



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Interpretaciones afectivas de la ruptura y el duelo en *Una historia oral de la infamia* de John Gibler y *Procesos de la noche* de Diana del Ángel. Hacia una estética de la ruptura

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS

PRESENTA

CINTHYA LYCENIA RUIZ GARCÍA

ASESOR:

DR. JOSÉ ROBERTO CRUZ ARZABAL

CIUDAD UNIVERSITARIA  
CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

A las víctimas de la violencia del 26 y 27 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero y sus alrededores: a los caídos, los sobrevivientes y los desaparecidos. A sus familias y comunidades, de quienes he aprendido el gesto más digno y honesto de amor, solidaridad y valentía.

*Yo también busco. Busco un país que se me extravió hace varios años. No sé si está enterrado. Incinerado. Disuelto. Encobijado. La última vez que lo vi, estaba entre 30 mil muertos. Luego fueron 60 mil y luego...*

*Luego ya no fueron muertos. Desaparecieron.*

Daniela Rea

## Índice

● <b>Agradecimientos</b>	4
● <b>Introducción</b>	
Los ataques del 26 y 27 de septiembre en Iguala, Guerrero	6
La “verdad histórica”, la respuesta social y las prácticas solidarias	10
Las <i>rupturas</i> del caso Ayotzinapa	12
Hipótesis	12
Presentación del <i>corpus</i>	12
Objetivos generales	13
El duelo patológico en el caso Ayotzinapa	13
Metodología	13
Justificación	13
Estado de la cuestión	14
<i>Una historia oral de la infamia y Procesos de la noche</i> en la literatura mexicana	14
Alrededor de las obras	14
Violencia instrumental y “necroteatro”	16
Estructura de esta investigación	17
● <b>Capítulo 1. Hacia una estética de la ruptura y el duelo</b>	
Las <i>rupturas</i> personal, histórica y estética: el síntoma de la violencia en el arte	19
El tiempo, el espacio y las políticas de la muerte en América Latina	22
La interpretación afectiva de la literatura	25
Formación de una <i>communitas</i> de dolor	27
El duelo patológico y el arte espectral	30
La práctica artística: protesta y archivo de memoria colectiva	33
La crónica y el testimonio: literatura documental	35
● <b>Capítulo 2. Construcciones simbólicas y afectivas de la ruptura en <i>Procesos de la noche</i></b>	
La escritura, estructura y contenido de <i>Procesos de la noche</i>	41

Objetivos particulares	43
<b>Crónicas:</b>	
La construcción de la <i>ruptura</i> personal de Julio César Mondragón Fontes	44
La escritura del sufrimiento corporal y la contingencia del dolor	60
La construcción de la <i>ruptura</i> histórica o temporal: el corte y la espera por la justicia	63
Hacia una <i>ruptura</i> estética: estrategias de resistencia	65
<b>“Rostro”:</b>	
Imaginar lo ausente: la reconstrucción del rostro de Julio	74
La puesta en la escena pública de afectos y sentimientos: digna memoria	81
Conclusiones particulares	84
● <b>Capítulo 3. La comunidad antes y después de la <i>ruptura</i> en <i>Una historia oral de la infamia. Los ataques contra los normalistas de Ayotzinapa</i></b>	
La escritura, estructura y contenido de <i>Una historia oral de la infamia</i>	89
Objetivos particulares	90
Los antecedentes: un acercamiento a la comunidad normalista	91
El estallido de la violencia: la construcción de la <i>ruptura</i> personal	95
Los cuerpos como signos del dolor	103
La herida al cuerpo colectivo	105
La construcción afectiva del miedo y el repliegue del espacio	106
La construcción de la <i>ruptura</i> geográfica: Iguala, escenario de violencia generalizada	113
La construcción afectiva de la repugnancia	115
El quiebre histórico o temporal: la irrupción y la espera por verdad y justicia	117
La comunidad trastocada	120
La <i>ruptura</i> estética y la memoria: una apuesta por conjurar el duelo	120
Conclusiones particulares	123
● <b>Conclusiones</b>	<b>125</b>
● <b>Bibliografía</b>	<b>133</b>

## Agradecimientos

A mi mamá, Josefina Ruiz, por revelarme el sentido y la importancia del normalismo, la docencia y la literatura a temprana edad, por contagiarme tu vocación todos los días e inspirarme con tu ejemplo; por todo el amor, la dedicación y la paciencia. Gracias por escuchar y enriquecer mis ideas en torno a esta investigación; gracias por alentarme a escribir sin miedo.

A mi abuelito, Porfirio Ruiz, por las mariposas amarillas, por enseñarme a luchar por mis convicciones y mostrarme el verdadero significado de la palabra *empatía*. Gracias por animarme a estudiar y por sembrar en mí la pasión por las historias.

A mi hermana, Alinna Ruiz, por todo el cuidado y la escucha atenta de muchas de las reflexiones aquí presentes, por animarme todos los días a continuar con este trabajo, por los conocimientos transmitidos y los viajes juntas. Gracias por enseñarme a leer y por sumergirme conmigo en tantos cuentos, novelas e historias fantásticas. Gracias por ser siempre mi mejor amiga.

A mi hermano, Guillermo Ruiz, por el coraje y el ímpetu que me has transmitido durante este proceso, por tus meditaciones en torno a la política y el derecho en este país, que tanto me han guiado; gracias también por toda la música maravillosa que me has regalado, la cual acompañó siempre mi escritura. Gracias por tus consejos, tu generosidad y por ayudarme a creer en mí misma.

A mis sobrinos, Alexa Ruiz y Elías Ruiz, por llenarme de esperanza y alegría frente al horror de la violencia.

A mi cómplice incondicional, Rubén Rivera, por el cariñoso acompañamiento y respaldo, por ayudarme a comprender el verdadero sentido de la justicia, por marchar a mi lado y asistir conmigo a cada una de las charlas en torno al caso Ayotzinapa. Gracias por compartir cada uno de los sentimientos que surgieron alrededor de esta escritura y contribuir a que muchos de los planteamientos de este trabajo florecieran. Gracias por la tranquilidad, la perseverancia, el amor y la entereza. Gracias por mostrarme día con día que *otro mundo es posible*.

A mi mejor amigo, Johann Romero, por estar siempre cerca sin importar la distancia física, por tu sensibilidad y atención a la hora de leerme, por tus palabras de aliento y por compartir tanta poesía.

A la Mtra. Rocío Sosa Rosas, por incursionarme en el mundo de la literatura y ayudarme a encontrar mi lugar en múltiples ocasiones, por ser un ejemplo para mí como docente y como ser humano, por mostrarme todas las maravillas que encierra esta profesión.

A mis amigas, Mariana, Ximena, Karla, Dominic, Elena y Abril, por abrazarme y sostenerme en los momentos difíciles, por organizar la rabia conmigo y enseñarme a ser tenaz; gracias por regalarme tantos días extraordinarios. A Max, por escucharme y marchar conmigo, por compartir el mar, la alegría y la locura.

Agradezco a la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay y a la Dra. Mónica Quijano Velasco, cuyas maravillosas clases fueron el germen de este proyecto. Gracias por enseñarme la importancia de la inclusión de estos temas en el ámbito intelectual, gracias por cada una de sus reflexiones, enseñanzas y observaciones. Agradezco también a la Dra. Eva Castañeda Barrera y el Dr. Armando Velázquez Soto, por la delicadeza para guiarme, por su lectura atenta y sus valiosas observaciones.

A Diana del Ángel, por tu apertura y amabilidad para responder mis dudas. Gracias por mostrarme que la literatura puede generar vínculos significativos y subversivos.

Al Dr. José Roberto Cruz Arzabal, cuya guía y soporte posibilitaron esta investigación. Gracias por ser un ejemplo en todo sentido posible, por hacer de este proceso una experiencia absolutamente fascinante como reveladora, por ayudarme a encontrar un camino en la literatura e inspirarme profesionalmente con cada una de sus clases. Gracias por todas sus enseñanzas, su tiempo y su confianza. Gracias por sembrar en mí el gusto por la investigación en literatura y, sobre todo, gracias por tenderme la mano cuando así lo requería.

## Introducción

Ausencia es la incertidumbre. Incertidumbre continua, total.  
Incertidumbre que se manifiesta en aquellos momentos de distracción,  
en una conversación, cuando hay que elegir un verbo en presente o en pasado  
y sabes que cualquiera de los dos tiempos es al mismo tiempo el tiempo correcto y equivocado.

Esa playera.... era su favorita. *Es su favorita.*

Ausencia es una violación continua. Una tortura que no tiene fin.

Una gota que va horadando una roca. Sin piedad.

Federico Mastrogiovanni

En México la violencia exacerbada es un factor común. Hay en las páginas de la historia de este país una cantidad exorbitante e inadvertida de identidades anuladas, feminicidios, homicidios, desapariciones forzadas y violaciones a los derechos humanos. Entre todos los ejemplos que pueden mencionarse aquí, existe uno que nos ha marcado especialmente por evidenciar la negligencia, insensibilidad y múltiples fallas de las instituciones y autoridades en materia de seguridad, justicia y participación política: el caso Ayotzinapa.

Se ha llamado caso Ayotzinapa a la serie de ataques perpetrados por el ejército, la policía municipal, federal y estatal, en colusión con el crimen organizado, la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero y sus alrededores, así como sus consecuencias. Para fines de este análisis, he decidido comenzar con una breve reconstrucción de los hechos más importantes a partir de la *Plataforma Ayotzinapa. Una cartografía de la violencia*, un trabajo de investigación del proyecto Forensic Architecture en colaboración con el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) y el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez (Centro Prodh)<sup>1</sup>:

Para comenzar, el 26 de septiembre de 2014, entre las 17:30 y las 18:00 horas, cerca de ochenta estudiantes salieron de la Normal Rural “Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa” a bordo de dos camiones Estrella de Oro con la intención de llevar a cabo una actividad de boteo habitual, que consistía en tomar camiones en Iguala para poder asistir a la marcha conmemorativa anual de la matanza del 2 de octubre de 1968, en Tlatelolco, Ciudad de México, ello como una alternativa frente a la constante negativa del gobierno estatal a

---

<sup>1</sup> Véase también Anabel Hernández. *La verdadera noche de Iguala. La historia que el gobierno quiso ocultar*. Ciudad de México: Grijalbo, 2016 y Paula Mónaco Felipe. *Ayotzinapa: horas eternas*. Ciudad de México: Ediciones B, 2015.

brindarles medios de transporte y apoyo para llevar a cabo sus prácticas. Los estudiantes que viajaban a bordo de estos dos camiones decidieron separarse al entrar a Iguala alrededor de las 19:00 horas: uno de los camiones se dirigió hacia la terminal y el otro permaneció cerca de la caseta de ingreso a la ciudad; sin embargo, los normalistas que se dirigieron a la terminal fueron retenidos por autoridades al intentar tomar más unidades, por lo cual los que habían permanecido cerca de la caseta de acceso acudieron en su ayuda. Reuniéndose los dos camiones en la terminal, los estudiantes lograron extraer tres unidades más, dos autobuses Costa Line y un Estrella Roja, con los que pretendían marcharse de Iguala cerca de las 21:20.

De las cinco unidades, cuatro (dos Costa Line y dos Estrella de Oro) se dirigieron hacia el norte en este orden, pero fueron interceptados y atacados en la intersección de la avenida Juan N. Álvarez y el Periférico Norte. Este ataque comenzó unos metros antes de llegar a esta intersección: miembros de la policía municipal de Iguala intentaron bloquear en múltiples ocasiones a este convoy con disparos al aire, luego directamente a las unidades para, finalmente, conducirlos al punto antes señalado e impedir completamente su paso con una patrulla también perteneciente a la policía municipal; antes de arribar a esta intersección, el autobús que iba hasta atrás de este grupo (un Estrella de Oro) se desvió rumbo al Este hacia el Periférico Sur con la intención de evitar los disparos. Por otra parte, la unidad restante de las cinco que salieron de la terminal (un Estrella Roja) se dirigió desde el principio hacia Periférico Sur y logró llegar a esta avenida; posteriormente este autobús sería rebasado a unos metros por el autobús Estrella de Oro que había salido del convoy. Estos dos últimos autobuses fueron interceptados y atacados a la altura del Palacio de Justicia de Iguala. Ambos ataques ocurrieron simultáneamente, cerca de las 21:40 horas.

El ataque en la intersección de Juan N. Álvarez y Periférico Norte al convoy de tres autobuses fue perpetrado por diez patrullas de la policía municipal de Iguala y tres de la policía municipal de Cocula. En éste resultaron heridos varios estudiantes: Aldo Gutiérrez Solano, quien recibió un disparo en la cabeza, Erick Santiago López, quien recibió un disparo en el brazo y Santiago Flores,<sup>2</sup> quien experimentó múltiples dificultades respiratorias. Aldo

---

<sup>2</sup> En la *Plataforma Ayotzinapa. Una cartografía de la violencia* los nombres de Edgar Santiago López y Santiago Flores no aparecen como tal, he tomado estos de *Una historia oral de la infamia. Los ataques contra los normalistas de Ayotzinapa*, donde se especifica que “la mayoría de los sobrevivientes pidieron proteger sus identidades con el uso de seudónimos, lo cual se ha respetado” (11).

Gutiérrez Solano permaneció en coma durante cuatro años y actualmente se encuentra en estado vegetativo persistente (Sosa). Asimismo, entre veinte y treinta estudiantes del último autobús del convoy fueron forzados a descender con disparos directos, luego fueron colocados en el pavimento, golpeados y obligados a subir en seis o siete patrullas pertenecientes a la policía municipal de Iguala para después ser desaparecidos; únicamente uno de ellos logró salvarse, Erick Santiago López, ya que había recibido un disparo en el brazo y fue trasladado al hospital por esta razón.

Por otra parte, en el ataque que se llevó a cabo a la altura del Palacio de Justicia de Iguala, el autobús Estrella de Oro (desviado del convoy antes referido) fue bloqueado por cuatro patrullas pertenecientes también a la policía municipal de Iguala, luego se unieron al ataque una patrulla de la policía ministerial, tres patrullas de la policía federal y, más tarde, otras cuatro de la policía municipal de Iguala; para las 22:30 este autobús estaba rodeado de al menos doce patrullas; posteriormente, utilizando gas lacrimógeno, varios miembros obligaron a los pasajeros a salir. Entre doce y quince estudiantes fueron golpeados y subidos a la fuerza en los vehículos antes referidos —de los cuales se sabe que tres pertenecían a la policía municipal de Huitzucó—, se dirigieron hacia el sur por el camino que va a Chilpancingo y fueron desaparecidos.

Aproximadamente a las 22:20 horas, 150 metros atrás de este último ataque, el único autobús que había partido inicialmente hacia Periférico Sur, un Estrella Roja, fue bloqueado por dos patrullas de la policía federal con miembros armados, quienes obligaron a cerca de catorce estudiantes a descender; después éstos huirían. Mientras caminaban en dirección al Periférico Norte para ir a ayudar a sus compañeros heridos en la intersección de Juan N. Álvarez, tres patrullas de la policía municipal de Iguala intentaron detenerlos, por lo cual, temiendo por su vida, decidieron huir nuevamente hacia la Colonia Pajaritos. A las 23:30, dos patrullas de la policía municipal de Iguala intentaron atropellarlos, luego patrullas de la policía ministerial los persiguieron a lo largo del Periférico Poniente al igual que algunos funcionarios de la policía municipal, quienes les dispararon directamente a lo largo de varios metros mientras corrían en las calles de la colonia 24 de febrero.

Pese a que varias agencias de seguridad en todos los niveles de gobierno estaban al tanto de los hechos por las múltiples llamadas realizadas por los normalistas, sus familiares y amigos, y pese a que había un cuartel militar a unos minutos de distancia, nadie acudió a

procesar las escenas del crimen –investigar lo sucedido, recoger y proteger evidencias–, ni a brindar auxilio a los estudiantes. Por lo anterior, cerca de las 23:00 horas, nuevamente en la intersección de Juan N. Álvarez y Periférico Norte, comenzaron a llegar grupos de periodistas y maestros con la intención de brindar apoyo a los estudiantes y, a las 00:15 horas, mientras realizaban una conferencia de prensa en conjunto para informar lo sucedido, fueron atacados nuevamente por sujetos armados sin uniforme. En este ataque fueron asesinados los normalistas Daniel Solís Gallardo y Julio César Ramírez Nava, mientras que Édgar Andrés Vargas fue gravemente herido en el rostro junto con otras dos personas externas a la comunidad normalista. El cuerpo de Julio César Mondragón Fontes, quien también estuvo presente en este ataque, fue encontrado posteriormente (no se sabe en qué momento de la madrugada) desollado y con señales de tortura.

Simultáneamente, a las 23:30, ocurrían otros cuatro ataques cerca de Iguala, a 20 km hacia el Sur, en el cruce del poblado de Santa Teresa; sin embargo, no se sabe quiénes fueron los perpetradores. En este lugar murió Blanca Montiel, quien pasaba por ahí a bordo de un taxi; asimismo, un autobús que transportaba al equipo de futbol Los Avispones (que partía del Estadio de Iguala rumbo a Chilpancingo) fue brutalmente atacado por hombres armados: uno de los jugadores, Josué García Evangelista, murió en este lugar y al menos otros ocho fueron heridos; aunado a esto, el chofer de la unidad, Víctor Manuel Lugo Ortiz, fue herido gravemente y murió más tarde en el hospital. Otros dos taxis fueron agredidos posteriormente en esta carretera junto con un camión de mercancías, del cual un pasajero fue lastimado gravemente. Se cree que estas agresiones continuaron hasta altas horas de la noche, pues se afirma que estos sujetos disparaban indiscriminadamente mientras huían del lugar; se piensa también que estos ataques fueron perpetrados por miembros de la policía municipal de Huitzucó en conjunto con miembros del crimen organizado. Las víctimas de estas agresiones no recibieron ayuda hasta casi las 00:47 horas, pese a que varias autoridades estaban enteradas de lo sucedido e incluso estaban presentes en el lugar de los hechos.

Se sabe también que cerca de la media noche se instalaron dos bloqueos carreteros cercanos: uno en Sabana Grande (3 km al sur del cruce de Santa Teresa) y otro en Mezcala (30 km al sur), donde sujetos armados disparaban indiscriminadamente a las personas que pasaban por ahí; estos bloqueos permanecieron hasta las dos de la mañana y se reinstalaron cerca de las seis de la mañana del 27 de septiembre de 2014. Aunado a lo anterior, se sabe

que miembros del 27 Batallón de Infantería de Iguala estuvieron presentes en prácticamente todos los ataques, ya sea como testigos o como perpetradores, que no portaban uniforme, pero sí armas de uso exclusivo; de la misma forma, se sabe que participaron en la vigilancia de los normalistas por medio del C4.

Gracias al esfuerzo e investigación de los normalistas sobrevivientes, familiares, amigos, periodistas, profesores, el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez (Centro Prodh), el proyecto Forensic Architecture, entre otros miembros de la sociedad, hoy es posible responsabilizar al aparato gubernamental mexicano de lo sucedido; sin embargo, el 27 de enero de 2015, Tomás Zerón, entonces director de la Agencia de Investigación Criminal (AIC) de la Procuraduría General de la República (PGR), y Jesús Murillo Karam, entonces titular de esta misma, dieron a conocer a través de un comunicado de prensa una versión de los hechos que afirmaba que los 43 normalistas desaparecidos habían sido capturados por miembros del crimen organizado, calcinados en el basurero de Cocula y, una vez quemados, sus huesos habían sido fracturados, almacenados en bolsas de plástico y arrojados al río San Juan, versión que resultaría absurda e ilógica en muchos sentidos; a esta serie de afirmaciones se les denominó la “verdad histórica”.<sup>3</sup>

A partir de lo anterior, es posible afirmar que la violencia de aquella noche se ha extendido a lo largo de cinco años por la postura e indiferencia del Estado y de los medios de comunicación, lo cual parte de que “la desaparición como hecho social significa que esta duda puede prolongarse de manera indefinida; presunciones, suposiciones y rumores se suceden sin cesar y sin poder confrontarse con la realidad concreta, hasta que no se encuentre físicamente el cuerpo de las personas desaparecidas” (Ramos 105). Asimismo, al no hallar rastro alguno de los cuerpos, también persiste una oposición entre el discurso del Estado y

---

<sup>3</sup> Si bien no profundizaré aquí en las críticas que se han hecho a la “verdad histórica”, puesto que mi análisis se concentra en otros discursos, considero que los documentales *Mirar Morir. El ejército en la noche de Iguala* del periodista mexicano Témoris Grecko, *Ayotzinapa, el paso de la tortuga* del cineasta mexicano Enrique García Meza y la serie *Los días de Ayotzinapa* del director argentino Matías Gueilburt dan cuenta de algunas de las críticas y cuestionamientos más importantes que se han externado a lo largo de estos cinco años por parte de científicos, expertos en medicina forense, habitantes de las zonas aledañas al basurero de Cocula o al río San Juan, etc. Estos materiales dan cuenta también de los ataques de aquella noche y de las múltiples consecuencias para los familiares y amigos de los normalistas, así como para la propia Normal Rural “Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa”.

el de la sociedad mexicana en torno a la condición de los 43 normalistas de Ayotzinapa: por un lado, el Estado ha insistido en la afirmación de la “verdad histórica”, mientras los familiares, amigos y compañeros de los normalistas desaparecidos emprendieron una organización que persevera hasta hoy en la búsqueda y exigencia de la verdad y, por ende, de justicia.<sup>4</sup>

En 2014, al iniciarse esta lucha por la verdad y la justicia, se sumaron diversos sectores de la sociedad en el unísono de “Todos somos Ayotzinapa”<sup>5</sup> y, desde entonces, ésta se ha configurado y prolongado a través de una diversidad de prácticas solidarias que van desde marchas,<sup>6</sup> reuniones, paros escolares y laborales, intervenciones, *performances*, pinturas, murales, canciones, textos académicos y literarios, etc., las cuales han buscado reflexionar sobre sucedido al tiempo que pretenden hacer visible la ausencia, el dolor, la confusión y, sobre todo, buscan hacer del desconsuelo, la angustia, la tristeza y la pena individuales algo colectivo. Esta diversidad de prácticas es importante porque, además de lo que ya he mencionado, muchas de ellas también buscan reflexionar y hacer visible la violencia de aquella noche, así como su continuidad, puesto que ella desencadenó una serie de *rupturas*<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> En el libro *Interpretaciones de la heteronomía*, Aldo Priego, Ángel Aviña, Bernardo Cortés, Hugo Vázquez, Jorge Rodríguez, Mariano Villegas, Mario Orospe y Raúl Vázquez construyen una noción alterna de justicia heterónoma frente a la crisis de derechos humanos en México, la cual parte de los conceptos espectralidad, herencia, memoria y mesianismo; proponen un nuevo modelo cuya base radica en la “amorosidad para el otro. El amor para el otro aparece como una potencia comunitaria y universal, únicamente en tanto es aquello que me lleva a todos los otros, a cualquier otro, lejano, cercano y de las generaciones: «Amor quiere decir que yo no tengo mi centro en mí mismo» (213). Esta noción es importante para este análisis porque tiene que ver con lo que las obras del *corpus* llevan a cabo y con la generación de empatía desde el arte.

<sup>5</sup> Como ha explicado Diana González Martín, esta consigna es importante porque plantea, en una suerte de metonimia, la conversión de la experiencia de la violencia de la comunidad normalista en la de todo un país, la cual implica a su vez un ejercicio de identificación con todos aquellos que han vivido la violencia del Estado y que no son Estado. Según la autora, esta frase funciona performativamente y orienta la rabia, el dolor, la tristeza y la desesperación hacia la solidaridad colectiva. Sin embargo, existen posturas en contra de esta identificación, cuyo principal argumento es que en realidad no todos sufrimos la marginalización ni la racialización que los normalistas experimentan cotidianamente, ejemplo de ello es el texto de Amy Reed-Sandoval. “¿Todos somos Ayotzinapa?”. *Cuadernos fronterizos. Publicación cuatrimestral de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez*, núm. 35, año 11, pp. 23-36. Véase: Diana González Martín. “Todos Somos X. Ayotzinapa Somos Todos”. Disponible en: [https://www.academia.edu/30487309/Todos\\_Somos\\_X.\\_Ayotzinapa\\_Somos\\_Todos](https://www.academia.edu/30487309/Todos_Somos_X._Ayotzinapa_Somos_Todos). Fecha de consulta: 31 de agosto de 2019.

<sup>6</sup> Véase Tommaso Gravante y Alice Poma. “Emociones, trauma cultural y movilización social: el movimiento por las víctimas de Ayotzinapa en México”. *Perfiles Latinoamericanos*, vol. 53, núm. 27, 2019. Disponible en: <http://perfilesla.flacso.edu.mx/index.php/perfilesla/article/view/866>. Fecha de consulta 17 de septiembre de 2019, para un análisis del proceso de generación de empatía en la movilización por el primer aniversario del caso Ayotzinapa.

<sup>7</sup> Coloco en cursivas porque se trata de un concepto que propongo como parte de una nueva estética de la violencia en el contexto mexicano y latinoamericano actual. Este concepto es la base del presente análisis y

o quiebres cuya incursión alteró la comprensión que teníamos de la realidad social, del desarrollo de la historia y también nuestras formas de pensarla, nombrarla y narrarla.

He decidido retomar el trabajo de Nelly Richard en torno a los quiebres o fracturas de la memoria,<sup>8</sup> a partir del cual considero que es posible hablar de tres *rupturas* esenciales para el caso Ayotzinapa: la *ruptura* personal o desaparición forzada, la *ruptura* histórica y la *ruptura* estética. La *ruptura personal* se refiere a la disrupción causada por el asesinato y desollamiento de Julio César Mondragón Fontes y la desaparición forzada de los 43 normalistas; la *ruptura histórica* se refiere al trastocamiento, debido a los ataques, de la continuidad histórica así como su racionalidad y sus encadenamientos lógicos; y la *ruptura* estética se refiere al quiebre semántico y conceptual como respuesta a la necesidad de verbalizar la violencia luego de la catástrofe: una suerte de salida de los reduccionismos ideológicos y técnicos.

De entre la variedad de prácticas y discursos que se han producido a lo largo de cinco años y que buscan pensar el tema, elegí trabajar *Procesos de la noche* (Almadía, 2017) de Diana del Ángel (1982) y *Una historia oral de infamia. Los ataques contra los normalistas de Ayotzinapa* (Grijalbo, 2016) de John Gibler (1973), obras literarias que resultan sobresalientes y relevantes porque emplean estrategias específicas para hablar de las *rupturas* o fisuras antes mencionadas, la ausencia de los normalistas, el dolor y el *duelo patológico* como consecuencias de lo sucedido el 26 y 27 de septiembre de 2014. Aunado a lo anterior, estas obras resultan cruciales porque las estrategias literarias empleadas en ellas suponen efectos particulares en quien lee, por lo cual se trata de textos que buscan no sólo visibilizar las secuelas de la violencia y la ausencia, sino también evocar a los desaparecidos sin sustituir o representar el duelo.

*Procesos de la noche* es un libro que reúne 22 testimonios breves de personas cercanas al normalista Julio César Mondragón Fontes (cuyo cadáver desollado fue encontrado la madrugada de los ataques), los cuales nos acercan a la vida íntima del normalista, y un mismo número de crónicas que dan cuenta del destino de su cadáver a un año de haber sido

---

busca definir la complejidad e irrupción de la experiencia traumática, su continuidad y sus consecuencias dentro del arte.

<sup>8</sup> Véase Nelly Richard. “Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural”. *Pensar en la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2001, pp. 103-114, “Roturas, enlaces y discontinuidades” y “La cita de la violencia: rutina oficial y convulsiones del sentido”. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013, pp. 109-132 y 133-151.

secuestrado, torturado y asesinado. Por otro lado, *Una historia oral de la infamia. Los ataques contra los normalistas de Ayotzinapa* es un libro que contiene los testimonios orales de veinticinco estudiantes y quince testigos de los ataques del 26 de septiembre de 2014, los cuales, al estar ordenados cronológicamente, funcionan como una crónica que reconstruye lo ocurrido desde la tarde del 26 hasta el mediodía del 27 de septiembre de 2014. El presente trabajo toma estos dos textos como *corpus* para llevar a cabo un análisis y responder a las siguientes preguntas: ¿Qué estrategias literarias se emplean en ambos textos en torno a la desaparición y asesinato de los estudiantes de la normal rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa para hablar de la *ruptura* y el *duelo patológico*?, ¿cómo funcionan y qué efectos generan en quien lee?

Por otro lado, he decidido retomar el trabajo de Ileana Diéguez, para quien la ausencia del duelo se debe al hecho de que los ritos que se vinculan con desapariciones forzadas no sólo ponen en la mesa el problema de la ausencia de un cuerpo, sino que además plantean la imposibilidad de la convicción real de la muerte; el duelo entonces se tiene que elaborar por ausencia y no por muerte; ante la ausencia del cuerpo, el duelo tiene que realizarse simbólicamente y se convierte entonces en un *duelo patológico*. La *ruptura* y el *duelo patológico* como conceptos son la base de este análisis y serán explicados a profundidad en el capítulo posterior.

Asimismo, la metodología para llevar a cabo este análisis parte del trabajo de Sara Ahmed en torno a la emoción como una forma de política cultural o construcción del mundo, ello para proponer un análisis a partir de la emocionalidad de las obras aquí incluidas; es decir, un análisis que parte de un ejercicio de interpretación afectiva: interpretar a partir de los efectos e impresiones del contacto que se tiene con las obras, del contacto con los signos y con la manera en que éstos trabajan *sobre* y *en* las emociones.

El análisis de las diversas estrategias y su uso en *Procesos de la noche* y *Una historia oral de la infamia* para hablar de la *ruptura* que suponen los hechos y el duelo patológico posterior, junto con el análisis de sus efectos o consecuencias, permite pensar en la complejidad y dimensión reales de la violencia en el contexto mexicano y latinoamericano actual, además de la necesaria pluralidad de discursos como forma de acercamiento efectivo y como una oportunidad para repensar las formas de representación, así como la estética de lo abyecto.

Hasta hoy no existen análisis que busquen indagar en la *ruptura* y el *duelo patológico* que evidencian algunas obras literarias y artísticas como una expresión de la muerte, la fisura social y el vacío de la desaparición forzada alrededor de los ataques de Iguala. Esta línea de estudio posibilitará entonces la apertura de un diálogo entre los diferentes discursos para un acercamiento complejo y efectivo a la situación, el cual a su vez permita una visión más amplia y crítica que abra la reflexión sobre nuevas formas de exigir verdad y justicia colectivamente. Visibilizar la *ruptura* y sus consecuencias, la ausencia del duelo, así como el dolor ajeno es crucial para sacudir el pensamiento, para crear zonas incómodas en el arte que impulsen la empatía, la crítica y la acción.<sup>9</sup>

Es importante decir entonces que *Procesos de la noche* y *Una historia oral de la infamia* son obras que forman parte de la literatura documental mexicana actual, de las “necroescrituras” (Rivera 22), cuyo interés principal no sólo consiste en funcionar como “fichas anamnésicas” de la cultura, sino también poner en cuestión el lugar de la literatura frente al horror de la violencia y el propio valor de lo literario. Esta literatura no sólo sorprende por el ejercicio de revisión, recuperación y apertura del pasado, sino que además lleva a cabo una crítica constante y asidua del presente, de la tradición cultural, del marco de crueldad, marginación y corrupción en el cual nos encontramos, de la impunidad y, sobre todo, de la violencia que hoy nos corroe. Se trata entonces de una escritura del horror, de una literatura comprometida con los problemas sociales y políticos del país que constantemente reflexiona y se pregunta sobre la manera de narrar la catástrofe cotidiana, al tiempo que piensa en todo aquello que queda afuera de la escritura, que es lo que impulsa su propia existencia. Hoy resulta sumamente importante y necesario estudiar estos textos por su valor crítico y su apuesta por pensar y cambiar, por un lado, las formas en las que hoy abordamos el tema de la violencia desde la literatura y, por otro lado, la crisis en la cual parecemos naufragar cada día con mayor indolencia.

Sumado a todo lo ya expuesto, este análisis es significativo por todo aquello que gira en torno a las obras que aquí se abordarán, comenzando por la formación de una *communitas* solidaria en busca de justicia y verdad. Es así que tanto en *Procesos de la noche* como en *Una historia oral de la infamia* encontramos inscritas diversas modalidades de acción e

---

<sup>9</sup> Para otro análisis del duelo véase *Pensar Ayotzinapa*. Ciudad de México: Almadía, 2018.

interacción social y comunicativa que parten sobre todo de las familias y compañeros de los normalistas: “muchas de las resistencias de los familiares de [los] desaparecidos [hallan] cobijo en esa pequeña pero potencial palabra que les simboliza y reelabora el hecho criminal para darles soporte y resignificarlos, contención y cobertura que trae en veces consigo, una carga ideológica, religiosa y política, se socializa la colectivización y se vuelven colaborativas las redes” (Chávez).

Lo anterior se debió principalmente a que la desaparición de los 43 normalistas “visibilizó una violación cotidiana de derechos humanos —por desgracia también sistemática y recurrente desde hacía muchos años— aplicada contra decenas de miles de ciudadanos. [...] Los 43 de Ayotzinapa fueron acicate, despertador, sacudida de conciencias, espabilador, terapia de *shock* para una energía social contenida durante años y que todavía busca los cauces que transformen esa indignación en acciones organizadas para un cambio radical y pacífico en México” (Reveles 10-11). Las obras aquí analizadas dan cuenta además del momento de convulsión que encarna el caso Ayotzinapa y de su impacto: “no es un simple momento de dolor, sino 43 desapariciones forzadas, 7 asesinatos, un desollamiento, la participación de fuerzas federales y no sólo municipales, el cinismo y el desprecio de las autoridades, la prueba de la complicidad entre el Estado y el crimen organizado, la despiadada perversión del narcogobierno, la injusticia y la impunidad, el recuerdo y el retorno de la guerra sucia” (Pavón-Cuéllar 196).<sup>10</sup>

En línea con todo aquello que gira en torno a los textos que se estudiarán aquí, no debe perderse de vista que el ataque fue en contra de estudiantes provenientes de la Normal Rural “Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa”, una escuela de formación de profesores para comunidades campesinas. Lo anterior es crucial si recordamos que el normalismo rural no sólo representa a sus estudiantes y profesores, sino también al campesinado y que se trata de una de las muy pocas vías de ascenso en el campo, por lo cual es atacado y acosado sistemáticamente por autoridades educativas, gobiernos locales y el Estado en general (Hernández 10). La importancia de esto es que los normalistas de Ayotzinapa “son aquello

---

<sup>10</sup> Para un análisis profundo y complejo del trauma que implica el caso Ayotzinapa para la comunidad normalista, sus familias y la sociedad en general desde el punto de vista psicológico, véase Ximena Antillón Najlis et al. *Yo sólo quería que amaneciera. Informe de impactos psicosociales del caso Ayotzinapa*. Ciudad de México: Fundar, 2018. Disponible en: <https://fundar.org.mx/impactos-psicosociales-de-casoayotzinapa/>. Fecha de consulta: 27 de septiembre de 2018.

que la ideología nacional repugna, su propio modo de ser, su identidad está prohibida en México. El normalista rural es aquel hombre pensante de abajo que enseña a pensar a los de abajo, y como pensar es revolver los lugares, y como ser de abajo es conformarse con el lugar de resignación, ignominia, desesperación y falta de oportunidades, se trata de una contradicción cultural en México (Abud 83).<sup>11</sup>

Sin embargo, la comunidad normalista es, por otra parte, una comunidad que encuentra sus cimientos más fuertes en la rebeldía que se niega a ser racializada, marginada y, menos aún, desaparecida. Es cierto que:

Ayotzinapa es el nombre de la desigualdad y la injusticia. [Pero] también de la no aceptación pasiva de esta situación; es el nombre de la lucha y de la dignidad. En el muro del comedor de la Escuela Normal Isidro Burgos se lee con letras rojas sobre las cabezas de sus alumnos la leyenda «Por la liberación de la juventud y la clase explotada». Esa consigna la han seguido siempre los maestros egresados cuyos nombres emblemáticos son Genaro Vázquez Rojas y Lucio Cabañas Barrientos. Si la Escuela Normal Rural sintetiza nuestra realidad es porque en ella encontramos a la parte oprimida de la nación sumada a la singularidad de la conciencia de su opresión (Abud 90).

Desde este punto de vista, es posible pensar en la naturaleza instrumental de la violencia en el caso Ayotzinapa: como ha reflexionado Hannah Arendt,

ésta se ejerce y desarrolla para determinado fin, y si bien nunca puede ser legítima, se construye como justificable por los grupos de poder que la detentan. Las representaciones producidas por los grupos dominantes en escenarios donde predomina la violencia, buscan una demostración de poder. Cualquiera que sea el discurso sustentador, estas representaciones implican formas de representar y exhibir los emblemas de un poder soberano sustentado en el ejercicio de la muerte violenta, produciendo subjetividades modeladas en esos territorios del miedo” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 72-73).

La violencia funciona en este caso como un ejercicio de poder sobre los cuerpos, sobre su vida o su muerte, lo cual introduce la noción de necropoder como manifestación específica del terror en la actualidad: se trata de un poder que radica en la posibilidad de decidir quién vive, quién muere y cómo. En el caso Ayotzinapa, es evidente la detentación de este poder en los asesinatos, la desaparición y el desollamiento, lo cual nos permite pensar también en

---

<sup>11</sup> Para un recorrido por la historia de las Normales Rurales en México y las transformaciones de su proyecto educativo, véase: Maider Elortegui Uriarte. "Un recorrido histórico de las Escuelas Normales Rurales de México: el acto subversivo de hacer memoria desde los acontecimientos contra los estudiantes de Ayotzinapa". *Estudios Latinoamericanos*, núm. 40, julio-diciembre 2017, pp. 157-178.

el hecho de que este poder no se conforma sólo con decidir en y sobre los cuerpos, sino que además da cuenta de su actuar con la intención específica de imponer el miedo a través de imágenes o puestas en escena de esos cuerpos asesinados, torturados o amenazados: una espectacularidad que busca dar cuenta del aparato represivo.

Esta espectacularidad se conoce como “necroteatro” y “está vinculado al propósito de poner ante los ojos la evidencia espectacular del sufrimiento, la escena aterradora de un discurso de poder que aniquila el cuerpo humano en vida y *post mortem* con propósitos aleccionadores” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 78). Lo anterior es importante puesto que

la realidad del cuerpo hoy indica la emergencia de síntomas y patologías sociales que de distintas maneras contaminan las prácticas del pensamiento y del arte. En particular, el arte mexicano de las últimas décadas [...] está elaborando iconografías en las que late el impacto traumático de esa realidad corporal, acudiendo a dispositivos representacionales en un registro esencialmente alegórico y sacrificial, pero también en un registro documental (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 117).

Este trabajo comienza en su primer capítulo por explicar a detalle cómo se entenderán los conceptos de *ruptura* y *duelo patológico*, asimismo doy cuenta de la metodología que se empleará y la naturaleza del *corpus* seleccionado. Posteriormente llevaré a cabo un análisis detallado de las estrategias literarias para visibilizar la *ruptura* y el duelo patológico en *Procesos de la noche* y *Una historia oral de la infamia*, en los capítulos 2 y 3 respectivamente, para luego analizar las consecuencias de la irrupción de la *ruptura* en la comunidad normalista. Finalmente daré un recuento de lo más importante de cada capítulo y una síntesis que responda a la problemática y objetivos antes expuestos.

Para terminar, me interesa aclarar aquí que este análisis busca ante todo ser un gesto de empatía y solidaridad con las víctimas de los hechos del 26 y 27 de septiembre de 2014, con sus familias, sus compañeros y sus amigos, asumiendo de antemano todas las limitantes que esto puede implicar y teniendo presente que

enfrentar desde el testimonio y el relato, desde la narrativa y la palabra, el flagelo de la tragedia que vivimos no es ni será suficiente si no entendemos que el otro podríamos ser nosotros muy pronto. La desaparición de un ser querido y las violencias que afectan todo a su paso al menos deben marcar un poco el rumbo de quiénes queremos ser en este país, y lo que queremos o podemos hacer; la academia, la teoría y el conocimiento [hoy más que nunca necesitan] hacer calle, hacer pueblo, y hacer desde lo simple, pero con fuerza (Chávez).

Para la lectura posterior debe tenerse en cuenta entonces que las obras aquí abordadas e igualmente todas las prácticas artísticas alrededor del caso Ayotzinapa *no recuperan el pasado ni regresan lo perdido*, “apenas ayudan a reconocer lo que irremediablemente se ha perdido” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 183). Lo anterior implica abrir los ojos y la conciencia, darle un lugar a la incomodidad, a la inquietud, al dolor y a la rabia, pues tal como afirma Nelly Richard, “si la crítica intelectual se abstiene de intervenir en estas peleas bajo el pretexto (aristocrático) de que el presente es demasiado promiscuo, ¿desde dónde esperar que se produzcan, entonces, los choques de visión y representación que deberían hacer estallar la falsa consensualidad de los arreglos con los que la actualidad mantiene sus signos en orden?” (“Las marcas” 113-114). De esta forma, aceptando y haciendo frente a los límites que implica el ejercicio intelectual para acercarse a hechos como los aquí referidos, la escritura posterior apuesta por ser un respaldo a la lucha de los compañeros, familias y amigos de los normalistas sobrevivientes y desaparecidos en el entendido de que “acompañarnos significa no dejarnos solos” (Chávez).

## Capítulo 1

### Hacia una estética de la *ruptura* y el duelo

Porque la escritura, por ser escritura,  
invita a considerar la posibilidad  
de que el mundo puede ser, de hecho, distinto.

Porque acaso el ser de la escritura no consista más que en  
dar la cara y, de ser necesario, en ofrecer la otra mejilla.  
La poesía no se impone, decía Paul Celan, se expone.  
Pero esas son cosas menores. Porque encarar es,  
sobre todo, encarar la muerte. Colocarse en pos de lo  
desconocido o, lo que es lo mismo, lo oscuro.  
En esa actitud ética y estética de la exposición que abre y,  
al abrir, vulnera, ahí donde surge con singular apremio  
la certeza de que la muerte, independientemente de su circunstancia,  
es una violencia, ahí, en ese camino, tanto el rostro como la poesía  
van solos. Están solos. Por eso también.

Porque la memoria.

Porque yo no olvido. Porque no olvidaré. Porque no olvidaremos.  
Cristina Rivera Garza

Como he mencionado, los ataques perpetrados por la policía municipal, estatal y federal en colusión con el crimen organizado el 26 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, desencadenaron una serie de *rupturas* cuya fuerza de irrupción trastocó nuestra comprensión de la realidad social, del desarrollo lineal de la continuidad histórica y nuestras formas de pensar, nombrar y narrar la violencia. Para efectos de esta investigación he decidido retomar el trabajo de Nelly Richard en torno a los quiebres o fracturas de la memoria, a partir del cual considero que es posible hablar de tres *rupturas* esenciales para el caso Ayotzinapa: la *ruptura* personal o desaparición forzada, la *ruptura* histórica y la *ruptura* estética, las cuales explicaré detalladamente en este apartado y estarán presentes a lo largo de todo el análisis posterior.

