

GRÁFICA DE LAS BARRICADAS. ANÁLISIS DE LA GRÁFICA DE PROTESTA DEL CONFLICTO MAGISTERIAL DE OAXACA

Caride Natalia / ncaride@empleados.fba.unlp.edu.ar
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

En 2006 un paro de docentes en el estado de Oaxaca, México, fue duramente reprimido. La sociedad civil inclinó la balanza defendiendo a los y las manifestantes, y a partir de ese momento se generó el conflicto magisterial más extendido y dramático de la historia mexicana. Durante los meses que el zócalo de la ciudad fue tomado, artistas, docentes y advenedizos del arte y el diseño trabajaron de manera colectiva, produciendo una gráfica de protesta muy particular, vinculada fuertemente con el contexto, pero también, rescatando el pasado doloroso que vivió México a fines de la década del '60.

El proyecto de tesis *“La gráfica del cacero-lazo. Análisis de las expresiones gráficas populares durante la crisis de 2001 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y sus influencias en la gráfica de protesta en la actualidad”* es el marco de esta investigación, que busca pensar y analizar las distintas formas de gráficas de protesta que pueden generar las sociedades, tengan o no conocimientos previos vinculados al arte y al diseño.

Palabras clave: Gráfica, Protesta, Oaxaca, Conflicto, Magisterial.

Primero la colonia, luego el prísmo. Oaxaca siempre ha estado dominada, incluso en pleno siglo XXI, gracias al sistema regional de dominio que aseguró un autoritarismo que no supo (o no quiso) adaptarse a los cambios políticos del resto de país. Tierra de diversos recursos, sobre todo culturales, se distingue de otros estados mexicanos por los altos índices de pobreza en la mayoría de sus municipios. Sus ingresos principales dependen del trabajo estatal, y en menor medida, del turismo. Oaxaca no está industrializada, pero recibe la mugre industrial de otros a través de sus riachuelos. Oaxaca ha crecido, y mucho, pero desordenadamente y con poco proyecto. Escasean servicios básicos y el tránsito urbano es caótico, pero su zócalo es Patrimonio Cultural de la Humanidad y sus calles, símbolo de participación ciudadana.

El 2006 fue un año duro para la política mexicana. A mitad de año se celebraron las elecciones federales, las cuales dejaron por primera vez en la historia, al PRI, en tercera posición; y en parte de la ciudadanía se instaló la idea que un fraude había ocurrido, ya que el candidato de izquierda era el favorito, pero no fue el electo. En el resto del país las cosas tampoco andaban bien. A pocos meses de la asunción del flamante presidente, la canasta básica se elevó 34.17%, lo cual generó diversos enojos y manifestaciones.

Ya antes Oaxaca venía sufriendo. En 2004 el estado había pasado por una elección a Gobernador que también fue cuestionada (en ese caso se dio como ganador a Ulises Ernesto Ruíz Ortiz) y generó protestas que fueron reprimidas con violencia. En ese momento, nació el protocolo de Cero plántones y marchas, impidiendo manifestaciones en el zócalo de la ciudad en una clara intención de criminalizar toda protesta.

Si bien el más recordado de los conflictos magisteriales es el de 2006, éstos son de larga data. En 1974, el gobernador Zárate Aquino generó una sistematización de la represión a las protestas estudiantiles, campesinas y obreras derivadas del Mayo francés, acusándolos de ser subversivos o comunistas. Entre las décadas del '80 y '90, los conflictos con el prísmo fueron aumentando, junto con el poder de la Sección 22 de la SNTE (Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación - la sección 22, corresponde a Oaxaca-), la cual organiza los tradicionales plántones magisteriales en el zócalo. Éstos se realizan cada 15 de mayo (Día del Maestro en México), sin importa el color político de quien gobierna. Los pedidos son siempre los mismos: mejores condiciones de las escuelas y aumentos salariales.

