cfr. *Regeneración*, 2017).

A través de la web, las calles, los espacios públicos o privados, la imagen de Ayotzinapa sigue en movimiento, permanece viva sin rendir la lucha. Es en estos continuos desplazamientos, que la gráfica va causando connotaciones distintas de acuerdo al lugar y tiempo que ocupa, pues cambian los momentos históricos desde los cuales se mira. Va conformando archivos visuales que por momentos se mantienen pasivos, en otros se encienden y ceden a esa persistente citación que exhibe la gráfica una y otra vez para que sea recordada, con lo cual, se trazan las rutas que conforman una cartografía de su lucha.

1. ‘La Nuestra’, equipo de fútbol Femenino. Barrio Guemes, Villa 31, Buenos Aires, Argentina. Acción Visual, Ayotzinapa [Marcelo Brodsky], 2015.
2. Cartel de exposición *Carteles por Ayotzinapa* en el museo Memoria y Tolerancia, 2015. CDMX.
3. Cartel de exposición de Imágenes en Voz Alta en el museo Franz Mayer, 2017. CDMX.



CONCLUSIONES DE CAPÍTULO

La gráfica de protesta por Ayotzinapa configura el cansancio y la rabia de la sociedad mexicana ante la violencia de un crimen de Estado, abstrae la fuerza de un movimiento por exigir justicia por las víctimas de homicidio y la esperanza por ver regresar con vida a los 43 estudiantes. Fue creada como instinto de supervivencia, transformado a través de la reflexión crítica frente a una situación de miedo, en la que era palpable cierta inseguridad que no garantizaba la integridad física a la población (salvo a los pequeños grupos sociales de poder económico en el país). Resultó de la organización de un movimiento de protesta convocado por los compañeros normalistas de los agraviados y por sus familiares; en el que se entretrejieron relaciones creativas entre diseñadores, artistas plásticos, comunicadores visuales, ilustradores, estudiantes y otras personas que sin ser profesionales de estas áreas artísticas, ponían a disposición sus habilidades sensibles para expresar su dolor e indignación.

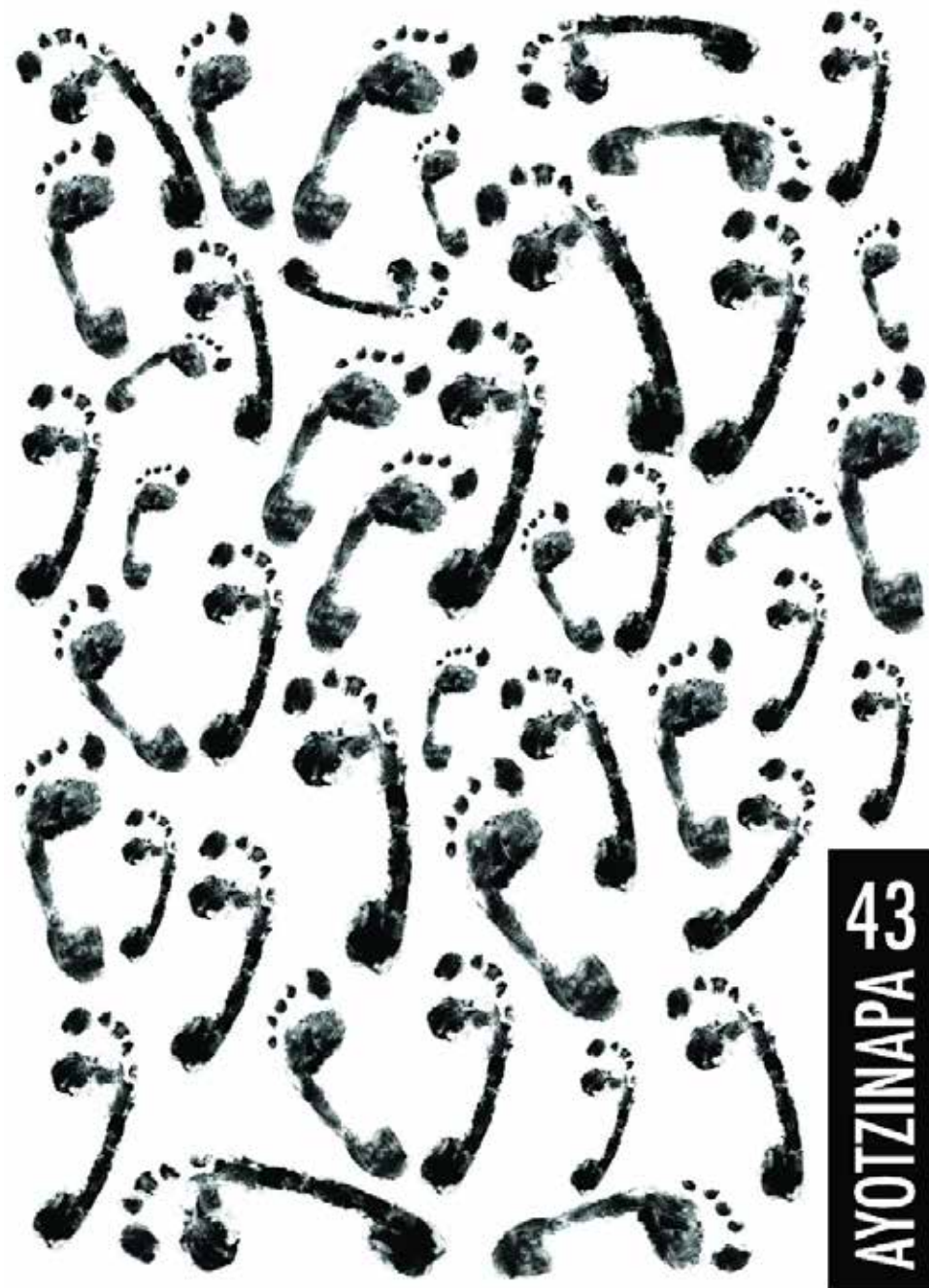
Estas redes fundaron dos tipos de inventiva que se manifestó sobre todo a través de carteles, pancartas y lienzos: una que emergió espontáneamente, al paso del movimiento de forma colectiva y democrática —acordada en asambleas o charlas—, realizada en tiempos cortos en talleres escolares u otros espacios públicos; con lo que se concretó una gráfica económica, de escasa reproducción (de un mismo ejemplar), sencilla y eficaz. Por otro lado, surgieron iniciativas individuales que a veces congregaban a grandes colectividades virtuales a través de convocatorias que definían un proyecto más complejo en cuanto a recursos materiales o de tiempo; éstas produjeron una gráfica más laboriosa, que por su digitalización se hizo fácilmente reproducible y propicia de un archivo digital. Los ejemplos más oportunos fueron las plataformas de *Imágenes en Voz Alta* e *#IlustradoresconAyotzinapa*.

