



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

*LOS SENDEROS DE AYOTZINAPA QUE SE BIFURCAN: APUNTES PARA UNA
CARTOGRAFÍA DE LA DESAPARICIÓN FORZADA EN MÉXICO*

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
LIC. GONZALO CHÁVEZ SALAZAR

TUTOR PRINCIPAL
DRA. HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DR. BILY LÓPEZ GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO
DR. LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MEXICO, MAYO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A la memoria de Rafael Jiménez Romero †

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 4

INTRODUCCIÓN 7

CLAVES PARA SITUAR LA DESAPARICIÓN FORZADA

26-27/09/2014 15

NI VIVOS NI MUERTOS 20

ARTE POR AYOTZINAPA 28

MAPA POLÍTICO

ESTÉTICA OPERATIVA 36

HACIA UN ARCHIVO DE LA DESAPARICIÓN FORZADA 49

DE VUELTA AL MUSEO

FORO PÚBLICO 59

AGRADECIMIENTOS

Escribir, sin duda, es un proceso de muchas manos, múltiples voces y de infinitos silencios; pues la escritura no sólo sucede en el intercambio de ideas, sino también en la escucha. Lo que el lector tiene en las manos es un esfuerzo sembrado en colectivo y que dibuja una ventana con miras al porvenir; de los presentes y los desaparecidos. Es por ello que con una inmensa estima dedico este trabajo a los presentes:

A mi directora, maestra, acompañante, la Dra. Helena Chávez Mac Gregor, por su infinita tenacidad hacia mi trabajo, por su enorme generosidad en todo momento. Le agradezco que haya hecho de este trabajo de investigación un proceso vital y de invaluable contribuciones académicas y personales. Gracias por mostrarme de las formas más sublimes el poder del arte, de la estética y la experiencia. Gracias.

A mi amigo, compañero, maestro, el Dr. Bily López González, a él le debo las fuerzas para seguir andando. Al Dr. López la agradezco toda su inagotable generosidad y dedicación sin tregua hacia mi trabajo. En la última década, me he sentido profundamente honrado de caminar junto a él, sin duda, esto sea el primer tramo de un largo sendero. Gracias.

A mis maestros; por un lado, agradezco al Dr. Luis Adrián Vargas por su atenta lectura de mi trabajo, así como sus acertados comentarios y sustanciales consejos; por otro lado, agradezco a la profesora Dra. Didanwy Kent Trejo por las herramientas invaluable y sinceros comentarios en este proceso.

A quienes por su desinteresada generosidad contribuyeron de muchas y significantes maneras: la Dra. Ana Longoni y la Dra. Amanda Nuñez por el acogimiento tan amable que me ofrecieron durante mi estancia de investigación en Madrid. A la Dra. Virginia Roy y la Dra. María Luisa Aguilar por darme tan amablemente un poco de su tiempo y abonar sustancialmente al rumbo de este trabajo.

A mis compañeras, amigas, colegas de generación: Gabriela Ruiz, Cristina Paredes, Ethel Ramos, Rosa María Castellanos, Berenice Reyes y, de manera muy particular, a Andrea Cuevas, por mostrarme los senderos bifurcados del arte, de la crítica y de hacer de este trabajo un proyecto de sincera y franca amistad.

A mis compañerxs, Bionecros, francxs e invaluable investigadorxs: Alejandra Rivera, Pamela Castro, Uriel Bautista, Prett Rentería, Benjamín Soriano, Irene Luna, Mario Morales, Stefanía Acevedo, Fernando Solís y Daniela G.

A mis amigos, responsables de largas noches de discusión, lectura y escritura: Christian Mendoza, Eduardo García y Lázaro Tello.

A mi querida, compañera y responsable de infinitas alegrías, Monserrat Cano, a ella le agradezco su incondicional bondad y cariño que me cobijó durante todo este proceso. Le agradezco no desistir aunque tenga el abismo ante sus pies. Le doy las gracias por todo el amor que le grabó a este proyecto, a mí y a nosotros. Gracias.

A la UNAM y, en particular la FFYL, así como al IIE, por seguir construyendo los espacios para el porvenir de la investigación. Agradezco al programa de posgrado en Historia del Arte, y a todos quienes lo integran, por darme esta magnífica oportunidad. También agradezco a CONACYT por la beca que me otorgó durante dos años, pues gracias a ella pude obtener el grado de maestro, de verdad gracias.

Por último, este trabajo de investigación está dedicado a los que ya no están, a los que se han ido y a los desaparecidos...

¿Cómo se puede escribir una historia de lo imposible?

Michel-Rolph Trouillot

¿Qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?

Emilio Santisteban

LOS SENDEROS DE AYOTZINAPA QUE SE BIFURCAN:

APUNTES PARA UNA CARTOGRAFÍA DE LA DESAPARICIÓN FORZADA EN MÉXICO

«Estamos tratando de dar
Nuestras manos de vivos
A los muertos y a los desaparecidos
Pero se alejan y nos abandonan
Con un gesto de infinita lejanía»

David Huerta, *Ayotzinapa*

Desde hace un largo tiempo creo que el pensamiento debe centrarse en esas grietas que en todo momento convoca una incomprensión de la experiencia y de la vida misma. Aprender a pensar es reconocer aquello de lo que no tenemos un argumento claro en la vida; en mi caso, tiene que ver con la imposibilidad de dar un sentido legítimo de aquellas vidas que no gritan y no pueden demandar sus propias justicias. Actualmente, las formas de resistencia frente a diferentes formas de la barbarie se han centrado en el cuerpo, el cuerpo como espacio político y estético; sin embargo, ¿cómo y desde dónde se resiste cuando este cuerpo ha sido violentado, torturado y, por supuesto, desaparecido?