En 2006, las protestas comenzaron ya el 1ro de mayo, con reclamos por la delicada situación de la educación oaxaqueña y, ante la falta de respuestas, los y las docentes decidieron continuar con las manifestaciones. Hacia el 22 de mayo se instalaron en las calles del zócalo y declararon la huelga.

En la primera semana de junio, parte de la sociedad comenzó a sumarse a los reclamos realizando las primeras marchas en apoyo al plantón. El ambiente durante esta etapa era similar al de otros plantones *"Surgía así mismo, una territorialización del espacio del zócalo, la alameda y las calles donde se ubicaba el plantón en el centro de la ciudad; sin embargo, ésta no era extrema, no existían barricadas y había un tránsito a pies esquivando los obstáculos del mismo plantón"* (Franco Ortiz, 2011: 134). Pero, en la madrugada del 14 de junio, policías municipales y estatales intentaron desalojar a los y las manifestantes, atacando, reprimiendo y arrojando gases lacrimógenos. El operativo tuvo un estruendoso fracaso, ya que la sociedad oaxaqueña fue en auxilio de los y las docentes y juntos, le hicieron frente a la policía, obligándolos a retirarse usando palos y piedras. Las muestras de solidaridad en otras partes del país (e incluso en el exterior) prontamente se hicieron sentir y provocó que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional emitiera un comunicado sobre lo ocurrido. A partir de este momento la consigna insignia fue *"Ya cayó, ya cayó, Ulises ya cayó"*, y el plantón se extendió desde el zócalo a toda la ciudad de Oaxaca e incluso a colonias del interior.

Desde el comienzo del conflicto, la gráfica de protesta dijo presente. Primero con *pintas* en la pared que pedían la renuncia de Ruiz Ortiz, luego se irían complejizando las representaciones, muchas de ellas, llegaron a ser verdaderos actos performáticos que aunaban varias formas de arte.

La gráfica de protesta fue sólo uno de los pilares del plan de lucha de los manifestantes para visibilizar la situación, el resto implicó:

- Tomar el zócalo y algunas colonias del interior;
- Levantar barricadas;
- Tomar edificios públicos y medios de comunicación;
- Realizar marchas y piquetes en las rutas de acceso a Oaxaca.

Así el espacio urbano se convirtió en un espacio territorializado y apropiado por los y las manifestantes, que iban creciendo en número día a día. La toma del espacio urbano mediante las barricadas, surgió como estrategia a partir de los reiterados intentos de liberación del zócalo por las fuerzas de seguridad. Dentro de éstas, los y las manifestantes y sus adeptos se expresaron libremente a través de graffitis, estenciles, carteles, banderas, monigotes, etc. La calle y sus paredes, como espacio de todos y todas, fue utilizado para concientizar sobre las realidades sociales que se vivían en ese momento y comunicar las decisiones de la APPO (Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca - conjunto de organizaciones sociales, políticas y populares que ayudó a dar forma al movimiento -).



Las primeras manifestaciones gráficas hacían referencia a dos temas, la renuncia de Ruiz Ortiz y los hechos de violencia. Los mensajes lingüísticos reiteraban palabras como: asesino, represor, usurpador, traidor. La factura icónica se vinculaba con la caricatura burlona y despreciativa hacia el poder estatal, y se utilizaban comparaciones o sustituciones de alguna parte del cuerpo con imágenes de animales como ratas, burros, serpientes, etc., buscando la denigración simbólica de las vestiduras republicanas.

Si bien en un comienzo los productores no firmaban las obras, ya que eran colectivas y estaban formalmente ligadas al Taller de Gráfica Popular (TGP) incluyendo profesoras y profesores, jóvenes graffiteros/as, diseñadores/as y amas de casa entre otros, a medida que se fue extendiendo el conflicto, se fueron sumando (y conformando) diversos colectivos y artistas urbanos que perduran hasta la fecha, como Transporte (estudiantes de diseño de la Universidad Mesoamericana), colectivo Zape, Aler, Stencil Zone, Arte Jaguar, Yeska, crew RADA, Vain, Arte insurgente, Smek, Ana Santos, Nopal y colectivo Coatlicue entre otros.

