

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

Reconocimiento de validez oficial de estudios de nivel superior según acuerdo secretarial 15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976.

Departamento de Estudios Socioculturales

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



POÉTICAS DEL CUERPO AUSENTE: LA MIRADA DE LAS PRÁCTICAS CREATIVAS SOBRE LA DESAPARICIÓN FORZADA. EL CASO DE AYOTZINAPA Y SUS 43 ESTUDIANTES

Proyecto de investigación

Presenta: Luis Eduardo Rodríguez Mendoza

Directora: Dra. Alina Peña Iguarán

San Pedro Tlaquepaque, Jalisco. 6 de mayo de 2019

Resumen

Ayotzinapa es un evento relevante no sólo por la crueldad de la desaparición de 43 normalistas y el hallazgo del cuerpo martirizado y desollado de Julio César Mondragón, sino también por la producción simbólica alrededor de estos hechos. Se identifica una producción por parte de prácticas creativas y artísticas en el sentido de prácticas sociales que posibilitan otros modos de ver situados en la acción colectiva y en los modos de “estar juntos”; que a su vez hacen frente al discurso oficial, espectacular y mediatizado de la “verdad histórica” sobre Ayotzinapa y la circulación de fotografías del rostro desollado de Julio César. A esta investigación interesa justamente esa fricción entre las prácticas creativas-artísticas y el discurso oficial, para identificar cómo el arte disputa los modos en que se mira al cuerpo ausente contra una imagen espectacular.

Palabras clave: Violencia expresiva, modos de mirar, regímenes escópicos, 43 normalistas, desaparición, cuerpo, prácticas, espectacularidad

Introducción	3
Estado de la cuestión	6
Problema de investigación: Prácticas creativas y artísticas de frente a la verdad histórica y la imagen espectacular	25
Pregunta de investigación	26
Objetivos	27
Hipótesis de trabajo	27
Justificación	28
Marco teórico	28
Plataforma metodológica	40
Trabajo exploratorio	44
Cronograma de trabajo	47
Recursos	47
Referencias (Bibliografía)	48

Introducción

Entre la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014, en Iguala, Guerrero, ocurrió el ataque por parte de policías municipales en complicidad con el ejército militar, contra los estudiantes de la normal rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa. La historia conocida, es que como cada año los jóvenes de la normal viajaron a la ciudad de Iguala para realizar un boteo y conseguir los camiones con los que se dirigirían a la Ciudad de México para participar en la marcha por la conmemoración de la matanza estudiantil del 68. Desafortunadamente ellos también terminaron siendo víctimas de otra.

El saldo de esa noche fue el asesinato en el lugar del ataque de 5 estudiantes; otros tantos que resultaron heridos y la desaparición de 43 de ellos que fueron subidos a patrullas de la policía municipal de Iguala, para posteriormente ser entregados a Guerreros Unidos, grupo criminal que fue vinculado con José Luis Abarca, alcalde en ese momento de Iguala, y su esposa María de los Ángeles Pineda. Responsables de haber dado la orden de detener a los estudiantes por la probabilidad de que estos se dirigieran a interrumpir un acto público.

A los terribles hechos de la noche de Iguala, se suma la localización del cuerpo con el rostro desollado de Julio César Mondragón y la posterior identificación por parte del equipo argentino de antropología forense del ADN de Alexander Mora Venancio entre restos calcinados que fueron entregados por la Procuraduría General de la República.

Tras los primeros meses de investigación, el 7 de noviembre de 2014, el entonces procurador general de la República Jesús Murillo Karam, da una conferencia de prensa para presentar lo que se nombró como la “verdad histórica”. Un discurso “oficial”, que sustentado en una investigación pericial y forense, arrojaba como

resultado que los 43 normalistas de Ayotzinapa estaban muertos. Murillo Karam sostuvo que lo que había sucedido es que la policía entregó a los estudiantes al grupo de Guerreros Unidos, quienes posteriormente los asesinaron, incineraron y pusieron sus cenizas en bolsas y las tiraron al río.

Hubo protestas nacionales e internacionales, una de las más visibles fue el 20 de noviembre de 2014¹. José Manuel Valenzuela (2015) relata que cientos de miles de personas salieron a las calles de muchas ciudades mexicanas, con epicentro en la ciudad de México.

Entre las consignas que se escucharon en estas marchas y fueron reproducidas en carteles y fanzines destacaron: ¡Fue el Estado!, ¡Vivos se los llevaron, vivos los queremos!², ¿Qué cosecha un país que siembra cuerpos?, ¡Quisieron enterrarnos, pero no sabían que éramos semilla!

La respuesta de la sociedad ante la noche de Iguala se manifestó de diversas formas: un despliegue creativo que convocó en México y el extranjero a ciudadanos, artistas, estudiantes y académicos quienes organizaron marchas, prácticas estéticas asambleas estudiantiles, etc. Y fue justo el despliegue creativo y la organización colectiva los puntos que visibilizaron aún más el hecho.

Las acciones creativas en torno a Ayotzinapa funcionaron como expresiones que enfrentaron la versión de la “verdad histórica” a la vez que reconfiguraban la imagen mediática de rápida difusión del rostro desollado de Julio César Mondragón. La ocupación de espacios públicos con los 43 pupitres, los pases de lista, los conteos

¹ En esta fecha se llevó a cabo la cuarta jornada global por Ayotzinapa, cuatro movilizaciones marcharon al Zócalo convocadas por estudiantes, sindicatos, organizaciones sociales, llevaron la demanda de justicia en el caso Iguala a Palacio Nacional, donde padres de los normalistas desaparecidos encabezaron un mitin en el que advirtieron que esa manifestación exige que no se repita un solo crimen de Estado más. (Animal Político, 2014)

² Consigna que tiene un pasado en las décadas de los 70's y 80's en el comité Eureka encabezado por Rosario Ibarra, donde en México se vivió un terrorismo de Estado a raíz de la persecución y detención de militantes de movimientos políticos en oposición al gobierno en el poder.

hasta el 43 y el grito de justicia; fueron modos en los que se generaron una mediación para poder pensar y posar la mirada sobre lo atroz.

Esta producción simbólica artístico-política sobre Ayotzinapa, tuvo la potencia de mantener el cuestionamiento abierto sobre el paradero de los 43 normalistas.

¿Cómo se representa la ausencia? Tal vez es la pregunta a la que respondieron las primeras expresiones creativas en torno a Ayotzinapa. En mi experiencia personal, el 5 de noviembre de 2014 un grupo de estudiantes y profesores organizamos un paro activo en ITESO. La idea que motivó esta movilización fue la urgencia de dejar entrar la realidad de Ayotzinapa a las aulas. Fue un despliegue de actividades que nos hicieron organizarnos y pensar en colectivo; replicamos acciones que tuvieron gran peso simbólico como la instalación de 43 sillas con las fotografías de cada uno de los normalistas; el pase de lista y una breve reseña de la historia de vida de cada uno de ellos. Se pintaron mantas para las marchas; fue plantado un árbol dentro del campus, en referencia a la consigna “quisieron enterrarnos, pero no sabían que éramos semilla”.

En ese momento yo participaba dentro del colectivo Bordamos por la Paz, un colectivo que a través del bordado, plasma en pañuelos la historia de las víctimas de homicidio y desaparición. Algunos de los integrantes hicimos una jornada para bordar las historias de los 43, un espacio donde personas ajenas al colectivo decidieron acercarse a participar, lo que posibilitó entablar diálogo sobre los sentires que Ayotzinapa estaba generando, a la vez que enseñamos a otros y otras a bordar.

Estas prácticas creativas propusieron un régimen estético que convocó a colectividades, tuvo la potencia de crear gestos creativos que pudieron ser replicados en diferentes espacios y generó comunidades. Además de que estas acciones por un instante, lograron suspender el discurso oficial y el imaginario espectacular de la violencia de la noche de Iguala.

La posible pregunta que surge de todo esto va sobre cuál era el papel de este tipo de prácticas creativas, mismas que posteriormente inspiraron la creación de prácticas estéticas producidas propiamente por artistas, en la tarea de visibilizar un problema social como la desaparición forzada.

Se puede pensar en una función de combate al olvido. Estas prácticas trataban de preservar y no permitir la desaparición de la memoria social y política. Pensando que si bien el arte o las estrategias creativas en torno a Ayotzinapa no ofrecían una solución de la problemática, si era una herramienta que incide en los modos de acercarse y observar el tiempo convulso que vive el país.

Este proyecto de investigación propone un acercamiento al estudio de las prácticas creativas que surgieron en torno a Ayotzinapa, como una apuesta para visibilizar la ausencia, reconstruir simbólicamente el rostro de Julio César y hacer frente dos discursos: el “oficial” declaraba la muerte e incineración de los 43. Y la mediatización de fotografías pornográficas³ en el caso del cuerpo y el no rostro de Julio César.

El interés es identificar cómo es que estas prácticas creativas, disputan, negocian y cuestionan el uso de la imagen espectacular y el discurso de la “verdad histórica” en torno a Ayotzinapa. Y cómo estas propuestas creativas proponen otras maneras de aproximación a la desaparición y la violencia extrema en el contexto mexicano actual.

Estado de la cuestión

³ En el sentido de fotografías en primerísimo plano del rostro desollado de Julio César Mondragón.

En este apartado presento una revisión teórico-metodológica del cómo se han abordado desde diferentes perspectivas el papel que juegan las prácticas creativas y artísticas, en hacer visible la relación del cuerpo con la violencia y la desaparición.

Las líneas de producción reunidas en este apartado son el resultado del uso de descriptores como “arte, cuerpo y violencia”, “prácticas artísticas y desaparición”, “representaciones del cuerpo violentado en el arte” y “narcoarte”. Así también para un contexto más amplio del fenómeno, se empleó una búsqueda sobre “cuerpo/violencia/guerra/narcotráfico/narcoviencia”. Las bases de datos empleadas para la búsqueda fueron EBSCO, Redalyc, Google Académico y CC-DOCS.

Cuerpo, violencia y desaparición

En este apartado se hace una revisión de las estrategias de la violencia expresiva sobre los cuerpos, se integran aspectos de la desaparición forzada, no en el sentido de que la ausencia del cuerpo sea por sí misma una táctica que expone al espacio público la violencia, pero sí en el sentido de la localización de grandes fosas comunes con cuerpos sin identidad, o las tácticas de disolución de los cuerpos en ácidos u hornos crematorios.