Este trabajo de investigación ha estado motivado por una serie de inquietudes que nacen de las violencias contemporáneas y su correlato en las nulas rutas de justicia posible. Tras décadas de una producción de duelo y de violencia sistemática ejercida en gran parte del territorio mexicano, las condiciones de vida digna se hacen cada vez más imposibles. Es necesario remarcar, claro, la ausencia de un contrapeso político real. Frente a esto, un sinnúmero de artistas ha salido a las calles, se han instalado en el museo, las galerías y, en general, se han

apropiado del espacio público y privado para levantar protestas, denuncias y maneras múltiples de visibilizar dichas crisis. Con la intención de generar lecturas de las crisis contemporáneas, esta investigación comenzó por interpelar las prácticas artísticas, dentro y fuera del museo, que abiertamente le hicieron frente a la precarización contemporánea de la vida. El problema, mi problema, desde entonces, es cómo hacer *aparecer* desde un corpus teórico y conceptual el problema de los desaparecidos; me pregunto, ¿existe un territorio de *aparición* del desaparecido?

Así es como este primer esfuerzo llegó a la obra de la artista colombiana Doris Salcedo. El 9 de octubre de 2007¹ Salcedo irrumpió una de las Galerías, la Sala de Turbinas, más importantes de la *Tate* de Londres con una grieta labrada sobre la arquitectura misma; con una herida de 167 metros de largo y 50 centímetros de ancho, se materializó una fractura grabada históricamente en América Latina, pero también la grieta grabada en cada uno de sus pobladores. Sin duda, una herida esculpida por las formas de gobierno, la violencia que no presagia fin alguno y la desaparición forzada como dispositivo de gobierno. La pieza de la escultora colombiana llevó el título de *Shibboleth*.² «Cada una de mis obras es una acción de duelo»,³ dice la artista, pues su trabajo va más allá de sólo reconstruir una alegoría viva de lo humano, y elabora campos de representación y

¹ *The Unilever series: Doris Salcedo: Shibboleth* [en línea], Consultado en <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-doris-salcedo-shibboleth>

² El nombre alude al poema del escritor judío Paúl Celan intitulado «Shibbóleth»; mismo que hace referencia a un pasaje del Antiguo Testamento.

³ Doris Salcedo, «Palimpsesto es una acción de duelo, como lo es toda mi obra» [en línea], *Blog de les llobes*. Consultado en: <https://blogdelesllobes.com/2017/10/23/doris-salcedo-palimpsesto-es-una-accion-de-duelo-como-lo-es-toda-mi-obra/>

especialización de la experiencia dolosa. La herida cincelada por la artista colombiana pone el dedo sobre las potencias poéticas y estéticas de la fractura.

Sin embargo, mientras avanzaba en esta investigación, me preguntaba, ¿cuál es la dimensión política, y no sólo poética, de *Shibboleth* frente a la experiencia dolosa, frente a los desaparecidos? Es decir, más allá de la expresión poética que la grieta representa, ¿cómo y de qué manera el dolor de un pueblo encuentra un correlato legítimo en *Shibboleth*?



Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007

Continuando con las investigaciones, me di cuenta que lo que se puede reconocer de *Shibboleth* es la evidencia arquitectónica del duelo como gesto evocativo del duelo colectivo, pero su potencia política y en las luchas sociales queda, de alguna manera, anulada. Las poéticas de la compasión en muchos casos despolitizan las luchas sociales, ya que hacen de la denuncia y el reclamo un mero gesto de compasión. De esta manera se evidencia que siguiendo las retóricas de la experiencia dolosa en *Shibboleth* se hace evidente que su trabajo

sólo circula en las lógicas de representación, que, en todo caso, se vuelven condición de posibilidad de ciertas motivaciones políticas, empero, la fractura arquitectónica de la artista colombiana sólo se instala como representación simulada de las *vidas lloradas*, de las vidas sin duelo. A todo esto, *Shibboleth* sin duda acontece como una pieza por demás relevante en la producción de arte contemporáneo Latinoamericano, sin embargo, el trabajo de investigación y mis propias motivaciones no encontraban un referente clave para entender la violencia en México y, en particular, el problema de los desaparecidos.

En el año 2017 el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) albergó una de las exposiciones que revertirían el enfoque y las premisas de esta investigación, la exposición llevaba el título de «Hacia una estética investigativa». El grupo de Forensic Architecture, liderado y comisariado por los arquitectos Eyal Weizman y Rosario Güiraldes, y el curador de arte Cuauhtémoc Medina, revirtieron la fórmula bajo la que estaba esbozado el trabajo de investigación, pues, de inmediato, interpelar las formas de representación de las vidas ausentes y violentadas ya no era del todo sustancial para llevar a buen puerto esta investigación, pues a razón de las piezas albergadas en «Hacia una estética investigativa», y, en particular la cartografía titulada *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*, es que el nudo problemático se trasladó a las formas de presentación y exhibición, principalmente, de un acontecimiento de violencia, a las formas de generar narrativas en torno a la desaparición forzada. Desde la exposición de Forensic, esta investigación dejó de girar en torno a las respuestas que el arte genera ante la desaparición forzada, y más bien se ocupó de las

condiciones de posibilidad, de presentación y de hacer *aparecer* la desaparición forzada en México como un problema no sólo del orden jurídico y social, sino también de la cultura, de lo político y, particularmente, de lo estético. *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* adquiere, en ese sentido, una relevancia mucho más amplia desde el punto de vista de lo político y, por qué no, de lo público.