Muchos de ellos, no se limitaron a lo pintado e impreso, ya que también distribuían su producción por internet, mediante flyers, lo cual generó una gran difusión de estas piezas, tanto dentro como fuera de México. Varios/as de estos/as artistas, posteriormente al levantamiento de Oaxaca, pudieron exponer sus producciones en América Latina, EE.UU. y Europa.

De esta movida político-artística nació ASARO (Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca), un movimiento contracultural de jóvenes estudiantes o exestudiantes de la Escuela de Bellas Artes, que creyeron que podían apoyar a la manifestación mediante el arte, retomando la capacidad creativa (histórica) de los pueblos de Oaxaca y México. El espíritu de la asamblea se alineaba con la APPO (que había llamado al pueblo a que se organizara en distintas asambleas) en el rechazo y la trascendencia de las formas autoritarias de gobierno y de la cultura institucional alienantes, y el fortalecimiento del trabajo y el diálogo comunitarios. Es así que la producción artística debía ser una herramienta de comunicación que permitiera el diálogo con todos los sectores de la sociedad, a modo de foro público. Para ello, promovían workshops comunitarios que se asemejaban a centros de resistencia, buscando fortalecer al movimiento y emponderando a los diversos sectores que protestaban, no sólo en el zócalo sino también en diversas regiones del estado.

En este estencil de ASARO se observa una compleja unidad de imágenes simbólicas, relacionadas con el nazismo, a través de la mano levantada, las fuerzas de seguridad represivas representadas con la máscara antigás y los estamentos de poder del Estado mexicano (mediante la representación de la banda presidencial). Cabe destacar la economía de materiales y la inteligente aplicación del color para resignificar el mensaje, lo cual se puede observar en la mayoría de las producciones. Además el uso de las metáforas fue

recurrente, debido a que permite generar mensajes contundentes a través de la condensación de dos o más imágenes y/o símbolos, como podemos ver en este caso.



Oaxaca se transformó así en un espacio de expresión multicultural, donde no importaban las técnicas utilizadas, la formación u origen de los productores o la estética, sino los mensajes y la posibilidad de expresión colectiva, generándose una interesante dinámica productor-audiencia, ya que no sólo era un arte para el pueblo, sino un arte desde el pueblo.

Tanto poética, discurso y estética que en un comienzo eran sobre el conflicto magisterial y con claras influencias del aire enrarecido que se respiraba, se fueron diversificando o complejizando, los productores incorporaron temas, como la comuna de Oaxaca, la lucha por la dignidad, la revolución, la represión y violencia, no sólo de 2006 sino de tiempos pretéritos, como la gráfica zapatista, o de la Masacre de Tlatelolco. Símbolos clásicos de lucha, como el puño levantado, gorilas, la paloma blanca (por lo general se utilizaba ensangrentada), el obrero en lucha, la V de la victoria fueron utilizados, reinterpretados y apropiados de diversas maneras.

Se resignificaron algunos personajes prehispánico e íconos nacionales como en el caso del cartel Benito Juárez Guerrillero, pieza creada en referencia a que la procuradora de Oaxaca, declaró a la APPO como *guerrilla urbana*. En esta pieza se representó al líder reformista oaxaqueño (quien fue presidente de México entre los años 1857 y 1872) con la boina del Che Guevara y la bajada: "*Si por pedir justicia les dicen guerrilleros, YO TAMBIÉN soy guerrillero. Que viva mi pueblo oaxaqueño en lucha*". Aquí se puede observar un primer plano del rostro de Juárez, realizado en base a una fotografía anónima de 1870, en la que se generó una manipulación fotográfica, sustituyendo su cabello por una boina negra, con estrella blanca al frente, similar a la utilizada por el Che Guevara en la popular fotografía tomada por Korda El guerrillero heroico, en 1960.