La revisión de las investigaciones de Reguillo (2012), Diéguez (2018) y Blair (2005) apuntan a un uso del cuerpo violentado en el que su exposición en el espacio público funciona como un mensaje que alecciona a quien observa, pues al mismo tiempo, esta violencia expresiva tiene como objetivo afectar no sólo a la víctima, sino también a sus familias y a quienes observan la escena. En el caso que atañe a esta investigación, hace pensar en la localización del cuerpo de Julio César Mondragón, quien fue hallado boca arriba en un charco de sangre, desollado, con los huesos de la cara expuestos y con un sólo ojo.

Herrera (2015) dice que el cuerpo de Julio César no fue oculto, sino expuesto y abandonado en una calle de Iguala, y pronto esa imagen comenzó a circular en redes sociales; la autora sostiene que es un mensaje que los responsables se ocuparon de allegarnos desde que le quitaron la vida. Esa forma de matar y la técnica utilizada no se utilizaron y planificaron para ser ocultada, sino justamente para lanzar un mensaje que causara conmoción y shock.

Este tipo de actos, como el desmembramiento del rostro, es entendido por las investigadoras, como una disposición de mensajes que esparcen miedo donde el cuerpo se convierte en el lugar donde son inscritos y mostrados.

Reguillo (2012) dice que la exposición del cuerpo roto y en el caso de Ayotzinapa, el no-rostro, funcionan como un lenguaje que alecciona a quienes perciben estas escenas. Sostiene que este tipo de violencias en el país: “hacen colapsar nuestros sistemas interpretativos, donde al mismo tiempo, la violencia extrema sobre los cuerpos se convierten en un mensaje claro: acallar y someter” (p.34).

Pensar Ayotzinapa con esta idea de Reguillo, es recordar la mañana del 27 de septiembre de 2014, cuando supimos que 43 estudiantes habían sido desaparecidos por policías municipales, y posteriormente entregados a un grupo criminal. Además el encuentro del cuerpo sin vida de Julio César Mondragón y la difusión de imágenes de su rostro desollado. Hechos que produjeron un pasmo social que dejó en shock tanto a quienes estábamos haciendo un seguimiento del caso, como a los padres y familias de los normalistas, y a quienes se sentían atañidos al caso. El sentimiento de un “no saber qué hacer” con lo que estaba sucediendo. Shock que al menos por un momento pudo ser suspendido a través de la movilización social y las prácticas creativas llevadas al activismo.

Si estos hechos de horrorismo hacen colapsar nuestros sistemas interpretativos, es decir, el poder reaccionar y decodificar este tipo de hechos violentos. Cabe preguntarse por cómo las prácticas creativas en torno a Ayotzinapa logran activar

esos sentidos de modo que podamos aproximarnos y a la vez generar otros modos de afección, de movilización, de emoción, de condolerse. Y es justo una de las apuestas de esta investigación, el poder indagar y estudiar si el arte logra activarnos o activar algún instante en los modos en los que nos relacionamos y con estos hechos, e identificar cómo lo hace y bajo qué contextos lo hace.

Exhibir los cuerpos en el espacio público es parte de un despliegue de rituales y castigos, en este sentido Diéguez (2018) y Blair (2005) trabajan con el término teatralización y ritualización de los excesos. Ambas investigadoras aunque de diferentes contextos (México en el caso de Diéguez y Colombia en el caso de Blair) concuerdan en que hay un despliegue de necropoderes, un necroteatro; una puesta en escena donde se llevan a cabo rituales de exterminio para inscribir mensajes. Reguillo (2012) dice que estos mensajes funcionan, y pueden ser interpretados y leídos como una gramática, una ejercicio cuya acción es imponer de manera intencional un daño a través de ciertas conductas y métodos que causan dolor, sea físico o psicológico.

Estas escenas de exterminio de la vida producen un cuerpo residuo, Reguillo (2012) habla que el cuerpo muerto en tanto masacrado se convierte sólo en un residuo, un deshecho de la escena de la tortura. Diéguez (2014) identifica que este cuerpo residual, o cuerpo roto ocupa un “motivo iconográfico: la representación de imágenes corporales residuales atravesadas por un *pathosformel* que la relaciona inevitablemente a situaciones de martirio, sufrimiento y que les otorga un estado fantástico” (p.25). Esta iconografía de cuerpos rotos puede asimilarse a una especie de naturaleza muerta que desde las vanitas barrocas tenían la función de ser *memento mori*, es decir el recuerdo constante de la mortalidad del ser humano.

En Ayotzinapa, entendemos este ejercicio de exhibir la violencia y el horror a través del imaginario que colocó la “verdad histórica”. Un discurso que generó una imagen de un escenario donde los estudiantes fueron transportados hasta un basurero para

ser asesinados, después ser apilados uno sobre otro y posteriormente ser supuestamente quemados hasta convertirlos en ceniza.

Blair (2010) trabaja con estos hechos bajo el término de una política punitiva del cuerpo, una economía del castigo que permite pensar al cuerpo como un espacio donde se transmite y se vive el poder en relación con la violencia y la guerra. Sin embargo, cabe pensar que no sólo el poder es transmitido, pues esta violencia genera también un orden simbólico, es decir, si Reguillo (2012) propone a la violencia como una gramática, esa violencia entonces, configura el cómo debe ser leída. Producen un imaginario donde hay cosas que se presentan y hay cosas que se ocultan. Y es en este sentido que comienzo a pensar en cómo el arte pone a vista lo que se oculta, o mueve al centro aquello que se margina.

La realidad que se plantea construir en estos trabajos sobre la violencia y los cuerpos, es que los cuerpos están sometidos a regímenes de exterminio que van más allá de la muerte y el acto violento. Reguillo (2012) habla sobre técnicas de exterminio que van más allá de quitar la vida, es una violencia que no se contenta con matar, porque sería demasiado poco.

Blair (2010) en este sentido establece una diferencia entre la violencia y la crueldad, dice que la violencia escoge a su objeto en función de una racionalidad mínima, y en general se dirige a un adulto armado y dispuesto a abatirse, en cambio, la crueldad escoge no sólo al enemigo adulto, sino a toda su familia, sus animales, sus casas; ella quiere no solo la muerte sino su envilecimiento, su dolor y la destrucción a sus propios ojos. Estos efectos son localizados en Ayotzinapa, las víctimas de esa noche no sólo fueron los estudiantes, sino también sus familiares quienes sufrieron la incertidumbre de no saber dónde se encontraban. O la familia de Julio César Mondragón al toparse con las fotografías de su cuerpo abandonado.

Lo que propone Blair sobre los efectos de la crueldad, apuntala también a pensar cómo funciona la desaparición. Peña-Iguarán (2016) dice que en el contexto

mexicano estamos ante una crisis conocida, pero no por ello reconocida. Y se pregunta sobre cómo podemos acercarnos al cuerpo de la desaparición dentro de una industrialización de la muerte. Agrega que la desaparición forzada nos plantea mirar la configuración de la política neoliberal donde ya no sólo se transita en ser para morir o para vivir de acuerdo a un programa económico, sino también de ser para la ausencia.

La condición de las personas desaparecidas, menciona Peña-Iguarán, no sólo impone dificultades a los procesos jurídicos de defensoría, sino también en procesos de memorialización, es decir en la construcción de relatos. Tomando el trabajo de Nelly Richard, la autora incluye que la desaparición adquiere un problema de la gramática social y biográfica, instala sombras de duelo en suspenso, inacabado, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre, vagando sin tregua alrededor de lo inhallable, del cuerpo y verdad que faltan y que hacen falta.

Peña-Iguarán propone desde los piensos de Nelly Richard, no monumentalizar la memoria, en el sentido de que si bien precisar un número de personas desaparecidas es importante para llevar a cabo procesos jurídicos de denuncia, la autora cree que la cifra resulta insuficiente, “una suerte de cenotafio, monumento banalizado en su homogeneización por acumulación donde no hay cuerpo”. (Peña-Iguarán, 2016: 86)

Peña-Iguarán se pregunta cómo interrumpir el funcionamiento de la maquinaria de acumulación de cuerpos y ausencias de ellos. Piensa desde lo propuesto por Judith Butler en el sentido de una apuesta ética y recuperar el principio de alteridad de Levinas a partir del reconocimiento del rostro, de estar no frente al otro, sino con el otro, desde la condición común y existencial de la precariedad.

En el caso de Ayotzinapa esta monumentalización de la memoria se colocó en el discurso de la verdad histórica cuya presentación fue: “para dar un carpetazo (cerrar el tema, superarlo, y pretender que no significa) a la memoria. (Peña-Iguarán: 87)

La irrupción del arte y el registro del cuerpo

Frente al horror sobre los cuerpos se ha colocado el discurso del arte: ¿qué logra?, ¿qué posibilita? Son las interrogantes bajo las cuales se organizan las siguientes investigaciones que conforman este apartado.

Situándose propiamente en el “narco-arte”, es decir, en la producción artística que aborda temas sobre lo “narco”. Martínez (2018) dice que lo que provoca este tipo de vanguardias estriba en una tensión entre la acariciante convencionalidad del marco, es decir de las vanguardias artísticas “tradicionales”, y la irrupción inesperada de la lengua, cabeza y el cuerpo maniatado que se entromete abruptamente en la concepción consabida de un paisaje que es metáfora de la identidad mexicana.

Los trabajos a los que se refiere Martínez es a la obra de Teresa Margolles y “las sangrantes sábanas teñidas por el rojo vital de insensatas víctimas y victimarios no impactan más que los rostros ya muertos de esas víctimas cuyas cabezas, impedidas de razón, penden por los cabellos, bajo un puente en Juárez o Zacatecas...”. (Martínez, 2018: 297)

A estas expresiones artísticas sobre lo narco, Martínez suma el trabajo de Gustavo Monroy quien celebra en lienzos las cenas de cabezas o las cabezas solas o su propia cabeza en medio de una fábrica abandonada bajo el título “Suave Patria”.