La historia de la desaparición forzada en México,⁴ nos ha enseñado que los momentos de emergencia y precariedad son fundamento y regla del *bios* contemporáneo. Hacer un análisis de los desaparecidos convocaría de inmediato una historia de la violencia y la crueldad, pero también de lo político, lo moral, lo jurídico y de las formas de gobierno. Sin embargo, hay derroteros poco detallados, y estos son los entrecruces que van de las formas de la sensibilidad, es decir, formas de *aparición*, a las estrategias de *des-aparición* de individuos. Generar un diálogo entre la historia del arte y la historia de la desaparición forzada en la actualidad es reconstruir, por un lado, una historia de la producción artística que ha salido no sólo del museo y las galerías, sino incluso de la historia misma; mientras que, por el otro, la historia de los desaparecidos se trata de reparar una arqueología de las vidas suspendidas en la historia misma. En estos cruces, entre

⁴ El 19 de mayo de 1969, Epifanio Avilés Rojas, profesor en el Estado de Guerrero, fue raptado y trasladado al Campo Militar 1 de la Ciudad de México, desde entonces, no se sabe nada de su paradero. Sin duda, el caso de Epifanio marcaría un nuevo capítulo en la historia de la infamia en territorio mexicano. Sin embargo, la desaparición forzada en México no siempre ha tenido las mismas motivaciones, ni tampoco los mismos objetivos y agentes. Desde la desaparición del profesor Epifanio, hasta llegar a los 43 estudiantes de Ayotzinapa, se teje una historia de las ausencias, no sólo de profesores y estudiantes (hombres y mujeres), sino también trabajadoras, mujeres jóvenes y, por supuesto, todo lo que represente un foco rojo para los aparatos de gobierno. Cf. María De Vecchi, «A 50 años de la de la primera desaparición forzada en México, un largo camino por andar» [en línea]. Plumaje, 10 abril de 2019. <https://www.animalpolitico.com/altoparlante/a-50-anos-de-la-primera-desaparicion-forzada-en-mexico-un-largo-camino-por-andar/>

la historia del arte y la desaparición forzada, es donde las prácticas políticas cobran más y más fuerza frente a los infranqueables escenarios de impunidad.

Con lo anterior no decimos que la producción artística se haya politizado, sino que en sí misma, por sus articulaciones con la violencia, la formación de cultura, las demandas públicas y las prácticas de intervención estética, se nos presentó abiertamente como una acción política. De esta manera, entre la acción política y la producción estética, aparece la denuncia como la posibilidad de encuentro entre los desaparecidos del Estado y los artistas que no agotan su búsqueda. Sin embargo, ¿cómo establecer un corpus conceptual para pensar la ausencia y, en concreto, la desaparición forzada en México más allá de los marcos jurídicos y políticos? El giro a una estética responde directamente a una lucha política y social por el restablecimiento de otras narrativas y escenarios de *aparición*. Más que una «crítica» al estado actual del arte, esta investigación es un análisis de las funciones y las lógicas en que opera un aparato de gobierno; por ello, en esta labor investigativa nos ocuparemos en buscar por detrás de la historia atropellada de los sistemas de gobierno.

En resumen, el objetivo de este trabajo de investigación es hacer una revisión teórica, desde lo estético y lo político como puntos de lectura, en torno a la producción artística que se ha hecho cargo de la desaparición forzada en México en los últimos años. En particular, esta investigación se centra en hacer un esfuerzo por pensar las articulaciones entre lo político, lo estético y la desaparición forzada de 43 estudiantes en la ciudad de Iguala. Hacer una cartografía, en este caso, tiene el propósito de espacializar una serie de conceptos y categorías que nos ayuden a elaborar coordenadas de pensamiento de la desaparición forzada

como fenómeno de orden estético-político. La hipótesis de trabajo para esta investigación plantea que *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* se puede situar como interpelación estética y política frente al problema histórico y epistemológico de la ausencia, trabajando sobre la dificultad de crear y espacializar las condiciones de posibilidad para hacer *aparecer* lo que ha sido desaparecido. La cartografía exhibida por Forensic Architecture va más allá de sugerir una narrativa unidimensional de los acontecimientos y las evidencias, pues ésta mira por detrás de los hechos y las evidencias, y con ello convoca nuevas posibilidades investigativas en torno a los 43 normalistas desaparecidos, pero también sobre la desaparición forzada en un sentido mucho más amplio. Seguido a lo anterior, se da lugar a la estética como herramienta que redistribuye el espacio y las materialidades para hacer *aparecer*, paradójicamente, al desaparecido.