La primera *ruptura*, que he denominado *personal*, se refiere a la disrupción causada por el asesinato y desollamiento de Julio César Mondragón Fontes y la desaparición forzada de 43 de sus compañeros, para ello es importante tomar en cuenta que:

Se considera desaparición forzada la privación de la libertad a una o más personas, cualquiera que fuere su forma, cometida por agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúen con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la falta de información o de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o de informar sobre el paradero de la persona, con lo cual se impide el

ejercicio de los recursos legales y de las garantías procesales pertinentes (*apud* Mastrogiovanni 16).<sup>12</sup>

Ante este quiebre surge una oposición entre los discursos producidos por la sociedad y por el Estado mexicano en torno a la condición de los normalistas: el Estado busca “que no quede rastro de lo sometido a sus fuerzas de rechazo y expulsión pero tampoco de su operación [...], deniega a sus víctimas los derechos más elementales, las desubjetiviza” (Soria y Orozco 158-159); por otro lado, las familias de las víctimas y sus amigos, junto con la sociedad, emprenden diversas acciones, cuyo principal objetivo es nombrar la falta y formarla, hacerla visible; buscan hacer del desamparo el desamparo de todo un país y del reclamo individual el reclamo colectivo, ya que:

Lo aterrador del hecho –en sí mismo aterrador– no es el asesinato, sino la paciente tarea [...] de desaparecer los cuerpos, de borrar la huella de su paso en el mundo, de hacerles cavar, a fuerza de someterlos a la cremación y a la pulverización, una tumba en el aire, en el vacío, en la nada, haciéndolos decir así que nunca existieron entre nosotros, que nunca tuvieron presencia, que ni siquiera eran desechos dignos de figurar en un basurero (Soria y Orozco 160).

Si bien este trabajo no pretende ahondar en los discursos producidos por el Estado, es necesario aclarar que este mensaje de horror es una de las tantas expresiones de la necropolítica actual: en los Estados contemporáneos “la última expresión de la soberanía reside en el poder y en la capacidad de dictar quién puede vivir y quién debe morir [...]. Ejercer la soberanía es ejercer el control sobre la mortalidad y definir la vida como una manifestación de ese poder” (Mbembe, “Necropolitics” cit. en Rivera Garza 19-20); es este mensaje, ejercicio del necropoder, el que supone una primera *ruptura* en sí mismo.

Asimismo, al contraponer los discursos producidos por la sociedad y por el Estado, es importante hacer hincapié en que todas las manifestaciones de éste se enfocaron en llevar a cabo la sutura y reparación de la continuidad rota, para remediar los efectos del trauma y el extrañamiento, mientras que:

El arte y la literatura críticos se [salieron] de estos manejos instituidos de la memoria, gracias a los estallidos plurisignificantes de un trabajo sobre las formas –imágenes, relatos y narraciones– que explora las brechas y fisuras de la representación en toda la

---

<sup>12</sup> Organización de Estados Americanos. *Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas*. Belém do Pará: Departamento de Derecho Internacional, OEA, 9 de junio de 1994. Disponible en: <https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/a-60.html>. Fecha de consulta: 27 de septiembre de 2019. Véase: Federico Mastrogiovanni, *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*. Ciudad de México: Grijalbo, 2014.

singularidad histórica de su accidentación material y lingüística. Las reconfiguraciones experienciales y testimoniantes del arte y de la literatura se detienen en los remanentes turbios de aquellas partículas escindidas de la memoria que vagan fuera de los ordenamientos históricos (Richard, “Las marcas” 106).

Estas nuevas formas críticas suponen una forma de hablar y de pensar afectados por una herida y por una pérdida.

La *ruptura histórica* se refiere al trastocamiento (causado por los ataques) del “desarrollo lineal de la continuidad histórica así como la racionalidad misma de la historia, sus encadenamientos lógicos y sus pactos de comprensión” (Richard, “Las marcas” 103), esta *ruptura* nos recuerda “que el pasado no es un tiempo irreversiblemente detenido y congelado en el recuerdo según el modo de lo *ya sido*. El pasado es un campo de citas atravesado por voluntades oficiales de tradición y continuidad pero, al mismo tiempo, por discontinuidades y cortes que frustran cualquier deseo unificante de un tiempo homogéneo” (Richard, “Roturas” 109).

La *ruptura* estética se refiere a la *ruptura* semántica y conceptual nacida del “...desafío de tener que nombrar fracciones de experiencia que ya no eran verbalizables en el idioma que sobrevivió a la catástrofe del sentido” (Richard, “Roturas” 113), se trata de un quiebre que surge en algunas obras artísticas y cuyo principal objetivo es huir de los reduccionismos ideológicos y técnicos; esta *ruptura* busca:

Quebrar la conformidad de lecturas domesticadas por los lugares comunes del rito institucional, de las tradiciones hegemónicas [...], de los saberes oficiales y sus jerarquías disciplinarias, del mercado cultural. Hacía falta reinventar «un lector indómito, irreductible, desgregarizado»; un lector enfrentado a *signos «comunicables pero nunca demasiado procesables»* y a nombres que guardaran en su interior una memoria lingüística de los choques nacidos de tantas desarmaduras del sentido. Son esos choques los que armaron resistencia y sublevamiento en el interior de la palabra y de la imagen, generando una memoria del trauma que resultara solidaria de los accidentes y contrahechuras de la historia a través de su grafía dañada (Richard, “Roturas” 114).

Desde su propia materialidad o corporalidad, el arte se ha vinculado a la memoria y se ha convertido en un síntoma de la violencia, para ello ha dado un giro hacia lo real, el cual tiene el objetivo de “dar mayor presencia a las construcciones metonímicas y a la estrategia alegórica. Sin ninguna posibilidad de reducirlo al realismo decimonónico, lo real se ha ido desarrollando como síntoma, como *ruptura*, como desplazamiento de la realidad en tanto representación hacia *lo real traumático*”, ahora “la materia no es expuesta por su textura,

sino especialmente por su memoria. [...] Seguirán siendo los fragmentos y los desechos los que configuren los soportes del arte, pero la ruina ya no es la de una industria ni la de una práctica consumista, son ruinas corporales, vestigios de vidas, fisuras que evidencian algún síntoma”. Lo real aparece en el arte como una pesadilla, como manifestación del terror cotidiano (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 247).

El síntoma de la violencia cotidiana en el arte irrumpe en el saber como un signo secreto, como un signo de muerte “...que opera en el sentido de un *desapaciguamiento* o *desdomesticación* de las imágenes históricamente conocidas o aceptadas como bellas: ¿el síntoma no es la fisura en los signos, la pizca de sinsentido y de no saber de dónde un conocimiento puede extraer su momento decisivo?” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 252-253). El arte reta y trasciende hoy los procedimientos de representación y también su propio lugar dentro de la cultura, se reafirma como una práctica social y como un acto ético:

Algunas de las producciones del arte y la cultura en estos últimos años en México han buscado hacer visible la densidad trágica que nos abrume, la realidad de los cuerpos. Esas imágenes no sólo hablan para nosotros, los que inmersos en la tragedia hemos deseado no ver para no incendiarnos la mirada, para no saber del naufragio. Hablarán también para otros en los tiempos que vendrán y darán cuenta de una patología social. Tal vez por ello estas imágenes estén produciendo una dimensión estética que podría ser pensada desde lo que Didi-Huberman auguró como una *esthétique du symptôme*” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 257).

En este sentido, aun cuando la presente investigación se centra en un caso paradigmático de desaparición forzada en México, he decidido tomar en cuenta un nuevo aparato para entender América Latina en el presente, sus identidades, políticas y guerras en esta nueva era, basado principalmente en el nuevo tiempo y el nuevo espacio: se trata de una especulación cuyo sentido “es la busca de algunas palabras y formas, modos de significar y regímenes de sentido, que nos dejen ver cómo funciona la fábrica de realidad para poder dar la vuelta” (Ludmer 13); esta metodología propone:

Usar la literatura como lente, máquina, pantalla, mazo de tarot, vehículo y estaciones para poder ver algo de la fábrica de realidad, [lo cual] implica leer sin autores ni obras: la especulación es expropiadora. No lee literariamente (con categorías literarias como obra, autor, texto, estilo, escritura y sentido) sino a través de la literatura, en realidadficción y en ambivalencia. Usa la literatura para entrar en la fábrica de realidad” (Ludmer 12).

Si bien no existe un concepto fijo de *ruptura* en esta especulación, Josefina Ludmer propone un acercamiento que parte del tiempo y el espacio: por un lado, se advierte que “el tiempo

cero, ese producto tecnológico, incluye experiencias instantáneas como el estallido, el accidente y el atentado, “todos puntos sin tiempo o que cortan el tiempo. Y que son hoy universalmente buscados, tanto por los terroristas como por los artistas y los activistas contemporáneos” (19). Para Josefina Ludmer:

El corte de tiempo como régimen histórico hace que América latina nunca esté completa, que su ser sea siempre enviado al futuro, y esa es una de las claves de nuestra posición global. Los cortes generan lagunas temporales [...]. En la laguna temporal se hace nítido el círculo de las políticas imperiales. Se nos corta el tiempo desde afuera y desde el estado, se corta algún proceso, y se nos define como temporalmente diferentes según una historia desarrollista, en etapas, que es la historia del capitalismo y del imperio concebidos como modernidad, civilización y continuo progreso (27).

La visibilización de las lagunas temporales desafía, según la autora, la historia desarrollista y permite comprender una nueva experiencia íntima del tiempo, ya que “los saltos modernizadores transforman y alteran las vidas individuales en América latina, donde la relación entre experiencia personal y acontecimiento histórico aparece directa, sin mediación. [Las *rupturas*] no sólo producen saltos de tiempo y *rupturas* políticas y económicas, penetran en la vida de las personas, entran en sus casas, deciden sus destinos” (28-29). Esta nueva relación con el tiempo inaugura nuevas formas estéticas y narrativas para la memoria pública: mientras “la historia va hacia adelante, la memoria hacia atrás” (46). La memoria es importante porque permite hacer el presente presente a sí mismo:

La memoria pública es parte de la cultura global; responde a un cambio en la estructura de la temporalidad y produce una lentificación del tiempo. [...] La memoria actual sería una respuesta a la caída del futuro y a la necesidad de una doble temporalidad para construir un presente siempre dislocado y duplicado. [...] Con la memoria estoy en la realidadficción. No solo porque en la memoria la realidad toma forma de ficción, sino porque la memoria tiene la misma estructura temporal y subjetiva en la realidad y en las ficciones. [...] En la memoria, avanzar es ir hacia atrás, a un acontecimiento que corta en dos la vida y constituye una fisura temporal en el sujeto (57-61).

La memoria en las obras que aquí se estudiarán “yuxtapone las temporalidades, los sujetos y las narraciones, y sincroniza la serie para hacer presente. Inventa el presente, concibe temporalidades alternativas, hace acordes con distintos pasados, imagina posibilidades (de otros tiempos y de otros sentidos del tiempo) (118); en este sentido, “las políticas de la memoria son políticas de la justicia, de la identidad y la filiación, y políticas de los afectos” (68).

En cuanto al espacio, Josefina Ludmer establece una relación entre el territorio y las políticas de la muerte: en América Latina la víctima es representante, se elige cuidadosamente el territorio, “las víctimas son los cuerpos que están en ese territorio y lo atraviesan, los cuerpos anexos al territorio atacado. [...] Pensar territorialmente hoy, con los afectos (especular en territorioafecto), es ver algunos conflictos centrales en América latina. Ver las líneas y los mapas que trazan el capitalismo, el tráfico, las mafias y las políticas de la muerte” (124).

A partir de lo anterior, es importante mencionar que en el presente texto se analizarán dos obras artísticas producidas a partir de la *ruptura* del crimen de Estado, su principal objetivo es tratar de responder a las preguntas: ¿cómo las obras incluidas en el *corpus* de estudio visibilizan las *rupturas* antes mencionadas, así como sus consecuencias?, ¿cómo visibilizan la ausencia de los 43 y, por ende, la imposibilidad de cerrar un duelo?, y ¿de qué forma contribuyen a la reapertura del pasado, la re-subjetivación de los normalistas y la memoria?, la respuesta a estas preguntas permitirá entender que esta estética busca ser una demanda de justicia y una exigencia de reconocimiento.

Las tres *rupturas* antes mencionadas resultan cruciales para entender las obras artísticas que se analizarán en este texto: la *ruptura* personal o desaparición forzada supone un ataque, una práctica de violencia y un mensaje de terror que es denunciado dentro de estas obras como el hecho atroz que desencadena las otras *rupturas*; por otro lado, es posible ligar la *ruptura* histórica y la estética por el hecho de que:

Todas estas obras ilustran la idea benjaminiana de que «la continuidad de la historia es la de los opresores», mientras que «la historia de los oprimidos es una discontinuidad»: una sucesión inconclusa de fragmentos sueltos, desparramados por los cortes de sentido que vagan sin la garantía de una conexión segura ni de un final certero. Para estas obras, tanto el acto de *recordar* (de practicar la memoria histórica) como el acto de interpretar (de ensayar fórmulas de comprensión del pasado) [implican] confrontar sucesos y narraciones, para abrir el relato de la experiencia y la experiencia del relato a lecturas multicruzadas que [denuncien] la trampa de las racionalizaciones basadas en verdades completas y absolutas. Sólo una precaria narrativa del residuo [es] capaz de escenificar la descomposición de las perspectivas generales, de las visiones centradas, de los cuadros enteros: una narrativa que sólo «deja oír restos de lenguajes, retazos de signos», juntando hilos corridos y palabras a maltraer (Richard, “Roturas” 123-124).

La *ruptura* estética se liga necesariamente a la histórica, puesto que esta nueva estética también busca alterar el orden natural de los sentidos poniendo en marcha formas nuevas de

recombinar tiempos y secuencias, no existe dentro de este arte una cronología lineal, se trata de un “ir y venir por los recovecos de una memoria que no se detiene en puntos fijos, que transita por una multidireccionalidad crítica de alternativas no concertadas y bifurcantes” (Richard, “Roturas” 128).

Asimismo, para esta investigación he decidido retomar el trabajo de Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*, el cual profundiza en la emoción como una construcción del mundo y busca ahondar en la manera en que éstas circulan entre cuerpos y objetos, cómo se “pegan” y cómo se mueven, ello “no solo como una crítica a la psicologización y a la privatización de las emociones, sino también como una crítica a un modelo de estructura social que desatiende las intensidades emocionales” (38); lo anterior se debe a que el presente análisis incluye obras que pueden catalogarse como *literatura afectiva*, es decir, sobre las emociones, que nombra o actúa ciertas emociones y que argumenta que las emociones no pueden separarse de las sensaciones corporales (39).

Tal como Sara Ahmed afirma, los objetos no poseen propiedades causales, es decir, los sentimientos que tenemos hacia ellos no se deben a su propia naturaleza, sino que éstos dependen más bien del contacto que establecemos: nos formamos una impresión de un objeto y ello implica actos perceptivos, cognitivos y emociones, pero al mismo tiempo esta impresión depende de la manera en que ellos nos afectan, “de modo que no sólo tengo una impresión de los otros, sino que también me dejan con una impresión: me impresionan y dejan una impresión en mí” (28), aquí la palabra *impresión* o *afección* es sumamente importante, puesto que busca erradicar la distinción entre la sensación corporal, emoción y pensamiento como si fueran ámbitos distintos de la experiencia humana.

La impresión o afección que los objetos tienen sobre nosotros no dependen del objeto en sí o de nosotros, sino del contacto que se da entre ambas partes y “este contacto está moldeado por historias anteriores de contacto, no disponibles en el presente”, las cuales posibilitan la lectura y aprehensión de un objeto como algo triste, temible, lindo, etc. (Ahmed 30), así:

Las emociones son sobre los objetos, a los que por tanto dan forma, y también se ven moldeadas por el contacto con ellos. [...] Si el objeto de sentimiento moldea y es moldeado a la vez por las emociones, entonces el objeto de sentimiento no está nunca simplemente ante el sujeto. La manera en que nos impresiona el objeto puede depender de historias que siguen vivas en tanto ya han dejado sus impresiones. El objeto puede sustituir a otros objetos o estar próximo a ellos. Los sentimientos pueden pegarse a

ciertos objetos y resbalarse por otros. [...] Los sentimientos no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como *efectos* de la circulación. La circulación de los objetos nos permite pensar sobre la «socialidad» de la emoción (30-31).

Sin embargo, es importante aclarar aquí que, para el presente análisis, por tratarse de obras literarias construidas con una intención específica, podemos hablar de la existencia de ciertas propiedades o características específicas que moldean nuestro contacto y las emociones que generamos: como he afirmado, los textos que estudiaré aquí han sido construidos mediante una serie de estrategias concretas que pretenden impactar, impresionar o afectar de una u otra forma.

Aunado a lo anterior, este modelo de la socialidad de las emociones plantea que éstas generan un efecto de definición de superficies y límites entre los cuerpos; es decir, las emociones crean un efecto de lo que está afuera y lo que está adentro de nosotros, “las superficies de los cuerpos «salen a la superficie» como efecto de las impresiones que otros dejan” (34), se delinear entonces los objetos. De la misma manera, esta socialidad no implica que los sentimientos, al ser compartidos, sean los mismos para todos o se trate de un “sentir-en-común”, sino que “lo que circula son los objetos de la emoción, y no tanto la emoción como tal. [...] Las emociones se mueven a través del movimiento o circulación de los objetos, que se vuelven «pegajosos» o saturados de afectos, como sitios de tensión personal y social” (Ahmed 35).

A partir de este modelo, propongo un análisis paralelo de la emocionalidad de las obras aquí incluidas, es decir, un análisis de la manera en cómo éstas se mueven y generan efectos y emociones, ello tomando en cuenta que las emociones son el resultado o efecto del ejercicio de nombrarlas por medio de una serie de estrategias específicas; ello implica asimismo un ejercicio de interpretación afectiva de las obras, es decir, interpretar a partir de los efectos e impresiones del contacto que se tiene con éstas, del contacto con los signos, las imágenes y con la manera en que éstos trabajan *sobre* y *en* las emociones, ya que éstas “operan precisamente en donde no registramos sus efectos, en la determinación de la relación entre los signos, una relación que con frecuencia queda oculta por la forma de la relación: la proximidad metonímica entre los signos”, esta determinación es lo que Sara Ahmed llama “pejagosidad” (293).

Para comenzar, debe tomarse en cuenta que la respuesta social ante el caso de los 43 normalistas comenzó con la formulación de una *communitas* de dolor: “la pérdida como experiencia límite —el más rotundo de los límites— que nos deja en soledad, dio lugar intempestivamente a una *communitas* que desafiaba la estructura de sumisión al miedo y corporizaba el derecho público a llorar la muerte” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 32). La *communitas* de dolor surge como una forma de contrarrestar o trascender el silencio y el aislamiento al que nos conduce el sufrimiento; a través de la queja, el dolor individual se convirtió en una experiencia colectiva, se propició un lugar de encuentro basado en el reconocimiento de experiencias de dolor compartidas.

Como ha afirmado Ileana Diéguez —retomando el concepto *communitas* de Roberto Esposito, el cual refiere a un conjunto de personas unidas por un deber, una deuda solidaria con los otros o una pulsión de vida que conduce al sacrificio de la subjetividad en aras del bien común— la *communitas* de dolor es:

Una antiestructura que parte de la relación yo-tú [...], es la sociedad experimentada y vista como una *comitatus* o una comunión de individuos iguales, reunidos en una situación de encuentro totalmente contraria a lo que representan y convocan las estructuras, directamente involucradas con la ley. La *communitas* se instala en la vida [...] por un corto tiempo para mitigar la aspereza de los conflictos sociales. [...] La espontaneidad e inmediatez de la *communitas* es abiertamente opuesta al carácter jurídico-político de las estructuras sociales (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 25-26).

La conformación de esta *communitas* de dolor fue posterior a la *ruptura* personal o desaparición forzada; sin embargo, es posible observar su presencia en todos los discursos que se estudiarán en las páginas siguientes, lo cual, además de posibilitar un análisis más complejo y completo de las obras, permite pensar en ellas como una nueva postura crítica regida por una *poética de la desapropiación*. Esta poética reta el concepto y la práctica de la propiedad:

Busca enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunalidades de escritura que, al develar el trabajo colectivo de los muchos [...] atienden a lógicas del cuidado mutuo y las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado. Lejos, pues, del paternalista «dar voz» de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen a esos zapatos y esos otros a la materialidad de un texto fraguado relacionamente, es decir, en comunidad (Rivera 22-23).

Las prácticas particulares de duelo, como la formación de la *communitas* de dolor, están estrechamente ligadas a acontecimientos de desaparición forzada o de muerte violenta, en los cuales es imposible recuperar el cuerpo de la o las víctimas y llevar a cabo los ritos fúnebres pertinentes, con lo cual ha nacido una nueva dimensión de la corporalidad: “el *no-lugar del cuerpo*” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 27). Esta nueva dimensión permite comprender y evidenciar cómo el desaparecido es “un elemento social perturbador, el resto indefinido de lo social que desaparece para que se cumpla la promesa falsa de lo puro. Una figura, al fin y al cabo, ininteligible, y por eso mismo límite de lo cultural y lo simbólico” (Guerra 73).

Esta misma dimensión inauguró, desde los años setenta, una estética de lo abyecto como lo terrible que ya no está, lo desaparecido, lo anulado o deshumanizado,

lo abyecto como escamoteo, como desvío de una pulsión visual, como interferencia de un contexto de olvido, es [...] la única forma que tendría el arte para salir de esa lógica perversa de silencio frente al horror de la violencia. [...] El arte abyecto anula la pantalla tamiz inaugurando con ello un nuevo régimen escópico: aquel que rechaza el antiguo mandato de privilegiar la mirada del espectador tratando de unir lo simbólico con lo imaginario en contra de lo real y anulando así todo atisbo de terror. [...] Lo abyecto sería entonces el poner en jaque toda la tradición de un arte que se ha encontrado muy cómodo conformándose con seguir el juego de un pensar que hacía oídos sordos al horror en que era gestado (González Panizo “El olvido del horror” cit. en Guerra 73-74, 86).

El *corpus* seleccionado incluye diferentes obras artísticas que trabajan con las *rupturas* antes mencionadas, la ausencia de los normalistas, el dolor y el *duelo patológico*, son obras que buscan evocar a los desaparecidos y no sustituir o representar el duelo, ya que la desaparición forzada o segunda muerte “recusa toda experiencia de duelo, todo proceso de reconocimiento simbolizante de la experiencia de pérdida” (Soria y Orozco 163).<sup>13</sup> A lo largo de este trabajo es necesario tener presente en todo momento que “ninguna obra de arte puede remediar la pérdida de un ser querido. Cuando hay ausencia de justicia no hay restitución ni consuelo. Esta escritura no ha sido pensada desde ninguna creencia de restitución. En todo caso, estas

---

<sup>13</sup> Según Hada Soria Escalante y Mario Orozco Guzmán, la desaparición forzada remite a una segunda muerte porque no sólo implica la ausencia de una persona, sino también la borradura o aniquilación de cualquier evidencia o huella de su existencia o su condición humana: “la segunda muerte apuesta a que no hay memoria que dignificar. [...] De ese ser ya nada queda para continuar un ciclo de transformaciones naturales, ni siquiera para rastrear su identidad con la tecnología avanzada de la ciencia del ADN” (163-164).

páginas son incómodas y desde ese lugar incómodo molestan, mientras asistimos de cerca o de lejos a la carnicería humana” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 16).

Las prácticas artísticas actuales, particularmente las que se estudiarán aquí, buscan hablar del dolor de los demás para hablar también del propio, “en términos simbólicos, el dolor del artista y el de los familiares se ubica en el mismo plano de experiencia, aunque evidentemente el grado de emoción varía de uno a otro. Esto se debe a la obtención indirecta de la experiencia traumática que siempre se busca reconstruir: [la *ruptura*]” (Meza 29). La obtención de esta experiencia es, aunque traumática, necesaria para el artista como para el espectador, se trata de “volver visible la tragedia en la cultura (para no separarla de su historia), pero también hacer visible la cultura en la tragedia (para no separarla de su memoria)” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 46). Así,

recordar hoy la tirantez y los desgarros de ese arte de la memoria rota es una manera de no dejarse engañar por la consigna de la transparencia sociocomunicativa que, en nombre del realismo instrumental del consenso, trata de limar las asperezas de la superficie demasiado pulida en la que brillan los signos del acuerdo. Rehabilitar la memoria [...] como un campo de fuerzas plurales y divergentes sirve para abrir el pasado a contradicciones de puntos de vista que no deben quedar silenciadas por la visión de una historia falsamente reconciliada consigo misma. [...] Es la turbiedad de este recuerdo, su impureza, la que merece ser retenida a favor de un ejercicio crítico de la memoria que no sea linealmente reconstitutivo de una historia plena y coherente, sino que acoja la fragmentariedad del residuo, «la muerte del sentido, la pérdida cultural del yo, la sutura apenas regenerada de los vacíos entre espacios, ritmos y cadencias en los que un significante va a reemplazar a otro hasta llegar al fallecimiento de la última letra» (Richard, “Roturas” 114-115).

De esta forma, sobre los escenarios de muerte, la construcción de imaginarios fuerza la aparición de la vida: “cuando el poder deviene biopoder, la resistencia deviene poder de la vida, poder vital que no se deja detener en las especies, en los medios y en los caminos de tal y tal diagrama. ¿No es la fuerza procedente del afuera una cierta idea de la Vida, un cierto vitalismo en el que culmina el pensamiento de Foucault? ¿No es la vida esa capacidad de resistir de la fuerza?” (Deleuze 122); se trata de una suerte de resistencia al olvido, una forma de “hacer visible que la muerte no se detiene, que la justicia es una gran ausencia, que el duelo se ha mezclado con la espera y que insistir en la vida es afirmarse en la sobrevivencia. Y en las supervivencias” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 33).

La violencia desencadena una serie de *rupturas*, transforma la vida, los modos de representar, el lenguaje, las imágenes, las iconografías y los imaginarios; silenciar el modo

en que ésta genera quiebres y altera el pensamiento nos convierte en cómplices de los perpetradores de esa violencia, “aceptar que el horror es irrepresentable y que debemos censurar las representaciones que documentan la barbarie puede incrementar las políticas de desaparición y borrado de documentos, necesarios para la memoria histórica de una comunidad, de un tiempo, de un país. Puede ser también que de ese modo nos hagamos cómplices del silencio” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 46).

Visibilizar la *ruptura* y sus consecuencias, la ausencia del duelo y el dolor ajeno es necesario para mover el pensamiento, para crear zonas incómodas en el arte que impulsen la empatía, la crítica y la acción:

El arte no sólo puede ser un espacio de resistencia y de resguardo del equilibrio frente al fanatismo que impregna los discursos de quienes han tomado en sus manos el derecho a la vida de los que habitamos este mundo. El laboratorio del lenguaje, de las formas y de los contenidos que el arte refunda en cada tiempo de emergencia, es un espacio (precario pero no por eso menos potente) en el que también es posible imaginar formas alternativas y necesarias de respuesta frente a toda forma de violencia (Giunta “Paul Virilio” cit. en Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 53-54).

“¿De qué buscamos liberarnos cuando no queremos pensar qué relación tiene el dolor de los demás con nuestro dolor? ¿Por qué hemos llegado a cuestionar a aquellos que hicieron de su dolor el escenario de encuentro con el dolor de los otros y emprendieron procesos de luchas profundamente movilizadas e incluyentes?” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 63) Es necesario abandonar la distancia cómoda, puesto que sólo en la medida en que la barbarie invade nuestro espacio reservado y en calma somos capaces de dimensionar verdaderamente la falsedad de un estado social. Lo importante entonces es pensar en la especificidad de los contenidos refundados en cada tiempo de emergencia para poder imaginar y crear reacciones nuevas a las formas particulares de violencia.

Según Ileana Diéguez, es precisamente la ausencia del duelo lo que permite elaborar el sentido de una comunidad política y el sentido de gran parte de las prácticas artísticas actuales. La ausencia del duelo se debe al hecho de que los ritos que se vinculan con desapariciones forzadas no sólo ponen en la mesa el problema de la ausencia de un cuerpo, sino que además plantean la imposibilidad de la convicción real de la muerte; el duelo entonces se tiene que elaborar por ausencia y no por muerte, se modifica la relación con la muerte: ante la ausencia del cuerpo, el duelo tiene que realizarse simbólicamente, ya que “cuando faltan el cuerpo, la tumba o el nombre que la identifique, ocurre una muerte de la

muerte y de su reconocimiento social. Sepultar a los muertos es inscribirlos «en el sistema simbólico y cultural que los cobija» (*Cuerpos sin duelo* 174).

El duelo se convierte en un duelo patológico “concebido como un *acto* –ya no un *trabajo*– que reconoce una pérdida sin compensación alguna, pues el duelo no es perder «un objeto» sino «perder a alguien perdiendo un trozo de sí», en el sentido de que el muerto se va llevándose un pequeño trozo de los que siguen viviendo” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 177); se lleva a cabo el procedimiento *criptonímico*: “la manifestación de una presencia fantasmal que se incorpora al cuerpo del doliente. El trauma se aloja en el doliente” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 178). La idea del duelo es ahora un “gratuito sacrificio de sí”, de lo que todas las prácticas artísticas aquí abordadas dan cuenta: los familiares de las víctimas quedan “internamente mutilados, enfermos” y en algunos casos mueren a consecuencia de este dolor.

El duelo no resuelto genera “el síntoma melancólico-depresivo” en los familiares de los desaparecidos, pero este síntoma, según Julia Kristeva –parafraseada por Nelly Richard–, no proviene únicamente de la tristeza por la irrecuperabilidad de los ausentes, sino de “una alteración destructiva de los nexos significantes que bloquea la capacidad de representar, es decir, de generar equivalencias simbólicas que transformen el síntoma de la pérdida en palabras e imágenes recreadoras de sentido” (Richard, “Las marcas” 105); cuando se encuentran estas equivalencias simbólicas en ciertas formas de expresión, se traslada la marca del pasado al presente y al futuro para seguir incomodando y seguir indagando nuevas formas de transformar críticamente la realidad: “realizar el duelo del duelo exige retramar articulaciones significantes y conexiones operativas para que la memoria enlutada no quede presa de esta soledad melancólica” (Richard, “Las marcas” 108).

La tranquilidad de los vivos depende del descanso de los muertos, “la falta de sepultura es la imagen *sin recubrir* del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese duelo inacabado en una versión transicional. Pero es también la condición metafórica de una temporalidad no sellada, inconclusa: abierta entonces a la posibilidad de ser reexplorada en sus capas superpuestas por una memoria activa y disconforme” (Richard, “Roturas” 109). Dar sepultura a los muertos, llorarles, despedirlos, no sólo garantiza su descanso, sino la paz y continuidad de los vivos, al negarse este derecho,

el duelo suspendido se corporiza en los vivos, su cuerpo se convierte en una tumba, son como criptas vivientes.

Dentro de las prácticas artísticas que se abordarán aquí, el sujeto desaparecido toma una connotación de *muerto-vivo*, se vuelve un *fantasma* (el ausente que asedia, adquiere visibilidad espontánea y transita entre umbrales para incomodar y desafiar la lógica de la presencia). En este nuevo arte *espectral* se juega una posibilidad de realizar el duelo:

Esa condición fantásmica es demasiado incómoda, sobre todo para los vivos, aquellos para quienes finalmente se hacen los ritos aunque parezca lo contrario. Es allí, en esa incomodidad, en la imposibilidad de borrar lo que no se sabe si está realmente muerto, que aparece aquello –amenazante o esperanzador– que Derrida nombró como el «modo de producción fantasmático»; su terrible incomodidad: «un fantasma no muere jamás, siempre está por aparecer y (re) aparecer» (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 171).

Se generan entonces situaciones en las que lo metonímico empieza a tener función de representación: como parte de la inscripción del duelo en los cuerpos, en el lenguaje y las imágenes, gran parte del arte contemporáneo ha desplazado la representación hacia la evocación *espectral* por medio de las alegorías, se significa desde los fragmentos o vestigios, se trata de dar a las cosas, a los pedazos, un significado más imponente:

A partir de Benjamin la alegoría alude a una fragmentación cósmica que no reconoce unidad, sino «dispersión y reunión», acumulación de trozos, pero no unidad, no reivindicación de un nuevo cuerpo que implique totalidad. Lo alegórico hace sentido en la reunión de lo fragmentario y lo metonímico. En un tiempo en que el arte no sólo se configura como imagen fragmentaria, sino que su propia constitución matérica está hecha de restos, de vestigios de otros cuerpos, la alegoría permite dar cuenta de esta condición de ruinas, conceptual y morfológicamente. Desde el montaje de restos, el arte contemporáneo expone el dolor que ha condicionado estos tiempos (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 198).

La alegoría benjaminiana puede retratar el quiebre de sentido, muestra las roturas del símbolo y la fisura de la historia. Contra la tendencia social de hacer como si nada sucediera, las prácticas artísticas que se analizarán aquí buscan evocar y convocar en todo momento a los ausentes, darles un cuerpo de memoria, se construyen como “un desvío poético del imposible duelo, cuando la ausencia del cuerpo impide la realización de los ritos” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 237).

El hecho de que la creación estética parta de los restos o fragmentos también permite pensar la práctica artística como productora de *archivos de memoria colectiva*, de *memorias reales* y de *memorias imaginadas* que contribuyen a la reconstrucción de los relatos: “la obra

como situación, como un *corpus* procesual que se resiste al montaje final, al ordenamiento para ser clasificada como producto artístico” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 180), la obra como depósito de la memoria colectiva. Muchos artistas latinoamericanos trabajan hoy con los vestigios de las *rupturas* o *traumas* causados por la violencia, dando lugar a la formación de una memoria desde los registros del arte, ello como una forma de resistir a la destrucción y desaparición de los cuerpos, así como de los archivos históricos que dan cuenta de ello.

Todo lo anterior deriva en la reflexión de esta nueva estética desde el *paradigma del archivo*, el cual supone una vía de acceso a lo perdido o desaparecido y a aquello que es objeto de lamento. Es en los años noventa cuando se inaugura una tendencia entre artistas y teóricos hacia “la consideración de la obra de arte «como archivo» [...]. Este giro del archivo se expresa en la voluntad de transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial caracterizado por su interactividad: «los artistas del archivo convierten en físicamente presente una información histórica en ocasiones perdida, otras desplazada»” (Guasch 163).

El *paradigma del archivo* surge como una respuesta ante la imposibilidad actual de “dibujar un mapa del mundo”, resultado del flujo infinito de información en medio de la globalización; en este sentido, el archivo se corresponde con el aspecto documental de la memoria, sin embargo, “más que ser la búsqueda del origen o del principio propio del relato humanístico tradicional, el archivo [es] una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e incluso banalidades” (Guasch 45).

El archivo puede entenderse como “un dispositivo de almacenamiento de una memoria cultural que no estructura una historia discursiva, sino imágenes o *pathosformel*, en tanto que fomas *-formulae-* portadoras de sentimientos *-pathos-* que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad” (Guasch 25), es “el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y la aniquilación...” (Guasch, 13) Se trata de “un lugar neutro que almacena registros y documentos que permite a los usuarios retornar a las condiciones en que éstos fueron creados, a los medios que los produjeron, a los contextos de los cuales formaban parte y a las técnicas claves para su emergencia”. En este sentido, es importante tomar en cuenta que este paradigma

no trata los documentos como signos de otra cosa, sino que los describe como prácticas; no intenta interpretar lo «ya dicho» ni descubrir lo «no dicho», sino más bien interroga lo ya dicho a nivel de su existencia. El trabajo del arqueólogo, del archivista o del «nuevo historiador» no consiste, pues, en la construcción de la historia en función de la idea de progreso, sino en reconstruir episodios del pasado como si fueran del presente (Guasch 48).

La función del archivo “no es unificar «todo cuanto ha sido dicho» en una época dada, sino analizar sistemáticamente los discursos en su existencia múltiple, localizar y describir las diferencias de las diferencias, especificar los detalles. Tiene una función analítica y descriptiva que opera de modo «local»”, se trata al final de “aproximaciones fragmentarias” (Guasch 47).

Se abre entonces la posibilidad de afirmar que esta nueva estética, lejos de aspirar a ser estable, apunta a extenderse, a movilizarse, lo cual deja ver su oposición ante las narraciones exhaustivas o totalizadoras propias de la modernidad al remarcar la importancia de la diversidad y pluralidad, las cuales adquieren lugar y sentido a partir de su discontinuidad. Este tipo de estructura cuestiona las nociones del pasado y el presente en la memoria, pero también deja ver “la crisis fundamental en la manera de imaginar futuros alternativos” (Guasch 164), tal como señala Andreas Huyssen; sin embargo, considero que este nuevo arte apuesta por la construcción de otra sociedad.

Es necesario pensar el *corpus* de la presente investigación desde “la estética de la protesta, es decir, la producción de reflexiones en el terreno de lo sensible, [que] no requiere de las clasificaciones disciplinares, su ámbito es la exposición de los rostros y los nombres, el montaje de la memoria y la rabia en dispositivos de enunciación colectivas mediante cuerpos y voces” (Cruz), lo urgente en esta estética es elaborar “un relato más amplio que la simple descripción de los datos de cada persona desaparecida [...]. Ver imágenes de los desaparecidos, sobre todo imágenes de su cotidianidad, así como mantener algún tipo de contacto con ellos, son elementos y maniobras que contribuyen a la indignación, a la rabia y la solidaridad porque, al mismo tiempo, escuchar, ver y tocar experiencias ajenas implica procesos introspectivos y de identificación” (Gutiérrez 169).

Si bien las experiencias artísticas recuperan el *trauma* o la *ruptura*, de alguna manera también buscan “una especie de sanación interna que nos permita recordar el hecho de manera no traumática, para evitar entrar en el *shock* paralizante y para «defender la alegría y organizar la rabia»” (Gutiérrez 175). Es el acto de nombrar, de reconstruir la identidad y

visibilizar las *rupturas* lo que permite hacer presente la ausencia, dar un cuerpo al ausente, conjurar el *duelo patológico*:

La resurrección del desaparecido se opera en el momento en que el acto ritual performativiza el nombre, es decir, convoca al desaparecido a través de su nombre. El rito, en ese sentido, actualiza el nombre, lo hace presente, lo conjura en una hermandad que no quiere olvidarlo. Todo ello termina siendo una apuesta por participar en contextos no auráticos, donde el observador se convierte en participante y donde, también, se genera una comunidad crítica de la violencia ejercida (Guerra 83).

Como primera parte del *corpus* está la crónica, la cual surge como “lugar de encuentro del discurso literario y periodístico” durante el Modernismo (Rotker 133): la escritura que los modernistas inauguraron adoptaba la dualidad como sistema, “la escritura como tensión y punto de encuentro entre los antagonismos: espíritu/materia, literatura/periodismo, prosa/poesía, lo importado/lo propio, el yo/lo colectivo, artes/sistemas de producción, naturaleza/artificio, hombre/animal, conformidad/denuncia” (53). La crónica, como espacio de condensación entre estos dos discursos, no debe entenderse como síntesis, sino como diálogo de formas diversas en movimiento, surge como “un espacio de condensación por excelencia, condensación modernista porque en ella se encuentran todas las mezclas siendo ella la mixtura misma convertida en una unidad singular y autónoma” (53).

Hacia la década de los ochenta del siglo XIX, la prensa latinoamericana sufrió una serie de cambios debidos a la modernización, de tal manera que dentro de sus páginas podían coexistir diversos tipos de discursos: comenzó a darse formalmente el enfrentamiento entre periodismo y literatura debido a que, hasta esta década, “el diario era además el lugar de las letras. Luego la práctica de la escritura se diversificó, llegando a competir en el interior de una nueva división del trabajo” (102). Con el paso del tiempo, a la prensa latinoamericana, por su carácter mercantil, le interesó que dentro de sus páginas se escribieran textos con carácter mayormente informativo y menos literario, así surgen dos figuras opuestas: la del *reporter* y la del escritor.

Por un lado, el *reporter* era el encargado de producir noticias de forma rápida y eficaz para la venta masiva, por otro lado, lo que diferenciaba al escritor del *reporter* era el estilo, “la esencia de la especificidad del discurso literario” (108). Aun cuando los escritores se convirtieron en una parte de la clase trabajadora asalariada, dentro del periodismo hicieron una versión propia de literatura: la crónica como texto que presentaba un alto grado de referencialidad y actualidad (la noticia) para adquirir el estatus de mercancía, pero al mismo

tiempo se construía como material literario capaz de sobrevivir en la historia, pese a que los hechos narrados y su cercanía perdieran toda significación inmediata (116); “es decir que la crónica viene del periodismo, de la literatura y de la filología para introducirse en el mercado como una suerte de *arqueología del presente* que se dedica a los hechos menudos y cuyo interés central no es informar sino divertir” (123).

Lo anterior nos lleva a pensar en que “se ha considerado lo creativo como exclusivo de un universo que vive y termina en sí, y todavía es costumbre difundida sostener que lo literario de un texto disminuye en relación directa con el aumento de la referencialidad a la realidad concreta. Éste es uno de los razonamientos que han entorpecido la evaluación de la crónica como literatura, y que tampoco le hace justicia al buen periodismo” (129). La alta referencialidad, la temporalidad actual, así como la definición de la subjetividad son parte de la esencia de este género; pese a que no interesa aquí definirlo, es importante tomar en cuenta sus características ya que, como ha mencionado Richard Ohman, “el género no es políticamente neutral” (134).

Actualmente se ha definido a la crónica como “un discurso, que se concreta en un texto, que pretende registrar todo lo que compone la vida, y en el que pueden estar presentes todos los lenguajes y todas las formas de organizarlo, estructurarlo y construirlo”, es la “reconstrucción de la realidad” mediada por quien la realiza (Sefchovich 21). En pleno siglo XXI, la crónica se instaure como forma de relato que posibilita contar aquello que no se puede encerrar en los marcos asépticos: “la crónica, en femenino, relación ordenada de los hechos; y en masculino, lo crónico, como enfermedad larga y habitual” (Reguillo, “Textos” 22), transgrede hoy la linealidad carente de compromiso y es susceptible de estar en todas partes, por ello es capaz de narrar el desconsuelo y ser un incómodo testigo de la violencia, del dolor ajeno, de la tensión y de lo abyecto: “la coexistencia de lo heterogéneo, de lo contradictorio, de la misma idea de sentido y *crisis de una época* como fractura, sugieren tomar el camino de lo desechado, de lo excluido y omitido por la institución del arte: el intento es acercarse al *borderline* de la crónica y tratar de entender así, incluso, la omisión misma” (Rotker 24).

“La crónica aspira a entender el movimiento, el flujo permanente como característica epocal: personas, bienes y discursos, que no sólo reconfiguran el horizonte espacial de nuestras sociedades, sino que señalan, ante todo, la migración constante del sentido” (Reguillo, “Textos” 23). La crónica se coloca hoy frente al *logos* moderno como otra

racionalidad capaz de asumir la inestabilidad de las disciplinas, los géneros y de las fronteras que delimitan el discurso; se trata de un género que fortalece la realidad por su apertura, posibilita la yuxtaposición y pluralidad de versiones o anécdotas para el acercamiento y aspira a convertirse en un texto sin autor.