De ambas formas de organización, surgió una riqueza visual que fue producto tanto de sus condiciones como de sus disposiciones, y en este sentido, se observa que las técnicas empleadas fueron creadoras de su materialidad discursiva. Con lo cual, podemos ver en las calles la recurrencia del dibujo a pulso del aerosol, así como la gestualidad subversiva del estencil o del grabado. Los mensajes configurados en los dos mecanismos articularon política y emocionalmente al movimiento. En ellos es posible ver una movilización de afectos, al igual que de referencias cognoscitivas, en las que se evidenció puntualmente la culpabilidad del Estado, la corrupción del gobierno mexicano, así como la responsabilidad del entonces presidente Enrique Peña Nie-

to. Sujetos que por tanto, derivaron en los íconos “negativos” que le dieron representación a la autoría del crimen; asimismo, los rostros de los estudiantes hicieron evidente su ausencia, los presentaron como las víctimas con nombre y apellido a quienes su vida fue arrebatada. Así, la tortuga y el número 43, sobresalen como los símbolos que nos harán recordar indefinidamente los terribles hechos de Iguala.

Después del 26 de septiembre de 2014, Ayotzinapa se hizo visible por un hecho atroz, de la misma forma que la situación de pobreza y militancia de las Escuelas Normales del país. Esto trajo consigo la visibilización de la desaparición de miles de personas en los estados de Guerrero, Jalisco, Tamaulipas, el Estado de México, Sinaloa, Coahuila, Michoacán, principalmente, de los cuales, en la mayoría de los casos no ha habido justicia. La gráfica hizo patente estas cuestiones, dejando ver también la insistencia de las luchas de muchos de los familiares de estos desaparecidos, así como de los feminicidios de Ciudad Juárez, de los crímenes de Atenco, Acteal, Tlatlaya, Aguas Blancas, de la Guardería ABC, así como del Halconazo y el 68. Asimismo, denotó la supervivencia de figuras de lucha como Emiliano Zapata y Lucio Cabañas, quienes siguen siendo referentes de valentía y consciencia social.

La gráfica por Ayotzinapa le ha dado sentido y continuidad al movimiento, a través de la expresión del *enjeu* de la protesta y de la coherencia que mantiene en sus relaciones comunicativas. A la vez que sigue desplazándose en distintos espacios, manteniéndose activa, reavivando la memoria al hacernos recordar que no habrá ni perdón ni olvido. ↘



↑ Luis Knife Rivera, *Imágenes en Voz Alta*, 2014.

Tabla comparativa de gráfica de protesta por Ayotzinapa

	GRÁFICA COLECTIVA INMEDIATA	GRÁFICA DE INICIATIVAS INDIVIDUALES
Realizadores	Estudiantes, artistas visuales, diseñadores, creativos autodidactas (casi cualquier persona que asiste a las marchas).	Principalmente diseñadores gráficos, artistas visuales e ilustradores.
Contexto de producción	-Talleres universitarios, espacios libres en casas, lugares de trabajo o escolares. -Pocos recursos materiales y de tiempo para su realización. -Espontánea e inmediata.	-Talleres pequeños de gráfica, despachos de diseño o en espacios libres en casas. -Se cuenta con más recursos materiales y sobre todo, de tiempo para su realización.
Formas y Diseño	Principalmente tipográfica (palo seco). Sencilla, muy expresiva, textos "largos", grandes dimensiones, uso de pocos colores.	Principalmente ilustración digital, síntesis de imagen y texto, concisa, pregnante, icónica, emplea más colores y texturas visuales.
Técnicas y soportes	-Técnicas tradicionales principalmente. Dibujo manual con acrílicos y plumones, estencil con aerosol, serigrafía y grabado. -Mantas, cartulinas, kraft. -Es más perecedera.	-Mezcla de técnicas tradicionales y digitales. Ilustración digital, fotografía, tipografía digital, grabado. -Papel o mantas impresas. -Se conserva fácilmente como archivos digitales o impresos.
Íconos y Símbolos	Estudiante universitarios, profesores, obreros. Atelier Populaire.	París (principalmente), 1968. Previa represión a huelgas obreras y protestas estudiantiles. Censura de los medios de comunicación.
Contexto de acción visual y política	-Surge de decisiones tomadas en colectividad en asambleas, charlas de brigadas gráficas. - Se desplaza en marchas y mítines en las calles, eventos político-culturales en espacios públicos.	-Surge a partir de convocatorias virtuales. Supone un trabajo individual de mayor introspección. -Se desplaza principalmente a través de las redes virtuales o en exposiciones en galerías o museos.