En términos muy generales, esta investigación se desarrolla en tres momentos, el primero se divide en tres apartados; de éstos, el primero hace una relatoría general sobre los hechos, personajes y agentes implicados en lo sucedido en la madrugada del 26 y 27 de septiembre; posteriormente situaremos el estatuto político del desaparecido como resultado de los últimos dos sexenios de gobierno; al final, mostraremos de qué forma algunos artistas dieron respuesta inmediata de lo ocurrido en la noche de Iguala. Siguiendo con la investigación, el segundo momento se articula por dos apartados; aunque los dos se detienen en la revisión del mural *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*, el primer apartado lo hace desde el campo de la estética, y, siendo mucho más precisos, desde la estética como herramienta investigativa, mientras que el segundo apartado lo hace

desde un enfoque mucho más estético e histórico para desdoblar marcos teóricos de un archivo cartográfico de la ausencia. Por último, en el tercer momento, esta investigación se detendrá en el diseño del museo como espacio público, es decir, como *foro* que reagrupa las materialidades y visualidades, los espacios de debate y los tribunales para la presentación-exhibición de pruebas, esto en beneficio de la creación de otros órdenes de lo sensible, y, por qué no, de lo político.

Lo que el lector tiene en las manos es un esfuerzo por detallar teóricamente el diseño del espacio de lo público como cartografía de las vidas negadas y despojadas de todo orden político y estético; es un intento de mostrar de qué forma la producción artística post-Ayotzinapa en México se ha hecho cargo de la desaparición forzada y sus terribles dividendos. Al final, quién si no la estética puede emplazar los órdenes de la sensibilidad y recuperar la historia de los desaparecidos en manos de la barbarie y los violentos sistemas de gobierno.

CLAVES PARA SITUAR LA DESAPARICIÓN FORZADA

I

26-27/09/2014:

Los hechos ocurrieron entre el 26 y 27 de septiembre, en la ciudad de Iguala y sus alrededores. El 26, aproximadamente a las 17:30, cerca de 80 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa tomaron dos autobuses de rutas comerciales en el Estado de Guerrero.⁵ Su intención era la de tomar más autobuses para sumarse, como todos los años, a la conmemoración de la matanza del 2 de octubre en la Ciudad de México. Muy cerca de las 21:30 los normalistas salieron de la Central de Autobuses en cinco camiones comerciales; un primer grupo de cuatro autobuses⁶ se dirigió hacia el Centro de la ciudad de Iguala; el otro, y último autobús,⁷ partió hacia el sur de la ciudad. Al llegar los estudiantes a la esquina de Galeana, en la caravana de cuatro autobuses, la Policía Municipal de Iguala intentó bloquear su salida lanzando balas al aire; aun así, los normalistas avanzaron tres calles más hacia el norte, hasta llegar al cruce con la esquina de Juan Álvarez. Al mismo tiempo, el autobús Estrella de Oro 1531 se distanció en dirección al este. Aproximadamente diez minutos después comenzaron los ataques en, por lo menos, dos lugares distintos; por un lado, los tres autobuses que se dirigieron al norte sobre la calle Juan Álvarez fueron

⁵ Lo siguiente es una narración resultado del análisis, los datos y conclusiones hechas por el *Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes*, la *Plataforma Ayotzinapa* y la obra *Los 43 de Iguala. México: verdad y reto de los estudiantes desaparecidos* de Sergio González.

⁶ Los autobuses fueron: Costa Line 2012, Costa Line 2510, Estrella de Oro 1568 y Estrella de Oro 1531.

⁷ El autobús Estrella Roja 3278.

obstaculizados en el cruce de Periférico Norte. Una vez ahí, los estudiantes fueron acorralados por la Policía Municipal de Iguala y la Policía Municipal de Cocula. En un intento de desplazar una de las Patrullas que les habían bloqueado el camino, el estudiante Aldo Gutiérrez Solano recibió un disparo en la cabeza,⁸ mientras que otro de los estudiantes recibió un disparo en la mano. A las 22:15 miembros de la Policía Municipal de Iguala abrieron fuego contra la parte trasera del autobús Estrella de Oro 1568, de esa forma desalojaron violentamente a los estudiantes del interior de los autobuses. Una vez acostados sobre el suelo, los estudiantes fueron subidos a la parte trasera de seis camionetas de la policía; a excepción de uno de los normalistas que se le permitió ir al hospital. El resto de los estudiantes fueron desaparecidos de manera forzada una vez que avanzaron las camionetas.

Al oeste de la ciudad de Iguala, frente a la Suprema Corte de Justicia del Gobierno Estatal, el autobús Estrella de Oro 1531 fue interceptado por cuatro patrullas de la Policía Municipal del Estado. Para este momento, alrededor de las 23:00, la participación del ejército se hizo notar, ya que un agente militar que funcionó como informante de lo sucedido capturó una fotografía, de mala calidad, que retrató al autobús Estrella Roja 1531 estacionado frente al recinto de gobierno. Pasado esto, el número de patrullas aumentó a doce, al igual que los agentes de seguridad. De inmediato, los normalistas fueron bajados con el uso de gas lacrimógeno, mientras algunos eran subidos a las camionetas de la policía que partían rumbo al sur, hacia la ciudad de Chilpancingo. Nunca más se supo sobre el paradero de estos estudiantes.

⁸ A la fecha, el estudiante Aldo Gutiérrez Solano se encuentra vivo, pero, a causa de un daño cerebral irreversible y cuatro años de internamiento, quedó en estado vegetativo permanente.