Formalmente podemos observar una condensación metafórica, ya que a partir de dos imágenes simbólicas para el pueblo mexicano (por una lado, el retrato presidencial de un ex presidente indígena y reformador, que se preocupó por la educación de las masas; por el otro, una prenda distintiva de un influente revolucionario comunista) se puede leer un contundente mensaje.

Otra categoría que se puede identificar en esos días, son los íconos y símbolos vinculados con los derechos humanos, como las siluetas humanas (podían aparecer manchadas) figuras amordazadas, encerradas o torturadas, denunciando los crímenes de lesa humanidad que se estaban cometiendo en esos momentos.

Cada una de estas categorizaciones, sufrieron ciertas abstracciones y/o modificaciones, dependiendo del artista o diseñador que las generaba y de la técnica que utilizaba. Por ejemplo, la paloma olímpica fue un recurso rediseñado por Smek, ya que le sumó una mancha color rojo a la altura del pecho, generando una apropiación y resignificación de la que se utilizó en la gráfica de protesta de Tlatelolco, que era la paloma olímpica atravesada por una bayoneta. Ésta, a su vez, fue una resignificación de la que se utilizó en las Olimpiadas del 68 para el sistema de comunicación olímpico y solamente simbolizaba a la paz.

TLATELOLCO 1968



En el caso del estencil de Lapiztola, llamado Niña paloma, se observa a una niña de pelo largo y oscuro, con un vestido blanco y sus manos cruzadas a la altura de la cintura, entre las cuales porta ¿una pintura? ¿otro stencil? de fondo negro y cuya figura es la paloma olímpica con una mancha roja en su pecho, de la cual cae una gota de tinta del mismo color.



El fondo, complejo en comparación con la figura, está conformado por una textura geométrica hecho con círculos, que remiten a aquéllos que se utilizaron en las Olimpiadas del 68, ya que son filetes negros, con una disposición concéntrica. La repetición de éstos, uno al lado del otro, forma una grilla modulada. Dentro de cada uno de estos módulos, podemos encontrar diversas imágenes, todas en tinta negra (excepto donde se superpone por encima de la figura de la niña, que tiene una especie de aura roja). Estas imágenes se repiten cada cierta cantidad de módulos, generando una compleja trama. Algunas de las imágenes que se pueden reconocer dentro de los módulos son:

- Un puño en alto;
- Una calavera de perfil con ropa negra y sombrero bombín también negro;
- Una cara de mujer;
- Dos perfiles de personas enfrentados;
- Dos figuras humanas enfrentadas, una de las cuales tiene el puño en alto y la otra tiene un casco y un arma;
- Un hombre con una cadena a la altura de la boca;
- El perfil de un tanque de guerra;
- El fonograma de México '68;
- El perfil de un hombre en blanco, superpuesto al de un simio, en negro.

De este modo, el pasado y el presente (el presente de 2006) se reencontraron en un mismo tiempo y lugar, una especie de presente extendido, en lucha permanente contra un solo enemigo: el sistema alienante.

Es importante destacar que los elementos geométricos de esta trama fueron retomados de los motivos huicholes, ya que éstos fueron utilizados por el comité olímpico mexicano para la gráfica identitaria de las Olimpiadas de México '68. La generación de estructuras gráficas, el uso del círculo y la repetición de los elementos gráficos (sobre todo, de manera concéntrica), son elementos distintivos con significados sagrados. Es común ver dentro de cada uno de estos círculos, distintas representaciones artísticas, cada una de las cuales tiene un sentido particular, pero que al mismo tiempo, forman un todo comunicacional. Todos estos recursos formales se pueden ver aplicados a esta pieza mural de Lapiztola (y en otras piezas), con una iconografía actualizada al momento y contexto particular que se estaba viviendo, pero manteniendo relaciones formales, temáticas, ideológicas y hasta espirituales con la gráfica de protesta del '68.

Este tipo de vínculo con gráficas de protesta del pasado, fueron recurrentes y no se limitó a lo formal, sino también a las problemáticas en el ámbito de la educación, y el inconformismo con el sistema. Si bien en los conflictos de la década del '60 los protagonistas eran sobre todo jóvenes, y en Oaxaca fueron etariamente más heterogéneos, si prevalecen la juventud como grupo productor mayoritario en la gráfica de protesta oaxaqueña.