La potencia que Martínez cree que el arte sobre lo narco puede ostentar es:

“pretender sacudir y cuestionar la automatización de la belleza prevista con el acercamiento a una realidad que necesita ser contada, y romper un concepto de futuro que parecía convenido. No queda mucho en este arte de especulación abstracta, parece más bien querer meter la calle en el museo mediante la incorporación de elementos que no asociamos al mundo de la curaduría. Pero este movimiento que, en el sentido mencionado, sería un paso adelante, transita con cierta ambigüedad en dos planos barrocamente antitéticos: la condena y la rendición. Cabe preguntarse si se denuncia la realidad ultraviolenta que se vive o se imita una dinámica violenta y exultante que subyuga. En el mundo del arte no se necesita respuesta, porque puede permitirse el lujo de la ambigüedad. Así lo demuestra el hecho de que en las páginas de internet o en los periódicos del día se suceden al compás detractores y defensores de la Narcopintura, o el Art-narcó o el Narcochic, según se le quiera denominar”. (Martínez, 2018: 298)

Es importante destacar que el tipo de arte al que se refiere Martínez, es uno colocado dentro de los márgenes de la escuela, el arte académico y museístico. Un arte actual que se siente atraído por lo inadmisibile, por lo inesperado, por lo incomprensible. “El arte va a reflejar en su pequeño formato disciplinado lo que la realidad desborda en lienzos verdaderos, que quizás sirvieron de sábanas de amor, y que ahora podrían ser sudario, pero son tapiz. No sirven para encubrir, sino para mostrar”. (Martínez, 2018: 299)

Peña-Iguarán (2018) en relación a este tipo de arte que aborda Martínez. Arroja la pregunta de cómo el arte puede politizar lo basurizado, es decir el cuerpo residuo⁴ sin hacer de ello un mero consumo estético.

Pensando de nuevo en Ayotzinapa, y el despliegue de acciones colectivas que surgieron para hacer frente al olvido, cabe recordar cómo surgieron piezas estéticas

⁴ A diferencia de la noción de cuerpo residuo en relación con el cuerpo martirizado que queda expuesto tras haber sufrido desmembramiento, abordado por Reguillo y Diéguez. Peña-Iguarán utiliza el cuerpo residuo para referirse a aquellos cuerpos que no importan, situando sobre todo en los cuerpos migrantes que nadie ve.

que hacían un consumo meramente espectacular del hecho, como lo fue la película “La noche de Iguala”. Un filme que copió exactamente los expedientes de la procuraduría para dramatizarlos en la pantalla grande. Una pieza que más que ofrecer una mirada del hecho, reproducía el discurso oficial, mismo que ya había sido puesto en duda previamente, y había sido rechazado por los familiares de los 43.

Si pensamos en las prácticas colectivas que surgieron para visibilizar la ausencia de los 43, Peña-Iguarán (2018) coloca este tipo de prácticas en un uso que va más allá de la de los medios, que en cierto sentido han logrado una normalización y un distanciamiento de la mirada. La autora declara una confianza en la potencia del arte como una ruta para situar conocimiento que no tiene que ver con comprobar una verdad universal absoluta.

Para Peña-Iguarán interesa interrogar al arte en sus capacidades de interrupción y decodificación en relación a lo catastrófico. Para esto cita el trabajo de Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2003), quien en el registro de la imagen “planteaba la urgencia ética a la que puede y debe apelar la fotografía y no a reproducir el morbo del régimen pornográfico”. (Peña-Iguarán, 2018: 137)

Imaginar de qué otras maneras se hubiera podido difundir la imagen del no-rostro de Julio César. Pensar en la posibilidad que hubo en las prácticas creativas para que Julio César no fuera reducido a esa imagen de un no-rosotro, de un cuerpo residuo, sino que tuviera una historia. Un ejemplo de ello fueron los carteles en algunas de las marchas con la consigna: “me quitaron el rostro, pero hoy los que marchan son mi nueva cara”.

Peña-Iguarán (2018) integra el trabajo de Harun Faroki, “El fuego inextinguible” (1969) y dice: “La lectura del documento narra los efectos de los bombardeos con napalm en 1966. Al terminar de leer el testimonio, Faroki se dirige al espectador preguntándose cómo hablar de aquello de tal manera que éste no cierre los ojos;

primero ante el horror y el dolor, luego ante la memoria y finalmente, frente a los hechos y el contexto” (p.137)

La autora trae a discusión el trabajo de Walter Benjamin *El narrador*: “plantea la fractura social en el acto de narrar frente a los nuevos modos de guerra e información. ¿Es posible conjurar al silencio? Benjamin rescata la fuerza de otros soportes y estrategias narrativas donde se le arrebató al olvido su capacidad de muerte. Siguiendo esto, si la imagen se cuestiona cómo no proliferar los mismos modos de producir la violencia lapidaria, la escritura se plantearía las tácticas de la convocatoria de otras voces sin que éstas nutran pacíficamente una pluralidad que termine por limar las tensiones”. (p.137)

Peña-Iguarán le interesa el ejercicio del arte narrar no desde un análisis de las funciones utilitarias de la producción artística en tanto discurso moralizante, pedagógico, propagandístico, o pacificador sino en cuanto a su posibilidad de suspender por un instante el paisaje de guerra en este nuevo modo en clave de seguridad.

Dieguez (2018) dice que: en nuestra contemporaneidad, los vestigios que el arte abraza pudieran ser leídos como alegorías espectrales del despedazamiento de lo humano, como encarnaciones de lo que fue un cuerpo. Y aunque el arte es parcamente la reverberancia de la pérdida, aun así, lo que sucede en ese marco redimensiona lo que parece invisible en el espacio real.

Los cuerpos desencarnados en los escenarios abyectos teñidos por la catástrofe del desmembramiento y la aniquilación, son apenas evocados en las formas espectrales de las encarnaciones poéticas. Es necesario reconocer la transformación destructiva que opera en las emanaciones fantasmales que encarnan los vestigios a los cuales son reducidos los cuerpos. Dieguez agrega: “Precisamente por ello no creemos en la idea de que el arte hace “aparecer”: El arte

no hace “aparecer” nada, no cambia nada, apenas apuesta a imaginar, pese a todo”. (Diéguez, 2018: 218)

Y esto último que propone Diéguez, es tal vez la apuesta de las estrategias creativas en torno a Ayotzinapa, que pese al horror y lo atroz del hecho de la desaparición, se pudiera pasar del pasmo social, a la acción colectiva a través de la artillería creativa.

Capriles (2016) incluye que el arte desde el cuerpo lanza su mudo discurso hacia el universo desde el escenario hacia un público. La investigación de Capriles abona a esta discusión sobre la función de las prácticas artísticas desde el estudio del performance y el *happening*. Ella menciona que las expresiones escénicas como el teatro físico y la danza contemporánea abren lugar para la observación, el análisis y la interpretación del cuerpo.

El despliegue de performance en espacios públicos tras lo acontecido en Ayotzinapa tuvo una repercusión que no sólo involucró a artistas, sino también a estudiantes y personas de otros ámbitos. A través del cuerpo se pretendió evidenciar la potencia y lo cruel de la desaparición forzada.

Pensar al cuerpo no sólo como tema dentro del arte sino también como soporte y herramienta. Capriles declara que los espacios generados por el arte han proporcionado los escenarios para romper los límites y proponer desde otro lugar una mirada distinta del mundo. Agrega que las poéticas del cuerpo logran que los procesos creativos abran una brecha a dar respuestas sobre algunos enigmas de la condición del hombre moderno.

Estas prácticas creativas crean poéticas que sirven como instrumentos de visibilidad expresiva, Salazar (2010) aporta que todo campo de producción artística no puede ser entendido fuera de un panorama contextual que la determina y condiciona en cuanto su finalidad política.

Salazar menciona que la práctica muralística en Ciudad Juárez aborda los años de violencia cotidiana y sus implicaciones en la generación de miedos que se convierten en referentes centrales que dominan la producción artística. Los espacios y temporalidades pueden ser comprendidas en su relación con el arte en un escenario caracterizado por el incremento de la violencia y la banalización de la imagen mediática.

Otras investigadoras como Torres (2013) incluye que en la producción de estas prácticas artísticas, así como de la cobertura mediática en el marco de guerra contra el narcotráfico en el caso mexicano, aparece un régimen visual marcado por la violencia extrema desde el que se ha proyectado una nueva y monstruosa dimensión de la corporalidad, la del cuerpo roto y desmembrado, la cual ha logrado instalarse hondamente en las estructuras de los imaginarios del cuerpo.

En un contexto similar en Colombia, Ordoñez (2013) encuentra que el cuerpo dentro de las obras artísticas que analizó, funciona como una metacategoría que abraza tanto el componente político, como el artístico, las obras artísticas proponen una visión sobre el cuerpo de la víctima como desplazado, desaparecido y con esto, la ausencia del cuerpo a raíz de la guerra.

Ordoñez (2013) menciona que la labor del artista no incluye la responsabilidad de hacer visible las relaciones de violencia, cuerpo y conflictos armados, pero sí, es a través de su trabajo y de estas prácticas que se puede tener una mirada de los usos utilitarios de la violencia.

Arte en tiempos de desaparición

Si bien las prácticas artísticas mencionadas en las investigaciones anteriores hablan de un cuerpo expuesto al espacio público. Existen también investigaciones que

abordan los modos de visibilidad que las prácticas artísticas y creativas emplean para representar la ausencia de los cuerpos desaparecidos y que es donde este proyecto de investigación se concentrará.

En esta línea Alcalá (2016) aborda en su estudio la representación del dolor y la pérdida en el documental *Geografía del dolor* realizado por Mónica González, donde desde un punto de vista hermenéutico y siguiendo la lógica del recurso retórico intenta identificar los recursos éticos-estéticos que se utilizan en el documental para representar el dolor y la pérdida.

Es importante destacar lo que Alcalá describe sobre el trabajo de la realizadora del documental; dice que ella ha documentado diferentes eventos relacionados con la guerra contra el narcotráfico y durante este ejercicio se dio cuenta que fotografiar cadáveres que amanecían colgados, a las personas a quienes decapitaron y colocaron una cabeza de cerdo para exponerla en las calles, o tantas otras escenas construidas para aterrorizar y dejar un mensaje intimidatorio, era jugar el juego de los agresores, es decir, las mismas imágenes que se encargaban de difundir el hecho, a su vez ayudaban a los grupos criminales a expandir su control, y es ahí que decidió dejar de mirar, y de documentar este performance de la muerte.

Alcalá (2016) integra de nuevo la noción del ejercicio de mirada a través del testimonio de la directora del documental, quien dice: “en un momento muchos sólo reprodujimos de manera gráfica la barbarie, después nos dimos cuenta de que necesitábamos hacer algo más y ese algo era voltear hacia las consecuencias de eso que fotografiamos...” (p.312).