La crónica es importante en tanto se transforma en memoria colectiva, en testimonio de lo que puede compartirse, de lo que puede unir en el dolor, en la miseria y el desasosiego; es un género que se implica en lo narrado o lo explicado y “al tiempo que busca el análisis de la realidad social, quiere convertirse en eficaz y estético dispositivo de reflexividad” (Reguillo, “Textos” 25). La voz de los sujetos excluidos, de los marginales, reclamó y reclama un estatuto diferente en la narración; la crónica, sin resolver esta situación plenamente, fisura el monopolio de la voz y rompe el silencio de situaciones, personas o espacios normalmente condenados al silencio, visibiliza lo que normalmente queda oculto en la narración, “la crónica se levanta para ofrecer el testimonio del desasosiego latinoamericano”, por ende debe ser vista como un “lenguaje de encuentro, como un lugar desde el que la comunicación, vehículo primero de la socialidad, puede tender un puente entre mundos diversos” (Reguillo, “Textos 26-29).

Frente a otras formas de narrar la violencia y el horror como factores comunes en México y América Latina, la crónica se convierte en un espacio propicio en tanto que no ficcionaliza los hechos, aparenta una no mediación y da voz a todo aquello que los medios de comunicación u otros discursos legitimados callan, con ello permite al lector dimensionar verdaderamente la violencia, crea consciencia, busca conducir a la empatía y, al tiempo, cuestiona los otros discursos, ya que: “la banalidad del comercio del horror, su circulación como espectáculo y mercancía aleja el acto violento de su origen y su consecuencia, promueve la desafección de una sociedad pasiva que sólo aprecia la distancia que se abre entre ellos y los otros” (Guerra 72).

Por otra parte, dentro de la presente investigación se ha incluido el testimonio, forma que, además de posibilitar la generación de otras imágenes y representaciones,

refiere el sistema de relaciones entre el dentro y el fuera de la *langue*, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir [...]. El testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene en su centro mismo, algo que es intestimoniable. En esta frontera, entre lo que no puede rescatarse totalmente de la experiencia para ser puesto en palabras y lo que apenas puede ser enunciado, se ubican los testimonios de los sobrevivientes [...]. Ese *apenas*, ese *resto*

de acontecimiento de historias que se imaginan extensas y tortuosas, es condensado en una imagen que se construye desde y con las palabras. [...] Para saber hay que imaginar (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 58).

La posibilidad testimonial es sumamente importante, ya que se trata de otro mecanismo para ver y tocar experiencias ajenas: se busca “testimoniar para no silenciar el dolor de los otros, que también puede ser el dolor propio” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 62). De antemano, “sabemos que «el testimonio popular latinoamericano surge en circunstancias en que la vida ha sufrido cambios irreversibles y está en vías de reconstrucción. Y es, precisamente, la modalidad testimonial uno de los vehículos privilegiados de esa reconstrucción» de vida, por su capacidad de modular nuevas formas de expresión de las subjetividades en crisis”; además, “«al enfocar la fragmentariedad de la experiencia y dejar de lado el impulso a totalizar», el género del testimonio cuestiona el monologismo de la voz del autor” (Yúdice “Testimonio y concientización” cit. en Richard, “Roturas” 124-125 y 127).

Tanto la crónica como el testimonio buscan cuestionar ese estado de las cosas y subvertirlo, ambas formas pueden suscitar la empatía, conmemorar y recordar; igualmente alteran la percepción de que un hecho es inamovible, ambas incomodan y aspiran a la justicia real: “la escritura documental es una de las pocas vías que tenemos ahora para [alcanzar la empatía social]” (Espinosa, “Escribir Ayotzinapa”). Estas escrituras, como apunta Josefina Ludmer, “no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe, o no importa, si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido [...], salen de la literatura y entran a «la realidad» y a lo cotidiano, [...] fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas” (Ludmer 149-151).

Debe considerarse que gran parte de la escritura documental rechaza tener un dueño, son escrituras ajenas a una persona, se mueven hacia lo propio y hacia lo ajeno, son entonces “necroescrituras”<sup>14</sup> en las que la autoría ha dejado de ser una función vital: los escritos se han convertido en “fichas anamnésicas” de la cultura. Por lo anterior no sólo salen de la categoría “literatura”, sino que también problematizan el valor de lo literario al entrar

---

<sup>14</sup> Cristina Rivera Garza denomina “necroescrituras” a “ciertos procesos de escritura eminentemente dialógicos, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector, quien en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia”; les llama de esta manera puesto que se realizan en “condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital” (22).

...en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y real. Es decir, entrarían en un tipo de materia y en un trabajo social donde no hay «índice de realidad» o «de ficción» y que construye presente. Entrarían en la fábrica de realidad que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas (Ludmer 156).

Se habla aquí de escrituras documentales porque esta categoría permite incluir “discursos que sólo indirectamente son testimoniales, pero que comparten el énfasis en lo documental que, a fin de cuentas, expresa cierta manera de narrar” (Rodríguez 13), puede hablarse entonces de “narrativa documental”, la cual

no cabe en principio en el concepto de literatura, ya que ésta, según la definieron los formalistas, se propone «desfamiliarizar» la realidad que constituye (verdadera o aparentemente) su objeto, de manera que el lector perciba, por medio de su recreación artística [...], aspectos del mundo que se le escaparían de otro modo. La narrativa documental, en cambio, trata de la realidad tal cual es; no intenta hacerla menos real o familiar, sino, por el contrario, revelar mejor su naturaleza. Sin embargo, llevar a cabo este propósito requiere que la narración organice los materiales para facilitar la asimilación del receptor (Rodríguez 14).

#### La narrativa documental

se ocupa de hechos verídicos –*documentados*–, al igual que el discurso histórico, pero los narra esencialmente (utilizando varios enfoques que pueden diferir mucho) a la manera que lo hace una novela con su *historia*. Esto no implica que en la narrativa documental prive la intención de elaborar una pieza artística sobre la de mantener la fidelidad a los hechos, pero sí que la posición del narrador respecto a la presentación de los hechos que constituyen su objeto se parece más a la del novelista que a la del historiador [...]. El narrador documental –que casi siempre es el mediador de la narración que ha recogido– querrá organizar y escribir su discurso del modo más ameno posible (Rodríguez 15).

Para el arte contemporáneo el registro de lo ausente es de suma importancia ya que “la supervivencia designa una realidad de fractura y designa también una realidad espectral, podríamos considerar la cualidad de estas dos realidades –fractura y espectralidad– como cualidades de las memorias que se agolpan en muchas prácticas u obras del arte contemporáneo” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 224), las cuales contribuyen a la generación de empatía y nos convierten en espectadores implicados. Aquí deseo resaltar que, al igual que lo menciona Ileana Diéguez,

de ninguna manera afirmo que el arte propicie un espacio real para los duelos. La imposibilidad del duelo pasa por las deudas de la justicia, por el olvido, la indiferencia, la impunidad y la carencia absoluta de ritos para aceptar y procesar la muerte. Pero dignificar el dolor, propiciar un lugar digno para los vestigios atesorados por los

familiares, reunirlos en una ceremonia pública donde lo expuesto es mucho más que una obra de arte y deviene – sin que sea la artista quien lo determine– ritual fúnebre, es quizás la única posibilidad de realizar actos de duelo en un contexto –que como tantos de este continente– no considera el sufrimiento, el dolor y la justicia como problemáticas primordiales de sus comunidades. Es propiciar, desde las configuraciones artísticas, un lugar para *llorar la muerte* (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 237).

Es de suma importancia que la crítica cultural se interese por este tipo de cualidades, ya que el análisis del empleo de diversas estrategias en las obras para hablar de la *ruptura* y el duelo permite pensar en la necesaria pluralidad de discursos como forma efectiva de acercamiento a la complejidad de la violencia, asimismo este análisis abre la oportunidad de repensar las formas de representación de la fisura social y el vacío de la desaparición forzada; en síntesis, esta línea de estudio da pie a un acercamiento que dimensiona verdaderamente la violencia y genera empatía, al tiempo que abre la reflexión sobre nuevas formas de exigir verdad y justicia colectivamente.

Las características particulares para cada obra serán abordadas en los capítulos dedicados a su análisis, en el presente texto he expuesto algunas de las características o mecanismos que les son comunes y que, considero, pueden esbozar una estética de la *ruptura* y el duelo en el caso de los 43, la cual apunta en todo sentido a visibilizar la ausencia de justicia.

## Capítulo 2

### Construcciones simbólicas y afectivas de la *ruptura* en *Procesos de la noche*

El que se va se lleva su memoria,  
su modo de ser río, de ser aire,  
de ser adiós y nunca.  
Hasta que un día otro lo para, lo detiene  
y lo reduce a voz, a piel, a superficie  
ofrecida, entregada, mientras dentro de sí  
la oculta soledad aguarda y tiembla.

Rosario Castellanos

La noche y madrugada del 26 de septiembre de 2014 cuarenta y tres estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa “Raúl Isidro Burgos” fueron perseguidos, atacados y desaparecidos a manos del ejército, la policía municipal, estatal y federal en colusión con el crimen organizado; esa misma noche fueron ejecutadas otras seis personas: Víctor Manuel Lugo Ortiz, David Josué García Evangelista, Blanca Montiel Sánchez, y los normalistas Julio César Ramírez Nava, Daniel Solís Gallardo y Julio César Mondragón Fontes, quien fue torturado, ejecutado y luego abandonado en el Camino del Andariego, en la colonia Ciudad Industrial de Iguala, Guerrero.

Tras lo acaecido aquella noche, Marisa Mendoza Cahuantzi, esposa de Julio César Mondragón Fontes, junto con la familia Mondragón, la psicóloga y abogada Sayuri Herrera Román y el colectivo El Rostro de Julio y Aluna<sup>15</sup> emprendieron en julio de 2015 un proceso jurídico con el objetivo de exhumar el cuerpo de Julio para realizarle una segunda necropsia, ya que en el primer informe forense, llevado a cabo por el perito Carlos Alatorre Robles, no se hizo mención alguna de la tortura a la que el normalista fue sometido y se afirmaba que el desollamiento había sido causado por la fauna del lugar; Diana del Ángel (Ciudad de México, 1982), poeta, ensayista y defensora de derechos humanos, acompañó este proceso jurídico como parte del colectivo El Rostro de Julio y Aluna y da cuenta de él en *Procesos de la noche*.

---

<sup>15</sup> Véase *El Rostro de Julio. Memoria, justicia, verdad y reparación para Julio César Mondragón Fontes*. Consultado en <http://elrostrodejulio.org/> y <https://www.facebook.com/Colectivo-El-Rostro-de-Julio-676512835816655/>. Fecha de consulta: 16 de marzo de 2019.

Hacia noviembre de 2016, Diana del Ángel obtuvo la Primera Residencia de Creación Literaria, otorgada por la editorial Almadía y el Fondo Ventura, para terminar de escribir y luego publicar *Procesos de la noche*, esta primera convocatoria a nivel internacional recibió ciento veintinueve trabajos de escritores de diferentes latitudes y países (Del Ángel 211). Cabe mencionar que fue la abogada de la familia Mondragón, Sayuri Herrera Román, quien invitó a Diana a acompañar el caso y hacer un registro del mismo, ya que Marisa Mendoza estaba profundamente interesada en que se diera a conocer su historia; al respecto la autora ha comentado: “me conmovió muchísimo la desaparición de los compañeros, conozco a mucha gente y tengo una amistad con la abogada del caso, Sayuri Herrera, a quien la familia de Julio pidió asesoría y ella me invitó a que la acompañara. Así empecé a escribir crónicas, había un interés de Marisa para que escribiera algo y para mí fue muy importante acompañar este proceso de la familia” (Maristain).

*Procesos de la noche* es un libro compuesto por 22 testimonios breves de personas cercanas a Julio y un mismo número de crónicas, “en sus páginas volvemos a las calles de Iguala durante la noche del 26 de septiembre de 2014, para concentrarnos en la vida y destino de uno de sus protagonistas: Julio César Mondragón Fontes”. Como apunta Guillermo Espinosa Estrada, al incluir crónicas y testimonios, este texto tiene dos objetivos principales: “por un lado acercarnos a la vida íntima del normalista; por el otro, dar cuenta de las vicisitudes que sufrió su cuerpo muerto, un año después de haber sido secuestrado, torturado y asesinado” (“La elocuencia” 148).

Es decir, por un lado, tras la tortura, asesinato y desollamiento de Julio César Mondragón Fontes, Diana del Ángel ensaya *reconstruir su rostro* con los testimonios de personas cercanas a éste para dar a conocer quién y cómo era Julio, para crear una memoria digna del mismo; por otra parte, mediante las crónicas conocemos algunas de las consecuencias y procesos que la familia de Julio enfrentó luego de lo acontecido la noche y madrugada del 26 de septiembre. En ambos casos, crónicas y testimonios, se lleva a cabo una construcción simbólica de la *ruptura* personal que implica la tortura, el desollamiento y el asesinato de Julio, y se evidencia cómo ésta irrumpió en la vida de su familia, trastocó nuestra comprensión de la realidad social, del desarrollo lineal de la continuidad histórica y nuestras formas de pensar, nombrar y narrar la violencia, por lo cual al mismo tiempo se produce simbólicamente una *ruptura* histórica y una *ruptura* estética.

Si bien dentro de *Procesos de la noche* se intercalan crónicas y testimonios, con el fin de introducir a quien lee en la vida y la esencia de Julio, al tiempo que se narra lo sucedido aquel 26 de septiembre, así como la serie de afrentas e injusticias posteriores que sufren los Mondragón en la búsqueda de justicia, para fines de la presente investigación he decidido abordar en un primer momento las crónicas y luego continuar con los testimonios; mi intención al separar aquí estos dos elementos es ante todo práctica y busca evidenciar la diferencia en cómo se lleva a cabo la construcción simbólica de las tres *rupturas* antes mencionadas para cada caso: las *rupturas* van formándose mediante diversas construcciones metonímicas y estrategias alegóricas en todo el texto, pero actúan de diferente manera para cada parte. Por lo anterior, en las siguientes páginas pretendo indagar y reflexionar cuáles son estas construcciones metonímicas y estrategias alegóricas que van formando simbólicamente las tres *rupturas* en cada parte, cómo actúan, cuáles son sus consecuencias para la estructura general del texto, y de qué forma éstas contribuyen al trabajo de duelo, a la reapertura del pasado, a la resubjetivación de Julio y a la memoria.

Sin embargo, antes de proceder con el análisis me interesa destacar el prólogo de este libro, elaborado por Elena Poniatowska, ya que considero que es importante porque prepara la lectura posterior<sup>16</sup> al introducir el tema y comenzar la sensibilización de quien lee por medio del adelanto de algunos detalles de la escritura de Diana del Ángel, así como la puesta en escena del compromiso y la empatía de la propia Poniatowska con la historia de Julio, con Diana y con lo escrito: “alguna vez, si conociera yo a Diana del Ángel, aunque sólo fuera de pasada, me gustaría atreverme a abrazarla y, sobre todo, a pedirle perdón por no ser capaces de levantarnos en vilo para ofrecerle otro país” (22); deja así un mensaje inicial conciso y poderoso para la lectura posterior: “*Procesos de la noche* nos insta a no olvidar ni a dejar que la inercia nos gane: para que no se repita la historia, para que jóvenes talentosos como Diana del Ángel nunca más tengan que ser los cicerones de este dantesco infierno en que se ha convertido México” (21).

---

<sup>16</sup> Gérard Genette llama a estas producciones, verbales o no, que acompañan una obra literaria, la presentan y le dan presencia “paratextos”: se trata de “umbrales” o “vestíbulos” que ofrecen la posibilidad al lector de entrar o retroceder de la obra, es “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente al público. [...] Constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición sino también de transacción: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente” (7-8).

Este paratexto también es importante por su autora: el hecho de que esté escrito por Elena Poniatowska posibilita la inserción de *Procesos de la noche* en la tradición de la narrativa documental, cuyas características principales he esbozado brevemente en el capítulo uno de la presente investigación.<sup>17</sup> En México, Poniatowska es considerada la autora por excelencia de esta tradición gracias a la dimensión documental de prácticamente toda su obra periodística y literaria; su trabajo más famoso es *La noche de Tlatelolco* (Era, 1971), una crónica que se volvería representativa del movimiento estudiantil de 1968. De esta forma, el prólogo no sólo permite que quien lee inserte el texto en esta tradición específica, sino que además establezca nexos entre los ataques a los normalistas del 26 de septiembre de 2014 y la matanza estudiantil en Tlatelolco a manos del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz el 2 de octubre de 1968 (García, 126-127); sin embargo, no ahondaré en esto último.

## Crónicas

Para comenzar con el análisis de las crónicas, es importante mencionar que, como miembro del colectivo, Diana del Ángel acompañó y convivió estrechamente con la familia Mondragón y la abogada Sayuri Herrera dentro y fuera de las diligencias que tenían como objetivo la realización de una segunda necropsia al cuerpo de Julio por peritos extranjeros; al narrar este proceso dentro de las crónicas, la autora da cuenta de la ineficiencia, insensibilidad, imprudencia, ineptitud y machismo del sistema legal mexicano:

Son tantas las afrentas y los oprobios que padecen los Mondragón en busca de justicia que es difícil resumirlos en una lista [...]. En pocas palabras, una negligencia asesina que no sólo perpetúa la injusticia, la desigualdad y la violencia, sino también crea un laberinto burocrático tan intrincado y truculento que en él «desaparecen» expedientes y oficios con la misma indiferencia que en la calle desaparecen personas (Espinosa, “La elocuencia” 149).

Las crónicas de Diana del Ángel son ante todo una crítica a la distancia inmensa que parece existir entre la ciudadanía y la justicia: el caso de Julio sobresale aquí por ser “la evidencia más explícita de la violencia empleada en Iguala contra los estudiantes de la normal de

---

<sup>17</sup> Para un recorrido basto por la tradición de la narrativa documental en Hispanoamérica y la teoría crítica en torno a la misma, veáse Nayeli García Sánchez. “Procesos de escritura y mediación: la narrativa documental de *Cartucho* de Nellie Campobello, *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”. Tesis. El Colegio de México. 2018.

Ayotzinapa” (Maristain). Asimismo, sobre los efectos que buscó con la escritura de sus crónicas, la autora mencionó: “mi interés era contar la historia de gente pequeña, porque yo creo que hay mucha gente que pasa por batallas de este tipo. Es importante contar esas historias porque nos ejemplifican un camino para resistir a la violencia. Una de las motivaciones de la familia en esta lucha es que algo así no vuelva a ocurrir” (Matías).<sup>18</sup>

*Procesos de la noche* abre con “Palabras para empezar”, en donde la autora presenta a Julio César Mondragón Fontes, narra lo sucedido el 26 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, y da cuenta también de los registros de la palabra *desollado* en el *Corpus Diacrónico del Español*: según la narradora, todos sus empleos evidencian que, desde 1568, el acto de desollar y la piel arrancada tienen un valor social trascendental bélico y religioso; luego aclara que, a diferencia de este objetivo y uso mostrado en los registros de las crónicas que arrojó el *Corpus*, “... en éstas no se dará cuenta del destino de esa piel arrancada durante la madrugada del 27 de septiembre de 2014, simplemente porque no se sabe qué ocurrió con ella” (Del Ángel 27), anuncia así el comienzo de la construcción simbólica de la primera *ruptura* que llamamos aquí personal.

Es importante aclarar aquí que, contrariamente a la *ruptura* personal de los 43 estudiantes (la desaparición forzada) presente en la otra obra incluida en el *corpus* de esta investigación, la que se construye dentro de *Procesos de la noche*, correspondiente a Julio César Mondragón Fontes, no imposibilita completamente el trabajo de duelo posterior dentro del texto, ya que en este caso está presente el cadáver de Julio y se conocen, aunque a medias, las causas de su muerte; por ende es crucial dejar claro que, particularmente para el análisis

---

<sup>18</sup> Esta afirmación puede conducirnos a dos de las preguntas principales en torno al testimonio en América Latina: ¿qué voces excluye la literatura al pretender hablar por o de esas voces sin permitirles hablar por sí mismas?, ¿quién es el autor de un testimonio, la persona que lo enuncia o el interlocutor que lo pone por escrito? Ello nos coloca frente a la oposición de la mediación como categoría autoral y el paternalista “dar voz”. Si bien esto continúa siendo una de las incógnitas que enfrenta el testimonio, es cierto que desde su consolidación como género literario a partir de la creación del Premio Testimonio del centro cultural cubano Casa de las Américas en 1973, desplazó o descentralizó la subjetividad burguesa implícita en la producción y recepción de la literatura. El testimonio incorporó una nueva presencia incómoda en el campo literario: “la identidad del sujeto popular-subalterno se [modificó]: [dejó] de ser una especie de informante nativo costumbrista que proveía materia prima al investigador o escritor, y pasaba a ser, hasta cierto punto, un gestor de sus propias condiciones de narración y verdad. El testimonio tuvo la potencia de dinamizar el campo de la literatura desde lo que quedaba en la zona de lo no-literario o para-literario”. Véase John Beverley. “El evento del latinoamericanismo: un mapa político-conceptual”. *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*. Ciudad de México: Bonilla Artigas editores, 2013, pp. 21-38.

de esta obra, se entenderá como *ruptura* personal el ejercicio de la necropolítica; es decir, la tortura, el desollamiento, el asesinato y la exposición pública del cadáver de Julio.

La construcción simbólica de la *ruptura* personal dentro de esta obra, es decir la construcción simbólica de este ejercicio de la necropolítica, comienza con lo que la voz narradora menciona dentro de este preámbulo para referirse al uso posterior del desollamiento de la piel de Julio: “aunque he imaginado usos macabros, destinos humillantes, prácticas deleznales, acabo deseando que esa piel ya no esté, que haya vuelto a la tierra o a la nada de donde venimos” (27). Se entiende que aquí la piel arrancada no tiene un fin ni importancia alguna para quienes llevaron a cabo el desollamiento, su uso posterior no es trascendental en ningún sentido, ni siquiera sabemos cuál fue; en cambio, se sabe que los restos de Julio y la disposición de su cadáver en escena son sumamente importantes no sólo para la realidad inmediata, sino también dentro de la obra: en *Procesos de la noche* la puesta en escena del cadáver desollado de Julio es siempre interpretada como un mensaje de terror, un mensaje que es constantemente resaltado por la autora como estrategia para interpretar y hacer evidente la dimensión de la *ruptura* personal, sus alcances y su verdadero impacto; el hecho de que la propia *ruptura* personal sea todo el tiempo señalada como una amenaza o advertencia para la sociedad dentro del texto es sumamente importante para la construcción de las otras *rupturas* y para la estructura del libro.

La narradora cuenta entonces que el cuerpo sin piel de Julio fue abandonado en un camino de terracería aquella noche y que “la fotografía de su rostro sin piel circuló por internet desde la mañana del sábado 27 de septiembre, así fue como su esposa, Marisa Mendoza Cahuantzi, también normalista, y su hermano Lenin Mondragón se enteraron de la muerte de su familiar, pues reconocieron en la imagen su ropa y algunas cicatrices” (29); lo que se puede ver hasta aquí es que, mediante el breve y conciso recorrido por el uso diacrónico de la palabra *desollado*, mediante la aclaración del desconocimiento del destino de la piel de Julio, la narración detallada de lo sucedido aquella noche, la presentación y subjetivación de Julio, y finalmente mediante la mención de la circulación de la fotografía como estrategia para hacer llegar el mensaje de terror no sólo a la familia de Julio, sino a la sociedad en general, Del Ángel da cuenta de la complejidad, gravedad y magnitud de esta *ruptura* personal (ejercicio de la necropolítica) dentro del texto, abriendo así la construcción simbólica de la misma.

Se comprende que, en un primer momento, la escena más importante para esta obra es la del cuerpo de Julio abandonado y sin rostro, puesto que ésta es precisamente la que nos introduce en el texto y desata toda la narración, al tiempo que es ella misma la materialidad de todo lo que implica la *ruptura* personal: la disposición o puesta en escena del cuerpo de Julio y la circulación de la fotografía del mismo son la *ruptura*, la grieta abierta en nuestra realidad y al mismo tiempo en la obra, la herida ahora expuesta a quien lee.

Al principio de la obra se entiende entonces que la fotografía es sólo una parte de la *ruptura* personal, las páginas posteriores de *Procesos de la noche* se dedicarán a mostrar otras y a adentrar progresivamente al lector en ese quiebre para entenderlo y dimensionarlo, lo cual también tiene el objetivo de sumergirlo en los otros quiebres; es por ello que esta primera mención de la disposición del cuerpo de Julio y la circulación de la fotografía del mismo adquieren trascendencia para el texto cuando se comprende que:

La fotografía es la huella mecánica de algo que ha tenido lugar, que ha sido captado en una instantánea fantasmal. Las fotografías que muestran el estado de los cuerpos en la guerra que [desde] hace más de seis años vivimos reproducen escenas tanáticas dispuestas en los escenarios de lo real con el propósito de transmitir mensajes. Estas fotografías son el registro de algo que ha sido instalado para ser visto, para ser diseminado y para que produzca una *lección*, a la manera de un contemporáneo *memento mori* (Diéguez 44).

Es decir, la fotografía del cuerpo de Julio es abordada dentro del texto como un recordatorio de amenaza de muerte, su propagación es a su vez la propagación del miedo y el reconocimiento forzado de un poder máximo, es el acto de “utilizar el cuerpo como el espacio donde se escribe la ley, la ley de los soberanos que pueden decidir quién debe vivir y quién debe morir” (Diéguez 44), es además la reafirmación de la posesión absoluta del biopoder.

Siguiendo lo anterior, las crónicas se dedican a contar detalladamente el proceso llevado a cabo para la exhumación del cuerpo de Julio, dentro de este desarrollo encontramos una serie de cuestiones que actúan dentro del texto como símbolos de la *ruptura* tanto personal, como histórica y estética. En un primer instante me interesa destacar cuáles son todas estas situaciones y la forma en que se presentan dentro de la obra, ya que esto permitirá pensar en cómo es que se da la construcción simbólica, metonímica y alegórica dentro de las tres *rupturas* (siempre progresiva en el texto), y cómo es que esta construcción progresiva contribuye a la sensibilización de quien lee, a la generación paulatina de empatía y, sobre

todo, a dimensionar verdaderamente la complejidad y gravedad de las *rupturas* en múltiples sentidos.

La primera situación que podemos encontrar en las crónicas es la mención de cómo las fotografías que llevó a cabo el perito encargado de levantar el cuerpo de Julio, Vicente Díaz Román, son prácticamente inútiles para la investigación y el proceso, puesto que fueron impresas en blanco y negro, por lo cual sólo pueden percibirse manchas; se trata de "...trece imágenes que incluyen acercamientos al rostro sin piel, al cuello sin piel, al torso moreteado, y al cuerpo de Julio en el Camino del Andariego, sobre un charco de sangre y lodo. Hasta este momento esas trece fotografías son las pruebas más contundentes de la tortura sufrida por el estudiante originario del Estado de México" (Del Ángel 67).

Se narra asimismo una frecuente negativa por parte del mismo perito y de otros personajes como Hermenegildo Morales Contreras, MP de la Fiscalía de Iguala, a entregarle a la abogada Sayuri Herrera dicha bitácora fotográfica, por lo cual en todo momento se hace evidente en la narración que la acción de imprimir las fotografías en blanco y negro fue decidida y no un mero accidente, esto forma parte de la construcción simbólica del quiebre personal, puesto que evidencia dentro de la narración el objetivo consciente, por parte de las autoridades y el Estado mismo, de desaparecer toda herramienta o registro útil para el proceso jurídico emprendido.

Sin embargo, es la autora quien de algún modo introduce este tipo de críticas y reflexiones con frases como "a propósito, para que no se vea nada, pienso" o "al salir de allí yo me pregunto dónde estaba Dios el 26 y 27 de septiembre de 2014", de esta forma no sólo se continúa describiendo la *ruptura* personal en la que ya nos ha introducido, sino que ésta se problematiza al mismo tiempo, lo cual da como resultado la apertura de cierta empatía en el lector, pues es casi imposible no secundar las críticas de la autora luego de estar ya dentro de la *ruptura* (40-45).

Esta construcción de la *ruptura* personal es llevada a cabo progresivamente en el texto mediante la constante evidencia del ocultamiento de la verdad por parte de autoridades o funcionarios públicos, un ejemplo de ello es cuando la narradora afirma que no existe una versión suficientemente verosímil de lo sucedido aquella noche, aun cuando existieron dos dictámenes periciales, uno de la Semefo y otro de la Fiscalía de Iguala, contradictorios entre

sí en lo que concierne al desollamiento: uno afirma que éste fue provocado por un objeto punzocortante y el segundo afirma que fue provocado por la fauna del lugar.

Se realiza así una descripción exhaustiva de la manera en que se lleva a cabo el proceso jurídico y una de las cuestiones más importantes que se mencionan dentro de este libro es que “la primera barrera entre la justicia y las personas es el lenguaje” (Del Ángel 51), lo anterior es trascendental puesto que nos conduce a varias reflexiones: la primera es que necesariamente y en todo momento “la mención de leyes e informes deriva en el cuerpo de Julio y en la necesidad de realizar una nueva necropsia para determinar las causas y agentes de su tortura y muerte. [...], en la necesidad de poner al descubierto la verdad de su rostro sin piel” (52); luego, que es precisamente la evidencia, reflexión y visibilización de esta distancia con el lenguaje y la ausencia de verdad lo que construye dentro de la obra la *ruptura* personal y al mismo tiempo genera y continua un quiebre histórico-temporal, por lo cual se vuelve necesaria entonces una *ruptura* estética dentro del mismo texto, pero en ésta última se ahondará más tarde.

De acuerdo con lo anterior, se presenta un ejemplo claro dentro de la crónica titulada “El lenguaje bien trajeado”, título que hace eco de lo antes mencionado sobre la distancia que impone el lenguaje entre la justicia y la sociedad, aquí se narra la reunión del 1 de octubre de 2015 en el Salón Presidentes del Tribunal Superior de Justicia del Estado de México y se menciona la manera en que el magistrado Palemón Jaime Salazar Hernández se refiere a Julio como “un cadáver”, ante ello la autora comenta:

El cadáver al que se refiere es el cuerpo de Julio, quien estaba vivo hasta hace apenas poco más de un año, pero Salazar Hernández se atiene al áspero término que le permite tomar distancia de la víctima directa de una ejecución extrajudicial. Quince días después, este funcionario que en esta reunión omitió el nombre de Julio, recomienda a jóvenes abogados pensar cada día en esa protección a los derechos humanos durante el Tercer Certamen Nacional Universitario CONATrib. Lo que no dirá a los asistentes de dicho certamen es que lo principal es mantener siempre el lenguaje técnico, no humano. Entre más técnico mejor, entre menos persona veamos a la víctima mejor. Para qué decir: Julio, veintidós años, padre de una bebé, esposo de una mujer, hijo de una madre, eso podría, no sé, acercarnos un poco a la víctima, sentir por un momento que podemos ser iguales a esas personas violentadas. Mejor usa *cadáver*, esa es la distancia precisa (Del Ángel 74-75).

El trato hacia el cuerpo de Julio y la ineficacia para la resolución de las peticiones de Marisa se evidencian en este fragmento como parte de las *rupturas* personal e histórica, las

construyen y las continúan en el texto, evidencian asimismo la continuidad de la ausencia de comprensión, de empatía y de justicia por parte de las autoridades. La insensibilidad y la indiferencia que la autora pone de relieve dentro de párrafos como el anterior permiten que quien lee las crónicas, conociendo ya algunos antecedentes de lo sucedido, así como quién es Julio, genere empatía; es imposible que párrafos como el anterior no toquen alguna fibra sensible o incomoden a quien lee, pero ello se debe ante todo a las diversas estrategias de la autora para construir las *rupturas* y continuarlas dentro de la obra; otro ejemplo cercano al antes tratado lo encontramos en la crónica titulada “Estado de México, otra vez”, en donde se reporta que la jueza Verónica Contreras se refiere al cuerpo de Julio como “su cadáver” (Del Ángel 135).

Siguiendo con el análisis, la autora va mostrando cómo es que el cuerpo de Julio, durante todo el proceso, es constantemente sometido a múltiples violencias verbales; otro ejemplo de ello se da en voz de la licenciada Sagrario Aparicio, Secretaria de Acuerdos del Primer Juzgado del Tribunal Superior de Justicia de Iguala, Guerrero: “mientras le entregaba el documento y le pedía algunos datos sobre el expediente, Sayuri dijo, un poco pensando en voz alta: Por favor que no lleguemos a fin de año con Julio afuera, a lo que Sagrario respondió muy tranquila, incluso sonriente: ¡Ay, lic! Pues ya brindan con él” (131); esta puesta en relieve de la perpetuación de la violencia hacia la identidad, persona y cuerpo de Julio dentro del texto es la estrategia preponderante para la construcción de las *rupturas*, se hace visible que esto es sólo otra parte del ejercicio total de la necropolítica dentro del texto, del ejercicio de decidir quién vive y quién muere y cuáles vidas son verdaderamente importantes.

Todo lo anterior se liga con la denuncia que la narradora realiza dentro de la crónica titulada “Atajos de la ley” del 9 de octubre de 2015 sobre la *restitución, rehabilitación, compensación, satisfacción y garantías de no repetición en sus dimensiones individual, colectiva, material moral y simbólica*, así como la *reparación integral* contempladas en la Ley General de Víctimas, aprobada el 25 de abril de 2013, como uno de los resultados del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad encabezado por el poeta Javier Sicilia tras el asesinato de su hijo:

Por *restitución* se entiende que la ley busca devolver a la víctima al estado anterior de la violación de sus derechos humanos; por *rehabilitación* que busca facilitar sus condiciones para hacer frente a los efectos que pudieran haber causado la violación a

sus derechos humanos; la *satisfacción* busca reconocer o devolver la dignidad a quienes han sido víctimas. El rubro de *compensación*, uno de los que más resquemores suscitó desde la redacción de esta ley, contempla subsanar económicamente los perjuicios, sufrimientos y pérdidas de una manera proporcional al hecho que violentó los derechos de las víctimas. *Garantías de no repetición* se refiere que los hechos ocurridos no vuelvan a suceder en otros sujetos de la comunidad (82-83).

Esta explicación es importante porque lo cierto es que, pese a que la ley establece y contempla lo anterior, a lo largo de toda la obra se hace visible la manera en que el incumplimiento de estas consideraciones generan en el caso de Julio César Mondragón Fontes una *ruptura* histórica, cuya característica esencial es la visibilización de que “en el mercado victimizador que es México, hay quienes valen más que otros” (Del Ángel 84), por ello dentro de esta obra se subraya que los quiebres que dentro del texto encarnan el caso de Julio no son importantes para la ley ni para el Estado, y de ello se desprenderá la *ruptura* estética; esta última nace de la necesidad de dar a conocer las otras *rupturas* (personal e histórica), su continuidad, y de la necesidad de introducirnos en ellas para, finalmente, lanzar la apuesta de la autora a la realidad: crear un espacio donde pueda ejercerse el derecho público a llorar la muerte y construir una memoria digna de Julio.

A través de las situaciones que se presentan a lo largo de todas las crónicas, las cuales contribuyen a la construcción, evidencia y visibilización de las *rupturas* personal e histórica, quien lee el texto llega a comprender que un proyecto de *reparación integral*, tal cual lo propone la ley, es prácticamente imposible para este caso y, por otra parte, ésta se aleja dentro de la obra por la construcción de las *rupturas* que la autora va realizando: gracias a ésta, se comprende, por un lado, que el impacto, dimensión y significado de las *rupturas* impiden cualquier tipo de resarcimiento y, por otra parte, dentro de la obra se muestra cómo es que las propias autoridades, instituciones y personajes de la burocracia, quienes en teoría deberían actuar en defensa y protección, son precisamente quienes forman los ejemplos y propician las situaciones que elaboran y continúan las *rupturas* por medio de la violencia, la corrupción y la deshonestidad.

La construcción de estas *rupturas* se da incluso desde el aspecto económico, pues la autora da cuenta de cómo ciertas acciones emprendidas por instituciones como la Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas forman parte de ese mismo quiebre, ya que los propios empleados son quienes aportan los insumos para la *compensación* aun cuando no es su responsabilidad, por esta misma razón son pocos los beneficios que Marisa recibe por parte

de esta institución: en resumen, sólo pañales y leche. Nos deja ver entonces que, al parecer, en este país:

No hay caminos para que la letra legal se vuelva una realidad. Difícilmente se podrá devolver a una persona al estado anterior a que sus penurias comenzaron a causa de la violación de alguno de sus derechos; no hay tabulador que establezca cuál es el equivalente económico para una desaparición forzada [o para la tortura, asesinato y desollamiento] y de qué manera se devolverá la dignidad de alguien cuyos huesos dispersos en una fosa no permiten identificar de quién fueron. Nos podríamos pasar días pensando en cómo garantizar que una ejecución, secuestro o desollamiento no vuelvan a ocurrir en México (Del Ángel 83).

De esta forma, tras un largo camino recorrido en las páginas de *Procesos de la noche* para conseguir la exhumación de Julio, ésta se refiere en la crónica titulada “Exhumación. Primer día: cámara seis” del 4 de noviembre de 2015, la autora dedica otras dos crónicas para referir este proceso que, al final, forma parte de esta construcción simbólica de las *rupturas* histórica y personal: este día “los rascadores comenzarán la labor de ir hacia el pasado, hasta la noche del 26 de septiembre de 2014” (Del Ángel 94), la labor de remover la tierra con la que ha querido ser tapada y escondida la *ruptura* o quiebre; el lector también regresa a aquella noche, pero ya no es la primera vuelta, hemos regresado a esa noche en múltiples ocasiones durante el proceso narrado, hemos conocido a Julio, a su familia, a sus amigos, a sus allegados; “luego de muchas idas y vueltas a Iguala, Tenancingo y Toluca, de escuchar con impavidez a Sagrario recomendar a Marisa que mejor tome su dinero y deje las cosas como están porque en este país nunca hay justicia; luego de que la abogada ha elaborado oficio tras oficio para no dejar cabos sueltos que puedan ser usados contra el caso, llegamos a este día” (95).

Después de que se describa cómo es que los rascadores remueven la tierra, la autora nos sitúa frente a Julio:

Y el cuerpo de Julio queda al descubierto, mirándonos desde la lejana e inolvidable noche del 26 de septiembre. Las vestiduras blancas del Féretro se hallan manchadas de óxido y polvo; la cabeza vendada de Julio está levemente inclinada sobre su hombro derecho; a un costado, la figura del niño Dios. El escapulario sobre su pecho es el camino que nos guía hacia donde todavía se distinguen sus manos enlazadas, sujetando unas velas y un rosario; al final de las piernas se ven los zapatos color café, que eran sus favoritos, pues eran regalo de su joven esposa. Los cuidaba mucho, recuerda ella (98-99).

El uso constante de la descripción hiperrealista como recurso literario para la crónica, como he ejemplificado aquí, logra colocar al lector frente al cuerpo de Julio en múltiples ocasiones; ello es trascendental para la obra puesto que el hecho de volver al cuerpo de Julio, a sus restos, significa también adentrarse en la *ruptura* personal y hacerse conscientes de que ésta misma implicó una *fractura* o *pausa temporal* que se visibiliza en todas las crónicas y que, además, como una consecuencia de este detenimiento o pausa, se genera un entrecruce de tiempos dentro de *Procesos de la noche*: no se trata ya de volver al pasado, a aquella noche y madrugada del 26 de septiembre, sino que la propia imagen del cuerpo de Julio abre el pasado en el presente, pero este abrir el momento en el presente es uno de los logros de la narración en sí misma, y esto forma parte de la llamada *ruptura* estética, la cual buscará ante todo no reducir “...lo que el inerte y rígido cuerpo de Julio tiene que decir”, como lo ha hecho el lenguaje forense y jurídico referido (Del Ángel 100).<sup>19</sup>

Esto mismo sucede dentro de la crónica titulada “Segundo día: cuando la justicia ofende” del 5 de noviembre de 2015, donde se da cuenta de la segunda autopsia realizada al cuerpo de Julio luego de la exhumación, ésta se lleva a cabo en la Coordinación General de Servicios Periciales; la autora realiza otro acercamiento al cuerpo de Julio, ahora a menor distancia y poniendo de relieve el rostro, también mostrando su propio sentir: “las vendas, blancas todavía, cubren lo que fuera la cabeza sin rostro de Julio, es imposible apartar la mirada de esa dolorosa imagen y no sentir que algo de uno se queda adentro cuando los peritos cierran el ataúd” (105); estas palabras resultan importantes porque podrían describir lo que sucede con este texto y el efecto que logra en los lectores: el acercamiento al cuerpo y la vida de Julio impide la indiferencia; luego de leer la historia de Julio y adentrarnos en las *rupturas* a través de una serie de imágenes dolorosas y complejas, es difícil no sentir el dolor en carne propia y es difícil no dejar algo de nosotros en esta lectura.

Sin embargo, me interesa aclarar aquí que quien lee *Procesos de la noche* lleva a cabo un trabajo de interpretación que va de la mano con la interpretación de la voz narradora y es

---

<sup>19</sup> Como afirma Ileana Diéguez en *Cuerpos sin duelo*, el arte contemporáneo ha dado un giro hacia lo real mediante un desplazamiento progresivo del dispositivo de la mimesis y del recurso metafórico al empleo de construcciones metonímicas y estrategias alegóricas. A partir de lo anterior, la descripción hiperrealista debe entenderse aquí como un tipo de descripción detallada, exhaustiva y puntual, cuyo objetivo principal es el desplazamiento de la realidad en tanto representación hacia lo *real traumático*: lo real que se instala dentro de las obras de arte como un síntoma de la violencia, ello mediante escenas de ruinas corporales o vestigios de vidas; lo real como una pesadilla, como un desborde sensorial con su carácter irruptivo, traumático y excesivo (247-248).

precisamente esta interpretación la que genera un efecto: como he mostrado, la voz narradora irrumpe en casi todo el texto con frases que expresan su propia visión acerca de la forma en que la comunidad de Julio ve, vive y siente la violencia de su tortura, asesinato y desollamiento, así como la violencia por parte de las autoridades dentro del proceso jurídico; al mismo tiempo esta voz retrata detalladamente una serie de imágenes tan dolorosas como complejas; así, al interpretar de cierta forma, la voz narradora induce a que quien lee interprete de la misma manera, ello da como resultado o, más bien, como efecto, la generación de emociones como la empatía; empero, las emociones generadas van todavía más allá de la empatía; en esto ahondaré más adelante.

Asimismo, en esta crónica sobre el segundo día de autopsia se describe uno de los procedimientos que fueron necesarios para examinar los restos de Julio, el cual “consiste en separar su cráneo de la columna vertebral, lo cual es necesario para poder hacer las radiografías desde todos los ángulos posibles. La información de por sí es consternante, pero la torpeza con que el perito de la PGR la expresa sugiere que algo del cuerpo de Julio ya no volverá a estar en el ataúd cuando se reinhume” (111), esta descripción no sólo repite las características de las antes mencionadas en cuanto a la mención de los detalles del cuerpo de Julio, sino que además da otro ejemplo de cómo las acciones de ciertos personajes como los peritos se integran en la construcción simbólica de las *rupturas* al reproducir el discurso de la indiferencia y la insensibilidad.