Elaboración: Itzia I. Solís González.

CONCLUSIONES

Históricamente la subversión ha estado siempre presente en los procesos de comunicación, como un impulso permanente a cuestionar las formas de poder que se esgrimen desde las instituciones del conocimiento. Así, el sentido subversivo que se siembra con la creación de imágenes críticas, pone en tela de juicio lo que convencionalmente se puede nombrar, pensar y ver, de modo que, construye otras maneras de definir su realidad y de incluirla en los mundos de significación y valor que sostiene la vida social.

En esta dirección, la subversión social se apropia de los medios y las técnicas para la producción del conocimiento, los hace disentir de las lógicas capitalistas que sólo proveen derechos de nombre y existencia a los que se encuentran en la cima de las pirámides de poder económico y político. La subversión crea otras posibilidades de visibilidad, las cuales siempre han estado presentes pero que han incomodado los registros históricos; así, esta potencia busca las maneras de hacerlas tangibles y perdurables.

La gráfica ha sido un medio que ha tomado esta tarea y ha hecho público el malestar de las realidades que se callan, por lo cual, su realización es parte fundamental para la visibilización de los procesos de protesta –sobre todo, de aquellos sectores que han vivido en desventaja y opresión– que urgen de un reconocimiento social y político. Entonces, lo que hace aprehensible a la protesta es el conjunto de interacciones comunicativas alternas que se efectúan para su organización, relaciones creativas que expiden un universo simbólico que sostiene, significa y socializa al movimiento. Así, la gráfica se constituye como el código propicio para producir un discurso de subversión, dadas sus cualidades sensibles que desarticulan la mirada y proveen una unidad pregnante de información; características operantes que la integran como un sistema inteligible alternativo, accesible, “libre”, público, creador de conocimiento y consciencia.

Así, los carteles que se alzan con los puños en alto en las luchas, se constituyen como factores lingüísticos de éstas, que comunican y hacen saber

que existen los hechos que aquejan. De esta manera, la gráfica se erige como la acción política que potencia la protesta por su posibilidad de aparición, por la fuerza, intenciones o deseos que imprime en ella, por la agencia que ejerce para la convocatoria de la gente que no ha volteado a mirar su existencia, y por la memoria colectiva que constituye para la creación de una historicidad diferente, que incluye a los oprimidos y les confiere la capacidad de actuar sobre su devenir.

Por lo tanto, la historicidad de la imagen política y de protesta provee los entendimientos simbólicos de los procesos de los movimientos sociales en el tiempo. Hace plausible un panorama de las rupturas en la historia que liberaron momentos de grandes tensiones y revueltas. De esta imagen de protesta, despunta la gráfica como un dispositivo que contiene las voces de exalto o conmoción de un tiempo específico y las guarda como testigos persistentes en recordar lo que alguna vez fue una lucha que fracturó la historia. Entonces, la gráfica se identifica como un medio de su legibilidad, se vuelve prueba de los movimientos, evidencia que a veces se destruye o que, en el mejor de los casos, sobrevive y relata los pasos y voces de poblaciones enardecidas, liberadas con el objetivo de hacerse presentes, de hacerse visibles y exponer sus dolores e inconformidades, de exigir justicia tanto como derechos.

En la observación de esa visualidad eruptiva y disidente, se perfila una estética que trasciende las susceptibilidades de lo acomodado; una “estética de subversión” que parte de la observación de una situación dolorosa y apremiante, que amplía los horizontes de lo sensible, de lo que puede y debe ser visto. Hace apelaciones a la memoria activándola en la re-significación de un presente que siempre necesita de ella; la socializa constantemente para visualizar los rumbos del futuro. Es una estética que se conforma en la mirada de los otros, de los que subvierten y se atreven a redirigir los caminos; a través de esas otras miradas nos hace reconocernos a nosotros mismos, nos posiciona en la realidad que exige responsabilidades sociales. Asimismo, en términos plásticos, delinea un trazo que también nos habla de las pautas artísticas y de diseño que dialogan en un contexto temporal: consignas, lemas, datos... configurados en un encuentro equilibrado entre dibujos icónicos y tipografías *sans serif*, añadiendo la gestualidad del color negro, rojo y amarillo, de los contrastes de formas y texturas visuales. Se concretan mensajes claros, sencillos y expresivos, que recurren a una constante citación de símbolos –convenciones visuales de la represión, la muerte, así como la entereza de la resistencia–. Con lo cual, observamos cómo va creciendo una iconografía de la violencia, así como de los procesos de lucha.