Nelly Richard (2019) aborda a esta problemática diciendo que el paisaje del conocimiento pasa a ser tecnificado y deja pocos recursos para el arte y la estética. La sociedad de consumo y el capitalismo hiperintensivo domesticar la subjetividad y presentan sus imaginarios a través de distintos medios y recursos, con un desfile incesante de imágenes que generan una visualidad liviana, sin gravedad, dejando

muy poco espacio para la crítica. Menciona que es un desafío para el arte crítico, especialmente cuando se ocupa de la memoria y de trabajar el recuerdo. Cada práctica creativa diseña su propia estrategia para cuestionar esos modelos sociales, esa imagen enteramente satisfecha.

De acuerdo con el testimonio de Mónica González, Alcalá (2016) afirma que la preocupación del periodista es también una preocupación del documental: cómo representar el dolor y la pérdida conlleva una serie de decisiones éticas que casi siempre tienen respuesta en la estética, es decir, se puede acceder a representar sin lastimar, pero sin dejar de enfatizar en el mensaje que se quiere transmitir.

El documental y los documentalistas se han cuestionado cómo tratar los temas de violencia, dolor y desaparición, y han encontrado recursos formales para hacerlo desde la consideración y el respeto a las víctimas, creando así una serie de gestos que desde la puesta en escena, la fotografía, la banda sonora o el montaje, se colocan a la altura de estas necesidades éticas.

En este sentido y en un contexto argentino Ortega y Rosauro (2012) integran la memoria de la violencia como un elemento al que se enfrenta la fotografía, el cine y otras formas de expresión artística situada en los rastros que deja inscrita en lugares, objetos y cuerpos, estos últimos no sólo de las víctimas, sino también de las generaciones posteriores.

La investigación se centra en estudiar obras realizadas por artistas y cineastas argentinos en las que la corporalidad de los desaparecidos juega un papel esencial. De acuerdo con Ortega y Rosauro (2012) y siguiendo lo propuesto por Alcalá (2016) las prácticas creativas y artísticas se debaten en una imposibilidad de la representación de las víctimas de la violencia y el dolor. Ortega y Rosauro agregan ante esto la pregunta: ¿Cómo mostrar lo ocurrido, como expresar el sufrimiento de las víctimas sin caer en lo siniestro y lo morboso?, ¿Cómo concientizar al público para que esto no suceda nunca más? En respuesta a estas interrogantes de las

autoras, es que se puede pensar las estrategias creativas en torno a Ayotzinapa, una no-representación directa de la violencia, donde se proponían estrategias políticas en el sentido de que estas expresiones pretendían ocupar los espacios públicos para visibilizar desde la reflexión y la empatía.

Bravo (2015) incluye la dimensión política de las acciones de reclamo por desaparición, donde la asociación entre arte y política logra articular la denuncia. Recuerda la acción de El Siluetazo⁵ en Argentina, donde el objetivo era darle a una movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal y crear un hecho gráfico que golpeará al gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal, y por lo inusual, removiera la atención de los medios de difusión.

En la acción de El Siluetazo, Bravo declara que uno de los aspectos en el que se inscribe la dimensión política, es que sólo fue posible por una participación colectiva que violaba las leyes de los dictadores. Ante este tipo de contextos donde regímenes dictatoriales o crimen organizado han desaparecido sistemáticamente a personas a lo largo de territorios. a

La investigación de González (2017) hace un recuento en cuanto el despliegue creativo y artístico en la protesta por Ayotzinapa. Recuerda la primer acción global el 22 de octubre de 2014. La asamblea universitaria convocó a una manifestación nocturna llamada “Una Luz por Ayotzinapa”, acción que fue difundida mediante redes sociales e internet; las demandas en esta acción fueron: la presentación con vida de los normalistas, castigo a los responsables, apoyo a los familiares y a las normales rurales. A partir de esta acción, las posteriores serían ya también nombradas como acciones globales por Ayotzinapa.

⁵ Acción llevada a cabo en la tercer Marcha de la Resistencia que encabezaban las Madres en todo el país en septiembre de 1983. En la plaza de Mayo, núcleo simbólico de la política argentina, los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel concretaron un procedimiento que apuntó a materializar la dimensión cuantitativa de la desaparición de personas a partir de la confección de 30.000 siluetas de tamaño natural.

En estas manifestaciones destacan las expresiones artísticas con el fin de que este hecho no quede en el olvido, lo visibilizan en el espacio público y dan identidad a los desaparecidos, a través de sus rostros o mediante otros recursos, como la poesía o el cine, conjeturando una especie de política de la memoria.

De las acciones que González recuerda, se incluyen: la realización de los retratos de los estudiantes desaparecidos, acción convocada por Joel Amateco, Javier Lara e Ian Malaj. Egresados y trabajadores de la industria cinematográfica conjuntaron el Colectivo de Cineastas con Ayotzinapa; Valeria Gallo convocó, mediante redes sociales, a otros ilustradores para retratar a los normalistas, proyecto que se inscribió bajo el título #IlustradoresConAyotzinapa. Francisco Toledo realizó 43 papalotes que llevan impresos los rostros de los desaparecidos. Además el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca convocó a la muestra de cartel “Arte por Ayotzinapa”. Rafael Lozano-Hemmer realizó la obra *Nivel de confianza*, que recurre a la tecnología biométrica para la identificación de los rostros de los 43 estudiantes.

Para González también es importante recordar las acciones creativas que se hicieron propiamente en las marchas; dice que han estado presentes la música, la danza, el performance y el teatro. Piezas que son producidas por actores sociales vinculados al arte y la cultura, organizados en colectivos y asambleas. Pero incluso actores que en el pasado no estaban relacionados con el arte o cultura, se dieron a la tarea de participar dentro de estas expresiones.

Con esta serie de acciones, el autor se pregunta ¿cuál es el lugar de los artistas en un contexto de desaparición forzada y cómo incidir en la transformación social? Además problematiza el ¿qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos? A la vez que busca dilucidar de qué manera el poner el cuerpo para protestar se producen experiencias artísticas y estéticas.

Menciona que en las manifestaciones artísticas alrededor de eventos donde hubo desaparición forzada como en el caso de los 43 normalistas de Ayotzinapa, la

función de estas prácticas es hacer que el hecho no quede en el olvido, se visibiliza en el espacio público como un crimen de Estado y dan identidad a los desaparecidos, a través de sus rostros o mediante otros recursos como la poesía o el cine, conjutando así una suerte de política de la memoria.

González (2017) se refiere a estas prácticas como un “artivismo”, menciona que el activismo político es un dispositivo de prácticas de intervención y búsqueda de la transformación social mediante su quehacer artístico, que se sitúa en los márgenes del arte y el activismo político. Coloca al cuerpo en una dimensión política, considerando la política como un asunto de sujetos o de modos de subjetivación. “La actividad política es aquella por la cual se traslada un cuerpo del lugar que le fue asignado o decide cambiar su destino, hace aparecer aquello que no existía o había sido cerrado para ser visto y atiende un discurso que había sido negado”. (González, 2017: 123)

En la investigación de González se entiende al cuerpo-protesta como un punto de tensión, un lugar de encuentro entre procesos heterogéneos: el poder y la resistencia. Y toma la noción de cuerpo extenso para pensar el uso del cuerpo en la protesta social y en las prácticas artístico-creativas, “visto como una unidad indisociable que integra visibilidad, materialidad y sus prácticas culturales”. (González, 2017:123).

El cuerpo entendido como extenso es un cuerpo viviente que goza de sensorialidad, emotividad, cognición, es un punto nodal que teje las relaciones sociales, por tanto nos permite comprender su lugar en ellas, sus afectos y efectos. Tras esto, los artistas se posicionan en un país de cuerpos desaparecidos, en sus cuerpo se encuentra política y las maneras en que ésta expande la resistencia, una resistencia expresiva, en movimiento que actualiza las demandas de justicia.

“El uso del cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa es un claro ejemplo de la manera en que surgen sujetos políticos que utilizan su cuerpo como forma de

resistencia a la dominación y la violencia, que buscan potenciar el desarrollo del sentido estético y ético en ese movimiento social”. (González, 2017:131)

Jean Louis Déotte (2000) dice que el arte en la época de la desaparición debe ser anti-negociación con las posiciones de R. Barthes analizando la fotografía, “no como un arte que poseería una esencia (la fotografía) sino como una singularidad que, por su sola existencia, afirma que hubo un referente, un *esto fue*: algo indubitable. El arte en la época de desaparición no se disocia de un elemento cognitivo, incluso simplemente empírico, que debe entregar la confirmación mínima de que una existencia tuvo efectivamente un lugar”. (Déotte, 2000: 156)

Además incluye que por esta razón el arte en contextos de desaparición requiere de la fotografía, y más generalmente de las huellas de una impresión: de cómo un objeto tuvo que dejar físicamente sus huellas en un soporte.

La potencia de la fotografía de los desaparecidos de acuerdo con Déotte, es que “la fotografía reúne frases que, indubitablemente, entregan un saber sobre su referente. Una foto contiene un sentido interno porque imita a su referente, y éste es su lado icónico. Una foto indica la singularidad de ese referente como lo harían los pronombres personales (aquí, allá, etc., deícticos) y es, también una emanación física de su referente: este es su lado inicial.

A este tipo de fotos Nelly Richard (2000) les llama fotos carné o bien fotos de álbum: “en el primer caso la comparecencia fotográfica, el de la foto carné, se trata de un sujeto normado por la ley que lo individualiza aislando su identidad, separándola de su contexto de relaciones cotidianas para colocar esa identidad a disposición del control social bajo el registro de lo impersonal”. (Richard, 2000: 166) En oposición la foto álbum, se trata de un sujeto vinculado a la trama biográfica de una composición familiar que ritualiza los lazos personales en la ceremonia fotográfica del estar-juntos. “Ambos retratos muestran modos fotográficos de poner identidad al servicio del *archivo* (público y privado) y de conjurar la información visual sobre

personas o circunstancias, según el orden clasificatorio de una tipología (la foto carné) o de una cronología (la foto de álbum). (Richard, 2000: 166)

Por ello la potencia de los carteles que hicieron ilustradores con los rostros de los normalistas. No era solo cuestión de tener presente el número de víctimas, se necesitaba tener presente la imagen de cada uno de ellos, conocer sus nombres y rostros. Y en el caso de Julio César Mondragón, la necesidad de regresarle el rostro, de colocar su cuerpo desechado dentro de una biografía.