Este mismo tipo de descripción aparece en la crónica “Tercer día: en sus huesos, una historia” del 6 de noviembre de 2015, en la cual la narradora refiere otro procedimiento que Steve Symes, un perito experto en huesos miembro del EAAF, explica a la familia de Julio, a Sayuri y a Diana; éste les menciona aquí que:

Ha encontrado huellas de fractura en al menos diez costillas anteriores del cuerpo de Julio –la caja torácica tiene doce costillas anteriores y doce posteriores– y para poder radiografiarlas será necesario desmontarlas y retirarles el tejido blando. El procedimiento consiste [...] en meter los huesos en agua caliente –*cook* es el verbo que usa el perito– y limpiar las costillas de todo músculo. Después de eso acomodarán nuevamente los huesos, pero ya no se verá como antes; es decir, tal vez ya no se podrá vestir el cuerpo de Julio, pues sólo quedarán los huesos desmembrados. Las facciones de Marisa poco a poco se descomponen (112-113).

El efecto aquí es el mismo: la descripción hiperrealista que permite dimensionar verdaderamente la gravedad y las consecuencias de la *ruptura* personal y la *ruptura* histórica

dentro de la obra para la vida de la familia de Julio, en este caso particularmente en la vida de Marisa, ello puede observarse específicamente en la mención que la autora hace de la *descomposición* paralela del cuerpo de Julio y las facciones de Marisa.

Aquí debe tomarse en cuenta que la autora refiere que la solicitud para la exhumación y la prueba genética que la familia de Julio llevó a cabo tenía, por una lado, la intención de poner por escrito la tortura y averiguar las causas del desollamiento, pero al mismo tiempo, la prueba genética se llevó a cabo específicamente porque su familia tenía una vaga esperanza de que hubiera un error: “una vaga ilusión de que su Julio estuviera vivo, aunque desaparecido, fue lo que los llevó a insistir en la realización de una prueba genética que comprobara fehacientemente la identidad del cuerpo exhumado” (125); este tipo de aclaraciones nuevamente permiten dimensionar la gravedad de los hechos y sus consecuencias al tiempo que construyen simbólicamente las *rupturas*; es decir, estas puntualizaciones, así como las irrupciones de la voz narradora, contribuyen a la interpretación de los hechos y sus consecuencias, el efecto entonces es lo que llamo *ruptura*: gracias a la voz narradora, quien lee percibe el ejercicio de la necropolítica como una situación que irrumpió el curso de la vida de Julio y sus cercanos, asimismo percibe cómo es que la continuidad de este ejercicio de violencia dentro del proceso jurídico implica una serie de pausas en la vida de sus familiares y amigos. De esta forma, podemos afirmar que mientras la autora da cuenta de una continuidad de la violencia como interpretación de los hechos presenciados durante el proceso jurídico, quien lee percibe las *rupturas* que aquí desarrollo.

Otro ejemplo de la lectura y las menciones particulares del cuerpo de Julio está en “Una semilla de justicia” del 12 de febrero de 2016, fecha en que se llevó a cabo la reinhumación de Julio luego de realizar la necropsia, por lo cual esta crónica es quizás una de las más importantes para la obra. En ella se da cuenta de cómo, luego de estar más de tres meses dentro de un refrigerador, el cuerpo de Julio es nuevamente sustraído y expuesto a la familia para corroborar su integridad e identidad:

Cuando abren la bolsa blanca, queda a la vista el cuerpo desnudo de Julio, una costura atraviesa por la mitad de su caja torácica, en lugar del cuello hay solamente un gran pedazo de piel negra, pues su cabeza tuvo que ser retirada; sus extremidades se han vuelto muñones porque también retiraron los huesos de pies y manos; en su pierna izquierda se nota la usencia del pedazo de tibia recién cortado para la prueba de ADN. Las manchas negras sobre su cuerpo indican que esos tejidos se están separando de la

piel, que los músculos de antes se están volviendo de agua, pero no es un agua pura, sino un líquido podre, cuyo olor se queda como fango en el estómago. [...] Esta fase de la descomposición cadavérica debería durar entre seis u ocho meses, pero por efecto del embalsamamiento y de la refrigeración en que ha estado el cuerpo se ha extendido. Sólo me queda pensar que cuando todo esto acabe ese proceso terminará entre la tierra, donde ya no podrá ser visto. Sé, aunque me repita que ese ya no es Julio sino una simple materia orgánica sin sensibilidad, que esa imagen me dolerá por no sé cuánto tiempo y este olor se me quedará grabado en las mañanas de febrero (176-177).

Lo primero que me interesa destacar de esta descripción, al igual que de las anteriores, es que el lenguaje empleado en ellas es siempre claro y coloquial: la descripción apunta en todo momento a evocar una imagen y volverla lo más nítida posible para el lector; asimismo, el dolor y la impresión experimentados por la autora buscan ser transmitidos o comunicados de la manera más transparente posible; con ello no quiero afirmar que se trate de una descripción simplificadora o elemental, sino que su claridad y detalle permiten que cualquier lector imagine la escena, comprenda y genere emociones acerca de ella.

Otra estrategia recurrente dentro de este tipo de descripciones es la descomposición o fragmentación de la imagen para llevar a cabo acercamientos concisos al cuerpo de Julio: primero la apertura de la bolsa, luego la descripción de la caja torácica, luego su cuello, sus extremidades, su pierna izquierda, etcétera. Ello no sólo atiende a que en realidad el cuerpo de Julio ha sido fragmentado o desmembrado, sino que esto trasciende al lenguaje y se convierte en una forma de la narración; empero, lo que resulta importante es que, aunque la imagen se construye de manera fragmentaria y metonímica, su objetivo final es volver a unir los trozos y expresar una visión lo más completa posible de Julio y de la situación o circunstancia: no es casual que aparezcan más adelante y dentro de esta misma descripción imágenes de la reacción de Marisa o incluso frases de interpretación de la propia narradora, las cuales completan y explican el momento para el lector.

A partir de lo anterior, es posible afirmar que esta descripción, como recurso literario, tiene un efecto impactante en gran medida por la intervención de la voz y sentir de Del Ángel, esto se reitera cuando se refiere cómo es que Marisa estalla en llanto en el último encuentro con el cuerpo de Julio : “la distancia no es suficiente para no escuchar el llanto en que estalla al mirar los restos del cuerpo amado: un maxilar querido, una mandíbula besada, un pecho adorado, una frente anhelada, unos dientes recordados por la sonrisa” (178); es así que, a través de la intervención y presencia de la voz narrativa en la descripción, así como la

obviada escritura de su propio sentir, se subjetiviza nuevamente el cuerpo de Julio, se le devuelve el valor e incluso la vida, aunque sea por un instante: son los afectos los que unen nuevamente las partes del cuerpo de Julio, gracias a éstos es posible percibir el cuerpo como una unidad viva, aun cuando la descripción haya partido de los restos o fragmentos, he aquí una construcción metonímica; se vuelve a propiciar entonces la empatía en el lector y se vuelve a dimensionar el dolor y las consecuencias reales de los hechos del 26 de septiembre.

Esta serie de ejemplos que construyen simbólicamente la *ruptura* personal y temporal por medio de la presencia y descripción hiperrealista del cuerpo de Julio desemboca en “Resultados de la segunda necropsia: día cero” del 7 de junio de 2016, aquí se narra el informe que los equipos de peritos de la EAAF y la PGR dieron a la familia Mondragón, a Sayuri y a la propia Diana sobre los resultados de la necropsia, primero se da cuenta de lo mencionado por el doctor Iván de la PGR:

Sobre los exámenes antropológicos realizados en el cadáver de sexo masculino de veintiuno o veintidós años que en vida respondiera al nombre de Julio César Mondragón Fontes. [...] Se encontraron esquimosos de color violáceo producidas por impacto de objeto romo en el brazo, antebrazo, cara anterior del cuello, espalda, región lumbar, por encima de los glúteos, cresta ilíaca y muslo. [...] Luego de la apertura de cavidades, continúa el doctor, se apreciaron hemorragias en el pulmón izquierdo, el pulmón derecho y el intestino grueso, las meninges y el encéfalo presentaron heridas; no se encontraron la laringe ni el páncreas (este último es el primer órgano en descomponerse, la aorta sin problemas; la tráquea y el corazón sin lesiones (191-192).

Es importante mencionar que la autora hace hincapié en que lo anterior fue enunciado al tiempo que se mostraban fotografías del cuerpo de Julio, lo cual de alguna manera busca hacer visible nuevamente la falta de sensibilidad por parte del discurso forense. Luego, se menciona que la encargada del laboratorio de genética aseguró en ese mismo informe que los restos pertenecían a Julio César Mondragón Fontes; asimismo se resalta que “según la PGR, los traumatismos fueron producidos en el periodo *perimortem*, es decir, en un lapso no definido de tiempo en el que el cuerpo está cercano a la muerte y las reacciones vitales se producen de manera aminorada” (192). Aunado a lo anterior, se describe lo que Steve Symes, miembro del EAAF informa:

La causa de muerte, nos dice el especialista, es traumatismo craneoencefálico, lesiones en tórax y abdomen. Después del análisis de las veintiocho radiografías al cadáver, se contabilizaron sesenta y cuatro fracturas en el cuerpo de Julio –muchas más de las registradas en la primera autopsia–; en su opinión, este es un elemento suficiente para la persona que tenga que definir si hubo tortura o no. [...]

Las costillas afectadas, cuyo grado de lesión va del doblez a la quebradura, fueron la segunda, tercera, cuarta, sexta, séptima, octava, novena y décima del lado izquierdo, mientras que del lado derecho la tercera, sexta y decimosegunda. Steve dice que todas las lesiones o traumas contusos se produjeron por presión de mano, puño, instrumento romo, es decir, *todo* lo que no sea punzante o proyectil –un todo que en verdad podría haber sido todo–. La mayoría de las heridas en esa zona ocurrieron en la parte frontal y lateral: las costillas fueron dobladas hacia adentro. Cualquier presión ejercida sobre el pecho, explica Symes, afecta a la columna, así que los huesos de esta zona se rompieron por efecto de los golpes ligeramente cargados a la izquierda. Eso habla de que la persona está en el piso –es uno de los escenarios compatibles con el tipo de golpes– y es golpeada desde arriba, dado que la energía no puede salir hacia otro lado lesiona la columna. La vértebra lumbar muestra una fractura en la parte de adelante.

Las fracturas encontradas en el cráneo de Julio son la causa de su muerte; para romper un cráneo se necesitan 120 newtons que, irónicamente, equivalen a ciento veinte manzanas. Dicho así no suena tan mal, pero igual mata. Por encima del oído derecho hay al menos dos impactos; Steve explica que este tipo de golpes son peores cuando la persona está contra el piso o una superficie dura; la energía de golpe se extendió por toda la superficie del cráneo hasta trozarlo. De eso uno no se recupera, traduce Doretti. Marisa solloza al escuchar la descripción (193-195).

Luego de este primer informe, se narra una segunda reunión, llevada a cabo 22 días después, el 29 de junio de 2016, en la cual los equipos de peritos de la PGR y de la EAAF aclaran que “no pudieron llegar a un acuerdo en cuanto a la herida en el rostro y cuello, de modo que la reunión resulta una exposición de las diferencias” (197); la autora expone aquí que, por un lado, los peritos de la PGR expresaron que por el estado de los restos de Julio era sumamente difícil establecer cómo fue hecha la herida en cuello y cara, por otro lado:

Para el EAAF hay tres zonas –parte lateral derecha, parte frontal, parte lateral izquierda– donde se puede sospechar de la acción de objeto cortante ocurrida en periodo *perimortem*. La PGR coincide en el número de zonas, pero para ellos –que sometieron las dos fotografías aun estudio de transiluminación– la herida fue realizada mientras Julio vivía. [...]

Otra de las diferencias entre los equipos tiene que ver con las huellas encontradas en la mandíbula. Para el EAA podrían ser producidas por fauna y fueron hechas *postmortem*; la PGR afirma que fueron por acción de roedores y realizadas en periodo *perimortem*. Para concluir, ambos equipos aclaran que el diente premolar derecho de Julio fue perdido antes de que éste muriera y que el globo ocular derecho, encontrado al lado del cadáver el 27 de septiembre de 2014, se hallaba dentro del pecho, pues el médico forense de Iguala lo colocó allí sin dejar registro de ello en la primera autopsia. [...] Se aventura la hipótesis de que, debido a la múltiple fractura de los huesos de la cara, estos pudieron haber funcionado como un objeto cortante que desprendiera el ojo. A pesar de las divergencias, ambos equipos coinciden en que los elementos para configurar el delito de tortura están dados en los resultados expuestos. Mientras los peritos hablan, Melisa, la hija de Julio, y Marisa, se pasea con su pequeña figura de

casi dos años por la sala y se divierte abriendo y cerrando las puertas de los estantes donde guardan el material de oficina (Del Ángel 197-199).

Estas descripciones finales son importantes puesto que, en primera instancia, el lenguaje empleado, pese a que echa mano de términos propios del discurso forense, es nuevamente claro, conciso y coloquial; luego, al ser introducidas después de una serie de crónicas y testimonios que *acercan* al lector a la vida e historia de Julio, subvierten este discurso forense y hacen que quien lee pueda dimensionar y sentir la gravedad de la *ruptura* personal, esto forma parte de la construcción simbólica puesto que, nuevamente, nos coloca dentro de la *ruptura* personal y nuevamente se abre el pasado en el presente. Asimismo, en el ejemplo de la descripción anterior se inserta la imagen de Melisa, hija de Julio, jugando dentro de las instalaciones de la Coordinación General de Servicios Periciales, este elemento inesperado es muy importante porque es uno de los ejemplos más claros de la subversión del lenguaje forense que se lleva a cabo en este texto.

Esta subversión es un resultado de las incursiones de la voz narrativa con reflexiones como la de las manzanas o con descripciones que toman en cuenta las emociones y la presencia de la familia dentro de estos informes, como el llanto de Marisa o esta presencia de Melisa, algo que el discurso forense omite y no puede transmitir, en principio, como ya he mencionado, por la diferencia del lenguaje empleado, su claridad y su detalle. De la misma manera, esta subversión es un logro no sólo de las reflexiones de la voz narrativa, sino también de la construcción progresiva de las *rupturas*: ahora ya no suenan lejanas ni ajenas las descripciones del cuerpo de Julio, ahora incluso se puede dimensionar la tortura y el dolor que ésta implica, esta subversión forma parte también de la *ruptura* estética que lleva a cabo la obra.

Quizás lo más trascendental de las descripciones físicas del cadáver de Julio, así como de los informes forenses, sea el desollamiento, tal como afirma Del Ángel:

El punto más problemático es el desollamiento: la PGR afirma que hubo acción de objeto cortante; EAAF sospecha que pudo intervenir un objeto cortante; la CNDH atribuye el despellejamiento a «fauna del lugar que actuó como depredadora», luego de que Julio fuera dejado en el Camino del Andariego. A pesar de esta diferencia, los observadores coinciden en que Julio César Mondragón Fontes, fue objeto de tortura por más de un victimario, entre las 00:45 y las 2:45 horas del 27 de septiembre de 2014; asimismo señalan las deficiencias y contradicciones de los exámenes necrológicos realizados por la Fiscalía de Guerrero en 2014, lo cual hizo necesaria la segunda necropsia (200).

En los fragmentos anteriores, la afirmación de la tortura y el desollamiento intencionados es crucial, puesto que se termina de construir y dimensionar la *ruptura* personal a través de una serie de repeticiones y paralelismos, asimismo se expresan cuáles son sus consecuencias para el quiebre en el tiempo; esta construcción, que se centra sobre todo en estos dos elementos, contribuye posteriormente a que la sección “Rostro”, dedicada a los testimonios, adquiera sentido y fuerza dentro de la obra: todos estos fragmentos referidos al cuerpo de Julio construyen y propician una *ruptura* estética que parte de contrarrestar uno de los efectos que la época moderna produjo sobre la relación que el ser humano tiene con su propio cuerpo: la escisión de la naturaleza, de los otros y de él mismo, puesto que “mientras más avanzada es una cultura, pareciera que el mandato a no tocarse, a no mirar, a no intervenir de ninguna manera en el cuerpo del otro es más imperante” (Olea 202).

Frente a lo anterior, la escritura del sufrimiento corporal “hace indistinguible la separación del cuerpo y del alma. El sufrimiento, antes que en otro lugar se experimenta en la carne. El cuerpo en sufrimiento vuelve a tramar la intrínseca relación que existe entre el individuo y su materia” (Olea 203), lo anterior tiene que ver entonces con el hecho de que “las escrituras de la memoria construyen la reconexión con el cuerpo para producir un sistema de signos que establezcan relaciones entre cuerpo y política”, y es así como el lector, al percibir este tipo de descripciones del cuerpo en sufrimiento, no sólo dimensiona, sino que también es afectado corporalmente por lo descrito, ya que “el dolor no es simplemente el efecto de una historia de daño: es *la vida corporal de esa historia*” (Ahmed 68); quien lee siente entonces, hasta cierto límite, ese sufrimiento en el cuerpo propio, puede casi tocar a Julio, verlo y vivir el horror (203-204), lo cual es parte de esta serie de estrategias para la generación de empatía. Sin embargo, me interesa aclarar aquí que, pese a que se trata de descripciones hiperrealistas como he afirmado, es imposible reducirlas al realismo decimonónico, se trata más bien de una representación de lo real traumático que pretende incomodar, impactar, desagradar para empujar a la acción.

Empero, ese sentir el dolor en el cuerpo propio es un efecto de las descripciones que se centran en detallar una por una las partes afectadas o dañadas del cuerpo de Julio, lo cual hace que éstas se magnifiquen y pongamos mayor atención en ellas; así, el dolor y el sufrimiento corporal de Julio se nombran en este ejercicio de descripción hiperrealista, el cual genera en un sentimiento inmediato: el dolor, proveniente de una serie de lesiones

corporales; sin embargo, este sentimiento es particular, puesto que no se trata de un sentimiento que sólo se experimente de manera individual, sino precisamente el dolor abre el cuerpo propio al de los otros (Ahmed 43).

Así, es posible que quien lee experimente el dolor en el cuerpo propio porque, por una parte, se trata de algo ya vivido o experimentado previamente que permanece vivo en tanto ha dejado impresiones, pero al mismo tiempo esto es un efecto de la manera en que se aborda la emoción en el objeto: el contacto entre quien lee y el objeto (la descripción del cuerpo de Julio) es finalmente lo que genera esta afección corporal; ello reside, como he afirmado, en la forma en que el texto se construye: el empleo de la descripción exhaustiva, el uso de un lenguaje claro, conciso, emocional y coloquial, las constates metonimias y alegorías del cuerpo de Julio y, finalmente, la repetición a lo largo de todo el libro del sufrimiento y del dolor corporal.

Asimismo, al centrar el texto en la descripción exhaustiva del cuerpo de Julio, se evita la apropiación del dolor como un dolor propio; más bien, el texto posibilita que experimentemos emociones *acerca de* su sufrimiento, centrando el cuerpo de Julio como objeto de la emoción; sin embargo, tal como he dicho, este dolor no se reduce únicamente a la sensación corporal, sino que:

El modo en que experimentamos el dolor implica la atribución de significado a través de la experiencia, así como asociaciones entre diferentes tipos de sentimientos negativos o de aversión. De modo que el dolor no es solamente el sentimiento que se corresponde con una lesión corporal. Aunque el dolor puede parecer evidente –todos conocemos nuestro propio dolor, nos quema–, la experiencia y el reconocimiento del dolor como dolor involucra formas complejas de asociación entre sensaciones y otros tipos de «estados emocionales» (Ahmed 51-52).

Por otro lado, esta intensificación constante del dolor mediante el hiperrealismo define el cuerpo de Julio como una superficie con sus límites, lo cual hace que quien lee sienta como si el cuerpo de Julio estuviera ahí frente a nosotros, tal como afirma Sarah Ahmed:

Los cuerpos y los mundos se materializan y toman forma, o se produce el efecto de frontera, superficie y permanencia a través de la intensificación de las sensaciones de dolor. [...] Este ascenso a la superficie de los cuerpos involucra la sobredeterminación de la percepción, la emoción y el juicio. Las superficies corporales toman forma a través del reconocimiento o interpretación de sensaciones, que son respuestas a las impresiones de objetos y de otros. No estoy diciendo aquí que las emociones son lo mismo que las sensaciones, sino que la misma intensidad de la percepción a menudo significa un deslizamiento de una hacia otra. De modo que aunque la sensación y la emoción son irreductibles, no puede simplemente separarse en el nivel de la

experiencia vivida. Las sensaciones están mediadas, a pesar de la inmediatez con la que parecen dejar una impresión sobre nosotras. No solo leemos esos sentimientos, sino que la manera en que se sienten en primer lugar puede estar atada a una historia de lecturas, en el sentido de que el proceso de *reconocimiento* (de este o aquel sentimiento) está ligado con *lo que ya sabemos* (54-55).

De esta forma, este tipo de descripciones contribuyen incluso a que el cuerpo propio se vuelva presente, “la intensidad de sentimientos como el dolor nos lleva de vuelta a las superficies de nuestro cuerpo: el dolor me atrapa y me hace retornar a mi cuerpo” (Ahmed 56-57); además, este manejo del dolor en el texto es contrario al que se da en el discurso médico o forense, donde se reduce a algo meramente sintomático de una enfermedad o lesión (52), y es contrario también a la manera en que se maneja en el ámbito legal, donde el dolor se transforma “en una condición que se puede cuantificar como la base para las demandas de compensación” (66), por lo cual esto forma parte también de la *ruptura* estética.

Todo esto tiene que ver con lo que Sara Ahmed llama *la contingencia del dolor*, la cual “está vinculada de este modo con la socialidad de ser «con» otros, de acercarse lo suficiente como para tocar” (59). Ello supone que “la imposibilidad de sentir el dolor de otros no significa que sea simplemente suyo, o que no tenga nada que ver conmigo. Aquí quiero sugerir, de manera cautelosa y tentativa, que una ética de respuesta al dolor involucra estar abierta a verse afectada por aquello que una no puede conocer o sentir” (63).

Por otra parte, hasta este punto es posible afirmar que la construcción de la *ruptura* personal supone una continuidad en la narración del ejercicio de la necropolítica y la violencia que éste implica: a lo largo del texto esta *ruptura* se construye con una serie de repeticiones y paralelismos para hablar de la irrupción del hecho inicial y sus consecuencias; es decir, si bien el ejercicio de la necropolítica para esta obra comienza con el asesinato, tortura, desollamiento y exposición pública de los restos de Julio, éste se extiende dentro de la obra con la narración de múltiples ejemplos de la violencia sistemática que ejercen sobre Julio y su familia diferentes autoridades, funcionarios públicos, peritos o médicos forenses. Sin embargo, como ya he mencionado, esta continuidad de la narración de la violencia genera como efecto de su lectura lo que llamo *ruptura*, puesto que la continuidad de situaciones en las que se ejerce violencia son interpretadas, gracias a la intervención, interpretación y elaboración de la voz narradora, como parte de un quiebre en la vida de Julio

y de sus allegados, se trata entonces de una continuidad que es en sí misma un quiebre en la vida, estabilidad, tranquilidad y bienestar primeramente de Julio y luego de sus cercanos.

Teniendo en cuenta lo anterior, la *ruptura* temporal puede interpretarse igualmente como un efecto de la lectura de la *ruptura* personal, ya que la serie de menciones o narraciones de la violencia, las cuales constituyen la continuidad del ejercicio de la necropolítica, al ser precisamente continuas y no interrumpirse jamás dentro del texto, provocan en quien lee la sensación de un tiempo que, primeramente, constituye una pausa en la vida de quienes experimentan de cerca esta violencia persistente, pero al mismo tiempo generan un efecto para la lectura de una espera larga y quizás hasta eterna por la justicia y la verdad, por lo que puede afirmarse que dentro de este texto hay una tensión en el efecto: desde y por la continuidad de la narración de la violencia percibimos la *ruptura* y también la sentimos como una herida que perdura, permanece y persiste.

De esta forma, todo lo antes expuesto en torno a la *ruptura* personal es importante para el análisis del quiebre temporal puesto que, como ya he mencionado, éste último se genera como efecto de la lectura de la *ruptura* personal. Esta *ruptura* temporal o histórica se visibiliza dentro de la obra principalmente en las descripciones de los cambios en la vida cotidiana de la familia de Julio luego de su asesinato, algunos ejemplos que contribuyen a la construcción de este quiebre en la narración son: la mención de que la madre de Julio tiene un pequeño negocio que “le sirve más de distracción que para generar ganancias” (Del Ángel 86), el retrato de Marisa llorando porque el psicólogo le dijo que estaba muy mal, “considerando el tiempo que ha pasado” (87), también la mención de que la bebé de Julio, Melisa, tenía apenas un par de meses cuando Julio fue asesinado y ahora tendrá que vivir sin su padre, así como la narración de que a Marisa se le fue la leche a causa del estrés y la tristeza, por lo cual Melisa desarrolló reflujo y “...desde entonces, por prescripción médica, tuvo que tomar una fórmula especial” (90); todo esto se sintetiza en el desgaste emocional y físico de todos sus familiares al tener que estar regresando constantemente en sus recuerdos para revivir el dolor una y otra vez.

En cuanto a esto, impactan sobre todo los ejemplos particulares de Marisa y del abuelo de Julio. Por un lado, la autora menciona en “Tercer día: en sus huesos, una historia”:

Marisa ha cambiado mucho desde la primera vez que la vi en la plancha del Zócalo. En ese entonces apenas pudo dar una entrevista porque le era imposible contener el llanto. Recuerdo la fotografía de cuando acababa de dar a luz a su hija: su rostro tenía

algo de niña; ahora su gesto es el de una persona adulta, una mujer que ha tenido que madurar de golpe. Aunque con el paso de los meses ha ido cobrando fuerzas para tomar este tipo de decisiones y enfrentarse a algo que nadie tendría que vivir, en menos de un día su fortaleza es puesta a prueba de nuevo por otra situación más compleja (112).

Por otra parte, en lo que concierne al abuelo, la autora escribe en “Finalmente, un funeral”:

Desde 2014 la salud de don Teófilo Raúl Mondragón, abuelo de Julio, se había deteriorado a tal grado que tuvo que ser intervenido quirúrgicamente y se encontraba en recuperación cuando su nieto Julio César fue encontrado muerto en Iguala. Sus hijos le ocultaron la noticia y los detalles lo más que pudieron, para evitar una recaída. En una entrevista en Telesur, don Raúl, chicharronero de oficio, al hablar de su nieto dijo que ojalá su sangre sea, en este caso, para el bien del pueblo. Puesto que el papá biológico de Julio se separó muy pronto de su madre, don Raúl había fungido como una figura paterna para él y su hermano. [...] El 28 de diciembre don Raúl se empezó a sentir mal; sus hijos lo llevaron al hospital pensando en que sería sólo un achaque, pero el mayor de los Mondragón murió el día 29 (152).

Lo primero que me interesa destacar en estos dos ejemplos es que, para la construcción de la *ruptura* temporal, nuevamente se emplea la descripción como recurso literario y ésta se centra otra vez en la transformación del cuerpo o la condición física para evidenciar la irrupción del hecho violento; sin embargo, esta vez no se trata del cuerpo de Julio: la autora describe el cambio del rostro de Marisa y de la condición física de don Teófilo, pero disminuye la focalización en el dolor corporal, ahora se centrará en el cambio haciendo evidente un dolor más bien emocional, que, sin embargo, desemboca en el cuerpo; ello es claro cuando menciona “ahora su gesto es el de una persona adulta, una mujer que ha tenido que madurar de golpe” o “dijo que ojalá su sangre sea, en este caso, para el bien del pueblo”.

Lo anterior es crucial porque, de algún modo, se desvía la atención del cuerpo de Julio para visibilizar que la irrupción del ejercicio de la necropolítica también trastocó otros cuerpos y otras vidas. Por otro lado, para mí el elemento más importante en ambos casos es la mención de la espera y la pausa, el sentimiento de que el tiempo no pasa y el daño que esto implica en la vida de Marisa y don Raúl; al respecto la autora menciona que Lenin Mondragón, hermano de Julio, menciona el día del entierro de don Raúl que éste “se la pasaba preguntando cuándo iban a traer de nuevo a Julio. Estaba muy enojado por eso” (152), y sin embargo muere mientras espera.

Los ejemplos anteriores no sólo construyen dentro del texto la *ruptura* personal sino también la temporal, pues evidencian, por una parte, el dolor por la *ruptura* personal (el cual finalmente forma parte de su propia construcción simbólica) y cómo es que la *ruptura*

personal abre e implica una pausa en el tiempo para la familia y luego para el lector; por otra parte, estos ejemplos dentro de la obra permiten entender la dimensión e implicaciones dolorosas de esta pausa en el tiempo, de la misma manera, estos ejemplos dejan ver cómo es que ambos quiebres no terminan, sino que continúan construyéndose progresivamente para fines propios de la obra. Además, resulta importante el título de la crónica en la que se narra la muerte de don Raúl (“Finalmente, un funeral”), puesto que quien lee puede llegar a pensar que se trata, por fin, del funeral de Julio; sin embargo, hay un giro abrupto de sentido, por lo cual la noticia de la muerte dentro de la obra resulta sumamente sorpresiva y dolorosa, esto es otro mecanismo para la generación de empatía y acercamiento a las *rupturas*.

Surgen así bastantes preguntas de fondo en todas las crónicas; sin embargo, en “Un funeral para Julio” del 6-26 de enero de 2016, la autora resume algunas de las más importantes para la obra en general, pues sintetizan bien los múltiples caminos por los cuales se lleva a cabo la construcción simbólica progresiva de las *rupturas* antes referidas:

¿Qué es lo que hay que hacer para que ellos hagan su trabajo? ¿Qué es lo que hay que hacer para que un juez y la secretaria de acuerdos tomen vacaciones escalonadas? ¿Qué para que el exhorto hubiera estado bien hecho desde un principio? ¿Qué para que el juez de Iguala pueda viajar a la Ciudad de México a dar fe de la toma de muestras en lugar de involucrar a otra instancia que retrase todo el proceso? ¿Qué hay que hacer, además de poner a los muertos, para tener un funeral? (165).

De acuerdo con todo lo anterior, es posible afirmar que la evocación constante del dolor y los problemas derivados de la ausencia de justicia, claridad y verdad a través de ejemplos como los antes analizados no sólo va construyendo la *ruptura* personal dentro del texto, sino que al mismo tiempo construye una *ruptura* histórica o temporal que, si bien está presente dentro de la propia *ruptura* personal por lo insólito y traumático de los hechos del 26 de septiembre de 2014, tiene también una construcción propia dentro del texto: para Marisa, para la familia de Julio, para Sayuri, para el colectivo, para Diana y para la sociedad en general este instante es una pausa en el tiempo; el impedimento del avance del tiempo en esta obra parte ante todo de la ausencia de claridad, esto a su vez genera una *ruptura* estética posterior: es a través del arte, de la crónica, que Diana del Ángel asume la necesidad de hacer legible el proceso, evidenciar las *rupturas* dentro del mismo y dar cuenta de cómo esta ausencia de verdad y justicia afecta también el trabajo de duelo por la pérdida de Julio.

La ausencia de verdad y de justicia no es una cuestión aislada, la autora pone de relieve palabras como *encubrimiento* o *impunidad* para dejar clara su postura y su reflexión,

asimismo trasluce la *ruptura* personal, su gravedad y su complejidad al ligar el nombre de Julio a palabras como *desollar*, *tortura*, *víctima*, *exhumar*, *inhumar* e incluso propone el surgimiento próximo de la palabra *reinhumar* en el español mexicano, esta relación también busca evidenciar el quiebre en y por el lenguaje: el reflejo y el quiebre mismo en las palabras, la necesidad de ciertos términos nuevos para nombrar el horror de esta nueva y atroz realidad; este quiebre es finalmente el que trasciende a todo el libro y origina una *ruptura* estética.

Al poner atención sobre esta serie de palabras importantes para la obra, podemos darnos cuenta de que se trata de palabras con una carga semántica ligada a la violencia, el dolor y el horror; sin embargo, éstas son empleadas dentro del texto para dimensionar y construir las *rupturas*, por lo cual se puede afirmar que se resignifican en algún sentido y apuestan a formar parte de una estrategia de *resistencia*, palabra quizás más valiosa e importante para este texto, tal como lo menciona la propia autora: “una palabra que no aparece en las páginas siguientes, aunque anima toda la escritura y los hechos relatados es *resistencia*; todas las palabras contenidas en este libro buscan ser parte de ese aliento subterráneo que la va nombrando en las casas y en las calles” (28).

Esta serie de palabras que he mencionado forman parte también de una estrategia de *resistencia* por el hecho mismo de *nombrar el dolor*, ya que “el dolor no es únicamente un trauma corporal, también se resiste a la lengua y la comunicación o incluso «las hace añicos». Así que aquello que parece tan evidente –tan ahí palpitando en su «ahícidad»– también se escapa, se niega a estar simplemente presente en el habla o en discursos testimoniales” (Ahmed 50); entonces, esta obra trasciende esa imposibilidad de comunicar el dolor al ampliar el sentido inmediato y evidente de estos signos, ello al relacionarlos de manera específica con el cuerpo y el caso de Julio: estas palabras evocan ahora su historia y también la representan.

Pese a todo, la autora pretende que dentro de esta obra se haga evidente que, frente al terror y la violencia, está la defensa de la vida, que hay personas que enfrentan muertes como la de Julio y desapariciones cuidando la vida, luchando por la vida, al respecto ha declarado: “Me interesa mucho que mi libro sea leído como una escritura de la vida a pesar de que hable de la muerte” (Maristain). La presencia de la palabra *resistencia*, la búsqueda de la *reconstrucción del rostro* de Julio y la narración de los hechos desde las *rupturas* pretenden

ser precisamente un modo de resistir y sobrevivir desde el arte, esto es precisamente lo que nombro aquí la *ruptura* estética en la obra.

Como parte de estas estrategias de *resistencia* que dentro de la obra encarnan la *ruptura* estética, no sólo encontramos el uso y problematización del lenguaje antes mencionados, sino también constantes descripciones y referencias de prácticas comunitarias reales en torno al rostro de Julio, las cuales se enfocan en su resubjetivación y buscan llevar a cabo el trabajo de duelo; paralelamente éstas van dando sentido a la sección “Rostro”, la cual se intercala en estas crónicas y contiene los testimonios de personas cercanas a Julio, en esto ahondaré más adelante.

Como he mencionado, en *Procesos de la noche* se describe y problematiza el trabajo de duelo por el asesinato de Julio César Mondragón Fontes, pero no se trata aquí de un duelo plenamente patológico como el que se puede observar en la otra obra aquí tratada para el caso de los 43 estudiantes desaparecidos; en este libro el duelo por Julio es también problemático y colectivo, pero adquiere otros matices muy particulares si se analiza con detenimiento; considero que estas particularidades son sobre todo una consecuencia de la diferencia que también existe entre la *ruptura* personal que se presenta en esta obra y la que se verá en las otras, es decir, la forma en la que se construye simbólicamente y lo que significa la *ruptura* personal en el caso de Julio y en el caso de los 43 estudiantes: ambas son radicalmente distintas, lo cual no significa que se privilegie alguna aquí.

En *Procesos de la noche* se describen una serie de prácticas políticas y rituales públicas para llevar a cabo el trabajo de duelo por el asesinato de Julio, estas descripciones son sumamente sensibles y detalladas, lo cual permite que incluso quien lee las crónicas se sienta inmerso en ellas, ello no es descabellado del todo, pues se puede afirmar que la propia escritura de este libro forma parte de esas prácticas, las cuales podemos reflexionar como ritos o ceremonias que buscan construir una memoria digna, abrir un espacio para llorar públicamente la muerte, así como llevar a cabo la despedida: “las sociedades se enfrentan así al dolor de la pérdida y exigen procesos de elaboración del duelo social a través de la recuperación de su memoria colectiva. La narración histórica y la palabra, como mecanismo de expresión de esas narrativas de la memoria son entonces una vía para poner el dolor en la escena pública” (Blair).

Encontramos así que “las crónicas están plagadas de pequeños rituales que acompañan cada paso de la familia: ofrendas, misas, plegarias y cantos que vuelven sagrado y trascendente lo que para el gobierno es sólo un trámite burocrático” (Espinosa, “La elocuencia” 150). A este respecto, afirma Guillermo Espinosa Estrada:

El poder de este discurso es tan seductor y reconfortante que parece ir convirtiendo a la misma Del Ángel. Si bien al inicio hay distancia y cierto escepticismo ilustrado ante las prácticas de la fe, pronto se detiene y decide prender una veladora por la memoria de Mondragón y, finalmente, en la misa de reinhumación, no tiene reparos en pedirle «al señor» para que nos libere de los vicios de esta nueva Babilonia: «la corrupción, la mentira, los feminicidios, la indiferencia, los megaproyectos, el abuso a los niños, la violencia y la impunidad» (“La elocuencia” 150).

Si bien estoy de acuerdo en que la presencia y lectura del discurso ritual y colectivo es progresiva, es decir, se vuelve significativa, trascendental e incluso esencial conforme se avanza en la lectura, considero que esto se debe no al escepticismo de la autora que se va agotando, sino a que se parte de una mera observación y descripción, para luego hacer que quien lee, como la voz narradora, forme parte de las mismas prácticas. Esta construcción progresiva del discurso ritual es paralela a la construcción también paulatina de las *rupturas* y forma parte de una serie de estrategias de inmersión: se muestra quién es Julio al tiempo que se muestra el mundo alrededor de éste, la manera en que la familia, amigos y allegados afrontan de manera inmediata la *ruptura* personal y temporal, el camino del proceso jurídico, el dolor, el sufrimiento y, luego de mucho andar, la despedida: quien lee va conociendo y comprendiendo poco a poco las *rupturas*, se llega entonces a un punto en el cual es casi imposible sentirse ajeno a la historia, se comprende la magnitud y la gravedad de los hechos, el desamparo entonces se vuelve compartido y se vuelve necesaria la presencia del discurso ritual colectivo que posibilite la elaboración de una memoria digna de Julio y un trabajo de duelo dentro de la obra para la despedida y descanso. Estas prácticas colectivas y la presencia del discurso ritual son parte de la *resistencia* y resultan importantes puesto que se oponen al desmembramiento que marcó el caso particular de Julio, pues:

Las operaciones extremas sobre los cuerpos tienen como propósito generar una serie de efectos políticos, lo que el antropólogo hindú [Arjun Appadurai] ha nombrado como «cirugía política». Los actos de cirugía política buscan producir daños corporales «en nombre de algún proyecto mayor». El término «cirugía política» busca evidenciar el uso de técnicas paraquirúrgicas en los actos que caracterizan la escalada de la violencia; técnicas dedicadas a la separación de las partes del todo corporal. Esta relación entre la parte y el todo en el cuerpo, fue planteada por Appadurai como una

narrativa de la parte y el todo en la política, a modo de una monstruosa alegoría en la que se busca desmembrar el cuerpo de la sociedad (Diéguez, “Imaginar la forma”).

Se persiste entonces en la unidad y en la solidaridad: “estas acciones que activan las *communitas* de familiares en búsqueda, son también evidencia del modo en que las *communitas* luctuosas se han ido transformando en *communitas* de la acción y del reclamo por la lejana justicia” (Diéguez, “Imaginar la forma”). La primera crónica que ofrece este discurso da cuenta del primer acercamiento de la autora con la familia, amigos y la comunidad en la que vivía Julio, se titula “Tres ofrendas”, en ella se narra lo acontecido el 2 de noviembre de 2014, pues encontramos la descripción de una práctica en torno al altar de Julio por el día de muertos en San Miguel Tecomatlán, Estado de México, de donde era originario: se trata de una tradición que consiste en llevar a los muertos cirios o velas, “cera nueva”. Nos cuenta la autora que “los pobladores han traído entre sus manos gruesos cirios blancos para alumbrar el duelo por la muerte del joven normalista; en la esquina de la sala se puede ver una pila grande de velas” (31).

Alrededor de esta ofrenda encontramos al tío Cuitláhuac hablando de Julio, de su anhelo por formarse como maestro, encontramos luego que “las veladoras encendidas alumbran la fruta y los panes flanqueados por dos pilares de rosas y alhelíes que limitan el altar. En el armonioso acomodo de una flor detrás de otra, se advierte el amor de Marisa Mendoza, su viuda; de Afrodita Mondragón, su madre y de Lenin Mondragón, su hermano, En sus caras: el dolor”. Pero no sólo se menciona ya a su familia, sino también que:

Le lloró mucha gente [...], muchos vinieron a su velorio y rezaron en sus rosarios; muchos son los que ahora ofrecen su cera nueva y se quedan un rato frente a la ofrenda; lo suficiente para intercambiar unas palabras y recibir –como es la costumbre en el pueblo– unas galletas y un trago de mosquito, licor de frutas hecho en Tenancingo. La gente de aquí es muy solidaria –cuentan– [...]. Aquí estuvo gente de verdad cabrona –escuchamos– llorando porque no creían que Julio salió huyendo, como se dijo en algunas noticias periodísticas, porque él nunca les daba la espalda a los otros (32-33).

Estas descripciones, más que demostrar el escepticismo inicial de la autora, tienden a ser sumamente realistas y detallistas para lograr un primer efecto de inmersión y de empatía en el lector; además de mostrarse el ser y actuar de la comunidad entonces reunida, encontramos la presencia de la voz de la narradora en el texto no sólo para describir, sino también para expresar su propio sentir: “esta familia en pleno duelo nos ha abierto las puertas de su casa,

nos ha dado de comer a manos llenas, nos ha contado sus historias, nos ha dado sus risas. Nunca estreché la mano de Julio, pero esa tarde supe que era valiente por su herencia normalista; que amaba por la risa de su hija y, por la ofrenda en medio del cuarto, supe de su generosidad hasta la muerte” (33). Lo anterior nos aleja mucho del escepticismo y nos introduce en cambio en la formación de una *communitas* de dolor para llevar a cabo un duelo colectivo que, sin embargo, para este momento del texto apenas empieza.

Otro ejemplo de ello lo encontramos en el siguiente fragmento que refiere la reunión por la reinhumación de Julio del 12 de febrero de 2016, este fragmento se encuentra en “Una semilla de justicia”:

La sencillez hace pensar en un rito de hermandad, de simples seres humanos con un mismo dolor, un mismo deseo puro de justicia y amor. Todos en la voz de uno pedimos al señor que nos libre de la corrupción, la mentira, los feminicidios, la indiferencia, los megaproyectos, el abuso a los niños, la violencia y la impunidad. Conrado reúne a la familia de Julio: sus tíos, Guillermina, Cuitláhuac, Cuauhtémoc; su hermano Lenin, su madre Afrodita, a Marisa y sus padres. Al final, sólo quedan Marisa y su hija frente a la tumba de Julio; Conrado se acerca y bendice a la bebé. Hermanos, podemos ir a seguir luchando, dice el padre (183).

Asimismo, dentro de la crónica titulada “El último camino de Julio” del 27 de agosto de 2015, se presenta el recorrido que llevaron a cabo Marisa, la familia de Julio, y Diana por Iguala, Guerrero, siguiendo la ruta que aquella noche probablemente siguió Julio; en medio de esta caminata se describe la cruz que Marisa mandó a hacer para recordar a Julio: “es de metal negro con adornos de color plata, la figura de Cristo está en el centro y sobre él hay una leyenda que dice: «Yo desde mi estrella los puedo mirar, denme sonrisas para descansar»”.