Por medio de esta estética de subversión, es como los artistas plásticos y visuales, así como los diseñadores, se accionan políticamente convergiendo en una estética relacional que da sentido a un momento histórico que nos paraliza y nos demanda un actuar. Creamos un nuevo mundo de significados contruidos en comunidad, que va más allá de las destrezas técnicas o plásticas. Su importancia y éxito radica en las distintas formas en que construimos conocimiento a través de nuestras relaciones –democratización y colectivización del trabajo creativo–, fuera de la competencia y de las lógicas de mercado. Es la manera en que desde nuestra profesionalización nos permitimos acompañar e intervenir en procesos que nos quebrantan, de modo que, a través de la creación de estas formas sensibles, hacemos una ofrenda que genera un proceso catártico, pues permite vivir el duelo mediante un ejercicio reflexivo-simbólico que nos aproxima a un entendimiento de lo que acontece.

Así, la “estética relacional” se afianza como una experiencia de transcreación que transforma los dolores compartidos en mensajes que dan vida a los movimientos y sus causas. En este espacio, la gráfica se convierte en un catalizador de la intersubjetividad de las resistencias que, tanto histórica como creativamente, seguirán formando redes emancipadoras.

La gráfica de protesta por Ayotzinapa ha plasmado gráficamente estas cuestiones, ha documentado la potencia de manifestación de la juventud mexicana haciendo visibles a los estudiantes –principalmente–, como actores políticos que accionan sus esperanzas de cambio. Aspecto que guarda cierta relación con el movimiento estudiantil del 68; en ambos casos el Estado mexicano dejó manifiesto su aparato represivo en contra de los estudiantes –especialmente, de las Normales Rurales– a través del ejército. Lo cual se hace evidente en la gráfica al equiparar ciertos íconos de los dos sucesos, así como al resemantizar algunas formas; el ejemplo más claro es el re-uso de la tipografía oficial de los juegos olímpicos del 68.

En el periodo intermedio entre estos dos hitos, las Escuelas Normales sufrieron cierto abandono económico por parte del gobierno, lo que hizo que muchas de ellas desaparecieran y que las restantes se encuentren en una constante lucha por sobrevivir (17 de 36 que existían), entre ellas, la Escuela Normal Raúl Isidro Burgos. La masacre contra los estudiantes de Ayotzinapa puso en la mirada pública esta situación; por su lado, el movimiento ha reconocido los esfuerzos y militancias de los alumnos para seguir manteniendo la esperanza de desarrollo que significan las Normales. Y, en este sentido, lo que es el derecho a la educación, para todos.

También, nos ha mostrado cómo los imaginarios sociales de las luchas de estos más de 50 años persisten y siguen cuestionando a la memoria, dándole lugar a la resistencia que sigue enfrentando la omisión e impunidad gubernamentales. De esta manera, Ayotzinapa se hace un movimiento plural que converge con otras consignas sobre el dolor por la ausencia. La gráfica se encarga de recordarnos que decir que nos faltan 43, requiere considerar que ahora nos faltan 43 y más de 40 mil personas en el país. En este caso, la imagen “hace surgir la luz de la totalidad en un rasgo parcial”, y ello “de manera experimental”, no conformista (Adorno citado en Didi-Huberman, 2015: 385). Por lo cual, la protesta por los 43 estudiantes sugiere que la justicia se siga exigiendo para todos.

La gráfica por Ayotzinapa es el registro y el discurso de un quiebre que no debió haber pasado, que, sin embargo, hizo despertar a gran parte de la población en México de ese largo letargo de invisibilidad y terror que ha producido esta guerra silenciosa que vivimos en el país desde hace más de una década. Tiempo en el que nos hemos acostumbrado a ver y sentir a la muerte, al miedo, a la desestabilidad.

Ayotzinapa logró que ese miedo, la rabia e indignación, enunciaran un: ¡ya basta!, organizado en un movimiento conjunto por la vida y la esperanza, para ver a los estudiantes regresar a casa, obtener justicia por ellos al igual que por todas las víctimas en el país por crímenes de Estado. Motivos que se expresaron gráficamente con elementos como semillas, flores, corazones, velas y aves. Aunque hasta ahora esas demandas sigan siendo anhelos lejanos, los pasos siguen siendo constantes, lentos pero seguros. La consciencia social ante estos crímenes sigue creciendo, las formas en que se visibilizan y se reflexionan, también.

La gráfica por los 43 nos comprueba que la organización creativa puede dar expresión y presencia a las voces que lo necesitan. A través del retrato, hizo ver que ésta tiene la facultad para ser medio de reivindicación, que restituye la presencia-ausencia de los estudiantes dotándolos de un lugar en la historia al constituirlos como sujetos-signos políticos, víctimas de un crimen de Estado. Por ende, la imagen también se expresa como instrumento de denuncia, demanda, convocatoria, al igual que reafirmación de distintas redes de apoyo.