Conclusiones del estado de la cuestión

El estado de la cuestión me permitió encontrar argumentos que me sirven para comenzar a problematizar mi objeto de estudio. Los abordajes anteriormente desarrollados hablan en principio de un cuerpo expuesto, un cuerpo en el que se inscriben los rituales más brutales de violencia para posteriormente ser exhibido en el espacio público. Pero también esta violencia produce ausencias del cuerpo a través de la desaparición.

El abordaje del cuerpo en el estado de la cuestión se presenta en dos formas, una que indaga sobre las estrategias de la violencia expresiva para el exterminio de la vida y el desaparecimiento del cuerpo. Y la otra que indaga sobre las posibilidades del arte para hacer frente a la espectacularización de la violencia y la imagen que reproduce lo pornográfico en cuanto al despedazamiento de los cuerpos.

Estas acciones sobre el cuerpo configuran una gramática, un mensaje para quien observa, cuyo objetivo, es hacer colapsar los sistemas interpretativos. Causar un shock y espasmo social que no permite pensar los modos convulsos de la violencia. Y en este escenario las prácticas creativas y artísticas tratan de ofrecer un modo distinto de ver el horror alejado de la banalización y la reproducción de la imagen pornográfica y espectacular.

Las investigaciones apuntalan a un uso no meramente utilitario del arte en cuanto a sensibilizar, sino como un marco que posibilita al menos imaginar frente a realidades como lo acontecido en Ayotzinapa.

Problema de investigación: Prácticas creativas y artísticas de frente a la verdad histórica y la imagen espectacular

Tras lo revisado en el estado de la cuestión se identifica la existencia de prácticas creativas y artísticas; las primeras relacionadas a las prácticas colectivas con intervención de actores que no necesariamente se encuentran relacionados al campo del arte, y las segundas más situadas en el tipo de prácticas estéticas. Ambas disputan un papel en la aproximación a hechos de desaparición y violencia extrema en el contexto mexicano actual.

Lo que aparece en las investigaciones es que las prácticas artísticas y creativas pueden proponer otros modos de mirar la violencia, y aparentan tener otros enfoques diferentes a los de la circulación de imágenes mediáticas y la espectacularización del horror.

Situando en Ayotzinapa, este despliegue de gestos creativos, de acuerdo con las investigaciones, aportan a preservar una memoria y evitar el olvido. Pero también, hacen frente a dos discursos. Por un lado a la mediatización de la imagen: la circulación de las fotografías del rostro desollado de Julio César. Y por otro, el

discurso oficial de la verdad histórica, un discurso que a su vez genera un imaginario social, una imagen que espectacularizaba la desaparición de los 43.

Lo que no se identifica dentro de la revisión de las investigaciones es justamente cómo estas prácticas lograron por un momento disputar la producción simbólica de Ayotzinapa, es decir como tuvieron la potencia de producir un discurso que logró organizar colectividades y pensar Ayotzinapa fuera del discurso policial.

La propuesta de esta investigación es indagar en las tácticas socioculturales, políticas, estéticas de estas manifestaciones artísticas. Pensando que el arte generado en torno a Ayotzinapa, no se centra en generar una imagen copia del rostro o del cuerpo desaparecido. Queda pendiente encontrar cuáles son las posibilidades de este arte, y qué es lo que producen estos gestos artísticos para disputar frente lo espectacular los modos en los que se visibiliza la ausencia y el rostro.

Pregunta de investigación

¿Cómo las prácticas creativas producidas en torno a la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa y el no-rostro de Julio César, disputan los modos de ver al cuerpo desaparecido y exhibido contra la espectacularización del discurso oficial y la violencia expresiva?

Pregunta secundaria

¿Qué generan las prácticas creativas y artísticas para visibilizar los hechos de Ayotzinapa?

Objetivos

Generales

- Identificar los modos de ver al cuerpo desaparecido que posibilitan las prácticas creativas que surgieron en torno a Ayotzinapa
- Identificar los modos de ver al no-rostro de Julio César Mondragón que posibilitan las prácticas creativas que surgieron en torno a Ayotzinapa
- Identificar los puntos de fricción entre las prácticas creativas y el discurso oficial de la verdad histórica

Secundarios

- Identificar los elementos estético-políticos para mostrar al cuerpo desaparecido dentro de las prácticas creativas
- Identificar los elementos éticos que emplean las prácticas creativas para poner la mirada en el cuerpo ausente
- Identificar los elementos éticos y estéticos que emplean las prácticas creativas para vi

Hipótesis de trabajo

Las prácticas y gestos creativos que surgieron en torno a Ayotzinapa, posibilitan otros modos de acercarse al fenómeno de desaparición y la violencia expresiva. Logran mantener el cuestionamiento abierto en torno al paradero de los 43 normalistas, a la vez que interrumpen el discurso de la “verdad histórica” que intenta dar un cierre al caso.

A través de recursos éticos-estéticos-políticos, las prácticas creativas y artísticas establecen regímenes escópicos que se alejan de la espectacularidad de la imagen

mediática y la producida por el discurso policial en el que se sostiene la “verdad histórica”.

Justificación

La pertinencia de esta investigación radica en que aporta al campo de conocimiento una propuesta de estudiar a las prácticas creativas que se colocan en el campo del arte, en un contraste con los modos espectaculares de la violencia expresiva. De modo que se pueda estudiar y entender la dimensión discursiva y política de estas prácticas frente a un panorama donde la imagen pornográfica de la violencia ha permeado los imaginarios sobre desaparición y homicidios.

Marco teórico

Los conceptos teóricos que se integran aquí son también el resultado de lo revisado en el estado de la cuestión. Se apuesta por estos conceptos en el sentido que se consideran pertinentes para abordar el objeto de investigación que está relacionado con prácticas creativas y artísticas, violencia expresiva, el discurso e imagen espectacular y los modos modos de mirar que posibilitan.

Regímenes escópicos

El horror de la guerra nos ha hecho testigos oculares de la devastación. Estamos expuestos ante un espectáculo de la violencia producida por grupos criminales, y las escenas producidas por estos son a su vez reproducidas por los medios de comunicación, lo que nos ha llevado a un distanciamiento, a un cerrar los ojos ante la barbarie que se posa frente a nosotros. lo cual hace pertinente preguntarse qué se puede ver y qué no en una época.

Martin Jay (2003) plantea que la modernidad ha estado resueltamente marcada por el ocularcentrismo, por lo que menciona que resulta difícil negar que lo visual ha dominado la cultura moderna occidental de una amplia variedad de formas. “Desde una metáfora en la filosofía en “el espejo de la naturaleza”, como hizo Richard Rorty, o poniendo énfasis en el predominio de la vigilancia, como hizo Michel Foucault, o que lamentemos la sociedad del espectáculo como hizo Guy Debord, siempre retornamos a la ubicuidad de la visión como el sentido maestro de la era moderna” (Jay, 2003: 222)

El régimen escópico puede ser entendido como el modo de ver de una sociedad, ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales epistémicos. En palabras de Jay la particular mirada que cada época histórica construye consagra un régimen escópico o sea, un particular comportamiento de la percepción visual. Un modo de ver al configurar una forma de mirar, regula, marca límites hacia adentro, habilita que se ve, y, a su vez, esconde, niega, traquea, tabuiza.

Si nos situamos en identificar los regímenes escópicos sobre Ayotzinapa, el que es más fácil distinguir es el que ofrece “la verdad histórica” en cuanto al destino de los 43 y la imagen mediatizada del cuerpo sin rostro de Julio César Mondragón. Un régimen escópico espectacular, que imposibilita el trabajo de frente a lo que acontece, es un modo de ver que asombra, y ese asombro causa un cierre de la mirada ante algo que incomoda. Sin embargo, las prácticas creativas también produjeron un régimen escópico en torno a Ayotzinapa, uno que se opone al régimen escópico espectacular.

Imagen

Retomando lo postulado por Martin Jay, vivimos en una modernidad que ha estado dominada por el ocularcentrismo. Muchas de las formas en que nos relacionamos con la realidad se encuentran mediadas por la imagen. Si recordamos el suceso de Ayotzinapa, la forma en que pudimos de cierto modo dimensionar el horror, fue a

través de las imágenes y vídeos que circularon la mañana siguiente de la noche de la agresión, sumada la fotografía del no-rostro de Julio César Mondragón.

De acuerdo con Didi-Huberman, se puede cuestionar a la imagen sobre Ayotzinapa en el sentido de preguntarse a qué clase de conocimiento puede dar lugar la imagen, y qué clase de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este conocimiento por medio de la imagen.

George Didi-Huberman (2012) dice que la imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios -fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí- que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar aglutinar.

A esto se refiere Didi-Huberman (2012) cuando habla de lo que arde la imagen. “Arde con lo real a lo que en algún momento, se acercó (como cuando se dice en los juegos de adivinanzas, “te estás quemando” en lugar de “ya casi encuentras lo que está escondido”). (p.42) Dice que uno de los grandes poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo un síntoma, una irrupción del saber y conocimiento, una interrupción en el caos.

Sobre la potencia de la imagen, o sobre el arder de la imagen de acuerdo con lo que postula Didi-Huberman. Dice que el fuego con el que arde la imagen sin duda provoca agujeros persistentes. Agrega que es más fácil no ver nada en absoluto. “Es demasiado fácil hacer visible el fuego con el que arde una imagen: los dos recursos más notorios consistirán, ya en ahogar la imagen en un fuego más amplio, un auto de fe de imágenes, ya en “asfixiar” la imagen en la masa mucho mayor de los clichés de circulación. Destruir y desmultiplicar son las dos formas de volver invisible una imagen: mediante la minucia o la demasía.” (Didi-Huberman, 2012: 30)

Situándonos en el contexto de Ayotzinapa, Didi-Huberman dice que las imágenes de violencia y de barbarie organizadas son actualmente legión. “La información televisiva manipula a su antojo las dos técnicas de la minucia y la demasia -La censura o destrucción por un lado y el sofocar mediante la desmultiplicación por el otro- para obtener la mejor obcecación posible”. (Didi-Huberman, 2012: 32) El autor se cuestiona en cierto sentido lo mismo que esta investigación: ¿qué se puede hacer contra esta doble coerción que desearía alienarnos ante la alternativa de no ver nada en absoluto o no ver más que clichés?

Gilles Deleuze (1983: 283) citado por Didi Huberman (2012: 32) propone un arte de la contra-información:

La contra-información sólo es efectiva cuando se convierte en un acto de resistencia. ¿Cuál es la relación de la obra de arte con la comunicación? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación. [...] Tiene algo que ver con la información y con la comunicación en su capacidad de acto de resistencia. ¿Cuál es la misteriosa relación entre una obra de arte y un acto de resistencia, cuando los hombres que resisten no tienen ni el tiempo ni a veces la cultura necesaria para tener la menor relación con el arte? No lo sé [...] Todo acto de resistencia no es una obra de arte aun cuando, en cierto sentido lo sea. Toda obra de arte no es un acto de resistencia y, no obstante, lo es en cierta forma.