Dos elementos dentro de esta crónica son cruciales para el desarrollo de la obra: el recorrido y la leyenda en la cruz, pues evidencian, por un lado, el dolor tras la *ruptura* personal y, por otro, forman parte de la construcción simbólica de esta misma y de la *ruptura* temporal, por lo cual se integran al texto para evocarlas y desarrollarlas. Por una parte, la pausa en el tiempo se hace mucho más evidente en el hecho de volver al lugar marcado por los hechos una y otra vez, luego resulta evidente que este recorrido, como la elaboración de la cruz, forman parte de las prácticas dentro de esta *communitas* de dolor para llevar a cabo el trabajo de duelo, pero aquí debe ponerse especial atención en las palabras inscritas en la cruz y en lo que la propia autora reflexiona: “la noche ya está entre nosotros, pero la luna

llena ilumina el Camino del Andariego que se pierde en el horizonte. El mensaje que Marisa imaginó que Julio nos diría brilla sobre la cruz negra: de algún modo, Julio anduvo hasta llegar a su estrella” (63), se resignifica así la experiencia y el espacio marcado antes por la violencia.

Lo anterior es crucial puesto que permite pensar en cómo estas prácticas abren la posibilidad de la inclusión y participación de personajes como la propia autora y luego de quien lee la crónica en el trabajo de duelo; las palabras imaginadas por Marisa y citadas por Del Ángel no sólo pueden ser dirigidas a sus seres amados y cercanos, pueden ser dirigidas también a la sociedad completa, a esa *communitas* de dolor de la que he hablado antes. Además, estas palabras son susceptibles de aparecer en casi cualquier momento, dentro de ellas podemos ver la presencia de Julio, del *yo* que en la frase se vuelve un *fantasma* que transita entre umbrales para incomodar y desafiar la lógica de la presencia, se trata de una evocación espectral alegórica, hay aquí una forma particular de reflexionar el duelo: Julio nos mirará por siempre, está interpelando directamente a los vivos y pide sonrisas para su descanso y, al sumergirnos en las *rupturas*, lo encontramos nuevamente con todo lo que él y su historia de vida implican; aquí es donde está el quiebre, su construcción progresiva y el trabajo de la despedida que, empero, no impide que regrese en cualquier instante al mundo de los vivos “para seguir haciendo posible una vida más allá del dolor” (Diéguez, “Imaginar la forma”).

Otra cuestión que es sumamente importante resaltar es la presencia de la empatía y solidaridad normalista dentro de la formación de la *communitas* de dolor y del duelo colectivo, encontramos citadas algunas consignas como “Marisa, escucha/ el pueblo está en tu lucha”, “Chilango, hermano/ tu muerte no será en vano”, “Se ve, se siente/ Marisa está presente” (Del Ángel 61-62), “Julio vive, Julio no murió, Peña lo mató” y “Marisa, escucha, estamos en tu lucha” (181-182), que finalmente reafirman e introducen al lector en las marchas, rituales y ceremonias que se narran en la obra, además de darle un carácter plenamente referencial y oral al texto.

Por otra parte, en cuanto a las prácticas comunitarias enfocadas en la resubjetivación de Julio que la autora refiere dentro de la obra, encontramos la constante presencia de mantas y carteles con fotografías del rostro de Julio para recordarlo y nombrarlo, para dignificar su memoria, esto forma parte de la construcción y evidencia de la *ruptura* estética dentro de la

propia obra y contribuye a darle sentido y significado a la sección “Rostro”. Como he mencionado, dentro de las prácticas de *resistencia* de las cuales Diana del Ángel da cuenta, hayamos un ejemplo importante en “Segundo día: cuando la justicia ofende”: se narra la colocación de una manta con el rostro de Julio, diseñado por la artista sueca Jan Nimo, en las paredes de la Coordinación General de Servicios Periciales, esta manta es de color azul y “tiene el rostro de Julio César con su playera y gorra rojas y la leyenda: «memoria, justicia, verdad y reparación del daño para Julio César Mondragón Fontes. No te olvidamos, compa, seguimos buscando justicia»” (109).

Este ejemplo resulta importante puesto que el doctor Retana, coordinador de Servicios Periciales, pide a Sayuri Herrera y a Diana retirar la manta porque resulta “ofensiva”, luego, ante la negativa de éstas de retirarla, sugiere esconder la parte de la manta que muestra la leyenda, que es supuestamente lo ofensivo. La autora reflexiona en torno a esto: “¿En qué sentido es ofensivo que una familia hable de buscar justicia? ¿En que podría ser ofensiva una manta que los ha acompañado en tantos eventos? ¿Es más importante la percepción de cualquier persona que el sentir de las víctimas? ¿En qué momento la palabra justicia se volvió impropia en nuestro país?” (110). Otro ejemplo de lo anterior se da en “Una semilla de justicia”, donde Diana del Ángel da cuenta de la pancarta que porta una anciana durante el ritual para la reinhumación de Julio que dice “Julio César, tu rostro y tu consciencia, resplandecen en cada uno de nosotros” (181).

Asimismo, en “El GIEI se va, un vacío se queda” del 27 de abril de 2016, se narra la ceremonia que se organizó para despedir al grupo en la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, da cuenta así de un mural que llevaron a cabo algunos miembros del Colectivo El Rostro de Julio y Aluna: “la pintura representa el rostro de Julio sobre un fondo naranja, como si amaneciera o atardeciera, su cara está rodeada de cinco flores: una blanca, una azul, dos amarillas y una lila, vilanos del diente de león se dispersan por la superficie y por encima vuelan cuatro colibríes” (187).

El análisis de los ejemplos anteriores se puede condensar en la crónica “Entre todos, un rostro” del 7 de noviembre de 2015, donde se narran una serie de prácticas colectivas que se llevan a cabo al margen de una reunión para tomar decisiones en torno a lo que se realizará en las necropsias al cuerpo de Julio; es importante mencionar que todas estas prácticas son también colectivas, por lo cual pueden ser consideradas igualmente dentro del discurso ritual

y se enfocan en la reconstrucción y presencia del rostro de Julio, puesto que el desollamiento implicó no sólo una forma de tortura, sino “una forma de negación y aniquilamiento de lo máspreciado en términos de identidad-alteridad”, puesto que “el rostro es referencia primaria en nuestras relaciones” (Reguillo, “Rostros”). Estas prácticas se describen detalladamente y en muchas frases podemos intuir esta reflexión en torno al rostro por parte de la autora:

Nosotras hemos estado en la calle aledaña a Periciales, debajo del puente que forma Circuito Interior. Hemos recibido veladoras y flores, y esperamos a que lleguen bultos de cal y los compañeros del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) que acomodarán el templete y el sonido. Antes de eso llega Guadalupe, del CLAP (Conspiradores Libres de Aprendizaje), quien el mismo sábado por la mañana ha impreso una manta de cinco por siete metros, con un negativo, que su hermana sacó por la noche, del rostro de Julio. Junto con otros compañeros empezamos a preparar una pequeña ofrenda alrededor de la manta, para recibir a los compañeros que partirán de la Plaza de las Tres Culturas –tristemente célebre porque allí ocurrió la masacre de estudiantes el 2 de octubre de 1968– hacia Servicios Periciales, para estar un poco junto a Julio y su familia mientras se llevan a cabo las últimas exámenes.

Alrededor de la manta blanca, donde unas líneas negras forman la sonrisa de Julio, colocamos las gladiolas y las veladoras que nos han traído. Otra compañera llega con el aserrín, la mitad pintado de negro y la otra mitad de color natural, con el que rellenaremos el rostro de Julio. Algunos compañeros mezclan cal y agua para improvisar unas pintas sobre la pared que está enfrente de Periciales «Justicia para Ayotzinapa» y «43» son algunas de las cosas que se escriben alrededor de las fotografías en gran formato de Daniel Solís Gallardo y Julio César Ramírez Nava, también ejecutados la noche del 26 de septiembre. [...]

La pequeña marcha es encabezada por la familia Mondragón y Marisa, que ha llorado durante casi todo el camino. Justo detrás de ellos vienen los normalistas de Ayotzinapa, muchos de los que fueron compañeros de Julio y que siempre se mantienen al pendiente de lo que ocurre con el caso. Otras personas se han solidarizado y caminan a su lado; aunque es una marcha pequeña, es entrañable. Llegan con mantas pintadas para Julio, con estenciles de su rostro para pintar las paredes del camino y que frente a Periciales también encuentran su lugar.

La música de la Banda Costa Chilena, sones de Guerrero, nos acompaña mientras acabamos de montar la ofrenda colectiva con las veladoras, flores y futas que los marchantes han traído desde la Plaza de las Tres Culturas.

[...]

Mientras unos, puño a puño de aserrín, llenan el rostro de Julio en la manta del piso, otros van leyendo en primera persona fragmentos de la biografía de Julio, para traerlo de vuelta. Marisa, con los hinchados, lee un fragmento y la noche ya casi ha llegado. Cuando todo termina comenzamos a recoger, sólo dejamos las flores y las veladoras.

[...]

Marisa tiene una libreta de dedicatorias para su hija Melisa y comienza pasarla entre los que estamos allí para que escribamos unas palabras. Es difícil saber cuáles

serían las palabras ideales para una niña que ha nacido con semejante herencia. Pero todos escribimos algo (Del Ángel 118-121).

En todos los ejemplos pueden identificarse una serie de prácticas colectivas que forman una sola y que buscan resubjetivizar a Julio, *reconstruir su rostro* y construir una memoria digna, lo anterior forma parte de la construcción simbólica de la *ruptura* estética dentro de la obra y contribuye a la significación de la sección “Rostro”: quien lee puede comprender a partir de lo anterior que “a la imagen terrible de su tortura se oponen los gestos recuperados a partir de fotografías, en un proceso para devolverle el rostro que le ha sido robado. [...] El rostro se convierte en uno de los elementos centrales de la movilización social” (Reguillo, “Rostros”) y de allí partirá la *ruptura* estética que realiza la obra misma. Se entiende así que, contra la violencia hacia la identidad de Julio, su cuerpo y su memoria, se juega una posibilidad de resubjetivizarlo y crear una memoria digna en la *reconstrucción de su rostro*.

### “Rostro”

Una vez comprendido lo anterior dentro de las crónicas, es posible continuar con el análisis de la sección “Rostro”, la cual reúne una serie de testimonios de personas cercanas a Julio César Mondragón Fontes en torno a quién era éste, cómo pensaba, cómo vivía o recuerdos importantes que se guardan de él. La inclusión e importancia que se da a esta parte dentro del libro permite afirmar que esta obra, aunque informa, más bien se centra en imaginar y, tal como he afirmado, en una tentativa análoga al proyecto *Ilustradores con Ayotzinapa*,<sup>20</sup> trata de *confeccionar y reconstruir un rostro* para Julio, pues tal como afirma Rossana Reguillo “Ayotzinapa ha sido demoledor porque sus imágenes no pueden ser reducidas. La rostridad de Julio César y los 43 normalistas constituye un dolor irreductible” (“Rostros”).

A partir de lo anterior, me interesa destacar primeramente que, como he dejado ver por medio de la mención de la importancia de la puesta en escena del cadáver de Julio, para esta obra es necesario “reflexionar la realidad corporal como una siniestra textualidad

---

<sup>20</sup> *Ilustradores con Ayotzinapa*. Disponible en: <http://ilustradoresconayotzinapa.tumblr.com> y <http://www.ilustradoresconayotzinapa.org>. Fecha de consulta: 17 de noviembre de 2017.

necropolítica que nos ha determinado y pese a las transformaciones de su visualidad nos sigue determinado” y que:

Tal vez no es más que imaginación y deseo lo que puede movernos en espacios tomados por la desorientación, la complicidad y la pérdida. Desde los mínimos restos tenemos que imaginar lo que alguna vez fue un cuerpo. Desde la invisibilidad y la imaginación se abre la posibilidad de volver a tocar con el recuerdo lo que fue un ser querido. [...] A través de los vestigios [se] han de imaginar los cuerpos, persistir para identificarlos y darles digna sepultura que propicie descanso mínimo a las familias” (Diéguez, “Imaginar la forma”).

Esto es precisamente lo que Diana del Ángel realiza en “Rostro” por medio de la palabra: una construcción que parte de los fragmentos y desechos, de las ruinas corporales y los vestigios de una vida para llevar a cabo una evocación espectral en aras de devolver la dignidad y la identidad para el descanso.

Frente al desollamiento, la violencia y la dominación que se inscribe en el cuerpo de Julio, en los espacios que habitó y en sus imaginarios, la autora recurre aquí a una práctica específica para evocarlo e imaginarlo nuevamente, ello como “manera de persistir, de invocar la presencia, aun cuando solo sea posible a fuerza de imaginación. [Pues] cuando está en riesgo la existencia necesitamos insistir en pensar el lugar de los cuerpos y de los afectos para seguir imaginando la vida” (Diéguez, “Imaginar la forma”). Todo lo anterior tiene que ver con lo que Ileana Diéguez ha estudiado como “el acto de siluetar”, el cual consiste en prestar forma al dolor y a la ausencia mediante una representación metonímica del desaparecido o del muerto poniendo en escena una parte de éste que simboliza el todo, tal como se ha observado hasta ahora para la construcción de las *rupturas* dentro de la obra; es decir, “el acto de siluetar como potencia icónica de un cuerpo que no está. La silueta por su matriz antropológica como huella de un cuerpo”. Así, el desafío que enfrentan instantáneamente las prácticas que, como ésta, pretenden evocar, no es representar la ausencia en sí, sino “cómo articular a lo que se ha hecho desaparecer por alguna forma de violencia material”.

No es casual entonces que en todo momento dentro de *Procesos de la noche* se evoquen las prácticas en torno a la *reconstrucción del rostro de Julio* para poder comprender al tiempo que es este mismo ejercicio el que intenta llevar a cabo la autora, pero esta vez mediante el recuerdo y la palabra, consagrando una forma particular de siluetar en el acto de recordar. “Consagrando no la ausencia sino el acto de recordar, la presencia en la

memoria de [quien ya] no está. De allí el estatus ritual que alcanzan las siluetas nacidas por la necesidad de recordar, de invocar la memoria de otros prestando el cuerpo de los vivos y la absoluta diferencia con las siluetas forenses que recortan la forma de los cuerpos muertos sobre el asfalto que son el recorte de una sombra, de lo que ya no tiene vida” (Diéguez, “Imaginar la forma”); por el contrario, este tipo de ejercicio no hace emerger el cuerpo sin vida, sino que lo evoca desde la vida.

Es así que “Rostro”, tal como indica el título, no es un intento pleno de reconstrucción física, sino que mediante la palabra y los recuerdos se lleva a cabo una silueta que busca ante todo construir una memoria digna de la vida de Julio, su pensamiento e incluso de su nombre, ello en un intento de contrarrestar la violencia a la que ha sido sometido y la constante reducción de su identidad por parte del Estado y los medios de comunicación; por lo anterior, esta sección reúne testimonios aparentemente anónimos en torno a Julio, aunque en algunos se puede identificar la voz de Marisa, de Afrodita Mondragón, de su hermano Lenin, sus amigos, entre otros; sin embargo, no se menciona nunca quién es la persona que enuncia en un intento por proteger su identidad.

Tal como he mencionado, estos testimonios se intercalan entre cada crónica y visualmente destacan por su puesta en letras cursivas, además de su brevedad. Lo primero que habría que mencionar del contenido de éstos es que, en general, permiten que el lector perciba a Julio César Mondragón Fontes como cualquier otro ser humano con sus singularidades: sabemos que Julio era un muchacho muy alegre y sonriente al que le gustaba la música, jugar frontón, caminar, salir con sus amigos y comer tortillas, frijoles y chiles habaneros, sabemos también que era un buen amigo, que le gustaba dar consejos, que era solidario, que le tenía miedo a las víboras, que “quería sacar una carrera, para que su familia estuviera muy orgullosa de él, quería apoyar a su mamá”, nos enteramos también de que “no le gustaba ver a alguien enfermo o en silla de ruedas. Si te veía triste, se ponía triste. Sabía escoger a sus amigos, era muy sociable y protector. [...] Le gustaba el hip hop. Era como muy poeta. Te decía frases que quién sabe de dónde sacaba. Siempre andaba cantando canciones. Él como que soñaba mucho y te despertaba del ánimo. [...] Se ponía mucho a investigar. No le gustaba quedarse estancado. Le gustaba conocer, explorar más allá de la vida” (Del Ángel 93); leemos también que “era buena gente pero tenía un carácter como enojón” (107) y que “nomás de escucharlo te emocionabas” (123), que era sumamente

mujeriego, que tenía una gran capacidad de liderazgo y palabra y que “le gustaba que las demás personas fueran mejores” (144), asimismo nos enteramos de algunos de los problemas que enfrentaba cotidianamente, como la ausencia de oportunidades y la precariedad económica.

Todo lo anterior deviene en una percepción de Julio que dista mucho de la indiferencia y la antipatía que perpetúan los medios, las instituciones e incluso el discurso forense; por el contrario, la inclusión de estos testimonios forma parte de los “gestos que instalan la memoria y la información en el espacio público, y que pese al dolor del cual provienen potencian la supervivencia de los imaginarios contra toda forma de olvido. Convocan a imaginar pese a todo”, como nos convoca Diana del Ángel a imaginar el rostro de Julio César Mondragón Fontes. Así, “insisto en el vínculo ritual que a través de la memoria prestó forma al ausente, visualizando la carga afectiva y la emoción de los realizadores” dentro de esta práctica (Diéguez, “Imaginar la forma”).

Si bien el ejercicio que se lleva a cabo mediante la recopilación de los testimonios dentro de “Rostro” no da cuenta de la plena y absoluta prestación del cuerpo de los vivos para la memoria o su puesta en escena, lo cierto es que en algunos casos este ejercicio se puede percibir dentro de lo que se enuncia, el ejemplo más claro de ello está en voz de la madre de Julio:

*Fue mi primer hijo; pesó tres kilos, era gordito; su cabello quebradito. Lloroncito, pero era un niño muy sano; me dijeron que lo pusiera al sol para que tomara la vitamina. Era muy apegado a mí, apenas se daba cuenta de que me salía de la casa y soltaba como un lloridito. Ni para ir al mandado me dejaba. Lo tenía que llevar, pero era muy tranquilo; no pedía cosas, era muy entendidito. Yo lo cargaba hasta que se quedaba dormido, lo envolvía en su cobertor preferido para que descansara. Mi nieta tiene sus mismos ojos, cuando la cargo siento como si tuviera a Julio otra vez de bebé (Del Ángel 202).*

Dentro de este testimonio, puede apreciarse la mención del propio cuerpo de quien enuncia el testimonio, lo cual permite evocar al mismo tiempo el cuerpo de Julio: el hecho de mencionar cómo lo cargaba y se quedaba dormido resalta además que es por este nexo no sólo afectivo, sino físico, que ella recuerda a Julio y lo vuelve presente, da cuenta así de diversas imágenes que recaen sobre todo en aspectos físicos de Julio y desembocan en la supervivencia de los ojos de Julio en su nieta Melisa; hay aquí una prestación del propio cuerpo y la voz de su madre y de la propia Melisa para crear un cuerpo para Julio, pues

al narrar hechos vividos, el narrador testimonial construye un sujeto de la memoria que, en la representación de experiencias depositadas en el cuerpo, trama su escritura a una fragmentaria consciencia de lo carnal. [Así], el sujeto situado en el deseo de representar lo ocurrido, el narrador o narradora testimonial, denota en ese rasgo su singularidad, su seña de identidad, la que se juega en una palabra del cuerpo como espacio de depósito de la materia prima del relato” (Olea 200-201);

de esta forma, es en la imagen textual donde se abre “una posibilidad para imaginar la inasible forma de lo ausente, para imaginar una forma a la plasticidad de la figura humana o como una práctica con un anhelo quizás más ritual que artístico, para imaginar la vida. O para conjurar la muerte” (Diéguez “Imaginar la forma”).

Lo anterior está presente también dentro de la crónica “El GIEI se va, un vacío se queda”, donde se refiere que Marisa dice lo siguiente: “desde que murió Julio, siento que el colibrí me lo recuerda. Yo pienso en la leyenda nahua que dice que el colibrí es el alma de los guerreros caídos, que acompañan al sol del amanecer al cenit. Hace unos meses Marisa se tatuó en uno de sus brazos el nombre de su hija Melisa. Un nombre sobre su piel, un colibrí sobre su piel: huellas” (Del Ángel 188). Nuevamente, si bien no podemos apreciar plenamente el cuerpo de Marisa evocando a Julio o estando en su lugar, es a través de la palabra misma de los enunciantes que se puede percibir este afán de revivir y recordar a través del cuerpo al ausente; lo anterior no sólo hace evidente el vacío físico, sino que “plantea a la vez «la potencia» que habita en quienes son capaces de «bailar con las sombras y tejer relaciones estrechas entre su propia fuerza visual y otras cadenas de fuerza siempre situadas en otra parte, en un afuera más allá de la superficie de lo visible»” (Mbembe, *Crítica de la razón negra* cit. en Ileana Diéguez, “Imaginar la forma”), lo cual también es una consecuencia directa de la *ruptura* personal y forma parte por lo mismo de la construcción simbólica de la *ruptura* temporal dentro del texto.

Me interesa destacar además que, en todos estos ejemplos, el lenguaje empleado es siempre coloquial, pues no debe perderse de vista que se trata de transcripciones de actos de habla, de memorias en principio orales que se transforman al ser intervenidas y estar puestas por escrito, lo cual se vuelve aún más complejo si somos conscientes de que en realidad no conocemos a detalle el proceso de mediación que ha llevado a cabo Del Ángel; asimismo, en todos ellos es posible observar la cualidad performática del lenguaje, la cual:

Está relacionada con la institución de nuevas realidades a través de la forma como éstas se nombran. El lenguaje no cumpliría entonces una función de representación

sino, por el contrario, de transformación y de creación de realidades. El status de esta creación o institución de realidades ha sido un largo debate. Para algunos, estas realidades son realidades lingüísticas, para otros, la cualidad performativa tendría tanto peso, que estas realidades no sólo tendrían efecto en el lenguaje y en la simbolización de los acontecimientos, sino que crearían y transformarían una cierta realidad concebida como un afuera (Blair).

Lo anterior tiene que ver necesariamente con la presencia del dolor y la espera como parte de la construcción simbólica de la *ruptura* personal y temporal también en los testimonios, un ejemplo de ello lo encontramos en voz de Marisa:

*Una vez fuimos al cine. La película era sobre un chico que se enamora de una chava, pero al poco tiempo lo atropellan y se muere. Luego él aparece en el cielo. Julio me comentó que él se visualizó allí, que se identificó muchísimo, que sentía como si lo hubiera vivido. Yo no comprendía por qué me lo decía. En una parte de la película, el chico le decía a la chava que su destino era conocerse y enamorarse, y Julio me dijo que nuestro destino era también que nos amáramos. Entonces tampoco entendí por qué me decía todo eso pero ahora ya. Casi no me gustaba la música que él escuchaba, yo soy más de banda y así. Pero la última canción que me dedicó fue una que se llama «Ámame más», de Breiky; me la dedicó el viernes 26 de septiembre. Y esa canción la tengo muy guardada porque es todo lo que vivimos. «Fue difícil encontrarte/ y ahora no dejaré que te escapes... Pero me gusta saber/ que no sé por qué te quiero/ eso es amor verdadero/ se siente en el corazón» (Del Ángel 70-71).*

En un primer momento, se narra un recuerdo, una escena importante que marca la memoria de Julio para Marisa, sin embargo, al mismo tiempo hay frases que remiten a su asesinato y ausencia, no sólo la mención de la fecha en que ocurrió, sino también la alusión a la muerte en la película; pese a todo, lo anterior se subvierte: en voz de Marisa se resignifica aquella fecha atroz y se marca ahora con una canción que nombra su amor, al mismo tiempo destaca en la alusión a la película el significado y la importancia de su historia juntos, de haberse encontrado. Así, no sólo se pone de relieve el síntoma y se construye la *ruptura* temporal cuando se menciona, por ejemplo, que esa fue la última canción dedicada, sino que ahora esto se trastoca y, como parte del trabajo de duelo, se construye otro recuerdo que pone por encima del horror y la aniquilación, la fuerza del cariño, los afectos y la vida.

Otro ejemplo de ello está en voz de uno de los tíos de Julio, probablemente Cuitláhuac Mondragón:

*Era un niño muy alegre, muy sonriente. Yo digo que tuvo una infancia muy feliz. Nomás que por ahí del cuarto año tuvo algunos problemillas en la escuela, le costaba aprender, había pasado de panzazo. Entonces yo era maestro unitario en una escuela*

*de la colonia Adolfo López Mateos, en Ixtapan de la Sal. Lo que pasa es que hay escuelas donde hay un solo maestro para todos los grados, así era la escuela donde trabajaba. Allí era el profesor y director al mismo tiempo, porque ya desde entonces daba clases. Yo era normalista. No me di cuenta, pero ahora creo que por eso Julio estaba tan obsesionado con el normalismo; aunque le decíamos que estudiara o que hiciera otra cosa se aferró a estudiar en una Normal. Era muy terco. Yo creo es de familia, ¿no? Me lo llevé a vivir conmigo y allí en la escuela le enseñaba junto con los otros niños, también jugábamos al fútbol. Luego de ese año se compuso, entonces regresó a la casa con su mamá y su hermano. Por esa misma época les enseñé a jugar frontón a él y ya Lenin. Hay canchas aquí en Tecu y en Tenango, pero yo me los llevaba a la deportiva de Toluca o a Ixtapan. Venía por ellos los fines de semana y nos la pasábamos jugando. Aprendieron bien rápido y ya después me ganaban. Ya tiene tiempo que no jugaba con ellos. Pero Julio se me acercaba mucho, si necesitaba algo me llamaba y veíamos cómo hacerle. Yo fui a recoger su cuerpo a Chilpancingo (167-168).*

Este testimonio da cuenta, por un lado, de la formación de comunidad que implicaba el normalismo en la vida de Julio y de su familia, y, por otro lado, se percibe el lazo afectivo, ya que hay una suerte de continuidad en la narración de una serie de experiencias en conjunto que definieron la relación entre Julio y su tío; sin embargo, la frase “yo fui a recoger su cuerpo a Chilpancingo” evidencia el síntoma como parte de la construcción simbólica de la *ruptura* personal y temporal, marcando así el contraste con todos los recuerdos que se enuncian previamente y el quiebre del sentido, no es casual que con esta frase se cierre el testimonio, ya que al mismo tiempo marca el quiebre en la estructura del texto y luego el silencio. Pese a ese síntoma, el resto del testimonio prepondera la vida sobre la muerte y el dolor, de éstos últimos hay apenas una señal que, aunque de una crudeza y fuerza brutal, no pueden ponerse por encima de los recuerdos positivos que se guardan de Julio, simplemente porque buscan contrarrestar el olvido y la aniquilación de su identidad generados por su asesinato y tortura.

En los ejemplos anteriores, estas frases relativas a lo acontecido el 26 de septiembre de 2014 y la ausencia de Julio actúan como un síntoma dentro de los testimonios y

el síntoma expresa una crisis no resuelta, pero también [hay en estos testimonios] algo fantasmático, y en ese sentido habla de un desplazamiento o de una supervivencia de tiempos o acontecimientos; algo extraño que aparenta ser incomprensible. [...] En el campo del arte, las figuraciones del destrozamiento, las imágenes del horror, insisten en el marco sociocultural del cual provienen. El cuerpo adviene en imágenes, pero en una representación fragmentaria” (Diéguez, “Imaginar la forma”).

De esta forma, la memoria expresada en el recuerdo y la palabra funciona como un mecanismo a partir del cual se evoca el síntoma para tratar de sanarlo en alguna medida, al mismo tiempo “la narración del trauma [...] facilita el proceso de elaboración y recuperación de los acontecimientos traumáticos. Las experiencias aterradoras se pueden integrar en las historias de vida como una manera de aportar una redención colectiva e individual, además de dar fortaleza y capacidad de recuperación. Parece ser cierto, en todo caso, que ignorar el pasado sólo agrava el problema y que *las personas pueden reinventarse después de la narración*” (Blair). Esta construcción de las *rupturas*, así como su visibilización a lo largo de *Procesos de la noche*, se vuelve necesaria para la edificación de la memoria: “frente a las experiencias traumáticas *la propuesta de olvidar es inhumana, ya que «sin la memoria del sufrimiento, el futuro deviene cada vez más frágil»*. [...] La tarea es construir una cultura de la memoria que mantenga vivo el recuerdo de las víctimas de la violencia como acontecimiento histórico y hacer gala de símbolos y ritos de conmemoración para conjurar y derrotar el olvido”. Sin embargo, debe entenderse que aquí que la memoria implica siempre una tensión entre el recuerdo y el olvido; es decir, está hecha de una temporalidad inconclusa. La memoria activa el pasado y el futuro al mismo tiempo. De esta forma, hay muchas cosas que necesitamos olvidar para poder continuar y convivir, pero ello sólo es posible después del recuerdo. Todo esto además se relaciona con el hecho de que,

según la literatura que aborda la reflexión sobre el tema, parece que la evocación de estas situaciones traumáticas está encontrando caminos –al menos tres– por los cuales se puede avanzar en el proceso de sanar heridas abiertas en los seres y en las sociedades. Ellos son: la puesta en escena pública del dolor [...], la conmemoración histórica [...] para recrear (resignificando) ese color y, finalmente, la puesta en palabras del dolor (relatos y/o testimonios) (Blair).

Pero para llevar a cabo esta construcción y evocación, es necesario que haya primero un desmontaje de todo aquello que haya pretendido cubrir las heridas sin curarlas, luego “evocar y celebrar la memoria de la que estamos hechos, esa que puede ayudarnos a comprender la densidad simbólica de nuestros olvidos, tanto en lo que ellos contienen de razones de nuestras violencias como de motivos de nuestras esperanzas” (Blair), y es justo este mecanismo el que se lleva a cabo en la mezcla de crónicas y testimonios dentro de *Procesos de la noche* como he mostrado hasta aquí.

Por otra parte, además de la puesta del dolor en la escena pública, se da también una puesta en escena de los afectos, como puede observarse sobre todo en los testimonios antes

citados de Marisa y Afrodita, esto sucede en prácticamente todos los testimonios, pero hay algunos en los que esto es más evidente; me interesa destacar aquí uno de ellos, el cual es imposible saber a quién pertenece:

*Nomás de escucharlo te emocionabas, Luego luego te dabas cuenta que era diferente. Junto con David eran a los que más seguían. Él no necesitaba nombramiento para que lo siguieran. Al otro día, antes de que identificaran su cuerpo, sus compañeros pensaban que estaba también desaparecido y estaban muy sacados de onda por eso, porque lo querían mucho. Julio tenía liderazgo, tenía carácter fuerte, don de convencimiento. Ahí supe que le decían Chilango. Lo conocían más a él que al del Comité. Cuando no hablaba en las reuniones era muy relajiento, muy alegre. Pero cuando hablaba, me acuerdo de que te daban ganas de seguir luchando. Se apasionaba con la lucha. Muchas veces los líderes nos acobardamos a la hora de tomar decisiones, pero cuando él hablaba, te prendía, te contagiaba esa pasión. Uno decía: De ver ese espíritu, ¿cómo me voy a rajar?, si estaba viendo a ese muchacho que se estaba esforzando por las luchas. Hablaba de unidad, de lealtad, de que los líderes no se vendieran. Tenía una voz imponente, pero no era agresivo, tenía un tono que no era gritón, sino que el tono iba con sentimiento. Sabía liderar a sus compañeros. Y pues eso es lo más importante, porque los jóvenes como que nos inyectan esa juventud a los viejos (Del Ángel 123-124).*

Esta puesta en escena de los afectos y sentimientos es también una de las tantas contribuciones a la conservación de la memoria colectiva, es una manera de luchar contra la negación y el olvido, pues la forma en la que se llenan los vacíos resulta sumamente importante: aquí “la memoria no es entonces ese almacén de recuerdos donde los acontecimientos del pasado se quedan fijos e inalterados para luego ser rememorados. Ella es, más bien, una construcción que se elabora desde el presente y, fundamentalmente, desde el lenguaje. La memoria es así, una memoria narrada. [...] Se entiende entonces la memoria como un recurso de interpretación y reinterpretación de la realidad donde están en constante negociación las diferentes versiones del pasado” (Blair).

Puede comprenderse entonces que la memoria entra en la escena de lo social cuando es puesta en palabras, pues

acude al relato para dar una posición, una historia y una identidad al sujeto pero necesariamente en relación con los otros. El relato de la memoria está entonces permeado y construido a partir de los otros relatos, los de esos otros recuerdos y olvidos y los de esas versiones oficiales de la historia. [...] Así, el discurso es más que otro de los lugares de la memoria, es su lugar de aparición básico fundamental. El discurso, la narración, funcionan como un lugar de la memoria en la medida en que es allí donde tienen nacimiento los acontecimientos, pues para que aparezcan y tengan sentido deben ser narrados, contados, nombrados, para después ser fijados, fechados,

acuñados o materializados en la memoria de la sociedad, lo cual da relevancia a la relación indisoluble y necesaria entre la memoria y el lenguaje (Blair).

De esta forma, frente al discurso de la historia disciplinaria que funda institucionalidad,

la memoria persevera para ser extraída de los agujeros de la historia, de los retazos de biografías ciudadanas, de las fracciones de verdades no localizadas en hechos registros y discursos institucionalizados. Tramada por los complejos mecanismos que operan recuerdo y olvido, la memoria emerge en hablas múltiples, orales, escritas, visuales, para discontinuar la fijación del pasado autorizada por los relatos oficiales. Al recoger lo disperso desvalorizado, la elaboración crítica de la memoria incorpora a lo social el relato de las víctimas [...] su saber se restituye a lo social el aporte de lo deslegitimado. [...] Cabos sueltos que, al atarse, proponen lo múltiple y desatan lo sabido, introducen en el conocimiento público lo inesperado, por la inscripción de historias familiares o de la historia popular devaluada por las arrogancias de las voluntades que regulan el saber (Olea 198).

Lo anterior tiene que ver con el hecho de que la sección “Rostro”, a diferencia de las crónicas, no está fechada, pues la autora ha mencionado que esta omisión fue intencional para resaltar que *los recuerdos permanecen* contra el olvido forzado por ciertas políticas que responden a intereses de los poderosos, lo cual además resalta la espontaneidad de la memoria y su carácter oral; es decir, no requieren una referencia forzosa y no tiene fecha de vencimiento. De esta forma, la puesta de los afectos y la memoria en la escena de lo social genera un efecto de continuidad en la lectura: frente a las *rupturas* o quiebres personal y temporal, las memorias de Julio permanecen y continúan junto con los afectos de sus cercanos.

Además, la recopilación de estos testimonios y el trabajo de compartir que está detrás forman parte de la serie de prácticas políticas y rituales públicas de duelo que impactan y modifican los relatos oficiales del consenso que ordena olvidar, y esto también forma parte de lo que he llamado *ruptura* estética, es decir, el ejercicio que lleva a cabo la autora de dar materialidad al reclamo, la indignación, el dolor y la memoria en el lenguaje; esta *ruptura* en *Procesos de la noche* busca ante todo “contribuir a inscribir lo otro, lo que procede de textos y lenguajes comunitarios que insisten en lo inmemorable, y guardan lo que ha sido dejado a los azares de la historia oral. Textos que mayoritariamente no serán distribuidos masivamente, ni se enseñarán en las escuelas, su significación quedará apenas como legado para un relato familiar truncado por la ausencia” (Olea 199).

Es importante reflexionar entonces cómo la elección del género testimonio fue crucial para que la autora pudiese llevar a cabo esta *ruptura* dentro de *Procesos de la noche*, pues

el testimonio emerge como uno de los géneros privilegiados para comprender que la elaboración del relato histórico –cualquiera que éste sea– conlleva siempre una pérdida. [...] Se distingue como un modo de escritura que narra «la historia verdadera», donde la categoría de verdad tiene como pretensión afirmar su carácter no-ficcional. El carácter de la verdad testimonial emerge fundamentalmente de una intencionalidad asumida por el narrador quien, frente al lector, se particulariza como emisor-actor de los hechos (Olea 199).

Aunado a lo anterior, el testimonio es la línea que marca el borde entre lo privado y lo público, es por ello que a través de éste puede asumirse la responsabilidad política de traer al presente una serie de voces acalladas para construir una memoria digna, pues “la permanente voluntad de hablar por aquellos que no alcanzaron o no pudieron hablar, los que no sobrevivieron, se mantiene como implícito en los textos testimoniales, otorgando a la escritura un carácter único y privilegiado” (Olea 206). De esta forma, “el papel del testimonio no es decir lo irrepresentable, sino llevarlo al conocimiento, según una razón capaz de acotar lo que se le escapa” y es por ello que el valor literario del testimonio radica precisamente en su capacidad para evocar y sugerir todo aquello que parece resistirse a la simbolización (Vivanco y Fabry 15).

Resumiendo, la construcción de las *rupturas* personal y temporal dentro de las crónicas como de los testimonios, la resignificación del lenguaje, así como la dinámica colectiva que la obra revela en el fondo, son aquello que he nombrado aquí la *ruptura* estética, esta *ruptura* parte de una postura crítica que está regida por una poética de la desapropiación y busca llevar al lector a un entendimiento más complejo de la realidad, pues convoca la imaginación y conduce a la exploración de todo aquello que no se puede ver a simple vista; de esta manera, como he mostrado hasta aquí, “lo que es crucial en esta discusión es la eficacia literaria de los textos. Es decir, cómo la ficción «elabora la realidad», cómo la pone en perspectiva para suscitar la imaginación de lo inimaginable” (Pabón 43); es decir, el tratamiento que se le da a la realidad en esta obra a través de su puesta y transformación en la crónica y el testimonio se sumerge en la turbulencia del problema real y produce una comprensión más amplia y cabal de la experiencia límite, se desafían así nuestra capacidad de entendimiento y nuestros modos tradicionales de representar al tiempo que se altera el orden natural de los sentidos en un ir y venir por la memoria, y esto es precisamente lo que genera un quiebre estético.

A este respecto, Guillermo Espinosa Estrada ha expresado:

Pero a pesar de su valor como denuncia, *Procesos de la noche* es una crónica que queda a deber. Y creo que lo hace al privilegiar la información y la indignación antes que la interpretación y el análisis. Me explico: a diferencia de los médicos forenses, Del Ángel no se preocupa por entender y traducir lo que dicen los cuerpos. Cuando se enfrenta en un interrogatorio a Mario Taboada Salgado, uno de los asesinos de Mondragón –«un hombre mayor, de baja estatura, moreno, de ojos grandes y cabello entrecano»–, la narradora no puede ir más allá de su silencio. Nos informa que, con voz «apenas audible», «se reserva el derecho a declarar», «se niega a responder», «se niega a ser interrogado» y «se hunde en sí mismo»; según la autora, su cuerpo sólo «exhala un aire de hartazgo e incompreensión». Pero tanto el cuerpo de Taboada como el de Mondragón son signos, textos, que a pesar de su hermetismo urge que sean descifrados e interpretados. De hecho, todo el libro se concentra en cómo hacer hablar a los restos del normalista: su cadáver es exhumado para que nos cuente qué le pasó poco antes de morir. Los peritos extranjeros hacen su trabajo y entregan el informe de una autopsia, pero para la autora Taboada es un símbolo inescrutable, tanto como Mondragón, un cuerpo sin elocuencia. Esto es una pena, en particular por lo apremiante de la exégesis: estos dos personajes representan grupos de poder con formas antagónicas de entender lo público, lo propio, lo político y, en síntesis, la nación, y su enfrentamiento podría resumir la guerra que hemos librado en los últimos años. Para entenderla tendremos que volver una y otra vez a estos cuerpos y a miles más, hasta que podamos traducirlos y entenderlos con la misma eficacia de un médico forense (“La elocuencia” 150-151).

Si bien concuerdo con Espinosa en que gran parte del valor de *Procesos de la noche* radica en la información que brinda y en la indignación que refleja, así como en el hecho de que la presencia e interpretación de los cuerpos es crucial, disiento en varios puntos que son importantes para la reflexión de la *ruptura* estética de la cual he hablado: en primera instancia, considero que la traducción, reflexión y desciframiento del cuerpo de Julio César Mondragón Fuentes se lleva a cabo en las crónicas a través de las diversas descripciones hiperrealistas del cadáver –las cuales a veces retoman lo concluido por los estudios forenses–, puesto que gracias a ellas conocemos no sólo los motivos y consecuencias de su asesinato, sino también logramos dimensionar la gravedad del hecho, así como el dolor y el sufrimiento que implicó la tortura a la que fue sometido; todo esto implica también el ejercicio de *interpretar afectivamente*, es decir, interpretar desde la incomodidad, el impacto o el desagrado, interpretar a partir de los efectos e impresiones del contacto con lo narrado, del contacto con los signos y con la manera en que éstos trabajan sobre y en relación con el cuerpo de Julio (Ahmed 292).

Lo anterior se amplía en el ejercicio de *reconstrucción del rostro*, ya que éste logra evidenciar que no se trata sólo de un cadáver inescrutable, sino de un cuerpo que, mediante

la voz de los otros y sus recuerdos, habla y comparte todo lo que él fue. Es cierto, por otra parte, que el cuerpo de Taboada no es analizado profundamente, pero creo que esto, como el choque que puede resultar de contraponer el cuerpo de Julio con el de Taboada, no es algo preponderante ni necesario para el objetivo principal de la obra: considero que la finalidad del texto es, ante todo, nombrar la falta y formarla, hacerla visible por medio de los síntomas, llevar a cabo la resubjetivación de Julio y la construcción de una memoria digna del mismo.

Disiento asimismo en el hecho de que esta obra debe aspirar a homologar el discurso forense: tal como he mostrado antes, la autora busca construir un texto que enfrente y contrarreste la indiferencia e insensibilidad propia del discurso histórico oficial y forense, precisamente por ello Julio no es tratado aquí como un cadáver más, sino como un ser humano con una historia propia que hay que conocer. Es precisamente aquí donde se lleva a cabo la interpretación y el análisis de lo sucedido, pero esto radica sobretodo en la estructura del texto: el ejercicio de la *reconstrucción del rostro* es crucial, pues nace como una consecuencia de la aniquilación de la identidad a causa del desollamiento y es, en sí mismo, una interpretación no sólo de lo sucedido aquella noche, sino también de sus consecuencias y de todo aquello que implicó la tortura y el asesinato de Julio.

Todo lo anterior deriva en la afirmación de que *Procesos de la noche* es una obra valiosa no sólo por su intención de denuncia, sino por la interpretación afectiva que lleva a cabo; encarna ella misma una *ruptura* estética, puesto que apuesta por la creación de una dinámica individual y colectiva que tiende a revertir la disgregación social y busca recrear vínculos humanos auténticos frente al dolor de la pérdida. Asimismo, es un texto que nos permite ver que, tal como menciona Elizabeth Lira, “la literatura ayuda a «romper el silencio, [a] llamar a las cosas por su nombre. El hecho de poner palabras a la experiencia hará cada vez menos necesario que los síntomas llenen el silencio». En este sentido, sostenemos que la literatura y más generalmente el arte tienen la capacidad de elaborar lo que psicólogos como Boris Cirulunik llaman la resiliencia, es decir, la resistencia creativa frente al trauma” (Vivanco y Fabry 18).