Narrar lo sucedido aquella madrugada siempre involucra perspectivas, intencionalidades y referentes completamente diferenciados; por esta razón, narrar un acontecimiento es un asunto poco inocente, pues siempre supone formas de hacer aparecer los acontecimientos desde miradas múltiples. De nuevo, narrar lo ocurrido no consiste en mostrar la verdad lineal y concatenada de los hechos, pues las versiones de lo sucedido presuponen ya sus propios claroscuros, sus sitios de memoria y sus propios olvidos. En ese sentido, la narración presentada anteriormente no escapa de las flaquezas que conlleva el relato mismo. Perspectivas como las de Anabel Hernández en torno al caso de los 43 normalistas muestran que los enfoques e hipótesis, así como las agentes y móviles involucrados, no están determinados a una y última versión, pues, para la autora de *La verdadera noche de Iguala* los resultados y las evidencias arrojan otras causas y otras conclusiones.⁹ Sin embargo, la mayoría de las versiones sitúan al gobierno mexicano en el centro de operación y coautoría de lo sucedido.

A los días siguientes de la madrugada del 26 y 27 de septiembre, los diagnósticos en los medios de comunicación y redes sociales apuntaban a un capítulo más de la masacre y la desaparición forzada en la historia de México.¹⁰ Agentes del gobierno se coordinaron para ejecutar todos y cada uno de los distintos ataques operados en aquella madrugada. El saldo, según los datos del

⁹ Véase: Anabel Hernández, *La verdadera noche de Iguala*.

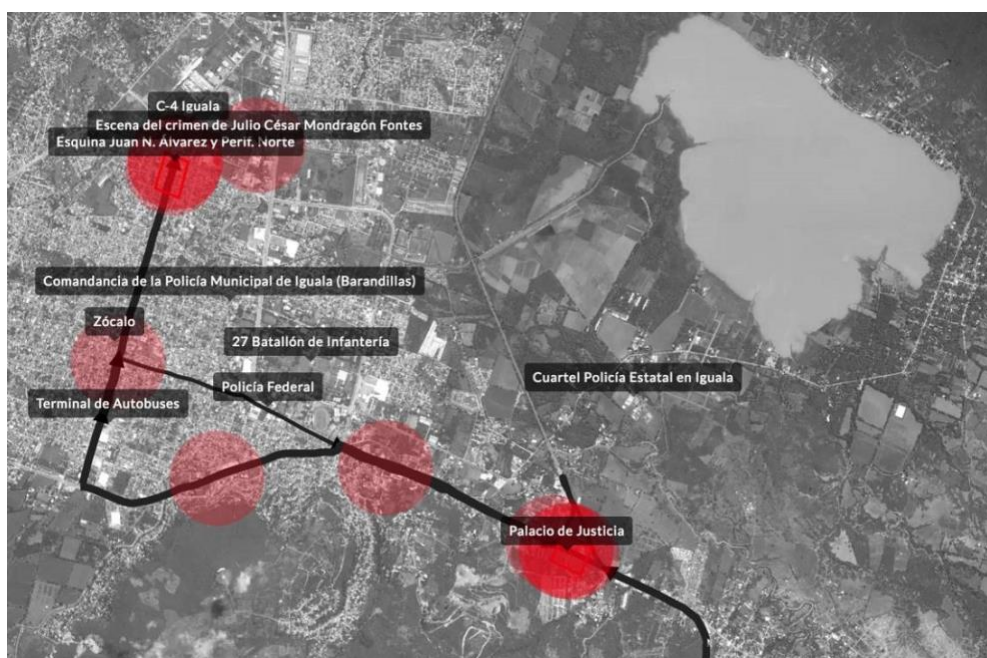
¹⁰ La desaparición forzada en México es un término jurídico que constituye un crimen de lesa humanidad, así como la violación de múltiples Derechos Humanos: «A los efectos de la presente Convención, se entenderá por «desaparición forzada», el arresto, la detención, el secuestro o cualquier forma de privación de libertad que sean obra de agentes del Estado o personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o del ocultamiento de la suerte o el paradero de la persona desaparecida, sustrayéndola a la protección de la ley». Cf. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH), *Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas*. En: <<https://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/ConventionCED.aspx>>

Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI):¹¹ 6 personas ejecutadas extrajudicialmente,¹² más de 40 resultaron heridas, cerca de 80 sufrieron distintas formas de persecución y atentados contra su vida, 700 víctimas como familiares y allegados de los normalistas, así como 43 estudiantes que fueron desaparecidos forzadamente.¹³

¹¹ El Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes fue un organismo clave en las investigaciones y seguimiento del caso de los 43 de Ayotzinapa. El GIEI fue resultado de la exigencia, por parte de las madres y los padres de familia de los normalistas, a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, con el fin de establecer procesos de investigación mucho más transparentes e imparciales, así como la asistencia técnica de instancias de investigación independientes. Cf., Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), *Informe Ayotzinapa*. En: <<https://drive.google.com/file/d/0B1ChdondilaHNzFHaEs3azQ4Tm8/view>> Consultado el 20 de agosto de 2018.