En este sentido puede decirse que una obra resiste si sabe ver en aquello que sucede el acontecimiento. “Al que Deleuze define de una manera que en principio parecerá extrañamente lírica y enfática -como la expresión de lo puro que nos llama a señas y nos aguarda. Así, una obra no resiste si sabe desabrigar la visión, es decir, señalarla como aquello que nos mira, rectificando de paso el mismo

pensamiento, es decir, explicarla, desplegarla, explicitarla o criticarla mediante el acto correcto.” (Didi-Huberman, 2012: 32)

Lo que funciona para poner en tela de juicio esa noción, es la mirada. “Régis Durand reduce un poco a lo que él llama “nuestra competencia de espectador y la forma. Una forma sin mirada es una forma ciega. La hace falta la mirada, desde luego, pero mirar no equivale a ver simplemente, y ni siquiera a observar con mayor o menor competencia: una mirada supone la implicación, el ente afectado que se reconoce, en esta misma implicación como sujeto”. (Didi-Huberman, 2012: 33)

El autor agrega que se requiere la forma para que la mirada acceda al lenguaje y a la elaboración, única vía a través de una mirada, de entregar una experiencia y una enseñanza. Una posibilidad de explicación, de conocimiento, de correspondencia ética. “Debemos pues implicarnos *en* para tener una posibilidad -dándole una forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje- de *explicarnos con*.”

La problemática de esto es que como desarrolla Didi-Huberman, vivimos en la época de la imaginación desgarrada. Dado que la información nos proporciona demasiado mediante la desmultiplicación de las imágenes, nos sentimos obligados a no creer nada de lo que vemos, y por consecuencia, a no querer mirar nada de lo que tenemos frente a los ojos.

Bajo estas lógicas se puede entender la imagen espectacular sobre Ayotzinapa, una imagen tan transparente que se prefería no ver porque a su vez parecía ser algo que ya se nos había mostrado en el pasado. Una imagen que ya no tenía capacidad para ser leída, porque no quería ser vista tampoco. Si la imagen lo muestra todo, como en el caso de la fotografía del no-rostro de Julio César, el espectador ya no necesita trabajar con esa imagen, incluso cierra los ojos a ella.

Espectacularidad

A lo largo de lo desarrollado en el texto, se ha propuesto la idea de espectacularidad haciendo referencia a hechos de horror y violencia que tienen la capacidad de generar espectadores a través de la disposición de cuerpos martirizados en el espacio público. Y también, a través de la circulación de imágenes que reproducen y banalizan el horror.

De acuerdo con Guy Debord (1967) el espectáculo puede ser visto como la forma de poder que separa al sujeto de la realidad a través de relacionarlo con una serie de irrealidades presentadas como verdaderas mediante mercancías espectacularizadas. Agrega que todo lo que era vivido directamente se aparece ahora en una representación.

Las aportaciones de Guy Debord refieren que el espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma y como instrumento de unificación. En tanto que en parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia. Precisamente porque este sector está separado, es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es sino un lenguaje oficial de la separación generalizada.

Debord aclara que el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizadas por imágenes. Un modo en el que entendemos cómo nos acercamos a temas como violencia o desaparición en México, que mucho ha sido a través de la imagen de la nota roja. Entre más contemplamos esa imagen hegemónica menos comprendemos nuestro contexto y nuestra propia existencia.

Política y estética

Amador Fernández-Savater (2012) dice que la ficción política hace tres operaciones simultáneas: crea un nombre o personaje colectivo, produce una nueva realidad e

interrumpe la que hay. Y dice que ese nombre o personaje colectivo interrumpe la realidad en tanto que mapa de lo que se puede ver, sentir, hacer y pensar.

Fernández Savater (2012) afirma que el marco que determina lo posible y lo imposible, lo visible y lo invisible, el sentido y el ruido, lo real y lo irreal, lo legítimo y lo ilegítimo, lo tolerable y lo intolerable. Interrumpe asimismo la realidad entendida como orden de las clasificaciones, las designaciones y las identidades que hacen a las cosas a ser lo que son.

Por otro lado Jacques Rancière (2002) desarrolla en el “Reparto de lo sensible” la relación de lo político y estético en las prácticas artísticas. Para Rancière (2002) los actos estéticos interesan como configuraciones de la experiencia que dan lugar a nuevos modos de sentir e inducen nuevas formas de la subjetividad política. Rancière refiere como política a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. A partir de la estética es que se puede plantear la cuestión de las prácticas estéticas como formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que hacen con respecto a lo común. “Las prácticas del arte son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad” (p.1).

Para Rancière (2002) es fundamental elaborar el sentido mismo de aquello que se designa con el término estética: “no la teoría del arte en general, ni una teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de posibilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento” (p.1) Para establecer la relación de estética y política, Rancière dice que hay en la base de la política, una estética, sin embargo, nada tiene que ver con la “estetización de la política”, característica de la era de masas, de la que habla Walter Benjamin. Si no es más entenderla en un sentido kantiano como el sistema

de las formas que a priori determinan lo que se va a experimentar. “Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia”. (Rancière, 2002: 2) En este sentido, la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quien tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.

Las prácticas creativas como el bordado, la poesía, entre otras, que surgieron en torno al caso Ayotzinapa para visibilizar la desaparición forzada, pueden ser analizadas como prácticas estéticas en el sentido que “se sitúan como formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que hacen con respecto a lo común. Las prácticas artísticas son maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad”. (Rancière, 2002: 2)

En el trabajo de Rancière se incluyen dos regímenes de las artes además del estético; habla sobre un régimen ético de las imágenes, en donde el arte no es identificado como tal, sino que se encuentra subsumido bajo la cuestión de las imágenes. “Existe un tipo de seres, las imágenes, que son objeto de una doble cuestión: la de su origen y, en consecuencia, su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los que sirven y los efectos que inducen”. (Rancière, 2002: 5) De este régimen se separa el régimen poético o representativo de las artes en el binomio de poiesis/mimesis. “El principio mimético no es en su fondo un principio normativo que afirme que el arte deba hacer copias parecidas a sus modelos. Es en primer lugar un principio pragmático que aísla, en el ámbito general de las artes (de las maneras de hacer), ciertas artes particulares que ejecutan cosas específicas, a saber, imitaciones”. (Rancière, 2002: 6) Rancière (2002) denomina a este régimen como poético en cuanto que identifica las artes en eso que la época clásica denominaría las “bellas artes”. Lo llama también como representativo, en cuanto que es la noción de representación o de mimesis la que organiza estas maneras de hacer, ver y juzgar. “No es un procedimiento del arte, sino un régimen de visibilidad

de las artes. Un régimen de visibilidad de las artes es a un mismo tiempo lo que da autonomía a las artes y lo que articula esa autonomía en un orden general de maneras de hacer y ocupaciones”. (Rancière, 2002: 6)

Se retoma el régimen estético del arte en oposición a este régimen poético. Rancière dice que es estético, porque la identificación del arte no se establece aquí ya por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible que es propio de los productos del arte. El régimen estético de las artes es el que identifica propiamente al arte en singular y desvincula a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística. Comenzó con decisiones de reinterpretación de qué hace el arte o de quién lo hace. “El régimen estético de las artes es en primer lugar la quiebra del sistema de la representación, es decir, de un sistema en el que la dignidad de los temas exigía la de los géneros de la representación (tragedia para los nobles, comedia para los pobres, pintura de historia frente a pintura de género, etc.) El sistema de la representación definía, con los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenía a la bajeza o a la elevación del tema. El régimen estético de las artes deshace esta correlación entre tema y modo de representación”. (Rancière, 2002: 10)

Prácticas sociales

Retomando lo que aporta Rancière (2002) sobre las prácticas estéticas como modos de hacer, y asumiendo que las prácticas creativas que interesan al estudio de esta investigación forma parte de esos modos, es necesario entonces integrar el concepto de prácticas sociales, pues de acuerdo con Schatzki (1996) las prácticas sociales pueden ser definidas como formas de decir y de hacer que tienen cierta dispersión espacial y temporal.

Ariztía (2017) menciona que las prácticas están constituidas por diversos componentes, competencias prácticas, formas de sentido y recursos materiales. “En sus distintas variantes la teoría de las prácticas sociales busca trascender las dicotomías que históricamente han poblado la teoría social -individuo/colectivo, estructura/agencia, social/material- desplazando su eje desde el énfasis en la agencia de los individuos o estructuras hacia el análisis de la dinámica de las prácticas”. (Ariztía, 2017: 222)

Dentro de la teoría de las prácticas sociales es que podemos entender las prácticas artísticas y sociales en torno a Ayotzinapa. Pues de acuerdo a lo propuesto por Ariztía, son un nexo de formas de actividad que se despliegan en el tiempo y el espacio y que son identificables como una unidad. “toda práctica involucra al menos la existencia de elementos corporales (actividades del cuerpo), actividades mentales (involucran sentido y, entre otros aspectos, emociones, motivaciones, saberes prácticos y significados) y un conjunto de objetos y materialidades que participan de la ejecución de la práctica”. (Ariztía, 2017: 224)

Los despliegues creativos dentro de las acciones globales y marchas por Ayotzinapa reúne estos elementos, donde la disposición del cuerpo fue fundamental para la movilización colectiva. A través de esto se movilaron también emociones y modos de estar donde se compartieron aprendizajes y una producción de sentido sobre lo que ocurría en el país.

De este modo Ariztía dice que: “las prácticas sociales en base a la definición provista por Rekwitz y los trabajos de Shatzky, Shove et al. proponen entender las prácticas como formas de hacer y/o decir que surgen de la interrelación espacio temporal de tres elementos: competencias, sentido y materialidades”. (Ariztía, 2017: 225)

Ariztía distingue dos variantes de las prácticas sociales: las que pueden ser entendidas como performance y las que pueden serlo como entidad. “Si

consideramos las prácticas como performances el foco de análisis está en la situación concreta de ejecución. Desde acá, se observa que las prácticas sólo existen a través de su realización concreta –su *performance*– y, por tanto, son contingentes. Entender las prácticas como *performances* implica valorizar el mundo social como el resultado o efecto de las actividades concretas y, por tanto, resaltar la dimensión pragmática de esta teoría”. (Aritzía, 2017:226)

Si aplicamos esta visión a las prácticas artísticas y creativas por Ayotzinapa, las interrogantes que se les podrían hacer son sobre cuáles son los elementos que constituyen las prácticas creativas, cómo se articulan entre ellas, cuáles son los elementos que las hacen posibles, etc.