Finalmente, considero que la gran contribución de *Procesos de la noche* es el dejarnos ver que “sin memoria de las injusticias, no hay justicia posible” (Mate, *La herencia del olvido* cit. en Vivanco 20), que “contar la historia de la herida se ha vuelto crucial” (Ahmed 301) y que “necesitamos responder a la injusticia de una forma que muestre –en vez de

borrar— la complejidad de la relación entre la violencia, el poder y la emoción” (Ahmed 295):

Si la violencia de lo que sucedió se reconoce, como una violencia que da forma al presente, entonces las «verdades» de la historia se ponen en duda. El reconocimiento de la injusticia no se refiere simplemente a que los otros se vuelvan visibles (a pesar de que esto puede ser importante). El reconocimiento también se refiere a dejar asentado que se cometió una injusticia; el reclamo es radical ante el hecho de que dichas injusticias han sido olvidadas. La sanación no cubre, sino que expone la herida ante los otros: *la recuperación es una forma de exposición* (Ahmed 302).

Esta exposición en *Procesos de la noche* se liga con la exposición de lo que Sara Ahmed llama *emociones justas*; es decir, “aquellas que trabajan *con* y *en* más que *sobre* las heridas que salen a la superficie como huellas de lesiones pasadas en el presente” (304); es decir, aquellas que actúan como buenas cicatrices de la *herida* o *ruptura*, ello porque

una buena cicatriz es una que sobresale, una señal abultada en la piel. No es que la herida esté expuesta o que la piel esté sangrando. Pero la cicatriz es un signo de la lesión: una buena cicatriz le permite sanar, incluso la cubre, pero el cubrimiento siempre expone la herida, recordándonos cómo da forma al cuerpo. Nuestros cuerpos han sido moldeados por sus heridas; las cicatrices son huellas de esas heridas que persisten en el proceso de sanar o suturar el presente. Este tipo de buena cicatriz nos recuerda que recuperarnos de la injusticia no se trata de tapar las heridas, que son efecto de esa injusticia; signos de un contacto injusto entre nuestros cuerpos y otros (304).

Hoy, más que nunca, resulta urgente y necesario reflexionar sobre las formas que adquiere el lenguaje para exponer estas cicatrices, así como todo lo que implica escribir sobre estos temas; ello no sólo porque se trata de hechos imposibles de ser ignorados o postergados, sino porque la literatura enfrenta hoy el doble reto de hacer memoria y contribuir, con sus límites, a modificar nuestro contexto. Tal y como afirma Ileana Diéguez:

Nuestra circunstancia nos reta: por el exceso de cuerpos a identificar e inhumar; por la urgencia de encontrar a los que se han llevado a la fuerza; por el apremio de buscar vidas, pero también de excavar, de buscar cuerpos, de regresarles su identidad; por la urgencia de exhumar para poder enterrar. Pero nos reta también por las preguntas y problemas que plantea a nuestra mirada, si es que somos capaces de *hacer del trabajo de muerte un trabajo de mirada* (“Imaginar la forma”).

Este trabajo de mirada coloca sobre la mesa el tema de cómo hablar y pensar afectados por una herida, por una pérdida, y cómo emplear la literatura como una lente para analizar la realidad atroz marcada por la ausencia de justicia, además de abrir la reflexión sobre el hecho

de que hoy “nuestra tarea es *aprender a escuchar lo que es imposible*. Una escucha imposible de este tipo sólo es posible si respondemos a un dolor que no podemos reivindicar como propio” (Ahmed 71), ello para crear espacios donde llorar la muerte y dignificar el dolor, para crear zonas incómodas dentro del arte en aras de impulsar la empatía, la crítica, la acción y la reaparición de la vida.

### Capítulo 3

#### La comunidad antes y después de la *ruptura* en *Una historia oral de la infamia. Los ataques contra los normalistas de Ayotzinapa*

Así que leo el documento. Ciertamente duele leer las palabras, se mueven sobre mí y me conmueven. Las historias, tantas, son historias de pesar, de mundos destrozados. Tan cruel, este mundo.

Es un mundo en el que viví. Me recuerdo eso. No obstante, también viví en un mundo muy diferente. Cada historia me lleva a su mundo. Entro sacudida. Trato de mirar para otro lado, pero atrapas mi intención. Son historias de separación y pérdida. Son historias de dolor. Mi respuesta es emocional: es de incomodidad, de rabia, de incredulidad. Las historias me golpean, se precipitan sobre mí: imposibles de creer, demasiado creíbles, imposibles de vivir y, sin embargo, vividas.

Sarah Ahmed

En abril de 2016, el periodista estadounidense John Gibler (1973) publicó su libro *Una historia oral de la infamia. Los ataques contra los normalistas de Ayotzinapa* (Grijalbo), el cual reúne los testimonios orales de veinticinco estudiantes y quince testigos de los ataques del 26 de septiembre de 2014; dichos testimonios fueron recopilados mediante entrevistas realizadas entre el 4 de octubre de 2014 y el 19 de junio de 2015 (Gibler) y, al estar ordenados cronológicamente, funcionan como una crónica que reconstruye con exactitud lo ocurrido desde la tarde del 26 hasta el mediodía del 27 de septiembre de 2014, poniendo en evidencia la responsabilidad de la alcaldía, la policía municipal, federal, estatal, ministerial, el ejército y otras autoridades en los ataques a los normalistas y su desaparición.

Este libro no sólo es importante por tratarse de un testimonio histórico de los ataques, por dar voz a algunas de las víctimas o por dar a conocer las condiciones bajo las cuales vive un normalista de Ayotzinapa; sino que, por su forma y su cruda referencialidad, da cuenta de la catástrofe de la violencia al tiempo que evidencia una *ruptura* de la comunidad después de los hechos del 26 de septiembre de 2014: es importante entonces porque se trata de un texto documental aparentemente sin mediación que, al no ficcionalizar los hechos y acercar al lector a las vidas de los normalistas como a la percepción de éstos, contribuye al entendimiento y dimensión del dolor, el miedo, el horror y la agresión experimentada aquella noche, así como sus consecuencias.

Tal como afirma Guillermo Espinosa Estrada, este texto “está conformado por cuarenta entrevistas, aunque el autor tuvo el acierto de eliminar las preguntas, fraccionar las

respuestas y después ordenar los pedazos en orden cronológico. En realidad, se trata de ciento cuarenta y tres fragmentos de habla, testimonios que cuentan, cada uno por su lado, el mismo episodio, diez, quince, veinte veces seguidas. Esto no sólo da la sensación de un incesante *dejá vu*, la repetición es, además, una herramienta de análisis”, puesto que los constantes paralelismos y coincidencias entre los testimonios apuntan siempre a la evidencia y denuncia de la responsabilidad de ciertas autoridades en lo ocurrido aquella madrugada, pero sobre esta repetición ahondaré más adelante (“Las voces”).

Me interesa destacar ahora que, Gibler, al colocar los testimonios en orden cronológico, fragmentarlos e intervenirlos de manera casi imperceptible para la lectura, lleva a cabo al mismo tiempo una construcción simbólica de la *ruptura* personal –que implica la violencia verbal, la persecución, los ataques, el asesinato, la tortura y la desaparición de los estudiantes– y evidencia cómo ésta irrumpió en la vida de sus familias y amigos, cómo trastocó la comunidad normalista, nuestra comprensión de la realidad social, del desarrollo lineal de la continuidad histórica y nuestras formas de pensar, nombrar y narrar la violencia, por lo cual al mismo tiempo se produce simbólicamente una *ruptura* histórica o temporal y una *ruptura* estética dentro del texto.

El presente capítulo pretende ser un análisis de la construcción simbólica de estas *rupturas* en diálogo con la *ruptura* de la comunidad, la imposibilidad del duelo posterior a la desaparición forzada y, además, tiene el objetivo de ahondar en el tema de la memoria como una forma de tejer continuidad luego de lo sucedido. Se trata entonces de pensar en cuáles son las construcciones metonímicas y las estrategias alegóricas que incluyen los testimonios y cómo es que éstas van formando simbólicamente las tres *rupturas* gracias a la intervención de Gibler; es decir, cómo actúan a partir de la cronología del texto, cuáles son sus consecuencias para la estructura general del mismo y de qué forma contribuyen a la reapertura del pasado, a la resubjetivación de los normalistas y a la construcción de la memoria como continuidad.

Para comenzar, es importante destacar que uno de los tantos logros de este texto es que derrumba muchas de las versiones alternativas que fueron difundidas y respaldadas por los medios de comunicación y varios agentes del Estado, “como que los estudiantes habían ido a Iguala a reventar el mitin de María de los Ángeles Pineda, o que la Normal estaba infiltrada por Los Rojos y su objetivo último era tomar la plaza” (Espinosa, “Las voces”). Sin embargo,

este libro no sólo nos acerca a lo sucedido aquella noche, también nos permite conocer por qué y cómo es que muchos de los estudiantes ingresaron a la Normal de Ayotzinapa, sus anhelos, cómo fue que se volvieron parte de una comunidad y la naturaleza de los vínculos o lazos dentro de ella, la visión de la vida que se fomenta e incluso las restricciones y dificultades a las cuales se enfrentan día con día, todo lo cual contribuye a la generación de empatía en quien lee.

En línea con lo anterior, para mí este texto puede dividirse en tres partes esenciales: los antecedentes, los ataques del 26 de septiembre de 2014 y las consecuencias/análisis de lo sucedido; por cuestiones prácticas y porque considero que esta cronología repercute en la percepción de las *rupturas* para quien lee, he decidido llevar a cabo esta reflexión siguiendo el mismo orden para después pensar el papel de este texto en la construcción de una memoria colectiva que genera continuidad y, de algún modo, ensaya una forma de conjurar el duelo, aunque este se vea imposibilitado por tratarse de un caso de desaparición forzada.

Antes de comenzar con el análisis de la primera parte, la cual como he mencionado se centra en los antecedentes del ataque, es necesario decir que la disposición de los testimonios por escrito comienza por el nombre de quien lo enuncia, su edad y, si se trata de un estudiante, se señala en qué año escolar se encuentra, o bien, si se trata de alguien externo a esta comunidad, se especifica su ocupación; esta información, aunque parece ser prescindible, influye bastante en la lectura, puesto que quien lee puede percatarse rápidamente de que se trata de estudiantes que oscilan entre los 18 y 25 años, la mayoría de primer y segundo años; que maestros, periodistas, y otros sectores que participan en este libro, apoyan la versión enunciada por los estudiantes y, finalmente, gracias a esta especificación, sobresale el contraste de voces que ayuda en ocasiones a dividir las distintas partes del libro sin cortar o hacer evidente esta segmentación.

Esta primera parte se centra en narrar la forma y las razones por las cuales los testimoniantes decidieron ingresar a la Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa; en prácticamente todos los casos se trata de jóvenes indígenas, miembros de familias numerosas –cuya mayoría carece de una figura paterna–, habitantes de comunidades rurales, periféricas y con pocos recursos, para quienes la Normal representa la única opción de acceder a la educación superior debido a la precariedad económica y la lejanía de las zonas

urbanizadas en la cual se encuentran, pues cabe aclarar que se trata de una escuela que funciona como un internado y es verdaderamente gratuita.

Algunos de los testimoniantes expresan haber decidido estudiar en la Normal por convicción y por elección, por el anhelo de ser profesores, transmitir conocimientos en sus propias lenguas<sup>21</sup> y cambiar la situación de sus comunidades,<sup>22</sup> empero otros únicamente deciden ingresar por no tener suficientes recursos para estudiar aquello que verdaderamente desearían.<sup>23</sup>

Esta primera parte incluye asimismo una narración de la semana de bienvenida en la Normal y, posteriormente, se empieza a relatar el 26 de septiembre de 2014. Estas narraciones sobre la semana de bienvenida son importantes porque permiten que el lector comprenda la formación de la comunidad normalista, de sus vínculos y el sentido de lucha, trabajo, disciplina y resistencia que les es inculcado en tan sólo una semana de estancia:

**Santiago Flores, 24, estudiante de primer año.** La semana de prueba se siente pesada. Sí estaba pesadita. De hecho, pues, así es esto, así es de todos los años. Es hacer ejercicio, ir a módulo, chaponar, ir a ayudarles a los tíos a sus tierras. Es un poco cansado y nomás se queda el que aguanta la semana de prueba. Nos ayudábamos entre nosotros. Si es que unos ya no podían correr nos decían «ayúdense entre ustedes, ayúdense, nunca dejen a un compa solo, nunca se tiene que quedar nadie, cuando acaben de correr nadie se tiene que quedar». Si se quedaba uno se quedaban todos, o si lo podíamos ayudar lo podíamos cargar, pero que no se quedara nadie. Ahí el compañerismo se empezó a dar, de estar todos juntos siempre, no de dejarlos, de ayudarle al compa, así se empezó a dar el compañerismo. Se hacen grandes amistades ahí en la semana de prueba, con compañeros que no conocíamos nos hicimos mejores amigos ahí (Gibler 20-21).

**Óscar López Hernández, 18, estudiante de primer año.** No pues, la verdad, nos tratan un poco mal entrando esa semana. Pero así, eso lo que pasó el 26, ahí nos sirvió todo. Nos enseñan aquí en la Normal en la semana de prueba a correr, nos tiramos a la alberca en la mañana, todo eso y sí, la verdad nos sirvió porque allá en la noche del 26 con la lluvia nosotros pasamos con otros compañeros más de ocho horas mojados. Y sí, aquí en la Normal también nos hacen eso, nos mojan, salimos a correr mojados, hacemos ejercicio en la mañana. Y la verdad, para ese día todo lo que nos hicieron en la semana de prueba nos sirvió un chingo porque allá sí necesitabas todo eso, porque

---

<sup>21</sup> Juan Pérez, 25, estudiante de primer año: “Yo me decidí a entrar a esta escuela, a venir a estudiar, a ser alguien, para ir a mi pueblo y ser un maestro allá, [...] nosotros también queremos un maestro que hable m’ephaa” (Gibler 16).

<sup>22</sup> Andrés Hernández, 21, estudiante de primer año: “Tengo una meta que es ser maestro, ser docente. Yo venía con esa finalidad para llegar a dar clases a mi comunidad, ya que es una comunidad muy alejada” (18).

<sup>23</sup> José Armando, 20, estudiante de primer año: “Es por eso que nosotros venimos a Ayotzinapa, porque somos hijos de campesinos. No tenemos recursos necesarios para irnos a estudiar a otra escuela...” (19)

ya no sabías para dónde correr y sí, aquí en la Normal nos enseñaron eso, y a tener condición física (24).

Los testimonios anteriores dan cuenta de la formación que la Normal brinda a sus estudiantes desde el primer momento, de la solidaridad, la empatía y la cercanía que se genera entre la comunidad ante las dificultades de la semana de prueba; algo que resulta interesante dentro de estos testimonios es el hecho de que en algunos se hace mención de antecedentes de violencia y hostigamiento hacia la escuela, lo cual es una de las razones por las cuales se llevan a cabo las actividades de la llamada semana de prueba. Encontramos así que Carlos Martínez de 21 años, estudiante de segundo año, menciona “tienes que adaptarte al modo de vida, a la situación, al hostigamiento, a la persecución que a veces siempre está presente, o sea nunca se va, y uno tiene que ir poco a poco forjándose la idea, formándose la idea de que esta escuela no es como cualquiera, de que es una escuela muy diferente” y “nos fueron enseñando que no sólo se trata de ver por nosotros, sino por los demás” (Gibler 25-26).<sup>24</sup>

Todo esto permite que el lector se sumerja poco a poco en la vida de los normalistas y sus experiencias, que entienda el funcionamiento de la Normal y la formación política que ésta brinda, lo cual es de suma importancia puesto que quien lee va siendo testigo de la comunidad paulatinamente y puede comprender el sentido de unión, compañerismo, lucha y responsabilidad social que se transmite de una a otra generación dentro de esta escuela. Posteriormente a esta introducción en la vida de los normalistas, los testimonios comienzan a referir la mañana y tarde del día 26 de septiembre de 2014 y dejan ver que la intención principal de ir a Iguala aquel día era llevar a cabo una actividad de boteo habitual: conseguir autobuses para acudir, como cada año, a la marcha conmemorativa del 2 de octubre en la Ciudad de México, puesto que, tal como los estudiantes afirman, la Normal jamás ha recibido

---

<sup>24</sup> Pese a la justificación de las prácticas de la semana de bienvenida, es importante mencionar que éstas han sido fuertemente criticadas a lo largo de los últimos años porque, en algunos casos, han provocado la muerte de estudiantes. El ejemplo más reciente sucedió en la Escuela Normal Rural Mactumatzá el 21 de julio 2018, donde el estudiante José Luis Hernández Espinosa falleció y Ulises Jiménez de la Cruz, así como Sergio Ballinas Zambrano, fueron hospitalizados. Véase: Óscar Gutiérrez. “Un muerto y 2 heridos graves tras Novatada en Normal Rural de Chiapas”. *El Universal*, 25 de julio de 2018. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/estados/un-muerto-y-2-heridos-graves-tras-novatada-en-normal-rural-de-chiapas>. Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2019.

transporte suficiente o ayuda por parte del gobierno estatal para realizar prácticas o asistir a los eventos planeados.

En esta parte resultan cruciales algunas frases que marcan varios testimonios y que son colocadas estratégicamente por Gibler en este momento del texto, como “en el camino se sentía un aire, como pesado. Estaba muy tranquilo. Noté algo raro. Pero en fin, seguimos nuestro camino” (Gibler 30), “mi compañero no quería ir. Está desaparecido. Se llama Jesús Jovany Rodríguez Tlatempa, el Churro le decimos, y me dijo que no quería ir. No sé si ya presentía algo, pero no quería ir” (32), “nadie se imaginaba que iba a pasar lo que pasó” (35), “tenía un presentimiento de que algo iba a pasar. Lo primero que me vino a la mente era que íbamos seguramente a enfrentarnos con antimotines” (36). Estos enunciados son importantes porque actúan como presagios o avisos de la *ruptura* para quien lee; sin embargo, cabe aclarar que en la realidad estas frases fueron enunciadas luego de la *ruptura*, es decir, en un ejercicio de recuento, lo cual es notorio en el hecho de que los verbos empleados están conjugados en copretérito o pretérito imperfecto: se habla del hecho como algo pasado sin marcar sus límites temporales.

Si bien estas frases en realidad expresan presentimientos y son más bien recuerdos de esos presentimientos del ataque, en el texto actúan como avisos para quien lee, anuncios de que algo va a suceder, lo cual contribuye a resaltar o destacar las *rupturas* posteriores dentro del texto: estos enunciados generan una sensación de incertidumbre, miedo y extrañeza para el lector por las imágenes o sucesos que se describen como algo inusual en su cotidianidad, lo cual abre la posibilidad de reconstruir lo inesperado o sorpresivo, lo traumático de la violencia: “la crónica avanza no sólo por progresión cronológica, más bien se impulsa por una serie de desengaños en los que la realidad defrauda y decepciona continuamente las expectativas de los protagonistas” (Espinosa, “Las voces”).

Empezamos entonces a enterarnos de algunos nombres de los estudiantes desaparecidos sin necesariamente recibir una explicación de cómo fueron desaparecidos y, sobre todo, comienza a delinearse la *ruptura* personal dentro del libro: luego de la incertidumbre, el misterio o la expectativa generada, nos enteramos que los estudiantes salieron de la Normal de Ayotzinapa el 26 de septiembre de 2014, aproximadamente a las seis de la tarde, a bordo de dos camiones Estrella de Oro, los cuales, al entrar a Iguala, se separaron: uno se dirigió hacia la terminal y el otro ingresó por la caseta. Sin embargo, los

normalistas que se dirigieron a la central con el propósito de tomar más unidades fueron retenidos por policías, por lo cual asistieron los otros estudiantes y se reunieron finalmente los dos camiones en la terminal de Iguala. Posteriormente, los estudiantes lograron extraer tres unidades más de esta última, dos autobuses Costa Line y un Estrella Roja, con los cuales decidieron marcharse de Iguala.

Cuatro autobuses de los cinco totales, dos Costa Line y dos Estrella de Oro, se dirigieron por el norte de Iguala hacia el Periférico en este orden, posteriormente fueron interceptados y atacados en la intersección entre el Periférico Norte y la avenida Juan N. Álvarez. El autobús restante, un Estrella Roja, se dirigió al Periférico Sur y logró salir a esta avenida, donde fue rebasado por el último autobús del convoy de cuatro, el cual se desvió antes de llegar al Periférico Norte; estos dos últimos autobuses fueron interceptados y atacados a la altura del Palacio de Justicia de Iguala. Me interesa aclarar aquí que, si bien el texto posibilita nuestro conocimiento de lo anterior, he decidido ampliar algunos detalles en este capítulo a partir del análisis y reconstrucción de los hechos que realizó Forensic Architecture en la *Plataforma Ayotzinapa. Una cartografía de la violencia*,<sup>25</sup> pues considero que esto puede ayudar al lector a apreciar mucho mejor la intervención de Gibler y la importancia de algunas declaraciones, imágenes y personajes para este análisis.

Para continuar con el análisis, después de esta primera parte se desencadena la narración de una serie de hechos de violencia verbal, tortura, ataques, persecuciones y asesinatos, los cuales encarnan la *ruptura* personal dentro del texto: dos ataques simultáneos en las intersecciones que he mencionado, y otros dos posteriores. Ahondaré aquí en ellos siguiendo el orden de su presentación en *Una historia oral de la infamia*, puesto que dentro de este libro son presentados como estallidos espontáneos de violencia que, empero, poseen cierta continuidad gracias a la intervención de Gibler, por la cual el lector los percibe como una *gran ruptura*. Es importante decir aquí que, para mí, los presagios de los que he hablado también forman parte la *ruptura* personal porque finalmente son otra consecuencia del ejercicio de la violencia y, dentro del texto, no sólo la anuncian, sino que también la desencadenan o la comienzan a delinear dentro de la trama.

---

<sup>25</sup> Véase Forensic Architecture. *Plataforma Ayotzinapa. Una cartografía de la violencia*. Consultado en: <https://www.plataforma-ayotzinapa.org> y en la pieza homónima expuesta en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Fecha de consulta: 13 de noviembre de 2017.

El primer ataque surge cuando la caravana de tres camiones se dirige por la avenida Juan N. Álvarez hacia el Periférico Norte: al llegar a la altura del Zócalo se desata una balacera y es aquí donde ingresamos verdaderamente a la *ruptura* personal dentro del texto. Es importante el hecho de que la mayor parte de los testimonios identifiquen el Zócalo como el punto de inicio de los ataques, puesto que, como recuerda el estudiante de primer año Coyuco Barrientos, “nadie sabía que había una actividad por parte del gobierno, que estaba la directora del DIF dando su discurso, su informe de gobierno, justamente en el Zócalo. De hecho, muchos diarios cuentan que nosotros íbamos en manifestación. Pero el caso no era así. Nosotros nomás íbamos a lo que era nuestra actividad, botear y sacar autobuses, y ya. Nosotros no estábamos enterados de la actividad que tenía el gobierno” (Gibler 49); lo anterior es relevante porque comienza a trazar la denuncia de la responsabilidad de las autoridades en los hechos: los testimonios van dando pistas, claves, detalles paralelos que apuntan todos a los mismos perpetradores, así como desmienten las versiones alternas de los medios de comunicación y del Estado.

Posteriormente, pese al estallido de la balacera y al bloqueo con varias patrullas que impide el paso de la caravana compuesta por tres camiones, nos enteramos que ésta llegó finalmente a la intersección entre la avenida Juan N. Álvarez y el Periférico Norte, donde fue bloqueada por una camioneta tipo Ranger de la policía municipal, “patrulla 002”, recuerda Iván Cisneros de 19 años, estudiante de segundo año. Varios normalistas bajan para intentar moverla y poder continuar el camino, pero el ataque se vuelve entonces más agudo y directo, le disparan en la cabeza a Aldo Gutiérrez Solano y varios de sus compañeros son heridos, por lo cual muchos de ellos deciden ocultarse entre el primer y segundo autobús de la caravana para protegerse.

Gracias a los paralelismos existentes en varios de los testimonios que describen este ataque, el lector puede percibir no sólo el afán persistente de la policía municipal de asesinar a los estudiantes, sino también que existe un tipo de acuerdo con los choferes de los camiones tomados, puesto que en varias declaraciones se menciona que los conductores manejaban muy lentamente o afirmaban no conocer el camino para salir de Iguala; aunado a lo anterior, encontramos que, previo a la descripción de este ataque, se anuncia esta colusión dentro del texto pero a manera de presagio, ya que se afirma que algunos de los choferes se negaban a

partir de la terminal en las unidades tomadas poniendo pretextos aparentemente simples o inofensivos, pero ellos ya resultaban extraños para los estudiantes.

A continuación reproduzco algunos de los testimonios más importantes para la descripción de este ataque, los cuales ilustran bien lo antes dicho; asimismo, en muchos de ellos es posible observar el carácter explosivo de la violencia logrado gracias a la secuencia que Gibler va dando y a los presentimientos/presagios que he mencionado, es decir, quien lee comienza a percibir también la *ruptura* personal, lo sorprendente y traumático que resulta el hecho de que haya disparos directos pese al continuo afán de los estudiantes por establecer un diálogo:

**Iván Cisneros, 19, estudiante de segundo año.** Llegamos a la altura de lo que creo que era el Zócalo, o algo por el estilo porque no alcancé a ver bien, cuando empezaron a llegar las primeras patrullas de los municipales. No nos marcaron alto, nomás se atravesaron y empezaron a apuntar y a cortar cartucho. Y allí fue cuando nosotros nos prendimos porque sí, anteriormente a nosotros los federales, cuando estamos boteando, llegan con esa misma actitud, llegan y cortan cartucho, pero nosotros al instante contestamos «somos estudiantes, no tenemos armas». Y ahí es cuando ya como que le piensan, y el comandante o quien los esté dirigiendo les dice, pues, que bajen sus armas. Y eso fue lo que hicimos porque ya es casi como un tipo de fuero, pues al decir «somos estudiantes y no tenemos armas» y les mostramos las manos de que no estamos armados, ya ahí, antes, pues los policías bajaban sus armas, y ya se tendría que haber empezado un diálogo como hemos hecho antes, pues, con los policías estatales ahí en Chilpo que nos dicen «jóvenes, no pueden agarrar los autos así, tienen que hacer un convenio con la empresa y bla, bla, bla», cosas así. Pero en ese momento no, nosotros dijimos «somos estudiantes, no tenemos armas» y les valió madre, nos seguían apuntando y ahí fue cuando se empezaron a escuchar los primeros balazos por la parte de atrás, Les dije a los chavos que se bajaran y que agarraran piedras. Empezamos a apedrear las patrullas que estaban bloqueándonos el paso. Esa patrulla se fue pero los balazos seguían en la parte de atrás. Seguían pero yo creía que eran balazos al aire, en ese momento nosotros seguimos deteniendo el tráfico para que el autobús avanzara. En todo el trayecto se escuchaban los balazos, cómo tronaban (Gibler 55).

**Ernesto Guerrero, 23, estudiante de primer año.** [...] En ningún momento nos marcaron el alto, en ningún momento intentaron hablar con nosotros, simplemente accionaron sus armas en contra de nosotros. [...] Era evidente que los policías municipales querían quitarnos la vida. Los disparos eran contra los autobuses y contra nosotros que estábamos abajo. Ya es cuando entonces tomamos la decisión de regresar a los autobuses (55-56).

**Carlos Martínez, 21, estudiante de segundo año.** [...] Llegó la patrulla con un tipo manejando, y el tipo se bajó y huyó y dejó la patrulla ahí, a diferencia de la primera vez que el policía mismo se llevó la patrulla, éste la dejó ahí en medio de la calle y ya nosotros nos bajamos. Me bajé yo, se bajó Aldo, el compañero Malboro, bueno, se

bajaron varios e intentamos mover la camioneta. [...] Y entonces yo escuché cuando empezaron disparos, así, fuertes. Yo me agaché así y cuando miré al suelo fue que cayó Aldo con el disparo en la cabeza y le brotaba muchísima, demasiada sangre, demasiada. Yo me quedé como unos tres segundos en shock, tres segundos que me quedé mirando el cuerpo y los disparos se oían y yo parado ahí, o sea mirando, y por fortuna no me tocó ningún disparo [...] Quizás éramos unos veinte compañeros en medio de los autobuses y había policías adelante y policías atrás tapándonos el paso. Se soltó una balacera grande, tremenda, muchísimos disparos Yo en un principio no podía imaginar que nos estuvieran disparando, no podía ni siquiera imaginar que nos iban a matar. Yo creí que era, no sé, algún cuete o algo, algún fuego pirotécnico de ese tipo, pero ya cuando empecé a ver las balas, los casquillos de las balas, ya me di cuenta que sí nos iban a matar, de que nos estaban queriendo matar a todos (57-58).

**Santiago Flores, 24, estudiante de primer año.** Más adelante nos salieron de las esquinas, venían así y salieron en las esquinas. Nos empezaron otra vez a tirar y ya llegando a un mini-Aurrera fue cuando se nos atravesó una camioneta. Nos bajamos. Les echamos piedras pero los policías se bajaron y ahí dejaron la camioneta atravesada. Ya no pudimos salir, ahí quedamos atorados. Nos dijeron que la moviéramos. Me bajé, nos bajamos, no sé si fue la desesperación, el miedo pero no la pudimos mover. Recuerdo que el compa Aldo, el que está en muerte cerebral, estaba ahí con nosotros. Yo estaba en el faro de adelante, la estaba empujando hacia atrás. Éramos como cuatro los que estábamos ahí. Otros la estaban empujando pero hacia adelante, de atrás para adelante. O sea no sé si por el miedo o por la desesperación unos la empujaban para atrás y nosotros pa' delante y no sabíamos cómo [...]

En eso cuando llegamos entre el primer y el segundo bus, escuché que dijeron que ya le habían dado a uno. Gritaban «ya le dieron a uno» a los policías y no hacían caso. Seguían disparando, seguían disparando. Les gritaban «¡ya mataron a otro, ya mataron a otro, ya no disparen!» No hacían caso. Nosotros alzábamos las manos pues de que ya no íbamos a hacer nada, que ya nos rendíamos y no hacían caso. Nosotros les decíamos que nos ayudaran, «¡ayúdenos, todavía está vivo!», porque dicen unos compas que lo vieron que Aldo todavía alzaba su mano, decían que todavía estaba vivo. Gritaron «¡ayúdenos, no sean culeros, todavía está vivo!» Pero no hacían caso los policías.

Tardó mucho la balacera, tardó, tardó, tardó, hasta que hicieron caso de traer una ambulancia. Unos veinte, veinticinco minutos tardó en llegar, tardó mucho tiempo en llegar, ya fue cuando se lo llevaron, al compa se lo llevaron. Nosotros estuvimos ahí y les estaban gritando que ya nos íbamos a entregar y no hacían caso. Te asomabas y te apuntaban. Sacabas tu mano, te disparaban. A un compa que se salió, creo que le pasó acá por el pecho, le pasó la bala (59-60).

**José Armando, 20, estudiante de primer año.** Salimos cinco compañeros a ponerle una playera al compañero Aldo porque todavía se movía, vimos que se movía y le pusimos algo en la cabeza, porque ya era bastantísima sangre la que estaba tirando. [...] (64).

**Miguel Alcocer, 20, estudiante de primer año.** [...] Ya nos tiraban a matar. Ya no eran disparos al aire, sino hacia nosotros. [...] Y ahí, todos tirados, unos compañeros estaban llorando por lo mismo que nos estaban tirando. Luego yo escuchaba que mis compañeros, los que estaban atrás, les decían que éramos de la Normal y que nosotros no traíamos armas y contestaban los policías que a ellos les valía verga. Decían «orita a todos se los va a llevar la verga». Y, pues siento que mis compañeros, los que lloraban, más se agüitaban por eso que decían los policías, y la mera verdad sí sentíamos miedo porque ya le tiraban directo a uno. Los compañeros gritaban que llamaran a una ambulancia para el compa herido. Un policía les dijo que no supimos a dónde nos fuimos a meter. Dijo «sí, a lo mejor a su compañero lo encuentran pero muerto, o a lo mejor nunca lo encuentran» [...] (66-68).

Los testimonios anteriores destacan no sólo por la irrupción que encarnan, sino también porque dan cuenta de la intencionalidad de la violencia, la responsabilidad de la policía municipal en los ataques y la omisión por parte de cuerpos de seguridad que, se supone, tienen el deber de proteger la vida. Todo lo anterior, como he dicho, encarna la *ruptura* personal dentro del texto y actúa como un quiebre en el curso de las vidas de los normalistas, pero al tiempo la narración de toda esta violencia en sus distintas formas hace avanzar la crónica: las descripciones de este ataque irrumpen en la trama, reproduciendo lo sucedido en la realidad, al mismo tiempo permiten que la trama avance; esto tiene que ver con el manejo del tiempo en esta obra y con la *ruptura* histórica o temporal de la que he hablado antes. En ello profundizaré más tarde.

Por ahora, me interesa destacar que la descripción exhaustiva es un recurso fundamental para la formación del texto, el detalle con el que se introducen imágenes – aunque sean borrosas o estén cortadas como “llegamos a la altura de lo que creo que era el Zócalo, o algo por el estilo porque no alcancé a ver bien” (55)–, se describen los sonidos de los disparos, su frecuencia, la apariencia de los perpetradores y el desarrollo del ataque a Aldo, sumerge a quien lee en la escena de una forma abrupta, reproduciendo lo ocurrido en la realidad; ello se refuerza con la inclusión de ciertas marcas del lenguaje coloquial, como las citas en voz del testimoniante: “nosotros dijimos «somos estudiantes, no tenemos armas»” (55), “les gritaban «¡ya mataron a otro, ya mataron a otro, ya no dispáren!»” (59), “decían «orita a todos se los va a llevar la verga»” (67), “dijo «sí, a lo mejor a su compañero lo encuentran pero muerto, o a lo mejor nunca lo encuentran»” (67-68), las cuales hacen que las imágenes sean más vívidas y completamente referenciales; es decir, resaltan que quien lo narra estuvo presente en aquel momento. Todo este detalle de la descripción junto con el

lenguaje coloquial que poseen los testimonios, así como las marcas gestuales como “yo me agaché así” (57), generan un efecto de inmersión en quien lee por su intensa referencialidad, ello se debe también a que este lenguaje es siempre claro: el impacto, la sorpresa, el dolor y la violencia buscan ser comunicados de la manera más efectiva y real posible, lo mismo la *ruptura* que el hecho encarna.

Asimismo, el efecto de irrupción del hecho violento dentro de los testimonios se logra gracias a una serie de repeticiones y paralelismos como: “no nos marcaron alto, nomás se atravesaron y empezaron a apuntar y a cortar cartucho” (54), “en ningún momento nos marcaron el alto, en ningún momento intentaron hablar con nosotros, simplemente accionaron sus armas en contra de nosotros...” (55) y “más adelante nos salieron de las esquinas, venían así y salieron en las esquinas. Nos empezaron otra vez a tirar y ya llegando a un mini-Aurrera fue cuando se nos atravesó una camioneta” (59), frases pertenecientes a diversos testimonios que, sin embargo, destacan todas el estallido momentáneo y sorprendente del ataque y su brutalidad; el lector puede percibir esto gracias a la repetición y reiteración del hecho, pero también gracias a los paralelismos entre las frases: hallamos, en ocasiones, las mismas palabras o las mismas construcciones sintácticas con alguna variación mínima.

En cuanto a esto último, los paralelismos y repeticiones también logran que el lector perciba la violencia del ataque particular a Aldo, puesto que hay bastantes repeticiones de la escena en la que es herido y una constante mención de las cantidades enormes de sangre que éste expulsaba; sucede lo mismo cuando se habla de la intencionalidad de asesinar y hacer daño por parte de los policías con frases como: “era evidente que los policías municipales querían quitarnos la vida” (56), “...ya me di cuenta que sí nos iban a matar, de que nos estaban queriendo matar a todos” (58), “ya nos tiraban a matar. Ya no eran disparos al aire, sino hacia nosotros” (66), todas pertenecientes a diversos testimonios. Con relación a esto, resulta interesante problematizar que, pese a que los testimonios poseen por sí mismos estas repeticiones y paralelismos por la referencialidad a un hecho en común, lo cierto es que esto se vuelve evidente gracias a que son puestos en conjunto o cercanamente dentro del libro, lo cual tiene que ver con la apenas perceptible mediación de Gibler que, empero, es de suma importancia para la generación de estos efectos que he descrito en quien lee.

Dentro del texto lo anterior resulta interesante puesto que el efecto de sorpresa, interrupción y fragmentación se logra pese a los presentimientos/presagios que los

normalistas enuncian como anticipación: si bien quien lee sabe desde momentos previos que algo malo sucederá, lo cierto es que la descripción exhaustiva de los ataques, así como el modo en que los testimonios fueron colocados para el mejor entendimiento de la progresión y agudización de éstos, contribuye a destacar el efecto de lo traumático de la violencia y, de algún modo, a que el lector sea sumergido en las escenas y experimente también lo abrupto de esta *ruptura* personal a la manera de un espectador de cine.

Por otro lado, en cuanto a la omisión que he mencionado, la cual como he dicho también forma parte de la *ruptura* personal, gracias a diversos testimonios conocemos los casos específicos de la indiferencia del MP, el alcalde y el ejército. Esto es crucial porque forma parte de la violencia vivida: el hecho de que el MP jamás brindara ayuda alguna pese a las múltiples llamadas que los jóvenes realizaron aquella noche para reportar lo sucedido, que el alcalde haya decidido mentir y afirmar a Sergio Ocampo, periodista de Radio UAG, que no había ningún problema, y que el ejército no haya intervenido de alguna forma para auxiliar a los normalistas o detener la violencia, hace que quien lee no sólo se estremezca ante la excelente organización para perseguir, asesinar, torturar y desaparecer estudiantes, sino que, además, esto rompe con nuestra propia concepción social de lo que debería suceder: impacta como lo anormal, lo extraordinario, nos lleva al extremo del horror, de la crueldad, la insensibilidad y la antipatía.

Ahora bien, retomando los ataques como un quiebre en el curso de las vidas de los normalistas y en la trama del texto: esta agudización de la *ruptura* personal, además de deberse al orden en el cual fueron colocados los testimonios, se debe también a las estrategias propias de la enunciación dentro de ellos para dar cuenta de los hechos de violencia, ejemplo de ello es el hecho de que una gran cantidad de las narraciones describen a detalle el daño al cuerpo y el dolor. El primer testimonio que podemos hallar sobre esto es el de Juan Pérez de 25 años, estudiante de primer año, quien es herido por un disparo en la pierna izquierda en la primera agresión referida en el texto (63-64); posteriormente encontramos el testimonio de Erick Santiago López de 22 años, estudiante de segundo año, quien recibió un balazo en el brazo derecho:

[...] Yo iba parado en la parte de enfrente del chofer, a un lado. El chofer me agitó el extinguidor porque está más alto que yo. Me lo agitó y dijo «tíraselo, negro. Va a explotar para que todos ustedes se salgan y para que yo también pueda salir». Se lo alcancé a tirar, pero al momento de tirárselo fue cuando me dieron. Me paré enfrente

de donde está el copiloto. Alcancé a sacar la mano así. En el momento de tirárselo así, fue cuando recibí el impacto de la bala. El extinguidor se lo aventé a los policías y fue en ese instante cuando me dieron un balazo en el brazo derecho. Me dieron el balazo y ahí fue cuando nosotros ya nos dimos por vencidos. [...] A mí sí me dolía el brazo. Toda la parte de los tendones fue destruida. Los cinco tendones de mis dedos fueron destruidos. Toda la parte de mi piel fue destruida. [...] Al poco rato, un policía le comentó a otro «mata al que le diste en la mano, dale un balazo». El policía acudió y me puso un arma grande, era un R-15 que me puso en la cabeza. [...] Al poco ratito me quitó el arma de la parte de enfrente, de aquí del sentido, y fue cuando él mismo llamó a la ambulancia. Cuando llamó a la ambulancia yo estaba consciente de todo lo que estaba sucediendo. Con toda sinceridad, el chavo que estaba de mi lado fue quien me puso un paliacate en el brazo cuando estábamos todavía arriba del autobús, al que le decían el Botas. [...] Y cuando a mí me subieron a la ambulancia fue cuando a mis camaradas los empezaron a subir a las diferentes patrullas. Alcancé a verlos. Los chavos en ese momento no hablaban para nada. Los chavos estaban llorando. Los demás no alcancé a verlos, pero todos estaba tirados. Ni uno habló, ni uno dijo «¿por qué nos hacen esto?» Si no me hubieran dado en mi brazo también estaría desaparecido. Lo que me salvó fue el balazo. Todos los que iban en el autobús donde yo iba, todos están desaparecidos. Sólo yo me salvé. Toda la sangre que había en el autobús... De hecho traigo fotografías de ahí. Ésta es la fotografía de donde me dieron el balazo en el brazo. Toda esa sangre es mía (72-75).

Finalmente, encontramos el testimonio de Santiago Flores de 24 años, estudiante de primer año:

Nosotros lo que hicimos fue abultarnos ahí entre el bus. Como yo tuve un colapso pulmonar anteriormente, ya tengo antecedentes, y como nos estábamos abultando entre todos, hubo un momento en que nos caímos [...] mero en el filito ahí del autobús y otro tantito que nos empujaron nos sacaban. Lo que hacía con el compa Chilango era empujarlo hacia allá y de ahí nos empujaban y así estábamos. Ya después me empezó a... no sé qué fue, no sé si el susto, o entre los empujones, o todo, pero me empezó a faltar el aire. No podía respirar. Yo me acuerdo que les dije a mis compas, les dije que ya no podía respirar, le dije al Chupa, al que le dicen el Chupa, que estaba ahí conmigo en mi cubi, le dije que no podía respirar. [...] Me senté, me empezó a doler acá atrás, se me empezó como a entumir. El aire no lo pasaba bien, no respiraba. Estaba respirando por la boca y me decían que aguantara. Me quitaron la capucha y me quitaron la playera y me empezaron a echar aire entre varios compas que estaban ahí. Unos compas les estaban diciendo que le hablaran a una ambulancia y ellos gritaban a los polis, les gritaban que mandaran otra ambulancia que porque otro ya se había puesto mal.

[...] Me pusieron unas playeras acá de almohada y les decían a los polis que no fueran culeros, que mandaran otra ambulancia, que ya habían matado a uno, que para qué querían al otro. [...] Tardó mucho tiempo para que la ambulancia llegara. [...]

Me acuerdo que me cargaron. Les dijeron a los polis «si no quieren traer la patrulla, nosotros se lo llevamos, ustedes llévenselo». Pero en ese momento que querían hacer eso, cuando me iban sacando nos empezaron a disparar. [...] Un policía me agarró y me arrastró, me agarró acá de los pelos y me arrastró. Me sacó a la esquina, dobló y ahí me tiró. Caí boca arriba. Yo pues no podía respirar, y me decía que qué

tenía y cosas así como «para que veas, si sabías lo que iba a pasar». Le digo «pues yo no», uno qué va a saber qué va a pasar. [...] Me agarraron de los pies y de las manos y me tiraron a la camioneta y ahí caí. Yo entre mis pensamientos decía «¿pues a dónde me llevan, al hospital?» Hubo un momento en que se arrancaron así, se echaron así de recio como que si no fuera nadie atrás, como si no me llevaran, así se arrancaron como si nada, recio, y así en los topes o cuando frenaban, yo ya me golpeaba con los tubos que tenían ahí retachados. Fueron como dos cuabras. Yo entre eso, como no vi ninguna ambulancia ni nada, la calle sola, pues ya pensé «pues ya hasta aquí llegué, porque no vi ninguna ambulancia». Cuando estaba ahí tirado escuché que dijeron «ya llegó la ambulancia» pero no me subieron a la ambulancia, me subieron a la camioneta. [...] Los que fueron por mí fueron los enfermeros, fueron los paramédicos. Me subieron a la camilla, luego luego me preguntaron qué tenía. Vieron que no supe responder, ya luego me pusieron oxígeno, y me pasaron a la ambulancia. Me dijeron que respirara normal, dijeron «respira normal porque si no te vas a dañar más». Yo les decía «es que no puedo, es que no puedo», es lo poco que les supe decir, porque a lo mejor no me entendían porque no podía respirar, hablaba y no, como que no, las palabras no las pronunciaba bien. No sé si me entendieron (82-87).