En México, el 68 cambió los paradigmas de creación, distribución y consumo de las obras de arte, ya que los jóvenes estudiantes negaron la galería como forma exclusiva de distribución y exhibición. Las calles tomaron un papel relevante, donde los colectivos buscaron nuevas opciones de expresión, haciendo que el arte fuese comprometido, público y democrático, a través de la conformación del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura. Todas estas experiencias no quedaron en el olvido ya que fueron retomadas por los jóvenes oaxaqueños del siglo XXI. Según Aquino Casas (2009) *"en la ciudad de Oaxaca (...) se desarrolló la primera rebelión del siglo XXI, ahora tocó su turno al estencil como medio de protesta, denuncia y resistencia (...). Con estos acontecimientos la gráfica oaxaqueña cerró un ciclo que se inició en el 68"*, y no sólo por el uso que se le dio a las imágenes gráficas desde las comunidades en lucha, al espacio público o a los temas, sino desde la intención de cambiar la realidad en la que vivían, comprendiendo que el arte y el diseño eran formas efectivas al momento de implicarse en las problemáticas que afectaban a todos y todas.

A fines de octubre y ante la continuidad de las manifestaciones, irrumpieron las fuerzas federales, como respuesta a un enfrentamiento entre miembros de la APPO y priístas que querían romper con la huelga. La violencia desatada culminó con la vida de cuatro personas, entre ellas, las del camarógrafo independiente de Indymedia N.Y., W. Bradley Roland. La visibilización internacional generó una enorme presión en el presidente Fox, para que restableciera el orden público y la gobernabilidad de Oaxaca antes de dejar su cargo.

La respuesta de la APPO no tardó en llegar, se ocuparon violentamente medios de comunicación y se sumó activamente a la protesta la Univ. Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, ya que la APPO debió replegarse en la Ciudad Universitaria. Desde allí y mediante Radio Universidad se pudo organizar el movimiento y difundir información sobre todo lo que ocurría, sin restricciones. Se convocaba a la ciudadanía a mantener la lucha con una actitud combativa, y se emitían los comunicados del Delegado Zero.

Ruiz Ortiz decidió mantenerse en su puesto, a pesar que las autoridades le pedían que se tomara licencia. Por otro lado, el conflicto comenzó a extenderse a México DF, debido a que simpatizantes de APPO tomaron instalaciones de la UNAM.

La crisis se prolongó durante Noviembre, y la arquidiócesis de Oaxaca exigió que cesara la represión y denunció el arresto ilegal de, al menos, 30 ciudadanos. A pesar que la Policía Federal Preventiva decretó el inicio de una etapa de distensión social, y se eligió al presidente Fox como único interlocutor válido del conflicto, la APPO endureció su posición reinstalando las barricadas en toda la capital oaxaqueña. A pesar de las supuestas intenciones de diálogo, la escalada de violencia siguió aumentando y el 4 de noviembre a la madrugada un grupo de hombres fuertemente armados accionó contra las instalaciones de Radio Universidad.

Hacia fines de ese mes y tras meses de conflicto, Fox decidió terminar con el platón a toda costa. Se estima que al menos hubo 33 operativos violentos contra los manifestantes, y se

encarcelaron unas 139 personas. Al día siguiente las paredes y calles de la ciudad amanecieron limpias y desocupadas. Ruiz Ortiz apareció triunfante acompañando estas acciones y haciendo retornar a los empleados estatales a los edificios tomados. Pero las detenciones arbitrarias continuaron, y también los allanamientos. No sólo en las calles, sino en casas y hasta en escuelas. A pesar del clima de tensión y temor, en diciembre continuaron las marchas, que se extienden hasta la actualidad.