En este sentido, la gráfica relacional nos provee una cartografía de las violencias y de las luchas que construyen las otras historias que hacen frente a las verdades impuestas por el poder. Nos permite ver, cómo es que de un punto se pueden trazar otras visualidades-tiempos con los que se llegan a

compartir pasos. Por consiguiente, la imagen de protesta se vuelve un objeto vivo que sigue exhortando la mirada, realizando trayectos en tiempos y espacios distintos, a los cuales se les otorga nuevos significados. Trascendencia que se manifiesta a través de las virtualidades de la imagen: los textos que encarna —libros, discursos visuales en exposiciones o documentales, etcétera—, así como los archivos que atraviesa, mismos que las han situado histórica y geográficamente. Esta cuestión fue casi inmediata en el caso de Ayotzinapa, los creadores nacionales así como los internacionales, realizaron múltiples formatos para hacer visible el crimen y registrarlo para la conformación de una consciencia histórica. Su fluida socialización fue posible gracias al papel de la internet y las redes sociales concretadas ahí.

No cabe duda que Ayotzinapa es un acontecimiento que ha conmocionado la vida social de México en todos sus referentes, por lo cual, es también necesario pensarlo, así como a otros crímenes, desde las áreas del diseño y el arte, como una responsabilidad social que debemos acatar. De modo que, es indispensable poner en evidencia en la escena de la protesta, la ausencia de ciertas imágenes, hechos, voces, pensamientos e ideas que no caben en los marcos de reconocimiento institucional. Así, es como desde su profesión, el diseñador y el artista asumen su potencia como autores, productores de una realidad, al saberse cuerpos que miran a la vez que se convierten en cuerpos-imagen. Louis Marin decía que “representar será siempre presentarse como representante de algo” (2009: 137), en este sentido los creativos se confirman como sujetos dolientes, que imaginan los cambios que ellos mismos disponen.

Entonces, aclamando a la ética, a la moral, a la esperanza, al sentido común, o a la desesperación, al grito, a la rabia; la responsabilidad de todo creador artístico debería ser —quizás en un sentido utópico— expresar su realidad buscando la mejoría para el mundo que construimos y sostenemos. Vivimos una situación que demanda una mirada crítica, que ahonde en las raíces de lo que complejiza una sociedad contradictoria, inestable y precaria. Existencia que necesita ser comprendida para poder, por lo menos, imaginar un rumbo distinto, más digno.

Didi-Huberman se pregunta al respecto de las afirmaciones que hace Benjamin acerca de su teoría como referente de las cuestiones que el espíritu delega al arte: “¿no es ya admitir que un pensamiento crítico sin imágenes no sería ni crítico ni dialéctico hasta sus últimas consecuencias?”, admitiendo de esta forma el potencial crítico de la imaginación como el ojo de la historia que vigila y atestigua (Cfr. 2015: 384). Con lo cual, la presente investigación

constituye una especie de montaje de imágenes-tiempos, que reafirma la necesidad de seguir cuestionando y activando la memoria de los oprimidos en un ejercicio que requiere de la mirada crítica de la protesta, la cual sólo es posible con el condimento de las imágenes que ella produce para sí y para los otros, para los que observan y se observan, siendo una unidad indisoluble de imagen y discurso.

Esto trae consigo la importancia de reconocer el valor representativo de la gráfica de protesta para agenciar la convocatoria, además, del papel que suma el diseño como herramienta que gestiona y legibiliza la información en estas configuraciones. Por consiguiente, se puntualiza la necesidad de seguir generando estrategias de visibilidad y sensibilización del dolor de los demás, haciendo una justicia simbólica para las víctimas, al dignificarlas e incluirlas en las narrativas que construyen el acontecer del ser social.

Así, las conclusiones de este estudio desembocan en la intención de contribuir a la historia así como a la teoría del Diseño y la comunicación Visual, acotando el apremio de poner estos temas sociales en la agenda de investigación de esta disciplina, desde los cuales también es preciso reflexionar y desempeñar la profesión, a manera de una micro-política que pondera el ejercicio del diseño desde lo social. ♪



↑ Hannat Cruz, *Tomados de la mano*, 2014. Padres de los 43 normalistas desaparecidos de Ayotzinapa, caminan al frente del contingente de la Marcha por la Esperanza, CDMX.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Reynoso, C. Y J. Alonso, (2016). *Ayotzinapa: La incansable lucha por la verdad, la justicia y la vida*, Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Ciudad de México, FCE.
- Aquino, C., (2009). El 68 en la gráfica política contemporánea. El cartel y la estampa de implicación social en México, 13, *Discurso Visual*. Recuperado de http://discursovisual.net/dvweb13/aportes/apoarnulfo.htm?fbclid=IwAR3qMx7_V6lL-BX3mDRIW54zl3CRiuTJD5hmZrYCW8CUEQq9E7wYGBYpYZpc
- Ávalos González, J.M. (2017). ¡Vivos se los llevaron, vivos los queremos! Acciones globales por Ayotzinapa y activismo político juvenil en Guadalajara, 14, *Intersticios sociales*, pp. 243-277.
- Badenes, S. P. (2006). La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística. Universitat Jaume I. Recuperado de: https://books.google.com.co/books?id=3WkeuzHi1uYC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Bajtín, M. (2000). *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*, Ciudad de México, Taurus.
- Barnicoat, J. (2007). *Los carteles, su historia y su lenguaje*, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gil.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*, Ciudad de México, Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ciudad de México, Editorial Itaca.
- Berdejo Pérez, C. (2017). Testimonio artista por Ayotzinapa. En C. Chinas Salazar y J. Preciado Coronado (Coords.), *Reflexiones sobre Ayotzinapa en la perspectiva nacional*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 319-348.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Brodsky, M. (2016). *Ayotzinapa: acción visual*, España, RM Verlag.
- Butler, J. (2010), *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Paidós.
- Castillo, E. E. (2004). *Cartel chileno, 1963-1973*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile.
- Chihu Amparán, A. y A. López Gallegos (2007). “La construcción de la identidad colectiva en Alberto Melucci”, en: *POLIS 1, Anuario de Sociología*, pp. 125-160, México, UAM-Iztapalapa.