Considerar a las prácticas como *entidad* permite observar cómo las prácticas anteceden teóricamente tanto a los individuos como a las instituciones, dado que, en ambas, son quienes aparecen durante la ejecución de las prácticas.

Aritzía (2017) propone que a distinción entre práctica como performance y práctica como entidad permite combinar distintas aproximaciones a la comprensión de las prácticas. Ambos acercamientos convergen, con todo, en priorizar el análisis de la dinámica interna de las actividades que producen el mundo social por sobre otros elementos. De esta manera, proponen una mirada distinta a la tradicional distinción entre conductas de los actores y/o los factores de contexto como principales aspectos que explican el cambio social.

Violencia expresiva

Es importante tener presente el contexto de producción de las prácticas creativas que interesan a esta investigación, si bien se está tras aquellas que se hayan

encargado de visibilizar la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa, es necesario nombrar el marco en el que estos sucesos se desarrollaron.

Integrar aquí violencia expresiva en relación con la desaparición se sostiene en dos funciones: la primera, la desaparición como una de las nuevas formas de guerra, de acuerdo a lo propuesto por Rita Segato; no en el sentido de la ausencia de un cuerpo, pero sí en las sofisticadas técnicas mediante las cuales se desintegra el cuerpo. Y en segunda la desaparición ligada a la localización de cientos de fosas comunes con cuerpos que carecen de identidad.

En el contexto de guerra contra el narcotráfico en México se puede identificar las “nuevas formas de guerra” que desarrolla Rita Segato (2014) quien dice que las guerras actuales se han transformado de forma sustantiva. No se destinan a un término y su meta no es la paz, en cualquiera de sus versiones. “El proyecto de la guerra es hoy, para sus administradores, un proyecto a largo plazo, sin victorias ni derrotas conclusivas” (Segato, 2014: 15) Reguillo (2009) dice que en la sociedad contemporánea la violencia ha dejado de ser experiencia límite para convertirse en lenguaje epocal. “La violencia es ubicua y no respeta contextos ni posiciones; trastoca no sólo nuestra percepción de lo real sino también nuestra capacidad para decirla”. (Reguillo, 2009: 39) Esta violencia expresiva, utilitaria y espectacular, de acuerdo con Reguillo (2009) traviste en múltiples ropajes, dilata su poder en todos los pliegues de lo social y frente a ella parece agotarse la capacidad interpretativa. Esto produce dos efectos, “por un lado la histeria social, el miedo, que se expresa, ya con la voz de los autoritarismos y la intolerancia selectiva o bien a través de la fuga-pánico hacia el interior y lo privado. Por otro lado, parece producir una especie de adormecimiento social, una autómatas indiferencia frente al conteo de los cuerpos que caen, masacrados, por las violencias informes que sacuden el paisaje contemporáneo”. (Reguillo, 2009: 40)

Adriana Cavarero (2009) habla de un física del horror que no tiene que ver con la reacción instintiva frente a la amenaza de muerte. Más bien tiene que ver con “la instintiva repulsión por una violencia que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad. Lo que está en juego no es el fin de una vida humana, sino la condición humana misma en cuanto encarnada en la singularidad de cuerpos vulnerables” (p. 25). Segato (2014) agrega que la mutación de las guerras nos lleva a tener que examinar su destrucción con exceso de crueldad, su expoliación hasta el último vestigio de vida, su tortura hasta la muerte.

Retomando los piensos de Segato (2013) ella presenta una hipótesis respecto al problema de violencia sobre los cuerpos, habla de una violencia expresiva. Que a diferencia de la violencia instrumental, necesaria en la búsqueda de un cierto fin, la violencia expresiva engloba y concierne a unas relaciones determinadas y comprensibles entre los cuerpos, entre las personas, entre las fuerzas sociales de un territorio. Segato (2013) dice que es una violencia que produce reglas implícitas, a través de las cuales circulan consignas de poder, las cuales menciona la autora, son consignas no legales, no evidentes pero sí efectivas.

Plataforma metodológica

Las principales intuiciones para el desarrollo de una vitrina metodológica que permitiera el estudio de prácticas creativas en torno a una problemática social como lo es Ayotzinapa, fueron insuficientes al momento de realizar el trabajo exploratorio, mismo que se abordará más adelante.

Se partió con una primera idea de identificar aquellas prácticas creativas producidas desde el periodo de oficialización de la guerra contra el narcotráfico en México, en

las que se hiciera visible la relación cuerpo-violencia, sin embargo, este criterio resultó bastante amplio, tanto en temporalidad, como en función de un criterio de búsqueda y selección de lo empírico, es decir, de prácticas creativas que pudieran funcionar para su posterior estudio.

Se tuvo que regresar a pensar los objetivos que se querían conseguir con esta investigación. Si lo que se quiere es identificar los modos de visibilidad del cuerpo violentado, que disputan las prácticas creativas, frente a la espectacularidad de la violencia. Fue necesario definir primero cuál era el cuerpo que se buscaba dentro de las prácticas estéticas, y cuál modo de violencia era el que se pretendía abordar.

Se elige trabajar con la noción del cuerpo ausente, es decir, los cuerpos víctima de desaparición forzada y sometidos a técnicas de desintegración. Lo siguiente a definir fue una temporalidad, pues hay un largo arsenal en la historia de desaparición forzada y de ciertas prácticas estéticas que han surgido para visualizarla, por tanto, dentro del periodo de guerra contra las drogas se optó por escoger algún hecho de horror que haya conmocionado por su espectacularidad y magnitud en cuanto al problema de desaparición forzada, y que a su vez haya tenido un notorio despliegue en cuanto a producción simbólica.

Con estos criterios, el evento que resulta más afín a ser estudiado es la desaparición forzada de los 43 normalistas de Ayotzinapa, y sus múltiples implicaciones como el rostro desollado de Julio César Mondragon y la posterior identificación entre restos calcinados de Alexander Mora Venancio.

Al tomar estas decisiones, esta investigación se sostiene en una perspectiva cualitativa y está centrada en el estudio de caso. Gundermann (2001) dice que un estudio de caso es algo específico, que tiene un funcionamiento específico, un sistema integrado, el cual sigue patrones de conducta, los cuales tienen consecuencia y secuencialidad. Y puede ser empleado en el estudio de caso, así como en la muestra de n casos.

Es muy posible pensar que un estudio de caso, habla de una investigación social con bastantes limitaciones, ya que nos estamos cerrando a una muestra posiblemente muy pequeña, sin embargo, la utilidad del estudio de caso es que arroja luz sobre el problema de investigación en general, muy a pesar que el estudio se centre en una muestra pequeña.

Ante esto Gundermann (2001) habla del tema de la generalización y plantea el siguiente escenario: “podemos decir, en primer lugar, que cuando hay un interés intrínseco en el estudio de casos la generalización no interesa y por lo tanto en la fase correspondiente no se ha efectuado un diseño de investigación dirigido a ese fin” (Gundermann, 2001: 269)

Lo que dice entonces es que el objetivo de la investigación es desarrollar un aprendizaje de lo particular con énfasis en esa unicidad. Aquí el investigador se dirige a la comprensión de lo que es importante acerca del caso en su propio mundo, con sus temas, su contexto e interpretaciones.

Gundermann (2001) dice que es necesario entender que el caso es un objeto de estudio, no un medio. En el entendimiento de la dicotomía entre los intereses intrínsecos e instrumentales de la investigación.

El primer tipo de intereses destaca el caso en sí mismo, su especificidad, la lógica que relaciona sus elementos y los significados que para sus actores adquieren en las interacciones sociales. La investigación mediante el estudio de caso es un método básico en las ciencias sociales, no simplemente es una técnica o una estrategia de investigación con valor secundario. Como cada método y técnica, su validez en la investigación de cada persona dependerá de lo bien ejecutado que esté, pero el estudio de casos puede ofrecer la misma calidad que cualquiera de los otros métodos existentes en la investigación social.

Plan de obtención de información

El primer paso que se propone para la recolección de información es una documentación de archivo de lo que sucedió en los momentos de irrupción de las prácticas creativas y artísticas en torno a Ayotzinapa; una documentación que incluirá entrevistas a profundidad con ciudadanos que participaron en las protestas y acciones creativas por Ayotzinapa, entrevistas con productores artísticos que trabajaron en obras sobre el tema; con el fin de descifrar cómo se vincularon con el hecho. A esta documentación se incluye la búsqueda de obras sobre Ayotzinapa; aquí el criterio de selección sería identificar por una parte aquellas que hayan tenido presencia en espacios museísticos, y por otro lado, identificar aquellas que hayan tenido una replicabilidad a lo largo de las acciones que se convocaron para manifestarse por Ayotzinapa.

Plan de procesamiento de la información

Al terminar las entrevistas, se hará la transcripción de estas para su análisis. Se identificarán momentos y experiencias que para los sujetos fueron relevantes en cuanto al cómo las prácticas creativas y artísticas fueron un modo de hacer frente a los discursos oficiales. Identificar en ellos qué era lo que en ese momento consideraban que el arte producía para poder tener un acercamiento a hechos de violencia y desaparición.

En cuanto a las obras, se procedería a un análisis de las piezas, a través de un análisis formal de las piezas en términos de una descripción amplia que incluya aspectos materiales, lugar de exposición, objetivo de la obra, etc.

Situado en las obras que meramente abordan la imagen, se plantea un análisis de “alto contraste”, que consiste en contraponer imágenes mediáticas sobre el caso de Ayotzinapa, contra ilustraciones o carteles que hayan sido creado por artistas; de

este modo se podría ir infiriendo en que es lo que producen las prácticas artísticas de frente a la imagen espectacular y mediática.

Trabajo exploratorio

Para situar el trabajo exploratorio, cabe mencionar que éste fue realizado cuando aún no se acotaban los objetivos e intereses de esta investigación. Es decir, aún no se tomaba la decisión de trabajar con la noción de cuerpo ausente en relación al caso de Ayotzinapa.

Por tanto el trabajo exploratorio se hizo bajo la lógica de querer identificar cómo el arte representaba al cuerpo violentado dentro de sus prácticas estéticas.