¹² Lista de las personas asesinadas: 1. Julio César Mondragón Fontes; estudiante torturado y desollado, 2. Daniel Solís Gallardo; estudiante, 3. Julio César Ramírez Nava; estudiante, 4. David Josué García Evangelista; futbolista, integrante del equipo de fútbol de tercera división, Los Avispones, 5. Víctor Manuel Lugo Ortiz; chofer del autobús que transportaba al equipo de fútbol, 6. Blanca Montiel Sánchez; pasajera de un taxi atrapado en el ataque.

¹³ Lista de nombres de estudiantes desaparecidos: 1. Abel García Hernández, 2. Abelardo Vázquez Peniten, 3. Adán Abrajan de la Cruz, 4. Antonio Santana Maestro, 5. Alexander Mora Venancio, 6. Benjamín Ascencio Bautista, 7. Bernardo Flores Alcaraz, 8. Carlos Iván Ramírez Villarreal, 9. Carlos Lorenzo Hernández Muñoz, 10. César Manuel González Hernández, 11. Christian Alfonso Rodríguez Telumbre, 12. Christian Tomas Colón Garnica, 13. Cutberto Ortiz Ramos, 14. Dorian González Parral, 15. Emiliano Alen Gaspar de la Cruz, 16. Everardo Rodríguez Bello, 17. Felipe Arnulfo Rosas, 18. Giovanni Galindes Guerrero, 19. Israel Caballero Sánchez, 20. Israel Jacinto Lugardo, 21. Jesús Jovany Rodríguez Tlatempa, 22. Jhosivani Guerrero de la Cruz, 23. Jonas Trujillo González, 24. Jorge Álvarez Nava, 25. Jorge Aníbal Cruz Mendoza, 26. Jorge Antonio Tizapa Legideño, 27. Jorge Luis González Parral, 28. José Ángel Campos Cantor, 29. José Ángel Navarrete González, 30. José Eduardo Bartolo Tlatempa, 31. José Luís Luna Torres, 32. Julio César López Patolzin, 33. Leonel Castro Abarca, 34. Luis Ángel Abarca Carrillo, 35. Luis Ángel Francisco Arzola, 36. Magdaleno Rubén Lauro Villegas, 37. Marcial Pablo Baranda, 38. Marco Antonio Gómez Molina, 39. Martín Getsemany Sánchez García, 40. Mauricio Ortega Valerio, 41. Miguel Ángel Hernández Martínez, 42. Miguel Ángel Mendoza Zacarías, 43. Saúl Bruno García.



Plataforma Ayotzinapa, *Mapa de los Ataques en Iguala y alrededores*, 2017.

Es notorio que por la magnitud y nivel de coordinación por parte del C4, se puede suponer que la orden, sin saber con claridad la procedencia de tal edicto, era que los autobuses fueran detenidos a toda costa, con la finalidad de impedir su salida de Iguala. Las estrategias implementadas de extrema coordinación, en ese sentido, expresan, a la vez que explican, los altos niveles de violencia y lo peligroso de aquellos ataques. La colusión del gobierno mexicano con el crimen organizado expresa los enormes compromisos entre uno y otro, y de esta manera, justifica abiertamente cualquier tipo de violencia extrema. La lógica de hacer desaparecer personas como estrategia de Estado no es para nada nueva, los «daños colaterales» se han expresado, al menos contemporáneamente, como un terrorismo de Estado, coautor de formas explícitas de la masacre que aún continúa arrojando cifras inefables.

Ayotzinapa se advierte, en ese sentido, como el punto de inflexión entre una forma de Estado fallida y cómplice de una guerra cifrada a murmullos. Además, claro está, de un vacío legal en las estructuras y las lógicas de las formas del gobierno mexicano. Es importante resaltar que el caso de los 43 normalistas no representa, ni siquiera por un poco, el número de desaparecidos forzosamente por el Estado mexicano en los últimos sexenios, sin embargo, puede situarse como epicentro infranqueable de un capítulo más de injusticia en manos del aparato de gobierno. Pasado Ayotzinapa, los mapas políticos se hicieron más movedizos, tras la búsqueda de los 43 normalistas, lo que apareció fue el país de las fosas y de las vidas arrojadas al abandono por parte del Estado mexicano. Ante ello, no podemos dejar de preguntar: ¿cómo es posible que en un mundo de hipercontrol y vigilancia como el nuestro se puedan desaparecer 43 vidas sin dejar rastro alguno y sin que ello tenga mayores repercusiones?

II

NI VIVOS NI MUERTOS

En lo ocurrido aquella madrugada se entrecruzan las vidas de los civiles con los mapas geopolíticos de una guerra declarada el 10 de diciembre de 2006 por el ex presidente Felipe Calderón Hinojosa. El tráfico de drogas como objetivo de una guerra, durante el mandato de Felipe Calderón, prescribe una razón de Estado que fracasó, por acción u omisión, ante el resguardo de sus ciudadanos. La detención de personas arbitrariamente pasó de ser un mecanismo de represión

social, a operarse como dispositivo gubernamental ejecutado desde el Estado mismo. El esquema de la «Guerra contra el narcotráfico» demostró que los conflictos crecientes en el narcotráfico y, por ende, en el crimen organizado, iban más allá de un problema de salud y de seguridad pública, involucrando, principalmente, políticas económicas y geopolíticas. Las políticas criminales de Felipe Calderón asentaron lógicas de guerra que someten, aniquilan, controlan y «resguardan» a la vez que dejan al desamparo. La estrategia contra el narcotráfico de Calderón expulsó la guerra de sus cuarteles para situarla en las calles, en el espacio público; en todo caso, el problema más grande no se sitúa en la guerra desplegada sobre las calles, sino en las condiciones de esta nueva guerra, pues no se hace claro quién es el enemigo, cuáles son las reglas y, lo más peligroso, quiénes quedan en el medio como «daños colaterales».