Todos estos ejemplos contienen descripciones hiperrealistas del ataque y el daño al cuerpo, gracias a lo cual somos capaces de dimensionar la gravedad de la violencia vivida, su intención, su dirección y el dolor, puesto que “el lenguaje del dolor opera a través de signos que relatan historias que incluyen heridas a los cuerpos al mismo tiempo que ocultan la presencia o «trabajo» de otros cuerpos” (Ahmed 48). Se trata de una representación de lo real traumático que pretende sobre todo afectar, incomodar, impactar, desagradar y sensibilizar para empujar a la acción.

Nos encontramos entonces frente a la lectura de los cuerpos como signos del dolor, es decir, frente a la enunciación y escritura de las heridas y el sufrimiento corporales, la cual, como he mencionado en el capítulo anterior, restablece la relación individuo-materia; ello genera que quien lee no sólo dimensione, sino que además sea afectado corporalmente por lo descrito: las narraciones evocan el dolor, lo describen detalladamente y se genera entonces un efecto de intensificación: “las zonas afectadas del cuerpo se vuelven más grandes y se magnifican en la imagen corporal” de las narraciones (Ahmed 59). Esto sucede en ocasiones no sólo por el hiperrealismo de las descripciones, sino también por efecto de la repetición de estas imágenes o de detalles que culturalmente ligamos a los efectos de la violencia, como la presencia de sangre, gritos, ciertos sonidos, etc.

En los testimonios anteriores no sólo hallamos una descripción exhaustiva y detallista, también encontramos fragmentos como: “el extinguidor se lo aventé a los policías y fue en

ese instante cuando me dieron un balazo en el brazo derecho. Me dieron el balazo y ahí fue cuando nosotros ya nos dimos por vencidos. [...] A mí sí me dolía el brazo. Toda la parte de los tendones fue destruida. Los cinco tendones de mis dedos fueron destruidos. Toda la parte de mi piel fue destruida” (73), “lo que me salvó fue el balazo. Todos los que iban en el autobús donde yo iba, todos están desaparecidos. Sólo yo me salvé. Toda la sangre que había en el autobús... De hecho traigo fotografías de ahí. Ésta es la fotografía de donde me dieron el balazo en el brazo. Toda esa sangre es mía (75)”, “ya después me empezó a... no sé qué fue, no sé si el susto, o entre los empujones, o todo, pero me empezó a faltar el aire. No podía respirar. Yo me acuerdo que les dije a mis compas, les dije que ya no podía respirar, le dije al Chupa, [...], le dije que no podía respirar. [...] El aire no lo pasaba bien, no respiraba” (83), los cuales presentan una serie de repeticiones y paralelismos para hablar de la afectación y el sufrimiento corporal, específicamente la herida en el brazo, la ausencia de respiración, la presencia de sangre, entre otras cosas: el dolor se evoca una y otra vez con las mismas palabras e incluso con las mismas estructuras sintácticas. Es interesante notar además que, en ocasiones, estas frases están cortadas abruptamente, el silencio que evocan los puntos suspensivos también parece transmitir algo de ese dolor y de la irrupción de la violencia, ese silencio también puede ser interpretado como parte del síntoma en el lenguaje, aquello que no está plenamente y que, empero, notamos su presencia porque nos convoca siempre a imaginar lo no dicho.

A través de estas exposiciones, quien enuncia y quien lee recuerdan y hacen presente el dolor, ello en una relación de equivalencia: el lector puede sentir ese sufrimiento en el cuerpo propio, pero ello con un límite cifrado sobre todo en la memoria, lo cual forma parte de una serie de estrategias para la generación de empatía. Este recuerdo del dolor que permite el enlace entre quien enuncia y quien lee tiene que ver con que ambos poseen una experiencia corporal previa: por un lado, el enunciante narra una situación específica de dolor; por otro, el lector, con la posibilidad de haber experimentado antes este dolor corporal o no, padece este dolor como *acerca de algo* en un acto de narración, explicación, atribución; es decir, en la lectura puede que “el dolor que sentimos [sea] en primer lugar un efecto de impresiones pasadas, que a menudo están ocultas” (Ahmed 55-56) y, al tratarse de una relación de equivalencia enunciante-lector, el dolor de esos otros que enuncian no se vuelve nuestro, sino que, en este ejercicio de empatía, “más bien, nos sentimos tristes acerca de su

sufrimiento, un «acercadeísmo» que asegura que ellos permanecen como el objeto de «nuestro sentimiento». [...] Sus sentimientos siguen siendo el objeto de «mis sentimientos», mientras que los míos sólo pueden aproximarse a la forma de los suyos” (Ahmed 49).

Aunado a lo anterior, estas narraciones reflejan, por un lado, el dolor como el sentimiento que se corresponde con una lesión corporal, pero al mismo tiempo dejan ver su complejidad al establecer asociaciones entre éste y otros sentimientos negativos o de aversión. De este modo se subjetiviza a los normalistas, se reconoce su cuerpo como otra superficie, su dolor adquiere el estatus de un evento, de un suceso en el mundo, y esto permite que sus cuerpos se vinculen con el mundo de otros cuerpos, ello como consecuencia de una suerte de ética de respuesta al dolor que supone, antes que nada, la apertura a verse afectado no sólo por lo conocido o concebido, sino también por aquello que uno no puede conocer o sentir (Ahmed 63). Su dolor se transforma entonces en nuestra tristeza y, además, caemos en cuenta de que nuestro propio dolor es también escurridizo para los otros: “la inaprehensibilidad de su dolor me lleva de vuelta a mi cuerpo, aun cuando no sienta dolor, para sentirlo, explorar sus superficies, habitarlo. En otras palabras, la inaprehensibilidad de mi propio dolor sube a la superficie debido a la inaprehensibilidad del dolor de los otros” (Ahmed 64).

En línea con lo anterior, el conjunto de estos testimonios da cuenta al tiempo de una herida al cuerpo colectivo, del dolor y sufrimiento de la comunidad normalista, ello como efecto de la acumulación de los paralelismos y coincidencias de estas narraciones en cuanto a la violencia, por lo cual la construcción afectiva del dolor se vuelve aún más potente conforme avanza la lectura del texto. Podemos hablar entonces de una correlación entre la *ruptura* personal, temporal y la *ruptura* de la comunidad, aunque es necesario decir que todas ellas continúan abiertas a lo largo de todo el texto y son paulatinamente más grandes y aterradoras.

Frente a este dolor y frente a la tristeza como efectos de la lectura, no debe perderse de vista que la intención principal de este texto es la de no olvidar que el evento permanece como la fragmentación o *ruptura*, como la herida abierta e insoldable;

olvidar sería repetir el acto de olvidar que ya está implicado en la fetichización de la herida [que llevaron a cabo el Estado, los medios de comunicación, etcétera]. Nuestra tarea sería, en vez de ello, recordar cómo las superficies de los cuerpos [...] llegaron a ser heridas en una primera instancia. La lectura de los testimonios de lesión involucra repensar la relación entre el presente y el pasado: un énfasis en el pasado no significa

necesariamente su conservación o consolidación. [...] El pasado está vivo y no muerto; el pasado vive en las mismas heridas que siguen abiertas en el presente (Ahmed 68).

De esta forma, los testimonios y el libro en general nos permiten entender que “el daño tiene una historia, aunque esa historia esté construida a partir de una combinación de elementos a menudo sorprendentes, que no están disponibles como una totalidad. El dolor no es simplemente el efecto de una historia de daño: es *la vida corporal de esa historia*” (Ahmed 68).

Igualmente, estos testimonios destacan por otras múltiples razones: en primer lugar, algunos de ellos dan cuenta ahora de la presencia y responsabilidad de la policía federal y estatal en los ataques; luego, y aún más importante para este análisis, todos ellos dan cuenta de la solidaridad, el compañerismo, el apoyo y la protección entre los normalistas; por lo cual quien lee se sumerge más aún en la naturaleza de su comunidad pese al dolor. Destaca que esta exaltación de la comunidad surja en los testimonios que dan cuenta del daño al cuerpo, es decir, en aquellos que evidencian la *ruptura* personal de forma más directa, ya que de algún modo esto actúa como una defensa y un constante afán de continuidad, pues tal como afirma Sara Ahmed “en la nueva época moderna, la solidaridad está basada en la «inseguridad» y no en la «necesidad»: las comunidades se convierten en una «fuerza vinculante» mediante la percepción del riesgo compartido” (120); empero, vamos siendo testigos de cómo esta *ruptura* personal trasciende cada vez más a la *ruptura* de la comunidad.

No obstante, pese al auxilio que se brindan entre normalistas y la fuerza de sus vínculos e ideas, lo cierto es que, al final, estos recuerdos son evocados desde el presente y, si bien actúan dentro del texto como una defensa y como un abrigo en medio de la catástrofe, para quien lee y probablemente para quien enuncia forman parte en realidad del dolor y la melancolía luego del desastre: una especie de tensión en el recuerdo como parte de su complejidad, pero esto se vuelve plenamente perceptible para el lector hasta ya avanzada la narración. Lo anterior tiene que ver nuevamente con el orden que le es dado a los testimonios y es importante decir que no sólo sucede dentro de los que he reproducido aquí, sino a lo largo de toda la historia, nuevamente esto tiene que ver con la *ruptura* temporal, que explicaré más adelante.

Otra cuestión que es importante dentro de estos testimonios es que su concentración, es decir, el orden en que son puestos, deriva en la acumulación de paralelismos ligados a la

narrativa de la *ruptura* personal y el daño al cuerpo que se mantienen a lo largo de todo el libro; ello permite que también se dé una construcción afectiva del miedo dentro de *Una historia oral de la infamia*. Esta construcción del miedo parte primeramente de que este libro permite entender, por un lado, que el miedo se edifica como una forma más de relacionarse con otros cuerpos u objetos, en este caso media la relación entre el cuerpo normalista como comunidad y también como cuerpos individuales y el cuerpo de autoridades y actores participantes en los ataques del 26 de septiembre de 2014: “el miedo funciona para asegurar la relación entre esos cuerpos; los reúne y los separa mediante los estremecimientos que se sienten en la piel, en la superficie que emerge a través del encuentro” (Ahmed 106).

Pero este encuentro no sólo se da entre los cuerpos protagonistas del texto, sino también entre el lector y el libro; de esta forma, los testimonios evidencian el miedo por parte de los normalistas a los perpetradores de la violencia y, al tiempo, quien lee construye ambos cuerpos como diferentes al nuestro: percibimos a los normalistas como aquellos que sienten miedo y a los perpetradores como aquellos que producen ese miedo; es decir, si bien a través de los testimonios ambos cuerpos se construyen diferenciadamente, lo cierto es que quien lee puede creer y reafirmar esta construcción gracias a la repetición, acumulación y agudización de la violencia, las cuales a su vez generan efectos por el orden e intervención que Gibler realiza.

Así, conforme avanzamos en la historia, y por ende en el encuentro, percibimos a la comunidad normalista cada vez más aprisionada, asustada, sin opciones: “el miedo envuelve a los cuerpos que lo sienten y, a la vez construye dichos cuerpos como envueltos, contenidos por él, como si procediera del afuera y se moviera hacia adentro” (Ahmed 106);

dicho encogimiento es significativo: el miedo funciona para contener algunos cuerpos de modo que ocupen menos espacio. De esta manera las emociones funcionan para alinear el espacio corporal con el espacio social. No se trata de que el miedo comienza en un cuerpo y después restringe la movilidad de ese cuerpo. Como ya sugerí, la respuesta del miedo depende de las narrativas particulares sobre qué y quién es temible que ya ocupan un lugar. [...] En otras palabras, el miedo funciona para restringir a ciertos cuerpos a través del movimiento o expansión de otros” (Ahmed 115).

Por lo tanto, en este encuentro, el miedo restablece la distancia entre cuerpos cuya diferencia se lee a partir de la superficie y el daño a la superficie, ya que el miedo funciona al constituir a los otros como temibles en tanto que amenazan con absorber al yo (Ahmed 115); esto es

lo que sucede todo el tiempo: una amenaza permanente del cuerpo y la vida, naturalmente el miedo es la respuesta más razonable a la vulnerabilidad.

Por todo lo anterior, el miedo expresado por los normalistas es transmitido de igual manera al lector gracias a su construcción literaria; quien lee siente ese miedo y ello se debe principalmente a que “la relación del miedo con el objeto tiene una dimensión temporal importante: sentimos temor de un objeto que se nos acerca. El miedo como el dolor, se siente como una forma desagradable de intensidad” (Ahmed 109), lo cual podemos identificar en esta agudización del daño al cuerpo en las descripciones que he reproducido; sin embargo, lo cierto es que este miedo comienza a construirse desde la enunciación de los presagios/presentimientos, puesto que

el miedo responde a lo que se acerca en vez de hacerlo a lo que ya está aquí. [...] el miedo implica una anticipación de daño o herida, nos proyecta del presente hacia el futuro. Pero la sensación de miedo nos presiona hacia ese futuro como una experiencia corporal intensa en el presente. [...] De modo que el objeto que tememos no está simplemente ante nosotros, o en frente de nosotros, sino que causa una impresión en nosotros en el presente, como un dolor anticipado del futuro (Ahmed 109).

Esto no sólo reafirma el hecho de que los presentimientos o recuerdos actúan dentro del texto como presagios, resulta aún más interesante que todo lo que implica esta impresión del miedo se vuelva paralela entre quien lee y la comunidad normalista, lo que deriva en una suerte de inmersión del lector y en que, con cierto límite, éste comparta la impresión del objeto generador de violencia (es decir el conjunto de perpetradores) gracias a la construcción afectiva del miedo y del dolor: el miedo como anticipación y repliegue del espacio, el dolor como el aquí y ahora permanentes de la *ruptura* personal.

Es crucial recordar que la materialidad de ambos cuerpos protagonistas de la historia es sumamente importante dentro del texto, ya que el movimiento de ambos signos intensifica el afecto del miedo, pues su movimiento hace que en todo momento el lector imagine el daño futuro; al mismo tiempo, esta economía del miedo “funciona para contener los cuerpos de otros, una contención cuyo éxito descansa en su fracaso, puesto que debe mantener abiertos los fundamentos del miedo”, es así que realmente

el miedo no involucra la defensa de las fronteras que ya existen; más bien, el miedo construye esas fronteras, estableciendo objetos de los cuales el sujeto, al temer, puede huir. A través del miedo queda afectada no sólo la frontera entre el yo y el otro, sino que la relación entre los objetos temidos (y no sólo la relación entre el sujeto y sus

objetos) se forma a partir de historias que «se pegan», haciendo que algunos objetos parezcan más temibles que otros (Ahmed 112).

Por todo esto, la primera impresión tras el ataque, y que resulta una impresión compartida que queda en nosotros, como consecuencia inmediata de esta construcción afectiva del miedo, es que “la seguridad aquí se vuelve una cuestión de no habitar el espacio público [...]. De modo que la pregunta sobre qué es temible y quién debería sentir miedo está ligada con la política de la movilidad, mediante la cual la movilidad de ciertos cuerpos involucra o incluso requiere la restricción de la de otros” (Ahmed 116). Asimismo, entendemos que para la comunidad normalista se intentó crear un miedo al mundo como impresión-consecuencia de la *ruptura* personal, lo cual “funciona como una forma de violencia en el presente, que encoge los cuerpos y los coloca en un estado de temerosidad, un encogimiento que puede involucrar una negativa a salir de los espacios acotados de la casa o una negativa a habitar lo que está afuera de maneras que anticipan el daño”, y ello posibilita en la realidad que “los espacios se vuelvan territorios reivindicados como derechos por algunos cuerpos y no otros, es la regulación de los cuerpos en el espacio mediante la distribución desigual del miedo” (Ahmed 117).

Sin embargo, esta impresión no es la que permanece al terminar de leer el texto y tampoco es la que perdura en la realidad social: si bien para el lector y para la comunidad normalista la construcción del miedo involucra el repliegue del espacio durante los ataques, esto se transgrede posteriormente por la comunidad normalista y se confirma al final del texto; así como sus amigos y familiares, los estudiantes resisten, expresan en múltiples ocasiones su intención de perseverar en el ejercicio de hacer visible lo sucedido, de exigir la aparición de sus compañeros y de buscar caminos hacia la justicia, lo cual implica salir del repliegue, luchar por su propio derecho a existir y negarse en todo momento al mandato del miedo. Sobre esta resistencia y la búsqueda de continuidad ahondaré hacia el final de este análisis.

No es casual entonces que hallemos todo el tiempo escenas del repliegue del espacio, como el retrato de los estudiantes aglomerados y tratando de protegerse dentro de los camiones u ocultándose en medio de ellos; asimismo, como parte del lenguaje del miedo, hallamos la repetición e intensificación de la amenaza, “lo que funciona para crear una distinción entre aquellos que están «amenazados» y aquellos que amenazan. El miedo es un

efecto de este proceso más que su origen” (Ahmed 120). Ejemplo de ello es que, al finalizar este ataque, sabemos que varios normalistas fueron bajados a la fuerza del tercer camión, luego fueron puestos en el suelo, violentados verbal y físicamente, para finalmente ser subidos a una serie de patrullas pertenecientes a los policías municipales, estos estudiantes forman parte de los hasta hoy desaparecidos, el resto permaneció en la escena: la desaparición como suceso es el extremo de esto que he tratado, la negación del derecho a existir.

Para concluir con este ataque, se suma a toda la violencia anterior el intento de eliminación de evidencia por parte de los policías, la cual sin embargo ya iniciaba durante el ataque, hallamos así las siguientes frases: “y al momento que disparaban todavía se daban el tiempo para recoger los casquillos. Yo les grité “¿por qué levantan los casquillos?” Pues porque sabían la chingadera que estaban haciendo. Y se burlaban, se reían, apuntaban a mis compañeros detenidos, nos apuntaban a nosotros” (69); “empezaron a recoger todos los casquillos que estaban en la parte de atrás y limpiaron la sangre que estaba en el suelo. Llegó un policía y nos dijo “ya váyanse, tomen su autobús y váyanse” (89).

Este intento de borrar la evidencia del ataque es, sin duda alguna, parte de la *ruptura* personal dentro del texto, puesto que, por un lado, refuerza la sorpresa de la omisión y la indiferencia de las que he hablado antes, ya que se trata de acciones que supondríamos no deben emprender autoridades dedicadas al cuidado y protección de la sociedad y, por otra parte, esto se suma a los múltiples hechos de violencia ya narrados. Frente a esta situación, nuevamente la unión, los lazos y el cuidado se hacen presentes, los normalistas comienzan a organizarse para guardar muestras de lo sucedido, llaman a otros sectores de la población, buscan ayuda, tratan de reconstruir de algún modo la comunidad, aunque esto último sea imposible:

Fue que empezamos a salir nosotros. Nos concentramos todos en medio de los autobuses. Nos reunimos. Y empezamos a revisar quién estaba herido, quién no. Quién faltaba. Qué había pasado, dónde estaban los demás. Fuimos a revisar los otros autobuses. Otros hicieron guardia ahí en las dos entradas de la calle. Vimos todos los casquillos que estaban tirados ahí. Y los policías recogieron muchos casquillos ya detonados, tratando de limpiar su acción. Y acordamos que no moviéramos ningún cartucho. Que en vez de mover alguno que le pusiéramos una señal, una piedra para tomarlo como evidencia [...] Así que empezaron a llamar los compañeros a la prensa de Chilpancingo. Y como pudieron llegaron algunos. Al poco rato, llegaron los compañeros que iban en apoyo de aquí de la Normal. Llegaron en una Urvan, después llegaron otros. De los otros dos autobuses, en ese momento, no supimos nada.

Empezamos todos a hablar. Que dónde estábamos metidos. Que si estábamos bien, que si no había ningún otro herido. Y ya empezamos a hablar de todo lo que había pasado. Y de los compañeros que se habían llevado. Había mucha sangre en el tercer autobús, estaba todo destrozado, estaba todo tirado. De los choferes no se supo nada. De los demás compañeros... empezamos a recabar información de los compañeros que se llevaron, de las patrullas que estuvieron ahí en el ataque, los que estuvieron presentes.  
[...]

Ya ahí que estábamos todos unidos, pues empezamos a revisar a los compañeros que aún seguíamos ahí. Empezamos a platicar, a darnos ánimo (94-96).

Como he mencionado, simultáneamente a este ataque sucede otro a la altura del poblado de Santa Teresa, a 20 km de Iguala, el cual no inmiscuye a los normalistas, sino al equipo de fútbol de tercera división Los Avispones de Chilpancingo Guerrero; en el texto, quienes describen esta agresión son el fundador y director técnico del equipo, Pedro Rentería Lujano, el director municipal de deportes de Chilpancingo, Facundo Serrano Uriostegui, y el entrenador físico de los Avispones, Clemente Aguirre; a continuación coloco sus testimonios en este mismo orden. Si bien este ataque no es dirigido a los normalistas, sí es importante dentro del texto para, nuevamente, dar conciencia al lector de los alcances y la continuidad de la violencia de aquella noche y para sumergir a quien lee en la *ruptura*, en el quiebre personal y temporal. Igualmente, en estos testimonios se da cuenta del daño al cuerpo y se llevan a cabo las construcciones afectivas del dolor y el miedo, pues de nuevo se agudiza la descripción de la violencia y el repliegue del espacio:

[...] Aproximadamente diez kilómetros de Iguala a Chilpancingo, faltando como diez minutos para las doce horas de terminar el día 26, empezamos a escuchar ráfagas de balas impactándose en el autobús. Al escuchar las balas, los balazos, yo les grité a los muchachos “¡son balazos, tírense al piso!” Y fue lo que hicimos todos, sin excepción. Pero esas ráfagas que recibimos, tanto del lado derecho como del lado izquierdo, alcanzaron a impactar al chofer: una bala atrás de la oreja que se quedó alojada en el cerebro y que le hizo perder el control. Soltó el volante y el autobús se salió aproximadamente unos treinta metros de donde nos dispararon y de la cinta asfáltica [...]. Al detenerse el autobús, los que nos estaban disparando del lado derecho... quedamos de frente nosotros a ellos y ya nos empezaron a disparar de frente. Ahí fue donde me dieron a mí dos balazos, me atravesaron el abdomen y el hígado. Y le dieron a mi preparador físico, una bala le rozó el ojo y le atravesó el tabique nasal y otra le fracturó el brazo izquierdo. Uno llevaba cubierta la cara, pero el otro no. No llevaban uniformes de policías. Yo nada más vi dos, pero seguramente eran arriba de diez, fácil. Vamos a pensar que unos ocho de un lado, otros ocho de otro lado, algo así, por las ráfagas que recibimos. Y ahí nos gritaban que abriéramos la puerta. El único que se levantó fue el preparador físico y les gritaba «¡somos un equipo de fútbol!» Y decían «¡abre la puerta, hijo de tu puta madre!» Y dijo «¡no puedo, no veo, me dejaste ciego,

tengo un balazo en el ojo, no veo!» Pero aparte sí hizo el intento de abrir, pero no se abría la puerta pues estaba prensada. Entonces empezaron a golpear los vidrios del parabrisas y de la puerta con las armas para tratar de entrar. Afortunadamente, no sé qué pasó: si la protección de Dios; si el que hubiera silencio absoluto, que nadie hablara nada; que pensaron que ya nos habían matado a todos; que el preparador físico les dijo que éramos un equipo de futbol, no sé qué fue lo que los hizo desistir de que nos siguieran disparando o que no entraran para masacrarnos. Salieron corriendo en plena oscuridad. [...] Salieron corriendo, disparándole a los carros que pasaban en la carretera, gritaba la pobre gente al sentir cómo impactaban las balas. Se retiraron.

[...]

El daño que recibimos de toda esa balacera considero que fue mínimo, porque cuando nos dispararon de frente tocaron tanto a todos y ahí mataron a uno de los jugadores, a David Josué García Evangelista, a él le dieron, él estaba en el pasillo pero levantó la cabeza y le dieron en esta parte, lo atravesaron. Nos ayudó mucho el doctor dándole auxilio a los muchachos, el doctor del equipo. Nos salimos del autobús, pero se tardaron mucho en darnos auxilio tanto federales de caminos como ambulancias, al grado de que nos auxiliaron como quince minutos antes de las dos de la mañana, estando nosotros a diez minutos de Iguala. No querían ir a auxiliarnos, porque yo le hablé al presidente del equipo contra el que jugamos allá, se llama Humberto Chong Soto y me dijo «ahorita, no te preocupes». Le dije «nos balacearon, tengo heridos, probablemente tenga muertos, mándame ambulancias, por favor» y «ahorita te los mando», me dijo. Pero después tuve la oportunidad de platicar con él y dijo que no querían ir las ambulancias, que tenían miedo de ir a acercarse allá, a donde estábamos balaceados. Entonces, eso fue el factor de que mucho tiempo estuvimos heridos, desangrándonos, y a las dos de la mañana yo estaba llegando... (96-100).

[...] De repente sentimos los vidrios y escuchamos detonaciones. A unos les pegaron luego luego. El autobús se orilló y se quedó parado, inclinado al lado derecho. Los casquillos se quedaron en la carretera. Ellos estaban allí esperándonos. Gritamos «¡somos jugadores!» Querían subir, pero no podían abrir la puerta. «¡Ya se los cargó la chingada!» Otro preparador físico, Jorge León Sáenz, gritó que éramos jugadores de futbol y que no dispararan porque había niños, había menores. A lo que respondían que les valía madre, que nos iba a cargar la chingada. Hicieron más disparos pensando, obviamente, que éramos estudiantes de la Normal. Cuando se dieron cuenta de que no éramos las personas que buscaban dijeron «ya la cagamos», así textualmente dijeron «comandante, ya la cagamos, son futbolistas». Después se dirigieron a sus carros. Y se escucharon más disparos porque atacaron a un carro que estaba allá atrás, y se murió otra persona. Ya nos dimos cuenta de que teníamos un niño herido de gravedad. Y pues el doctor subió a verlo, cuando, a los cinco, seis minutos, dejó de existir, dejó de respirar. Éramos tres adultos que estábamos atendiendo a los heridos. Después de que dimos los primeros auxilios, llegó un federal de caminos. Llegó como a los cuarenta minutos. Pero no querían ayudar (100-101).

[...] Estábamos todos ensangrentados. De heridos graves estaba el chofer, el profe Pedro y Miguel. Los demás, por la adrenalina, no sintieron sus heridas, como Facundo, con las esquirlas en su pecho. Los policías y ambulancias tardaron como hora y media para llegar. Pues primero... de hecho se paró un carro con unos chilangos que querían ayudar. Yo estaba con el chofer, se paró el carro, y dos chavas que le tomaron la cabeza para que no se ahogara lo cuidaban. Llegó la patrulla y dije «pues, ya la

hicimos». Después dijimos «hay que subir a los heridos». Y en ese ratito fuimos y uno de los chilangos me ayudó a subir al profe Pedro que tenía varios balazos. Lo agarramos y lo llevamos y lo sentamos en una de las patrullas. «Allí siéntalo por mientras», y sí nos dio el permiso. Y ya al otro chavo, Miguel, lo sacamos, y ya cuando lo íbamos a subir a otra patrulla fue cuando dijo el policía «ni se les ocurra subirlo a mi carro». Uno de los chavos dijo «pues viene bien herido, ni modo que lo dejemos así, hay que llevarlo al hospital». El policía dijo «no, a mi carro no lo suban. Ya viene la ambulancia». Yo lo estaba agarrando de las piernas y de la pompa, y el otro de los brazos. Lo tuvimos que bajar en el piso, a un lado de la patrulla (102-104).

Estos testimonios resultan importantes porque reproducen lo que he mencionado ya sobre la agudización de la violencia, la descripción del daño al cuerpo, la construcción afectiva del dolor, del miedo, y también porque dentro del libro funcionan como un respaldo a lo externado por los estudiantes; además, gracias a ellos el lector comprende que la violencia vivida aquella noche era de límites inimaginables, particularmente por la descripción de la muerte del jugador David Josué García Evangelista y por el daño al chofer, quien moriría más tarde en el hospital. Todo lo anterior contribuye dentro de la obra a un mejor entendimiento de la *ruptura* personal y, asimismo, estos fragmentos quitan el foco sobre el ataque contra los normalistas para construir las agresiones como parte de un escenario de violencia generalizada, lo cual permite que quien lee perciba al mismo tiempo una *ruptura* geográfica: se trata de una *ruptura* que supone un quiebre en el espacio, puesto que Iguala tuvo un toque de queda aquella noche y madrugada, en el cual la violencia arrasó con todo aquello que se le interponía o cruzaba y no únicamente con un objetivo estratégico (los normalistas); siguiendo esto, es posible afirmar que una serie de ataques y por ende *rupturas* personales constituyen una segunda *ruptura* en un espacio determinado dentro del texto, pero no ahondo en ella aquí puesto que mi interés es únicamente analizar la de la comunidad normalista.

El tercer ataque que se narra dentro de *Una historia oral de la infamia* sucede sobre Periférico Sur, a la altura del Palacio de Justicia de Iguala, donde son interceptados dos autobuses de normalistas, un Estrella Roja y un Estrella de Oro en este orden; sin embargo, reitero aquí que los tres ataques que he analizado hasta ahora son simultáneos en realidad (con algunos minutos de diferencia) y se dan en diversos puntos de Iguala, como he especificado. Se sabe entonces que los pasajeros del segundo autobús, el Estrella de Oro, fueron forzados a descender, luego intentaron huir con la intención de acudir a ayudar a sus compañeros que se encontraban en la intersección del Periférico Norte y Juan N. Álvarez, es

decir, aquellos que se encontraban en la escena del primer ataque que he analizado aquí; sin embargo, son atacados nuevamente cuando intentan huir. He decidido no incluir aquí testimonios sobre este ataque porque me parece que reproducen únicamente la construcción afectiva del miedo, sobre la cual ya he hablado en ejemplos anteriores.

Posteriormente se narra un cuarto ataque, pero éste no sucede simultáneamente a los anteriores, sino que es posterior y ocurre en la intersección entre el Periférico Norte y Juan N. Álvarez, es decir en el mismo punto del primer ataque analizado aquí. Los testimonios que dan cuenta de éste reproducen la descripción exhaustiva de la violencia, del daño al cuerpo, la construcción afectiva del dolor y del miedo por un repliegue del espacio y el efecto de inmersión del lector, pero destaca que este ataque ya no sólo es en contra de los normalistas que continuaban en esta ubicación resguardando las evidencias de la agresión anterior, sino que ahora hallamos a otras víctimas y, por ende, otros testimonios como los de periodistas o profesores miembros de la Coordinadora Estatal de los Trabajadores de la Educación de Guerrero, quienes acuden tras el llamado de auxilio de los estudiantes para contribuir a la conferencia de prensa que tenía el objetivo de dar a conocer lo sucedido. La integración de los testimonios de estas otras víctimas funciona como respaldo de los testimonios de los normalistas nuevamente. No obstante, es posible notar que el orden dado a los testimonios permite que seamos testigos de la violencia *in crescendo*, esto también permite que nos adentremos en la *ruptura* personal y temporal de aquella noche también progresivamente.

Esta *ruptura* personal continúa exacerbándose cuando, luego de los testimonios antes referidos, aparece el siguiente fragmento referido a lo expresado por el médico del Hospital Privado Cristina, quien se negó aquella noche a atender al normalista herido Édgar Andrés Vargas, como sabemos:

**Apuntes de mi libreta de una entrevista realizada en conjunto con Marcela Turati al doctor Ricardo Herrera, cirujano y director del Hospital Privado Cristina, Iguala, Guerrero, 10 de octubre del 2014.**

Herrera: Tomaron el lugar a la fuerza. Estaba todo lleno de sangre. Yo llamé a la policía y llegó el ejército, yo no los llamé. Y cuando le pregunté al militar porque no vino la policía él me dijo que la policía tenía órdenes de no salir.

Turati: ¿Usted atendió a los heridos?

Herrera: No.

Turati: ¿Por qué?

Herrera: No era mi obligación. Si uno llega bien, se le atiende. Pero si llegan agresivos, golpeando el lugar... Yo llamé a la policía, pero vino el ejército. Los

militares llamaron a la ambulancia, pero ellos se lo llevaron en un taxi. El herido no traía impactos de bala, nada más un rozón en los labios. Él andaba caminando y platicando normal.

Turati: Casi se muere.

Herrera: Del susto yo creo. Pues él andaba en cosas de adultos. Y eso es lo que va a pasar a todos los ayotzinapos.

Turati: Ojalá y no.

Herrera: Ojalá y sí. Porque no sirve de nada esa escuela. Toman instalaciones. Eso es delincuencia. Dejan todo sucio, feo, y eso el gobierno lo paga y eso me molesta porque eso solapa el gobierno. Son delincuentes.

Gibler: ¿Eso es delincuencia? ¿Eso le parece mal? Entonces, quitarles el rostro, sacarles los ojos, descuartizarlos, y calcinar los cuerpos: ¿eso le parece bien?

Herrera: Sí. La verdad que sí (163-164).

Somos testigos entonces de una violencia sistemática que incluso perpetúan los médicos, quienes supondríamos trabajan para ayudar a preservar la vida. En otros testimonios no sólo es evidente esta misma indiferencia e insensibilidad, sino incluso agresiones verbales por parte de un médico.<sup>26</sup>

Estas agresiones por parte de otros sectores de la sociedad, así como el repliegue del espacio del que he venido hablando, tienen que ver también con una construcción afectiva del miedo que es inversa a la que ya he explicado: por un lado, son los normalistas quienes son forzados a temer, por otro, son los propios normalistas el objeto de miedo, o bien de repugnancia. Recuperando lo ya mencionado sobre la forma en que se construye al otro como temible en tanto amenaza al yo, esto puede ser creado no sólo a partir de hechos concretos (como los ataques), sino también a partir de fantasías que funcionan para justificar la violencia en contra de todos aquellos cuya existencia pueda ser una amenaza para la vida del cuerpo blanco. En conclusión, “el miedo funciona para ampliar la movilidad de algunos cuerpos y contener otros, precisamente debido a que no reside de manera certera en ningún solo cuerpo” (Ahmed 131).

Todo lo anterior forma parte igualmente de la *ruptura* personal de la que he hablado y, si bien todos los ataques analizados hasta aquí actúan como explosiones de violencia separadas o quiebres, lo cierto es que el hecho de que sean narradas en un orden específico

---

<sup>26</sup> “Cuando llegué al hospital, el director del hospital de Iguala me preguntó mi nombre. Yo le di mi nombre. Después me preguntó de dónde venía. Le contesté que soy de la Normal de Ayotzinapa. Lo que él me contestó, lo que me dijo fue «te hubieran matado, maldito ayotzinapo». Él no me atendió” (172). Testimonio de Erick Santiago López, 22, estudiante de segundo año.

en el texto y que sepamos por la repetición y los paralelismos que fueron perpetradas por las mismas autoridades permite que el lector entienda todos estos hechos de violencia como un ataque sistemático y persistente en contra de los normalistas; es decir, percibimos todo ello como una gran *ruptura*, lo cual tiene que ver asimismo con las *rupturas* temporal y estética dentro del texto.

Lo último que el texto narra referido a este ataque es el hallazgo posterior de Julio César Mondragón Fontes, el siguiente testimonio no sólo da cuenta de la aparición de su cadáver y el estado de éste, sino también de cómo este hallazgo forma parte de esta *ruptura* o quiebre personal, del dolor y del trauma para la comunidad normalista:

**Ernesto Guerrero, 23, estudiante de primer año.** [...] A las siete de la mañana nos reunieron a cinco compañeros y nos dijeron «compañeros, queremos que sean fuertes, tenemos una imagen muy fea, muy horrible, queremos que nos den su punto de vista». Muestran la fotografía y vemos al compañero Julio César Mondragón, al que le decíamos el Chilango. Estaba desollado y sin ojos... Cuando lo vi sinceramente no podía creerlo. No creí que él fuera mi compañero, mi amigo. Lo encontraron a las siete de la mañana a unas tres cuerdas del lugar de los hechos. Lo que creemos es que mientras huía lo encontraron y lo levantaron porque todavía el peritaje dijo que lo desollaron cuando él estaba con vida. Le quitaron la piel del rostro cuando él estaba con vida y aún se quejaba cuando le quitaron los ojos (Gibler 175-176).

Este testimonio me parece importante puesto que es posible ver en él todo lo que he venido afirmando en torno a la repetición y los paralelismos para señalar la violencia, para contar la historia una y otra vez en aras de visibilizar el dolor, para dimensionar lo terrible de aquella noche: Ernesto repite dos veces la hora en que los reúnen para mostrarles la fotografía, describe ésta última también dos veces, afirmando que Julio aparecía “desollado y sin ojos”, también emite varias oraciones que comunican su perplejidad ante los hechos; esta serie de repeticiones permiten que quien lee perciba el dolor de la voz enunciante una y otra vez, lo cual se refuerza con la frase “cuando lo vi sinceramente no podía creerlo. No creí que él fuera mi compañero, mi amigo”. La repetición y el paralelismo permiten entonces que presenciemos el síntoma de la violencia en el lenguaje, pero también se ponen en escena otros afectos con frases que evocan siempre la solidaridad, la amistad y el compañerismo, creando una tensión de afectos y efectos en quien lee.

Hasta este punto es posible afirmar que la construcción de la *ruptura* personal supone una continuidad en la narración del ejercicio de la violencia en diversas formas (física, verbal, etc.), esta continuidad se logra dentro de la obra con la repetición, paralelismos y la

enunciación de múltiples ejemplos de agresión hacia los normalistas y otros miembros de la sociedad. Sin embargo, es esta continuidad de las descripciones de la violencia sistemática la que genera como efecto de su lectura lo que llamo *ruptura* personal, puesto que el encadenamiento de situaciones en las que se ejerce algún tipo de agresión es interpretado como un quiebre en la vida de los normalistas y sus allegados, se trata entonces de una continuidad que es en sí misma una fragmentación en la obra y en la vida, estabilidad, tranquilidad y bienestar de la comunidad normalista, sus familias y amigos; pero esta construcción continua de la *ruptura* personal se da gracias a la intervención y disposición de los testimonios por parte de Gibler.

Tomando en cuenta lo anterior, la *ruptura* temporal puede interpretarse igualmente como un efecto de la lectura de la *ruptura* personal, ya que la serie de ejemplos o narraciones de la violencia, al ser precisamente continuas y no interrumpirse jamás dentro del texto, provocan en quien lee la sensación de un tiempo que, primeramente, constituye un quiebre en la vida de quienes experimentan de cerca estos ataques, como una gran pausa que al tiempo es un efecto de la lectura, no sólo como *ruptura* o irrupción de la violencia, sino también como una espera posterior, larga (y quizás eterna), por la justicia y la verdad. Puede afirmarse entonces que dentro de este texto hay una tensión en el efecto de la lectura: desde y por la continuidad de la narración de la violencia percibimos la *ruptura* y también la sentimos como una herida que perdura, permanece, persiste y carcome.

Esta *ruptura* temporal o histórica se visibiliza dentro de la obra principalmente en la última parte del texto, en la que leemos una serie de testimonios pertenecientes a los estudiantes sobrevivientes y las madres o padres de los desaparecidos. Todos ellos reflexionan en torno a la vida después de aquella noche: estos testimonios, en primera instancia, narran la mañana del 27 de septiembre de 2014, cuando los normalistas sobrevivientes al ataque comienzan a tomar consciencia de la desaparición y el asesinato de sus compañeros, empiezan a encontrarse y a analizar lo sucedido; posteriormente se introducen una serie de testimonios en torno a la vida después de aquella *ruptura*; es decir, luego de la violencia y el horror. Todos dan cuenta de un quiebre que lo ha movido todo y ha marcado sus vidas generando dolor, rabia, desesperación, miedo, y dejan ver cómo es que el trauma o la herida se aloja y permanece de diversas maneras:

**Juan Pérez, 25, estudiante de primer año.** La verdad yo no pude dormir porque vi cómo cayó mi compañero, vi cómo le metieron la bala en su cabeza, vi cómo cayó

cerca de mí, aquí estaba el cuerpo, cayó, y cayó, eso se me quedó en mi mente, en toda la noche no me podía dormir, estaba despierto, imaginaba que ahí estaba todavía (Gibler 185).

**Chaparro, 20, estudiante de primer año.** Y alrededor de las doce de la tarde nos llegó una información, nos dijeron que acababan de encontrar a un compañero que fue torturado. Que lo golpearon y le quitaron los ojos y el rostro y las orejas. Y en eso entró el terror en nosotros. Nadie sabía qué hacer. En esos momentos también nos dimos cuenta de que unos padres de familia empezaron a llegar a preguntar por sus hijos. Daba demasiada tristeza decirles que no sabíamos nada de ellos o que habían caído. No podíamos, o no sabíamos, más que nada, cómo decirles. [...] Una señora, pariente mía, de mi comunidad, me preguntó por su hijo. La señora acababa de perder a su esposo. La verdad no le queríamos decir que su hijo no aparecía, que no sabíamos nada de él. La señora, al darse cuenta de que su hijo no venía con nosotros, lo que hizo fue retirarse y no ver a los demás, cómo sí llegaban sus hijos. La señora se fue, se hizo a un lado. Lo que hizo la señora fue cortar un limón, porque la señora es diabética, fue cortar un limón y tomar el jugo (189).

**Miguel Alcocer, 20, estudiante de primer año.** Tuve pesadillas. Soñaba que otra vez nos estaban tirando los policías y despertaba con miedo. Ni ganas de dormir tenía. Una vez, soñaba que estaba en mi casa con mis papás y que llegaron unos hombres ahí. Que primero llegaron buena onda y así, pero como que yo ya sentía algo. Yo les decía a mis papás que eran malos pero ellos decían que no. Y en un día de éstos cuando llegamos mi papá, mi mamá y mis hermanos, llegamos a mi casa y vimos al señor ése al que le tenían confianza. Y yo vi que estaba destajando a una persona. Yo sentía un chingo de miedo y veía a mis papás que también estaban ya con miedo. Ese día sentí bien gacho todo el día, sentía así como mi cuerpo nervioso, bien gacho. Pero ya no he soñado con esas cosas (219-220).

A estos testimonios se suman los de las madres y padres de algunos de los estudiantes desaparecidos, con lo cual cierra el libro. Esta parte del texto funciona como un “después de la herida”, en el que se evoca constantemente el dolor y los problemas derivados de la ausencia de justicia, claridad y verdad a través de ejemplos como los antes analizados y el que reproduzco a continuación, esto no sólo continúa construyendo la *ruptura* personal dentro del texto, sino que al mismo tiempo la analiza y permite que quien lee perciba de forma más clara la *ruptura* histórica o temporal que, si bien está presente dentro de la propia *ruptura* personal por lo insólito y traumático de los hechos del 26 de septiembre, permanece en la impresión de lo sucedido:

**Emiliano Navarrete, padre de José Ángel Navarrete González, 18, estudiante de primer año.** Yo estaba en la casa, descansando, como a las diez y media de la noche. Entonces mi esposa acostumbraba hablarle a mi muchacho en las noches. Fíjate que

había ido él un día antes a la casa. Yo recuerdo que platicué con él, le dije que me gustaba cómo estaba, como teniendo un cambio.