Para la realización del trabajo de campo exploratorio se optó sólo por el análisis de imagen. Para esto se hizo una exploración en las obras realizadas por Rosa María Robles⁶. Se inició por la búsqueda de información de la artista para obtener contexto de la artista, en su mayoría la información estaba centrada en artículos y notas periodísticas que hablaban de sus obras, las cuales llaman la atención por estar realizadas en su mayoría con restos reales de escenas de crímenes relacionados al narco. Entre las piezas con mayor notoriedad se localizaron “Navajas” y “La piedad”⁷, se decidió trabajar con esta última, pues consistía en una sola pieza, una video instalación donde se proyectaban 365 imágenes que aludían a personas asesinadas en Culiacán, ante la dificultad de poder acceder a la pieza y poder

⁶ Estudió la carrera de pintura en la Escuela de Artes y Oficios en la Universidad Autónoma de Sinaloa complementando su formación en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado «La Esmeralda» en la Ciudad de México. Uno de los temas recurrentes en su obra es la violencia y la indiferencia usando el arte como un medio de denuncia para provocar la reflexión.

⁷ Para *La piedad*, autorretrato con cobija auténtica de persona asesinada y encobijada en Sinaloa, la escultora Rosa María Robles (Culiacán, 1963) se pintó de blanco y se puso una vestimenta hecha con un par de sábanas, así como otro tanto de fundas blancas. (La Jornada, 10 de agosto de 2010: 5)

observar cada una de las fotos, se decide trabajar con una única foto de la pieza localizada en una nota de La Jornada⁸ titulada *La piedad*, autorretrato con cobija auténtica de persona asesinada y encobijada en Sinaloa. La nota de La Jornada menciona que para la realización de esta pieza, la misma autora se pintó de blanco y se puso una vestimenta blanca para realizar la pieza.

Para comenzar a hacer una lectura de la imagen, se procedió a trabajar sobre una diapositiva de *Power Point*, de lado derecho se colocó la imagen de la obra, y de lado izquierdo se colocaron las observaciones sobre los elementos que componen la obra, esta lectura se hizo tomando de referencia el contexto de la artista y de la obra descritos en la nota de La Jornada.

La figura hace referencia a La Piedad

Restos de cinta canela, referencia al acto de "encobijar" un modo de abandonar un cuerpo asesinado a la vía pública

Poncho: hace referencia a un simbolo de cultura

El poncho suple al cuerpo de cristo, el cuerpo del dolor.

El poncho perteneció a alguien, quien fue asesinado, en el poncho quedan restos de sangre, el poncho representa a un cuerpo que ya no está

Se representa el dolor de alguien que sufre la ausencia, la figura de la madre que llora a su hijo

Principales hallazgos

La obra de Rosa María Robles hace una referencia explícita a La Piedad de Miguel Ángel, sin embargo, la reinterpretación de Robles se aleja de los motivos religiosos, y se queda sólo con la representación del dolor y el sufrimiento, reemplaza el cuerpo

⁸ Exhibe artista video-instalación alusiva a cientos de asesinados en Sinaloa, martes 10 de agosto de 2010. La Jornada Cultura. <https://www.jornada.com.mx/2010/08/10/cultura/a05n1cul>

de cristo por una cobija en la que fue tirado un cuerpo asesinado. La cobija funciona como un referente a un símbolo cultural de México, del mismo modo que alude a la técnica de “encobijado” una técnica atribuida al narco en donde el cuerpo de las víctimas es envuelto en sábanas o ponchos y es tirado en espacios públicos. La cobija es el referente que la artista coloca para representar al cuerpo y la pérdida de la vida a manos de la violencia desatada relacionada con el narco.

En cuestiones amplias, es posible que dentro de las prácticas artísticas se estén abordando diferentes cuerpos, es decir alegorías corporales que responden a los diferentes efectos que la violencia tiene sobre estos, el cuerpo expuesto, el cuerpo roto, el cuerpo desaparecido, etc.

Problemas encontrados

De los principales problemas identificados fue la falta de material fotográfico de buena calidad, la mayoría de las fotos solo son las incluidas dentro de las notas periodísticas, que en su mayoría carecen de calidad y no es posible una apreciación completa de cada detalle. Es muy probable que el trabajar con una sola imagen no sea suficiente referente empírico para lograr el objetivo de esta investigación. También se detectó que, sin una previa realización de una guía de observación, es posible que se observe de manera muy general sin llegar a las particularidades de la obra.

Valoración de la propuesta metodológica

Como un primer ejercicio, la propuesta empleada funciona en cuanto a que da contexto y descripción de la pieza, lo cual ha llevado a poder detectar los elementos que conforman la obra, tanto lo visible como lo que queda detrás en relación con el contexto en el que se coloca esta poética.

Cronograma de trabajo

Actividades	Mes	Abril				Mayo				Junio				Julio				Agosto				Septiembre				Octubre				Noviembre				Diciembre			
	Semana	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Nueva propuesta de proyecto		■	■	■	■																																
Re-plantear estado de la cuestión		■	■	■	■																																
Conformación de Marco teórico				■	■																																
Segundo coloquio de investigación						■																															
Definición de plataforma metodológica										■	■	■	■																								
Búsqueda de obras						■	■	■	■	■	■	■	■																								
Realización de instrumento de entrevistas										■	■	■	■																								
Piloto de entrevista														■	■	■	■																				
Aplicación de entrevistas														■	■	■	■	■	■	■	■																
Transcripción de entrevistas																		■	■	■	■	■	■	■	■												
Análisis de entrevistas																						■	■	■	■	■	■	■	■								
Análisis de obras																						■	■	■	■	■	■	■	■								
Tercer coloquio de investigación																																					■

Recursos

Tipo de recurso	Recurso necesario	Cotización aprox.
Material	Grabadora de audio	\$2,500.00
Material	Laptop	\$21,000.00
Material	Boletos de camión	\$5,049

	(CDMX)	
Material	Hospedaje	\$6,000
Material	Boletos de museos	\$2,000
Humano	Artistas	\$135.000
Humano	Personas que participaron en las protestas por Ayotzinapa	

Referencias (Bibliografía)

- Aguilar, Andrea (2019) *Nelly Richard: “El arte no borra el conflicto”*. *El País*. Recuperado en: https://elpais.com/elpais/2019/04/24/ideas/1556119065_185470.html
- Alcalá, F. (2016) La representación del dolor y la pérdida en el cine documental. El caso de Geografía del Dolor. En: *Revista científica de cine y fotografía*. Pp. 311-335.
- Aritzía, T (2017) *La teoría de las prácticas sociales: particularidades, posibilidades y límites*.

- Cavarero, A. (2009) *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Edit. Anthropos.
- Blair, E. (2010, enero-junio). La política punitiva del cuerpo: “economía del castigo” o mecánica del sufrimiento en Colombia. *Estudios Políticos*, 36, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, (pp. 39-66).
- Bravo, N. (2015). Acciones políticas y experiencias artísticas de reclamo por desaparición forzada de personas en Argentina. *Economía y Sociedad*, XIX (32), 71-85.
- Capriles, C (2016) El cuerpo en el arte como metáfora de la violencia. En: Daimon. *Revista Internacional de Filosofía*, suplemento 5 pp. 217-224
- Déotte, J. L. (2000) El arte en la época de desaparición. En Richard, N. (ed) *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio: Santiago, Chile. Pp. 149-161
- Diéguez, I. (2018). Encarnaciones poéticas. Cuerpo, arte y necropolítica. En: Athenea Digital, 18 (1) pp. 203-219.
- ----- (2014) Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos. En: *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. Vol. 3 Num.5 pp. 9-28
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ve S.A de C.V y Fundación Televisa.
- Fernández-Savater, A. (2012) Política literal y política literaria En: eldiario.es
- Gundermann, H. (2001) El método de los estudios de caso. pp. 249-288 en: Tarrés M. L. (Coord) *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. Porrúa. México.

- González, F. (2017) El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes. *Revista Andamios*. Vol. 14 Núm. 34 pp. 113-133
- Herrera Román, S. (2015). ¿Por qué torturaron hasta la muerte al normalista Julio César Mondragón Fontes?. *El Cotidiano*, (189), 106-108.
- Jay, M. (2003) Regímenes escópicos de la modernidad. En Jay, M *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paídos. Pp. 221-251
- Martínez, J. (2018) Narcoarte, feminicidio y desaparición. Los casos de Ciudad Juárez y Ayotzinapa. Estéticas y políticas del neocolonialismo global, *Hispanic Research Journal*, 19:3, 296-311
- Ortega Gálvez, M., & Rosauero Ruiz, E. (2012). Temporalidades en conflicto: cuerpo y desaparición en las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina. *Revista Historia Y MEMORIA*, (4), 93-140.
- Ordóñez Ortégón, L. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Nómadas (Col)*, (38), 233-242.
- Peña-Iguarán, A. (2018). Vidas residuales: el arte en los tiempos de guerra. Las tierras arrasadas de Emiliano Monge (2015). *Mitologías*.
- ----- (2016) Apuntes para abordar la desaparición forzada en México. En: *Artefactos Revista de análisis de la ELP*. No. 6. Pp. 80-87
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002.
- Reguillo, R. (2012) De las violencias, Caligrafía y gramática del horror. En: *Desacatos*. Núm. 40 pp. 33-46

- ----- (2009) Sin cédula de identidad. Cuerpos elusivos en la encrucijada contemporánea. En Brodsky M y Pantoja J. (ed.) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía contemporánea*. Pp. 33-51
- Richard, N. (2000) Imagen-recuerdo y borraduras. En Richard, N. (ed) *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio: Santiago, Chile. Pp. 165-172
- Salazar, S. (2010) “Imágenes ocultas en la ciudad fronteriza”. La simulación de la producción artística como relato clandestino. En *Frontera Norte* NÚM. 45 pp. 257-286
- Segato, R. (2013) *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. 1a. edición. Buenos Aires, Ed. Tinta limón.
- ----- (2014) *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. 1a. edición. Puebla. Edit. Tinta limón.
- Schatzki, T. 1996. *Social practices: a wittgensteinian approach to human activity and the social*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Torres, M. (2013) Las mil muertes del cuerpo. Iconografías del crimen, estéticas del miedo en el México narco. En *Revista Historia Autónoma*. Núm. 3 pp. 157-179
- Valenzuela Arce, J. (2015). *Juvenicidio: Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina* (1st ed.). Barcelona, España: Ned.