- Didi-Huberman, G. (2015). “Imagen (de la) crítica”, *Discurso de recepción Adorno 2015*, en *Constelaciones- Revista de Teoría Crítica*, Número 7, Diciembre, pp. 370-386.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la Imagen*, Ciudad de México, Ediciones Ve.
- Didi-Huberman, G. (2008a). Cuando las imágenes tocan lo real. Recuperado de: https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Didi-Huberman, G. (2008b). La emoción no dice ‘yo’. En Alfredo J., *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G., (2008c). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*, Madrid, España, Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman. (2004). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- Douglas, E. (2015). “Emory Douglas y las Panteras Negras”, Conferencia Casa Republicana, Biblioteca “Luis Ángel Arango”, Bogotá.
- Ennis, J.A. (2011) Medios de la memoria y legibilidad de la historia [En línea]. En *Memoria Académica*. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5120/pr.5120.pdf
- Fidel, E. (2008). Arte sicodélico, arte hippie. 26, *Urban Idade. Memorias de las redes urbanas*. Recuperado de <https://urbancidades.wordpress.com/2008/09/26/arte-sicodelico-arte-hippie/?fbclid=IwAR0X-FXTP3cQA0v6X3Yg1nAL4ul5qC-CxZSuMFhg-SxRn7uVgPXQs5ghggQo>
- Fiske, J., (1984). *Introducción al estudio de la comunicación*, Bogotá, Colombia, Grupo Editorial Norma.
- Foster, H. (2004). Archivos y utopías en el arte contemporáneo. En M. Munguía Matute (Coord.) *Resistencia, Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo*, Teatro de los Insurgentes, 22-24 de enero 2004, Ciudad de México, Patronato de Arte Contemporáneo, pp. 13-28.
- Freedberg, David (1992). *El poder de las imágenes*, España, Cátedra.
- García Canal, M.I. (2004). La resistencia entre la memoria y el olvido. En M. Munguía Matute (Coord.) *Resistencia, Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo*, Teatro de los Insurgentes, 22-24 de enero 2004, Ciudad de México, Patronato de Arte Contemporáneo, pp. 29-38.

- Gell, A., (2016). *Arte y Agencia. Una teoría Antropológica*, Buenos Aires, Argentina, Ed. sb.
- Guattari, F. (1999). *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial.
- Grupo Mira, (1993). *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*, México: Ediciones Zurda.
- Habermas, J., (1989) *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Hellin B., J (2012). Josep Renau o la función social del cartel. Monografía. Org., Revista temática de diseño, 02. Recuperado de <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/4203?fbclid=IwAR21rgSkTAKqszMFZSmslelv87hU0S18vu4Y-scfshrekhB0yrO5-zQATc0>
- Híjar, A. (2010). Ideología, muralismo y muralismo, No. 14, *Revista Crónicas*. Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24553>
- Híjar, A. (2009). Oposición, represión, revolución. [Mensaje en un blog]. Delgadillo crítica estética. Recuperado de https://delgadillocritica-estetica.blogspot.com/?fbclid=IwAR1ncVatbvAWY9tZH_yHo6Z3uxjLb0Nu7rOet1L6OglicNSWHlr4j2S7-N8
- Híjar González, C. (2010). Rostros coloridos en rebeldía. Murales zapatistas. No. 14, *Revista Crónicas*. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24572>
- Kurz, M. (1991). *El arte en Rusia. La era soviética*. Valencia, España: Instituto de Historia del arte ruso y soviético. Recuperado de: <https://books.google.com.mx/books?id=nKt1tGNqgUQC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. No. 13 *Prismas Revista de historia intelectual*. pp. 135-153.
- Melucci, A. (1994). ¿Qué hay de nuevo en los movimientos sociales? En Los nuevos movimientos sociales : de la ideología a la identidad. En Joseph G. y E. L. Rodríguez-Cabello (coords.), Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 119-150.
- Melucci, A. (1986). Teoría de los nuevos movimientos sociales. *Nueva Época*, Vol. 5, Núm. 2, Abril-Junio, *Estudios Políticos*.
- Morales S., F. (2014). *El movimiento estudiantil #Yosoy132. Antología hemerográfica*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia, Universidad Iberoamericana.
- Morales Campos, R. (2009). El cartel cubano: protagonismo y vigencia. *Dossier 50 años de la Revolución Cubana, La Habana, La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*.