[Al día siguiente del ataque] Entonces lo busqué todo el día. Busqué con otro compañero, buscamos ahí en Iguala por el centro y nada, no encontramos nada, nos regresamos a la procuraduría donde estaban los muchachos. [...].

No entendemos ni por qué hicieron eso [atacarlos con armas de fuego]. Hasta la fecha estamos casi pues con muchas dudas, con muchas dudas. Nosotros hemos buscado a nuestros hijos. [...] Independientemente de las marchas, a mí casi me ha gustado más buscar la información, porque siento, como que me siento mucho mejor al ir a buscar a mi muchacho, a los muchachos, en cualquier lugar donde se dice que están, eso a mí me ha mantenido un poco más fuerte.

[...] El gobierno se quiere lavar las manos culpando a otras personas. Definitivamente nosotros creemos que fueron ellos mismos ya sin uniforme cuando después regresaron esos encapuchados sin uniforme a dispararles. Es una gran mentira para nosotros. Y créame que da coraje como padre, somos gente humilde, ¡tenemos la verdad con nosotros!, la verdad está con nosotros pero quién nos va ayudar para ponérsela de frente a este pinche gobierno. Nosotros pensamos que llegando el gobierno federal tendríamos cosas positivas, o sea que encontraríamos como el respaldo que necesitábamos. Pero ahora me doy cuenta que nos topamos con el enemigo de frente. ¿Por qué? Porque él se ha ensañado con nosotros, con los padres, declarando puras tonterías como lo que hizo el procurador, el tal viejo pelón Murillo Karam.

[...] Desgraciadamente ellos [el gobierno federal] tienen a nuestros hijos en sus manos y no sabemos cómo los estén tratando, porque créeme que eso es doloroso, llegar a pensar cómo los estén tratando. Yo estoy aquí afuera, puedo tomar agua, puedo comer, puedo hacer lo que quiera yo. ¿Pero mi muchacho? Y eso me tumba, pensar esas cosas me manda al piso, porque digo, Dios mío, ¿por qué existe tanta maldad en el ser humano adulto? ¡Y más de tu propio gobierno, de tu país!

Seguiremos luchando, exigiendo a nuestros muchachos con vida. Yo siempre exigiré al gobierno a mi hijo. Que nos los entreguen. Yo lo quiero de vuelta a casa porque me duele ver a mis otros dos hijos esperándolo. Durante este tiempo yo llegaba en las noches y no quería ni llegar a mi casa, trataba yo de llegar hasta las dos de la mañana ya que mis hijos estuvieran durmiendo para que no me vieran. Pero créeme que mis pobres hijos a las dos de la mañana estaban despiertos esperándome, ¡y me dolía verlos! Me dolía verlos, y que pasaba otro día, y ellos esperándome para que yo les llevara noticias buenas de su hermano, que ya lo había encontrado. Créeme que es un dolor fuerte que te aprieta el corazón, te sientes impotente, sientes que estás solo, quieres a veces caer, porque no solamente te daña a ti como padre o madre este gobierno, sino que daña a toda tu familia, a todos tus hijos, te descontrola tu vida. Todo se abandona por estar con una esperancita de que encontremos a nuestros muchachos, pero el pinche gobierno nunca ha querido darnos respuestas serias, al contrario, se ha portado muy mal con nosotros, cómo te digo, como si estuviéramos con un enemigo.

Seguiremos luchando, exigiendo a nuestros hijos, con la ayuda ahorita de los expertos que vinieron, creo que ésa es una carta, para mí es la última carta legalmente que nos vamos a jugar, porque ya de ésa ya no va a haber otra y créeme que yo no quedaré conforme si no me entregan a mi hijo. Este gobierno tiene que pagar lo que hizo (Gibler 192-200).

Retomando, esta última parte del texto nos permite ver que:

La pérdida es, en cierto sentido, la pérdida de un «nosotros», la pérdida de una comunidad basada en las conversaciones cotidianas, en el ir y venir de los cuerpos, en el tiempo y el espacio. [...] De los cortes infligidos a este cuerpo y esta comunidad, emerge un cuerpo diferente, formado por la intensidad del dolor. Una comunidad que llora junta, que se reúne en este gesto de duelo, y que se vincula a partir del doloroso sentimiento de que la cercanía está perdida. El lenguaje del dolor alinea a este cuerpo con otros cuerpos; la superficie de la comunidad se habita de una manera diferente cuando ha sido tocada por una pérdida de esta magnitud (Ahmed 76).

Luego de sumergirnos en las *rupturas* personal y temporal o histórica, somos testigos de una comunidad fragmentada y herida, nos descubrimos atrapados en el desborde de una serie de memorias marcadas por el horror. Todo esto tiene que ver con la *ruptura* estética que lleva a cabo el texto: frente al acuerdo de contar la historia de una sola forma sin dar cuenta de las *rupturas*, sus consecuencias y su complejidad, este texto forma parte de una serie de reinterpretaciones del pasado desde el arte, las cuales buscan mantener el recuerdo de la historia abierto a una incesante pugna de lecturas y sentidos, es decir, busca llevar a cabo un ejercicio de memoria como

proceso abierto de reinterpretación del pasado que hace y rehace sus nudos para que se ensayen una y otra vez sucesos y comprensiones. [...] Y es la laboriosidad de esta memoria insatisfecha, que no se da nunca por vencida, la que perturba la voluntad de sepultación oficial del recuerdo mirado simplemente como un depósito fijo de significaciones inactivas (Richard, “La cita” 135).

Todo lo anterior tiene que ver con un ejercicio de reconstrucción de los hechos, lo cual “no significa anular los indicios que soportaban a la construcción, sino reescribir la interpretación a partir de los nuevos elementos que surgen con la indagación para adecuar las construcciones e interpretaciones” (Vázquez 172); en este sentido, “la interpretación, en tanto *performance* del acontecimiento, puede verse como una construcción que mediante el habla crea el acontecimiento, pero precisamente porque es una construcción, ésta se encuentra abierta a la alterabilidad y a su modificación a través de los hechos” (Vázquez 169).

De esta forma, frente al consenso político que procesa la memoria como mera información, siendo incapaz de reflejar su complejidad y tormentos, “«practicar» la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para

investigar la densidad simbólica de los relatos de la historia; «expresar sus tormentos» supone recurrir a figuras de lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovidos y conmovibles para que entren en relación con el pasado victimado” (Richard, “La cita” 136), y esto es precisamente lo que lleva a cabo Gibler: dar cuenta de “la materia herida del recuerdo” con su “densidad psíquica, volumen experiencial, huella afectiva y trasfondos cicatriciales que se resisten [en cambio] a plegarse tan sumisamente a la mera forma cumplidora del trámite judicial y de la placa institucional” (Richard, “La cita” 137).

Esta práctica de la memoria que podemos identificar en la construcción de las *rupturas* personal e histórica o temporal dentro de este texto, así como en la resignificación del lenguaje para la construcción afectiva del miedo y del dolor y la dinámica colectiva que se revela en el fondo al ser contada la historia por varios de los actores, son lo que he nombrado aquí *ruptura* estética, esta *ruptura* parte de una postura crítica y una poética de la desapropiación que pretenden no sólo dar cuenta de los hechos verdaderamente, sino también abrir la reflexión en torno al duelo en suspenso debido a la supresión y la desaparición:

Los restos de los desaparecidos —los restos del pasado desaparecido— deben ser primero descubiertos (des-encubiertos) y luego asimilados, es decir, reinsertados en una narración biográfica e histórica que admita su prueba y teja alrededor de ella coexistencias de sentidos. Para desbloquear el recuerdo del pasado que el dolor o la culpa encriptaron en una temporalidad sellada, deben liberarse diversas interpretaciones de la historia capaces de asumir la conflictividad de las memorias y de ensayar, a partir de las múltiples fracciones disconexas de una temporalidad contradictoria, nuevas versiones y reescrituras de lo sucedido que trasladen el suceso a redes inéditas de inteligibilidad histórica (Richard, “La cita” 143).

Entonces, lo crucial de la *ruptura* estética es el hecho de que justamente abre fisuras en el sentido que la historia y el discurso oficial creían haber cerrado.<sup>27</sup> Esta *ruptura* estética pretende además llevar al lector a un entendimiento más complejo de la violencia del 26 de septiembre de 2014, convoca la imaginación y conduce a la exploración de todo lo borrado o anulado; todo esto implica también el ejercicio de *interpretar afectivamente*, es decir,

---

<sup>27</sup> Explica Nelly Richard: “por eso la inagotable recordación del suceso traumático que reitera la pérdida, que la vuelve a marcar, contradiciendo así —por saturación— la ausencia de huellas con que el mecanismo social y político de la desaparición ejecutó la supresión material de los cuerpos; por eso la multiplicación de los actos simbólicos del acordarse que re-definen el recuerdo contra la indefinición de la muerte sin certeza; por eso la voluntad de actualización de la memoria contra la desmemoria de la actualidad mediante una letanía «reiterada al infinito como un canto monocorde» que, en su repetición, pretende «exorcizar del olvido al nombre invocado»” (144).

interpretar desde lo incómodo, desde el impacto o el desagrado, interpretar a partir de los efectos e impresiones del contacto con esos otros, con los signos y con la manera en que éstos trabajan sobre y en relación con la violencia, pues “la memoria del «¿dónde están?» ya no encuentra dónde alojarse en este paisaje de hoy sin narraciones intensivas, sin dramatizaciones de la voz” (Richard, “La cita” 146).

Por otra parte, con relación a la manera en la que la obra pretende restablecer la continuidad pese al duelo en suspenso por la desaparición forzada y la ausencia de justicia, es importante mencionar que «hablar de superficies de reinscripción sensible de la memoria es hablar de una escena de *producción de lenguajes*, de los medios expresivos para restaurar la facultad de pronunciar el sentido, poniendo el horror a distancia gracias a una mediación conceptual o figurativa capaz de desbrutalizar en algo la vivencia inmediata de los hechos». (Richard, “La cita” 147).

De alguna forma, el quiebre del silencio, la denuncia y la exigencia de justicia, restablecen la continuidad luego de la *ruptura*, sin que ello quiera decir que ésta se anula, se borra, se minimiza o simplemente se invisibiliza. Por el contrario, el hecho mismo de hacerla visible, latente, darle lugar y dimensión en la memoria colectiva, supone al tiempo un llamado al lector a la acción, contribuye a la resubjetivación y supervivencia de los estudiantes desaparecidos o asesinados. En esta cuestión la repetición toma un papel sumamente importante: durante todo el texto los estudiantes desaparecidos o asesinados son nombrados o evocados una y otra vez por medio de imágenes de recuerdos positivos; así, dentro de este texto los ausentes toman una connotación de *muertos-vivos*, *fantasmas* que asedian, adquieren visibilidad espontánea y transitan entre umbrales para incomodar y desafiar la lógica de la presencia: no se olvidan ni mueren jamás, siempre están por aparecer y reaparecer.

Si bien esto no sana la herida que marca a la comunidad normalista, lo cierto es que sí permite que exista una evidencia de ella y al mismo tiempo que se escriba una historia desde la voz compleja de esta comunidad; somos testigos así de una comunidad afectada y, sin embargo, unida también en el acto de compartir el dolor, con lo cual no quiero decir que después de la *ruptura* sea esto lo que la singularice o lo único que la mantenga unida, más bien la *communitas* de dolor es tan sólo una forma de contrarrestar el silencio, el aislamiento y la soledad a los que conduce el sufrimiento y el trauma.

Es importante también interpretar el proceso que se siguió para realizar el libro y del cual el lector puede ser consciente tras la lectura. Al final caemos en cuenta de que se trata de declaraciones que parten de la memoria y actúan como una apertura del pasado en el presente, así es como “la memoria declarativa, matriz de la historia, puede devenir memoria archivada y luego documento histórico tras un proceso complejo de operaciones historiográficas” (Rivara 48). *Una historia oral de la infamia* impacta entonces por ser una obra que recopila testimonios orales que cuestionan y modifican la verdad histórica, sin que sea su única finalidad; por ende, se trata de un libro que busca sobre todo “leer la memoria para interpretar los acontecimientos, que no es otra cosa que hacer justicia desde la memoria” (Rivara 60). En línea con esto, resulta crucial pensar en el hecho de que el género en cuestión sea nuevamente el testimonio, pues

lo extraordinario es que los testimonios mismos [construyen] lectores, [forman] receptores, pues es a esos posibles otros a quienes se dirigen, intentando dotarle del conocimiento y la conciencia histórica necesarios para comprender lo que intentan transmitir. Estos testigos precisan de un interlocutor que saben no tienen pero, y he aquí lo relevante, lo suponen, lo construyen, buscan configurar uno capaz de comprenderlos. No es gratuito que muchos de estos testimonios hayan previsto el problema y se hayan hecho desde la intención de construir un diálogo con un futuro lector, al cual pretenden dotar de la conciencia necesaria para comprender el sentido de su contenido (57).

Lo anterior es relevante para la dimensión social y moral de este género, ya que abre la posibilidad de diálogo en el acto de declarar “Yo estuve ahí”, rompiendo así la aparente imposibilidad de comunicar la huella y sus múltiples consecuencias. Gibler visibiliza esta dimensión moral y social del testimonio y convierte la obra en una demanda “que debe leerse como una exigencia de justicia para los desaparecidos [y asesinados]; que puedan declarar sus testimonios y reescribir los archivos oficiales que pocas veces les favorecen desde una mediatizada «verdad histórica», que carece de la palabra testimonial, del recuerdo retenido de sus protagonistas” (Rivara 60).

Finalmente, considero que la gran contribución de *Una historia oral de la infamia* es el hecho de que construye una memoria compleja de lo sucedido, visibiliza la relación entre violencia, poder y emoción, y nos permite reflexionar sobre la necesidad de este trabajo de escucha y de mirada en nuestro contexto. Por otra parte, este libro es significativo porque abre continuamente el tema de cómo emplear la literatura para reflexionar y apostar por

cambiar la realidad monstruosa marcada por la ausencia de justicia, meditación hoy todavía urgente e ineludible, pues tal como afirma uno de los estudiantes que escribe esta historia, Coyuco Barrientos de 21 años, “quien ve una injusticia y no la combate, la comete” (221).

## Conclusiones

Yo también estoy desapareciendo, Tadeo.  
Y todos aquí, si tu cuerpo, si los cuerpos de los nuestros.  
Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca,  
si nadie nos nombra.  
Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos inermes  
sólo viéndonos entre nosotros,  
viendo cómo desaparecemos uno a uno.

Frente a lo que desaparece: lo que no desaparece.

Sara Uribe

Como he afirmado hasta ahora, entre la variedad de prácticas artísticas y discursos producidos a lo largo de cinco años como parte de la lucha por la reflexión, la verdad y la justicia para el caso Ayotzinapa, *Procesos de la noche* (Almadía, 2017) de Diana del Ángel y *Una historia oral de infamia. Los ataques contra los normalistas de Ayotzinapa* (Grijalbo, 2016) de John Gibler sobresalen por ser obras que emplean estrategias específicas para hablar de la *ruptura*, la ausencia de los normalistas, el dolor y el *duelo patológico* como consecuencias de la violencia del 26 y 27 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero; se trata de textos que no sólo resultan cruciales para explicar lo sucedido, sino también para analizar la continuidad de la violencia en la llamada “verdad histórica”, así como la indiferencia, antipatía e indolencia de las autoridades y los medios de comunicación. Todo lo anterior es posible gracias a que las estrategias empleadas en ellas suponen efectos muy particulares en quien lee, los cuales apuntan a visibilizar las secuelas y alcances de las agresiones, así como evocar, subjetivizar y dignificar a los desaparecidos con la intención de buscar formas colectivas alternas de conjurar un duelo sin necesariamente sustituirlo o representarlo.

En resumen, he dicho al principio de este análisis que la violencia de aquella noche desencadenó una serie de *rupturas* que alteraron la forma en la que comprendíamos la realidad social, la continuidad del tiempo, de la historia y también las formas de reflexionar, nombrar y narrar el horror en nuestro contexto; asimismo, he expuesto detalladamente cómo es que las obras aquí analizadas llevan a cabo una construcción simbólica de estas *rupturas* —que he llamado personal, temporal y estética— valiéndose de estrategias alegóricas y construcciones metonímicas, cómo funcionan, qué consecuencias tienen para la estructura e idea general de las obras y qué efectos generan en quien lee. De la misma manera, he

mostrado cómo estos textos dan cuenta de la privación del duelo como consecuencia de la desaparición forzada y su elaboración simbólica por ausencia, ya que no existe un cuerpo de por medio, por lo cual deviene en un *duelo patológico*; de lo que se desprende que este trabajo también visibilizó una serie de prácticas colectivas al interior de las obras para la evocación de los normalistas y la búsqueda de formas alternas de conjurar el duelo.

Como conclusión a este análisis detallado que he descrito, es posible afirmar que tanto en *Procesos de la noche* como en *Una historia oral de la infamia* estas estrategias para hablar de las *rupturas* y el *duelo patológico* actúan como un síntoma de la violencia, la cual se busca evidenciar a partir de los fragmentos o trozos resultantes de su propia irrupción. Lo anterior es una consecuencia del golpe y fractura que ésta representó en la vida, en el arte y en diversos ámbitos, lo cual se refleja con la intención de crear una nueva visión de los hechos. Me interesa aclarar aquí que, particularmente en el caso de la irrupción de la violencia en el arte (a lo que he llamado aquí *ruptura* estética), es posible ver en todo momento que se trata sobre todo de una reflexión constante y una respuesta ética y responsable: en el ámbito de la literatura y, específicamente en las obras que he analizado, esta *ruptura* tiene que ver siempre con la búsqueda de la representación de lo traumático, una suerte de escritura del horror que apuesta en todo momento por afectar, incomodar e impulsar a la acción a quien lee.

La eficacia de esta apuesta radica siempre en la forma del contacto que logran ambas obras al hablar precisamente de los quiebres, el dolor y la imposibilidad del duelo; es decir, gracias a esta serie de construcciones metonímicas y estrategias alegóricas presentes en ellas, se generan efectos en el lector ligados en todo momento con la evocación del cuerpo, con la generación de emociones muy específicas como el dolor, el miedo, la repugnancia, la tristeza, e incluso la rabia y el enojo, todo lo cual conduce siempre a la empatía con las víctimas, así como con sus comunidades, sin dar paso a una apropiación indirecta de su experiencia y su sufrimiento.

Lo anterior es importante porque el presente análisis dio cuenta de cómo estas obras, además de trabajar con la *ruptura* y el *duelo patológico*, tienen el objetivo paralelo de encarnar un trabajo de memoria y archivo de lo sucedido, al tiempo que refutan las versiones alternas sostenidas por los medios de comunicación y el Estado. Aunado a ello, también buscan abrir un espacio o un lugar digno para la memoria de los normalistas asesinados,

desaparecidos y sobrevivientes, dignificando sus rostros, sus nombres, sus historias de vida y sus convicciones. Este trabajo de memoria y archivo es siempre responsable y ético porque asume, en todo momento, que ninguna obra de arte puede restituir lo perdido ni mucho menos sanar la herida de la pérdida, ya que en la ausencia de justicia no hay restitución ni consuelo (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 16).

Por un lado, como he expuesto a lo largo del capítulo dos de este trabajo, en *Procesos de la noche* se lleva a cabo una construcción simbólica, metonímica, alegórica y progresiva de la *ruptura* personal, es decir, de la tortura, desollamiento, asesinato y exposición pública del cadáver del normalista Julio César Mondragón Fontes; asimismo, en este texto he mostrado cómo la autora da cuenta de la continuidad de esta *ruptura* a partir de una serie de escenas, reflexiones y afirmaciones en torno a la violencia que el cadáver de Julio, así como sus familiares y amigos, sufrieron durante el proceso jurídico para la exhumación y aclaración de la tortura. De la misma manera, expuse la forma en que se lleva a cabo dentro de esta obra, como un efecto de la lectura de la *ruptura* personal, la construcción de una *ruptura* temporal o histórica, la cual tiene que ver con la apertura del pasado en el presente y con la continuidad del ejercicio de la violencia, puesto que esta última genera una serie de pausas en la vida de la familia, amigos y allegados al normalista. Aunado a lo anterior, dentro de este texto la autora da cuenta de la construcción de una memoria digna para Julio, la cual consiste en una serie de prácticas políticas y rituales para conjurar el duelo, dentro de las cuales podemos incluir el propio ejercicio del texto de reconstruir el rostro del normalista a partir de una serie de testimonios, la *ruptura* estética.

Este capítulo permitió afirmar entonces que la gran contribución de *Procesos de la noche* es dejarnos ver la necesidad de contar la historia del quiebre y la herida, de llevar a cabo una memoria de la injusticia para posibilitar la aparición de la verdad y por ende de la justicia, así como la urgencia de responder a la catástrofe éticamente y de una manera que muestre la verdadera complejidad de la relación entre violencia, poder y emoción: sólo en la medida en que lo sucedido se reconoce como una violencia que continúa dando forma al presente a través de las *rupturas* prolongadas y la ausencia de duelo, se ponen en cuestión las versiones de las autoridades y la historia oficial. Este reconocimiento de las injusticias no se refiere sólo a que los otros se vuelvan visibles, sino también a asentar que se cometió

tal, sus dimensiones y sus consecuencias, de otra manera éstas son olvidadas y el proceso de sanación, más que exponer la herida y su complejidad, la cubre y la invisibiliza.

Por otra parte, en el capítulo tres de este trabajo he expuesto cómo es que en *Una historia oral de la infamia* la *ruptura* personal tiene que ver con la narración de una serie de hechos de violencia verbal, tortura, ataques, persecuciones, asesinatos de normalistas y la omisión, indiferencia y eliminación de evidencias por parte de autoridades destinadas a la protección de la ciudadanía. La construcción de esta obra es muy semejante a la de *Procesos de la noche* en cuanto a simbólica, metonímica, alegórica y progresiva; sin embargo, en este caso la continuidad y progresividad de la *ruptura* da cuenta al tiempo de una herida al cuerpo colectivo de los normalistas. En esta obra, nuevamente como efecto del encadenamiento de situaciones de violencia, se construye una *ruptura* temporal o histórica que tiene que ver con el quiebre de la vida, estabilidad, tranquilidad y bienestar de la comunidad normalista, pues quien lee no sólo percibe esta irrupción de la catástrofe que corta el tiempo, sino que además percibe una espera posterior por la justicia y la verdad que todavía no termina.

A partir de lo anterior, concluí que *Una historia oral de la infamia* impacta por tratarse de una obra que recopila testimonios orales que cuestionan y modifican la “verdad histórica”, sin ser esta su única finalidad, pues también busca escuchar y registrar para construir al tiempo una nueva interpretación de lo sucedido aquella noche y hacer justicia desde la memoria; este texto es importante entonces porque rompe la aparente imposibilidad de comunicar la herida, así como su irrupción y sus múltiples consecuencias, y es precisamente todo este ejercicio la correspondiente *ruptura* estética.

En resumen, este análisis no sólo posibilitó pensar en la complejidad y dimensión reales de la violencia en el contexto mexicano y latinoamericano actual, sino también en la urgente y necesaria pluralidad de discursos como forma de acercamiento efectivo y como una oportunidad para repensar las formas actuales de representación, así como la estética de lo abyecto. Esta línea de estudio posibilitó asimismo la reflexión sobre la importancia de un acercamiento complejo y efectivo a la situación, el cual a su vez permita una visión más amplia y crítica que abra nuevas ideas sobre nuevas formas de exigir verdad y justicia colectivamente: visibilizar estas *rupturas* y sus consecuencias, la ausencia del duelo, así como el dolor ajeno, posibilita no sólo la empatía y la consciencia en el espectador, sino

también la apertura de una crítica a la forma en la que construimos memoria de hechos violentos como los aquí referidos.

En este punto, me interesa decir que las reflexiones y conclusiones anteriores también destaparon, en primera instancia, una segunda *ruptura*, en la cual no he reparado a profundidad aquí, pero que considero es crucial para repensar los textos analizados: la *ruptura* espacial, que se refiere a un quiebre en el espacio, puesto que Iguala tuvo un toque de queda aquella noche y madrugada, en el cual la violencia arrasó con todo aquello que se le interponía; asimismo, como esboqué en el primer capítulo, este análisis propone una nueva estética que supone la *ruptura* como síntoma de la violencia en las obras literarias o prácticas artísticas en torno al tema y en torno al contexto latinoamericano actual.

La propuesta de esta estética del quiebre parte de que la *ruptura* y el *duelo patológico* están presentes también en obras artísticas que parten de la imagen, por lo cual este análisis no sólo podría contribuir a una nueva forma de pensar el arte abyecto latinoamericano a partir del síntoma de la violencia, sino que además podría generar nuevas reflexiones para problematizar la supuesta oposición entre palabra e imagen. Para lo aquí externado, en línea con la estética de la protesta, es fundamental tomar en cuenta que “ambas forman parte del dispositivo representacional. Sólo que de manera general, las imágenes dan cuenta de los rostros sin nombre, de los otros, de las multitudes; y la palabra es siempre –o casi siempre– la de una voz, la de un rostro que tiene el poder de hablar y ser escuchado” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 51).

Por ello, paralelamente se ha indagado sobre la necesidad, en contextos de violencia, de recolocar o problematizar la imagen para poder representar y resignificar: “si el texto icónico que ellas producen no puede aportar la suficiente información porque conscientemente han sido producidas para anular todo vestigio humano –como sucede con las imágenes generadas por los poderes del terror–, otro texto (verbal), otra textualidad puede dar cuenta de la especificidad de esas imágenes para que no sean percibidas como laxo espectáculo visual” (52).

Un ejemplo de lo anterior es el proyecto *Ilustradores con Ayotzinapa*, surgido en octubre de 2014: se trata de un blog de Tumblr que reúne ilustraciones de los rostros de los normalistas desaparecidos realizados por diferentes artistas mexicanos, estos retratos buscan reconstruir la identidad y darles un rostro a los estudiantes, mostrando que más que una cifra

son personas, además de exigir su aparición con vida o su paradero. En estos retratos elaborados se incluye la frase “Yo, (nombre del artista), quiero saber dónde está (nombre del normalista)”, la cual es el “signo secreto” del que habla Ileana Diéguez, el que irrumpe y agujera lo supuestamente conocido, es la expresión del síntoma, es el signo que interrumpe el curso de la visión y que, aunque incomprensible, se impone visualmente: las imágenes, siempre pertenecientes a un tiempo, revelan el *pathos* de su época, permiten la convergencia del conocimiento y la densidad trágica: “las imágenes no están solas. La palabra no excluye el trazo visual, ambos dispositivos son parte de un único propósito: testimoniar, documentar, obrar memoria” (*Cuerpos sin duelo* 57).

Los retratos pertenecientes a este proyecto son imágenes perturbadoras y provocadoras, exigen a su espectador “...ser capaz de distinguir ahí donde la imagen arde, ahí donde su eventual belleza reserva un lugar a un «signo secreto», a una crisis no apaciguada, a un síntoma” (Didi-Huberman, *Arde la imagen* 26 cit. en Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 253); este signo secreto no sólo puede ser la propia materialidad de cada retrato, la técnica empleada en cada uno, sino también la frase antes mencionada: “en el campo de la imagen cultural y artística, el síntoma adviene como enigma o como un signo que puede resultar incomprensible pero que se impone visual y casi soberanamente” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 253).

Al igual que las obras aquí estudiadas, la imagen, el retrato artístico, se opone aquí a la desaparición o borradura, se recompone el rostro “y si bien la imagen surge como representación de lo muerto [o lo ausente], ella atestigua el triunfo de la vida sobre la muerte, como el del recuerdo sobre el olvido. [...] No hay duelo sin imagen” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 203), “la imagen como tumba sugiere el amasijo de restos que nos conforma, no en su condición de objeto, sino en el registro de acontecimientos y tiempos que la determina, en la espectralidad que ella convoca” (208); en este sentido es también productora de archivos de memoria y “la memoria es la única relación que podemos tener con los muertos” (Sontag *Ante el dolor de los demás* 134 cit. en Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 221) y los ausentes; la imagen nos brinda la posibilidad de recordar y de hacer presentes como fantasmas a los desaparecidos.

Estas características del retrato se extienden también a *Level of confidence* (*Nivel de confianza*), pieza que también visibiliza la ausencia de los estudiantes y nuestra presencia

mediante la reapropiación de algoritmos de vigilancia biométrica (normalmente empleados en la búsqueda de sospechosos); *Level of confidence*

es una pieza de arte interactivo que consta de una cámara de reconocimiento facial entrenada con los rostros de los 43 estudiantes desaparecidos de la escuela normalista de Ayotzinapa en Iguala, México. Cuando usted se sitúa frente a la cámara, el sistema utiliza algoritmos para encontrar los rasgos faciales de los estudiantes más parecidos a los suyos, generando un *Nivel de Confianza* que muestra que tan acertada es esta coincidencia, expresada como porcentaje (Lozano-Hammer)

Esta pieza no encontrará una coincidencia exacta hasta que uno de los estudiantes se sitúe frente a ella, por lo cual es también una forma de búsqueda incesante de los estudiantes, “este juego de espejos encuentra eco en la total desvinculación entre ciudadanos y el Estado, su supuesto protector. La obra de Lozano-Hammer alude también al ulterior destino de los estudiantes, jamás comprobable del todo pero casi certero” (Meza 24). Nuevamente la rostridad, el retrato, la identidad, el fantasma, cobran vida y ahora el espectador está completamente inmerso en el juego, de alguna manera también contribuye a la creación de un cuerpo para el ausente.

Es posible condensar las reflexiones en torno a todas estas prácticas artísticas en la plataforma interactiva *Ayotzinapa. Una cartografía de la violencia*, la cual mapea y examina las diferentes narrativas de la *ruptura*. Si bien esta plataforma no busca dar cuerpo a los desaparecidos o restaurar su identidad, el proyecto pretende reconstruir la totalidad de los acontecimientos conocidos que tuvieron lugar esa noche, esto con el propósito de proveer de una herramienta forense para seguir investigando el caso; sin embargo, este objetivo se extiende en los resultados: se sumerge al espectador en la *ruptura* y el trauma que ésta supone, entonces éste puede conocer una narrativa más completa y compleja de los hechos (producto de la indagación en diversas fuentes), lo cual le permite dimensionar verdaderamente la violencia y, nuevamente, ver y tocar la experiencia ajena.

Si bien estas últimas conclusiones y reflexiones son paralelas a las expuestas a lo largo de este trabajo, considero que pueden extenderse y contribuir al análisis de la estética de la *ruptura* a otros géneros literarios y otros ámbitos como la pintura, la fotografía, el cine, el performance, la danza, etc. Tal y como he mostrado a lo largo de este trabajo, hoy el arte abyecto “deviene —sin que sea la artista quien lo determine— ritual fúnebre, [lo cual] es quizás la única posibilidad de realizar actos de duelo en un contexto —que como tantos de

este continente— no considera el sufrimiento, el dolor y la justicia como problemáticas primordiales de sus comunidades. Es propiciar, desde las configuraciones artísticas, un lugar para llorar la muerte” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 237). Lo anterior es relevante porque, gracias a su registro esencialmente alegórico y su labor de registro documental, este arte ocupa un lugar trascendental a la hora de pensar nuestra situación política y social, ya que no sólo propicia un lugar digno para la memoria de las víctimas de violencia, sino que además dignifica el dolor y todo lo expuesto se convierte en mucho más que una obra de arte: se reitera el derecho a la existencia.

## Bibliografía

ABUD Jaso, Juan José. “La masacre de Iguala: falta y pulsión de muerte”. *Pensar Ayotzinapa*. Ciudad de México: Almadía, 2018, pp. 77-103.

AHMED, Sara. “Introducción: sentir el propio camino”, “1. La contingencia del dolor”, “3. La política afectiva del miedo” y “Conclusión: Emociones justas”. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: PUEG, UNAM, 2015, pp. 19-45, 47-76, 105-132 y 287-304.

AMERICANOS, O.D. *Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas*. Belém do Pará: Departamento de Derecho Internacional, OEA, 9 de junio de 1994. Disponible en: <https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/a-60.html>. Fecha de consulta: 27 de septiembre de 2019.

ANTILLÓN Najlis, Ximena et al. *Yo sólo quería que amaneciera. Informe de impactos psicosociales del caso Ayotzinapa*. Ciudad de México: Fundar, 2018. Disponible en: <https://fundar.org.mx/impactos-psicosociales-de-casoayotzinapa/>. Fecha de consulta: 27 de septiembre de 2018.

BEVERLEY, John. “El evento del latinoamericanismo: un mapa político-conceptual”. *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*. Ciudad de México: Bonilla Artigas editores, 2013, pp. 21-38.

BLAIR Trujillo, Elsa. “Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública”. *Cartografías críticas. Volumen I*. Disponible en: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/e-blair>. Fecha de consulta: 10 de febrero de 2019.

CHÁVEZ Hernández, Edgar. “¿Quién nos nombrará? Desaparición y búsqueda en México”. *Cartografías críticas. Volumen I*. Disponible en: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/e-ch%C3%A1vez>. Fecha de consulta: 10 de febrero de 2019.

CRUZ Arzabal, Roberto. “Estrategias de exposición”. Originalmente publicado en *Salón Kritik*, 16 de noviembre de 2014, [salonkritik.net](http://salonkritik.net).

DEL ÁNGEL, Diana. *Procesos de la noche*. Ciudad de México: Almadía/Fondo Ventura, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987.

DEL TORO, Guillermo, TV UNAM (productores) y Enrique García Meza (director), *Ayotzinapa, el paso de la tortuga* (documental), 2018. México: Salamandra Producciones / Tequila Gang.

DE VIVANCO, Lucero y Geneviève Fabry. "Introducción. Las memorias y la tinta". *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pp. 13-29.

DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2013.

---. "Imaginar la forma de la ausencia". *Cartografías críticas. Volumen I*. Disponible en: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/i-di%C3%A9guez>. Fecha de consulta: 10 de febrero de 2019.

ELORTEGUI Uriarte, Mainer. "Un recorrido histórico de las Escuelas Normales Rurales de México: el acto subversivo de hacer memoria desde los acontecimientos contra los estudiantes de Ayotzinapa". *Estudios Latinoamericanos*, núm. 40, julio-diciembre 2017, pp. 157-178.

*El Rostro de Julio. Memoria, justicia, verdad y reparación para Julio César Mondragón Fuentes*. Disponible en <http://elrostrodejulio.org/> y <https://www.facebook.com/Colectivo-El-Rostro-de-Julio-676512835816655/>. Fecha de consulta: 16 de marzo de 2019.

ESPINOSA Estrada, Guillermo. "Escribir Ayotzinapa". *Horizontal*, 2 de diciembre de 2015. Disponible en: <https://horizontal.mx/escribir-ayotzinapa>. Fecha de consulta: 7 de mayo de 2018.

---. "La elocuencia de los cuerpos". *Revista de la Universidad de México*, noviembre de 2017, pp. 148-151. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/a51418e1-573d-4cfa-afef-5f95b952aedb/procesos-de-la-noche-de-diana-del-angel>. Fecha de consulta: 11 de abril de 2019.

---. "Las voces de Ayotzinapa". *Horizontal*, 26 de julio de 2017. Disponible en: <https://horizontal.mx/las-voce-de-ayotzinapa/>. Fecha de consulta: 9 de agosto de 2019.

Forensic Architecture. *Plataforma Ayotzinapa. Una cartografía de la violencia*. Consultado en: <https://www.plataforma-ayotzinapa.org> y en la pieza homónima expuesta en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Fecha de consulta: 13 de noviembre de 2017.

GARCÍA Sánchez, Nayeli. "Procesos de escritura y mediación: la narrativa documental de *Cartucho* de Nellie Campobello, *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza". Tesis. El Colegio de México. 2018.

GENETTE, Gérard. "Introducción". *Umbrales*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 2001, pp. 7-18.

GIBLER, John. *Una historia oral de la infamia. Los ataques contra los normalistas de Ayotzinapa*. Ciudad de México: Grijalbo, 2016.

GONZÁLEZ Martín, Diana. “Todos Somos X. Ayotzinapa Somos Todos”. Disponible en: [https://www.academia.edu/30487309/Todos\\_Somos\\_X.\\_Ayotzinapa\\_Somos\\_Todos](https://www.academia.edu/30487309/Todos_Somos_X._Ayotzinapa_Somos_Todos). Fecha de consulta: 31 de agosto de 2019.

GRAVANTE, Tommaso y Alice Poma. “Emociones, trauma cultural y movilización social: el movimiento por las víctimas de Ayotzinapa en México”. *Perfiles Latinoamericanos*, vol. 53, núm. 27, 2019.

GUASCH, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

GUEILBURT, Matías (director), *Los días de Ayotzinapa* (serie), 2018. México: Doc & Films Productions.

GUERRA Muenta, Martín. “Poderes de la perversión y estética de lo abyecto en el arte latinoamericano”. *Guaragua*, año 14, núm. 34, verano 2010, pp. 71-88.

GUTIÉRREZ, Amor Teresa. “La olla resentida. Dolor e indignación en México por los normalistas de Ayotzinapa”. *Extravío: revista electrónica de literatura comparada*, núm. 8, 2015, pp. 165-177.

GUTIÉRREZ, Óscar. “Un muerto y 2 heridos graves tras Novatada en Normal Rural de Chiapas”. *El Universal*, 25 de julio de 2018. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/estados/un-muerto-y-2-heridos-graves-tras-novatada-en-normal-rural-de-chiapas>. Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2019.

GRECKO, Témoris (productor) y Coitza Grecko (director), 20 de octubre de 2015, *Mirar morir. El ejército en la noche de Iguala* (documental). México: Ojos de perro vs. la Impunidad y cuadernosdobleraya.com.

HERNÁNDEZ, Anabel. *La verdadera noche de Iguala. La historia que el gobierno quiso ocultar*. Ciudad de México: Grijalbo 2016

HERNÁNDEZ Navarro, Luis. “Ayotzinapa: el dolor y la esperanza”. *El Cotidiano*, núm. 189, enero-febrero 2015, pp. 7-17.

*Ilustradores con Ayotzinapa*. Disponible en: <http://ilustradoresconayotzinapa.tumblr.com> y <http://www.ilustradoresconayotzinapa.org>. Fecha de consulta: 17 de noviembre de 2017.

LOZANO-HEMMER, Rafael. *Level of confidence*, [http://www.lozano-hemmer.com/level\\_of\\_confidence.php](http://www.lozano-hemmer.com/level_of_confidence.php). Fecha de consulta: 17 de noviembre de 2018.

LUDMER, Josefina. *Aquí, América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MARISTAIN, Mónica. “Entrevista. Cómo escribir *Procesos de la noche* y recordar a Julio César Mondragón”. *Sin embargo.mx*, 11 de noviembre de 2017. Disponible en: <http://www.sinembargo.mx/11-11-2017/334755311>. Fecha de consulta: 11 de abril de 2019.

MASTROGIOVANNI, Federico. *Ni vivos ni muertos: La desaparición forzada en México como estrategia de terror*. Ciudad de México: Grijalbo, 2014.

MATÍAS, Pedro. “Diana del Ángel gana Primera Residencia de Creación Literaria Ventura+Almadía”. *Proceso.com.mx*, 14 de noviembre de 2016. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/462539/diana-del-angel-gana-primera-residencia-creacion-literaria-venturaalmadia-en-oaxaca>. Fecha de consulta: 11 de abril de 2019.

MEZA, Aurelio. “Curar saberes difíciles. Arte y curaduría en contextos violentos: El Caso Ayotzinapa”. *CALLE14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 12, núm. 1, enero-junio de 2017, pp. 14-29.

MÓNACO Felipe, Paula. *Ayotzinapa: horas eternas*. Ciudad de México: Ediciones B, 2015.

OLEA, Raquel. “Cuerpo, memoria escritura”. *Pensar en la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2001, pp. 197-219.

PABÓN, Carlos. “¿Se puede contar? Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema”. *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pp. 33-48.

PAVÓN-CUÉLLAR, David. “Ayotzinapa en la psicología: del sentimiento momentáneo al acontecimiento histórico”. *Teoría y crítica de la psicología* 5, 2015, pp. 194-202.

PRIEGO, Aldo, et. al. “Fragmentos de una aproximación en común a la noción de justicia heterónoma”. *Interpretaciones de la heteronomía*. Ciudad de México: UNAM, IIF, 2018, pp. 185-215.

RAMOS GIL, Irene. “Visibilidad e invisibilidad en la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa”. *Trace*, núm. 72, 2017, pp. 98-116.

REED-SANDOVAL, Amy. “¿Todos somos Ayotzinapa?”. *Cuadernos fronterizos. Publicación cuatrimestral de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez*, núm. 35, año 11, pp. 23-36.

REGUILLO, Rossana. “Rostros en escenas: Ayotzinapa y la imposibilidad del desentendimiento”. *Magis*, ITESO, 1 de diciembre de 2014. Disponible en: <https://magis.iteso.mx/content/rostros-en-escenas-ayotzinapa-y-la-imposibilidad-del-desentendimiento>. Fecha de consulta: 3 de mayo de 2018.

---. “Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie”. *Guaragua*, año 4, núm. 11, invierno 2000, pp. 20-29.

REVELES, José. “México: país de desapariciones forzadas”. *Política y Cultura*, núm. 43, primavera de 2015, pp. 9-23.

RICHARD, Nelly. “Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural”. *Pensar en la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2001, pp. 103-114.

---. “Roturas, enlaces y discontinuidades” y “La cita de la violencia: rutina oficial y convulsiones del sentido”. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013, pp. 109-132 y 133-151.

RIVARA Kamaji, Greta. “Entre la memoria y la justicia: Ricoeur y el relato testimonial”. *Pensar Ayotzinapa*. Ciudad de México: Almadía, 2018, pp. 47-75.

RIVERA Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets, 2013.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. “Introducción”. *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*. Ciudad de México: FCE, 1997, pp. 9-26.

ROTKER, Susana. *La invención de la crónica*. Ciudad de México: FCE, 2005.

SEFCHOVICH, Sara. “La crónica y las certezas”. *Vida y milagros de la crónica en México*. Ciudad de México: Océano, 2017, pp. 20-34.

SORIA Escalante, Hada y Mario Orozco Guzmán. “Que no quede huella: el horror de Ayotzinapa”. *Teoría y crítica de la Psicología* 5, 2015, pp. 157-170.

SOSA Cabrios, Andrea. “Aldo Gutiérrez, el sobreviviente olvidado de la masacre de Ayotzinapa”. *El Digital de Asturias*, 20 de septiembre de 2019. Disponible en: <https://www.eldigitaldeasturias.com/noticias/aldo-gutierrez-el-sobreviviente-olvidado-de-la-masacre-de-ayotzinapa/>. Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2019.

VÁZQUEZ Carmona, Homero. “Decir el acontecimiento: Ayotzinapa”. *Pensar Ayotzinapa*. Ciudad de México: Almadía, 2018, pp. 159-174.