Entrado el gobierno de Enrique Peña Nieto, en 2012, el regreso del PRI al poder no presagiaba un escenario diametralmente distinto al sexenio que le precedió. Las cifras de ejecuciones arbitrarias y desapariciones forzadas fueron en aumento.¹⁴ A pesar de que el gobierno de Peña Nieto abandonó los discursos de la «Guerra contra el narcotráfico», intentando mostrar un gobierno de paz y transparencia, la lucha contra el narcotráfico devino en «políticas de seguridad nacional». En el *Diario Oficial de la Federación*, Peña Nieto y su gabinete aprobaron la *Ley de Seguridad Interior*.¹⁵ El gobierno que se arropó con discursos de transparencia, resultó ser más turbio y silenciosamente violento que el anterior.

¹⁴ Ernesto Aroche Aguilar «Los casos de desaparecidos, una tendencia constante entre los sexenios de EPN y Calderón» [en línea] <https://www.animalpolitico.com/2017/11/ePN-desaparecidos-calderon/>

¹⁵ SEGOB, DECRETO por el que se expide la *Ley de Seguridad Interior*, *Diario Oficial de la Federación*. 21 de diciembre 2017.

A más de cuatro décadas de neoliberalismo, es decir, de una serie de políticas cuestionables vinculadas a las políticas económicas globales, los resultados sólo inclinan las cifras a favor de las grandes transnacionales, las empresas mineras, inmobiliarias, armamentistas y energéticas; mientras que las cifras de los «daños colaterales» siguieron mermando la población en general. La guerra contra el narcotráfico y su continuidad en políticas de seguridad interior concluían con, aproximadamente, «[...] más de 250 mil ejecuciones desde el año 2006 al inicio del año 2018 y una cifra oficial aproximada de 33 mil desapariciones.»¹⁶

Es importante remarcar que, una vez terminado el sexenio de Enrique Peña Nieto, y comenzado el de Andrés Manuel López Obrador, una de las promesas de campaña de este último fue la de dar con los responsables del caso de los 43. Durante los meses de septiembre y noviembre de 2019, el actual presidente sostuvo varios encuentros en Palacio Nacional con las madres y los padres de familia de los 43 normalistas; ahí, asumió el compromiso de garantizar conclusiones reales en los próximos meses. Sin embargo, y en razón de los nulos avances obtenidos, el pasado 27 de enero de 2020, las madres y los padres de los estudiantes determinaron que el 2020 es el plazo final para que el Gobierno Federal dé con «resultados concretos y tangibles». Hasta el momento, los avances y las respuestas por parte de López Obrador han sido insatisfactorios.¹⁷ Quizás el caso de la desaparición de los 43 normalistas puso sobre la mesa algo más que un gabinete incapaz de establecer justicia de lo sucedido, en todo caso,

¹⁶ Héctor Cerezo Contreras, *Vivos los queremos. Claves para entender la desaparición forzada en México*, p. 83.

¹⁷ Cf. Jessica Xantomila, *Padres de los 43 se reúnen con las ombudsperson Rosario Piedra* [en línea]. <https://www.jornada.com.mx/ultimas/politica/2020/01/27/padres-de-los-43-se-reunen-con-la-ombudsperson-rosario-piedra-209.html>

lo que cada vez se hace más evidente es una estructura de poder y corrupción fijada en el porvenir de los gobiernos mexicanos.

Hace algún tiempo, en 1979, el dictador Jorge Rafael Videla declaró que: «Frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X, si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tiene un tratamiento Z, pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es un desaparecido, no tiene entidad, no está muerto ni vivo, está desaparecido»,¹⁸ El pronunciamiento de Videla, desgraciadamente, no es un caso aislado en la historia de la desaparición forzada en América Latina. Bajo el velo de una política de seguridad, las estrategias gubernamentales contemporáneas fijan lógicas de representación y el límite de lo humano.

Tiempo después, en el caso de México, los sucesos de la madrugada del 26 y 27 de septiembre de 2014 en la ciudad de Iguala, en el Estado de Guerrero, mostraron la incapacidad e indiferencia judicial que permea en todo el país desde hace ya varias décadas. A diferencia de la declaración expresada por Videla, en México, la desaparición forzada, como ya se mencionó, tiene no sólo un horizonte político, sino también implicaciones jurídicas en el *Código Penal Federal*,¹⁹ sin embargo, y a pesar de que la desaparición forzada sea delito asumido en la *Ley General en Materia de Desaparición Forzada de Personas*,²⁰ el caso de los

¹⁸ Jorge Rafael Videla, *Ni muerto ni vivo... está desaparecido*, Archivos políticos. Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=ASMPYg0YueU>> Consultado el 15 de febrero 2019.

¹⁹ Código Penal Federal (México: Cámara de Diputados del H. Congreso de la Nación, 2017), Capítulo III Bis.