- Recuperado de: http://www.lajiribilla.cu/2009/n400_01/400_02.html
- Nateras, A. (2016). Corazones sangrantes: ¿los rostros del “juenicidio”? En J.J. Romero y A.P. Aduna Mondragón (coords.). *Alzando la Voz por Ayotzinapa*, Izta-palapa, México, UAM-I, pp. 133-144.
- Olalde Rico, K. (2015). Bordando por la paz y la memoria: acciones colaborativas en espacios públicos en el contexto de la ‘guerra contra el narcotráfico’ en México. En T. Espantoso Rodríguez [Et. Al.] *Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina*, Buenos Aires, GEAP-Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires, Departamento de Historia, Universidad del Valle, pp. 77-90.
- Ontañón, A. (2012). ‘La vanguardia no se rinde’: Guy Debord y el situacionismo, en Situaciones No. 1. Recuperado de: <http://situaciones.info/revista/la-vanguardia-no-se-rinde-guy-debord-y-el-situacionismo/>
- Pelta, R. (2012). Diseño y activismo. Un poco de historia. *Monográfica.org Revista Temática de Diseño*, No. 02. Recuperado de: <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/2909>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Rancière, J. (2008). El teatro de imágenes. En Alfredo J., La política de las imágenes, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Renau, J. (1937). *Función Social del Cartel Publicitario*. Valencia, Tipografía Moderna.
- Rodríguez Hernández, G. (2009). La protesta. Un acto comunicacional. *Número Espacia Veredas*, 1, UAM-Xochimilco, pp. 135.158.
- Rovira, G. (2017). *Activismo en red y multitudes conectadas. Comunicación y acción en la era de Internet*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Sandoval, A. (2001). *Palabras escritas en un muro*, Santiago, Chile, Ediciones Sur.
- Sanguinetti, L. (2001) “Comunicación y medios”. En *Claves para pensar y enseñar una teoría latinoamericana sobre comunicación*, La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación, UNLP.
- Sartori, G., (1997). *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Ciudad de México, México, Punto de Lectura.
- Thompson, J. B. (1998). *Los medios y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós, Ibérica.

- Touraine, A. (2006). *Los movimientos sociales. Número 27, Revista Colombiana de Sociología*, pp. 255-278.
- Vargas L., G. (2016). Los hechos de Iguala y la caja de pandora. En J.J. Romero y A.P. Aduna Mondragón (coords.). *Alzando la Voz por Ayotzinapa*, Iztapalapa, México, UAM-I, pp. 27-32.
- Zecchetto, V. (2011). El persistente impulso a resemantizar. *No. 14, enero-junio, UPS-Ecuador*, pp.127-147.

Periodicos en la internet

- “A 3 años de Ayotzinapa: Homenaje a víctimas de sismo y marcha para exigir resultados”. (26 de septiembre de 2017). *Reporte Índigo*. Recuperado de: <https://www.reporteindigo.com/reportes/a-3-anos-ayotzinapa-homenaje-a-victimas-sismo-marcha-exigir-resultados/>
- Arellano García, C. Y E. Olivares. (4 de junio de 2018). “Tribunal ordena crear Comisión de la Verdad para caso Iguala”, *La Jornada*, Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/ultimas/2018/06/04/tribunal-ordena-crear-comision-de-la-verdad-para-caso-iguala-8268.html>
- “Ayotzinapa a través de la cultura”(25 de septiembre de 2015). *El Informador*. Recuperado de <https://www.informador.mx/Cultura/Ayotzinapa-a-traves-de-la-cultura-20150925-0115.html>
- Ballinas, V. (23 de junio de 2015). “Anuncian varias organizaciones una jornada de 43 horas por Ayotzinapa”, *La Jornada*. Recuperado de: <http://www.jornada.com.mx/2015/06/23/politica/005n2pol>
- Carrea, A. (15 de agosto de 2015). “La vida detrás de cada hombre”, *Proyecto Diez*. Recuperado de: <https://www.proyectodiez.mx/ayotzinapa-43-la-vida-detras-de-cada-nombre/>
- “Código que denuncia la desaparición forzada de los 43 de Ayotzinapa llega a museo de Canadá”. (27 de marzo de 2018). *Sin embargo.org*. Recuperado de: <http://www.sinembargo.mx/27-03-2018/3401578>
- “Desaparición Forzada”. (16 de diciembre de 2016). Oficina del Alto Comisionado, Derechos Humanos, Naciones Unidas, México. Recuperado de http://www.hchr.org.mx/index.php?option=com_k2&view=item&id=653%3Adesaparicion-forzada&Itemid=269
- “Especial Ayotzinapa 2 años”. (28 de septiembre de 2016). *Desinformémonos*. Re-