Conclusiones

En 2010, el prísmo perdió las elecciones en el Estado, y a pesar del jolgorio inicial, las esperanzas de cambio y renovación fueron mermando a medida que transcurría el tiempo. Ya ha pasado más de una década y el conflicto magisterial de Oaxaca sigue siendo una herida abierta, amén que los conflictos siguen irresueltos. En mayo de 2016, la Comisión de la Verdad terminó su informe sobre lo acontecido en aquellos días, declarando culpable a Ruiz Ortiz por crímenes de lesa humanidad con un saldo escalofriante de más de 500 casos de tortura y 26 ejecuciones extrajudiciales. Pero más allá de toda prueba, la impunidad todavía gobierna en el estado de Oaxaca.

En cuanto a la gráfica de protesta oaxaqueña, las producciones realizadas tomaron relevancia nacional e internacional, a pesar que el estado limpió las calles luego de los disturbios, acto que se puede leer a nivel simbólico como una intención de eliminar todo rasgo de protesta, rebelión y apropiación del espacio público. El trabajo de recopilación de los colectivos y de artistas de Oaxaca y de otras latitudes, que advertidos de lo que estaba aconteciendo, decidieron documentar las manifestaciones, generó una importante base de conservación y análisis de las producciones artísticas.

Gracias a ellos, hoy podemos estudiar las influencias de la gráfica de protesta del 68 y la presencia de reminiscencias prehispánicas en la gráfica de protesta oaxaqueña, como la geometrización de los motivos, la repetición de módulos, el uso reiterado de figuras geométricas como el círculo y el uso de tramas. Estos recursos formales que se pueden advertir en estas piezas, aunados al uso de las metáforas y de los símbolos, generaron producciones impactantes que dieron testimonio del poder de la unión del pueblo en el primer levantamiento popular mexicano del siglo XXI.

Referencias Bibliográficas

- AQUINO CASAS, Arnulfo: El 68 en la gráfica política contemporánea. El cartel y la estampa de implicación social en México. <http://discursovisual.net/dvweb13/aportes/apoarnulfo.htm>
- AQUINO CASAS, Arnulfo (2010): Imágenes de rebelión y resistencia. Oaxaca 2006. Contexto y concepto de estencils, pintadas, graffitis, carteles, camisetas, fotografías y otros medios surgidos en el movimiento político social oaxaqueño. Cenidipa - INBAL.
- ARÁNGUEZ, Tasia: Teoría Estética de Adorno (II): Crítica al arte socialmente comprometido. <https://arjai.es/2017/11/30/teoria-estetica-de-adorno-ii-critica-al-arte-socialmente-comprometido/>
- BECERRA, Ricardo (2006): Juárez: El guerrillero. <http://www.cronica.com.mx/notas/2006/232077.html>.
- BIAGINI, Hugo (2013): Marcuse y la generación de la protesta. Capital Intelectual, Buenos Aires, Argentina.
- BRISEÑO, Patricia (2016): APPO: 10 años y todo sigue igual. <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/06/14/1098599>
- COVARRUBIAS, Felipe (2008): Lance Wyman y los íconos del 68. <https://magis.iteso.mx/content/lance-wyman-y-los-%C3%ADconos-del-68>.
- CRUZ, Cristina (2017): La gráfica de protesta de 1968. <https://coolhuntermx.com/la-grafica-de-protesta-de-1968/>.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Luis (2006): La APPO. Diario La Jornada. <http://www.jornada.unam.mx/2006/11/21/index.php?section=politica&article=027a1pol>.

MARCUSE, Herbert (1968): Declaraciones. (París - Mayo - 1968), en La imaginación al poder. Compilación, versión y notas de Mario Pellegrini. Colección Insurrexit. Ed. Argonauta, Buenos Aires, 2008.

ORTIZ, Itandehui (2011): El deleite de la transgresión. Graffiti y gráfica política callejera en la ciudad de Oaxaca. ENAH, México D.F.

Sitios web consultados

colectivo-huarache.blogspot.com

www.jornada.com.mx

www.mexicodestinos.com

www.neopixel.com.mx

sipaz.wordpress.com