- cuperado de: <https://desinformemonos.org/especial-ayotzinapa-dos-anos/>
- García, D.D. (23 de septiembre de 2017). “Ayotzinapa. A 3 años ningún sentenciado por Iguala”, *El Universal*. Recuperado de: <http://www.eluniversal.com.mx/nacion/seguridad/3-anos-ningun-detenido-por-iguala>
- Hernández Borbolla, M. (23 de noviembre de 2017). “Peña y Calderón suman 234 mil muertos y 2017 es oficialmente el año más violento en la historia reciente de México”, *Huffpost*, Recuperado de https://www.huffingtonpost.com/mx/2017/11/23/pena-y-calderon-suman-234-mil-muertos-y-2017-es-oficialmente-el-ano-mas-violento-en-la-historia-reciente-de-mexico_a_23285694/
- “Indignación y hartazgo”. (2 de abril de 2011). *Revista Proceso*. Recuperado de https://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=266749
- Larusso, F. (4 de mayo de 2016). “El proyecto de la Memoria: México en busca de sus desaparecidos”, *Desinformémonos*. Recuperado de <https://desinformemonos.org/el-proyecto-huellas-de-las-memoria-mexico-en-busca-de-sus-desaparecidos1/>
- “Marcharán al Zócalo por 2 años del caso Ayotzinapa”. (25 de septiembre de 2016). *Excelsior*, [En línea] Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/2016/09/25/1118966>
- Martínez, P. (27 de septiembre de 2016). “Ni teatros ni mentira histórica, queremos verdad, el grito a 2 años del caso Ayotzinapa”, *Animal político*. Recuperado de: <https://www.animalpolitico.com/2016/09/marcha-ayotzinapa-dos-anos/>
- Mayorga, J.P. (7 de junio de 2012). “Los carteles, una ‘voz gráfica’ del movimiento estudiantil #YOSOY132”, *Expansión*. Recuperado de <https://expansion.mx/nacional/2012/06/07/los-carteles-una-voz-grafica-del-movimiento-estudiantil-yo-soy132>
- “Presentará museo Franz Mayer exposición de carteles por Ayotzinapa”. (17 de octubre de 2017). *Regeneración*. Recuperado de <https://regeneracion.mx/museo-franz-mayer-ayotzinapa/>
- Reina, I. (26 de septiembre de 2017). “La masacre de Ayotzinapa, tres años sin respuestas”, *El país*. Recuperado de: https://elpais.com/internacional/2017/09/26/mexico/1506442227_601517.html
- “Se vuelca México por Ayotzinapa” (27 de septiembre de 2015), *Desinformémonos*. Recuperado de: <https://desinformemonos.org/se-vuelca-mexico-con-ayotzinapa/>
- Ureste, M. Y M. Zepeda.(27 de septiembre de 2015). “Arte y cultura por Ayotzina-

pa, en fotos y videos”, *Animal político*. Recuperado de <https://www.animalpolitico.com/2015/09/arte-y-cultura-por-ayotzinapa-en-fotos-y-videos/>

Vela, D.S. (4 de junio de 2018). “Tribunal ordena crear Comisión de la Verdad por caso Ayotzinapa”, *El Financiero*. Recuperado de: <http://www.elfinanciero.com.mx/nacional/tribunal-ordena-reponer-procedimiento-del-caso-ayotzinapa>

Villalobos, A. (26 de abril de 2018). “La marcha de los 43 meses: ‘Peña seremos la huella que te perseguirá toda tu vida’”, *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/531721/la-marcha-de-los-43-meses-pena-seremos-la-huella-que-te-perseguira-toda-la-vida>

Documentos

43 poetas por Ayotzinapa, Recuperado de <http://43poetasporayotzinapa.com/>

Carteles por Ayotzinapa (2015). Primera Bienal Internacional de Cartel Oaxaca, Ciudad de México, Museo de Memoria y tolerancia.

Convención Internacional para la Protección de Todas las Personas Contra las Desapariciones Forzadas. Recuperado de <http://www.ordenjuridico.gob.mx/TraitInt/Derechos%20Humanos/PI13BIS.pdf>

Ilustradores con Ayotzinapa. Recuperado de: <http://ilustradoresconayotzinapa.tumblr.com/archive>

Imágenes en Voz Alta. Recuperado de <https://imagenesenvozalta.tumblr.com/>

Imágenes y símbolos del 68: fotografía y gráfica del movimiento estudiantil (2004), Ciudad de México, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial; Comité 68 pro libertades democráticas.

Intervención de Organismos Internacionales en el caso Ayotzinapa, Instituto Belisario Domínguez, Senado de la República Mexicana. Recuperado de: <http://bibliodigitalibd.senado.gob.mx/bitstream/handle/123456789/2169/AD49.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Una cartografía de la violencia, Forensic Architecture. Recuperado de <http://www.plataforma-ayotzinapa.org/>

Documentales

Del Toro, G. (productor) y García M., E. (director). (2018). Ayotzinapa, el paso de la

tortuga [documental]. México: Salamandra producciones/Tequila Gang.

Florencio, A. (director). (2018). Ayotzinapa. La otra historia [Cortometraje documental]. México:IBEROMX

Grecko, T.C (productor) y Coitza Grecko, B. (directora). (2015). Mirar morir. El ejército en la noche de Iguala. [Documental]. México: Ojos de Perro contra la Impunidad.

Ortega, G. (productor) y Robles X. (director). (2015). Ayotzinapa, crónica de un crimen de Estado [Documental]. México. Producción Guadalupe Ortega.

Red de Redes (Dirección colectiva). (2018). Ver arder y no meter las manos al fuego [Cortometraje]. México.