²⁰ Diario Oficial de la Federación, *Ley General en Materia de Desaparición Forzada de Personas, Desaparición Cometida por Particulares y del Sistema Nacional de Búsqueda de Personas*. <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGMDFP_171117.pdf> Consultado el 15 de julio de 2019.

normalistas desaparecidos evidencia, entre otras impunidades, la incapacidad por parte del Estado ante lo acontecido en aquella madrugada, cuando no su coautoría. El Estado mexicano liga, o debería hacerlo, al individuo con un horizonte de legalidad, pero, paradójicamente, también lo abandona. El abandono político y jurídico por parte del gobierno mexicano hacia sus pobladores terminó por borrar las fronteras de lo público y lo privado, lo legal y lo ilegal, determinando así una cultura, como bien señala Sergio González, de la a-legalidad.

Teoría del an-Estado: en México y por la ausencia de un Estado Constitucional de Derecho, posibilidad autocorrectiva del propio Estado resulta a su vez inexistente, y esta anomalía se vuelve productiva: prolonga entramados fácticos, el umbral donde se une lo legal y lo ilegal bajo la sombra del Estado normativo. En este caso, tal condición determina su propio concepto diferencial: Un Estado que simula legalidad y legitimidad, al mismo tiempo que constituye un an-Estado (del prefijo «an», del griego «ἀ-»): la privación y la negación de sí mismo. Las dificultades del an-Estado mexicano se nutren de mayores disfuncionalidades, sobre todo la compulsión por emitir más y más leyes, más y más penas, en lugar de producir Derecho y cumplimiento, desde los preceptos constitucionales hasta las leyes y reglamentos existentes. En México, como en otras naciones, se vive en la cultura de la a-legalidad.²¹

La a-legalidad como paradigma de gobierno se hizo más que claro desde lo ocurrido aquella madrugada en Iguala y sus alrededores, así es como las disfuncionalidades gubernamentales en materia jurídica y política salieron a flote. Por otro lado, los mismos vacíos señalaron un reparto en los regímenes de la ley, es decir, qué y cómo *aparece* lo que *aparece*. *De facto*, mas no *de iure*, los dispositivos de seguridad nacional demarcaron mapas políticos de quién es digno de su *aparición* y quién indigno de la misma. El marco jurídico, en ese sentido, no

²¹ Sergio González, *Campo de guerra*, p. 21.

protege la vida de los ciudadanos, al contrario, la vulnera desde hacer legal lo que explícitamente no lo es.

Se alterna así entre la aprobación de leyes que legalizan lo ilegal y amplían un marco de acción del Estado para cometer violaciones de derechos humanos y la aprobación de leyes que, aunque discursivamente dicen proteger a las víctimas de VDH, no hacen más que ampliar el marco de impunidad para el Estado mexicano.²²

El reconocimiento del desaparecido ocurre en los discursos jurídicos, esto es, en el marco de una ley que lo «ampara», sin embargo, en el cumplimiento legal se hace inoperable, y, por ello, cae en el incumplimiento de una justicia jurídica real. El 7 de noviembre de 2014, el procurador General de la República, Jesús Murillo Karam, ofreció un informe en conferencia de prensa en el que daba a conocer las conclusiones generadas hasta el momento por la Agencia de Investigación Criminal de la PGR. Dicho informe se dio a conocer como la *Verdad Histórica*, es decir, un recuento oficial de lo sucedido en la noche de Iguala; sin embargo, el relato oficialista de la *Verdad Histórica* dejó más inconsistencias y vacíos que respuestas. El carácter de inoperancia del marco legal se ve reflejado en discursos oficiales como el de la *Verdad Histórica*,²³ en otras palabras, el gobierno mexicano, con explícita violencia, se apropia de las formas de representación de la vida civil, con ello reorganiza y administra un derecho de vida y un derecho de muerte, mientras que el desaparecido fluctúa entre estos dos derechos y su nulidad de justicia. La desaparición forzada es una política planificada que actúa

²² Héctor Cerezo, *Vivos los queremos. Claves para entender la desaparición forzada en México*, p. 83.

²³ Este punto se desarrollará a detalle desde sus implicaciones epistemológicas y sus determinaciones filosóficas en torno a la construcción de la verdad en el capítulo segundo de este ensayo.

sobre la indeterminación *de facto*, de manera más concreta, sobre el despojo de un derecho de *aparición*.

La instrumentalización de la desaparición forzada, al menos en los últimos años en México, se ha perpetuado como parte intrínseca de las estructuras de gobierno, así como de una razón de Estado. La administración y capitalización de las poblaciones han generado una nueva cuantificativa de lo humano: el desaparecido. El Estado desaparecedor, como diría Pilar Calveiro,²⁴ parte de estrategias donde se asigna una identidad política a los ciudadanos a la vez que la arrebatada. Los límites convencionales entre una política de los vivos y una de los muertos queda suprimida, es decir, la desaparición forzada administra la ausencia en su plena imposibilidad de *aparición*. Para el desaparecido, la ley queda neutralizada, así como su estatuto político. La biopolítica como tecnología que *hace vivir* y la necropolítica como tecnología que *hace morir* no responden a las operaciones locales en las prácticas de la política mexicana. Por un lado, en la biopolítica «Se trata de un nuevo cuerpo: cuerpo múltiple, cuerpo de muchas cabezas, si no infinito, al menos necesariamente innumerable»;²⁵ regular y administrar la población es la ocupación primordial de esta tecnología de poder sobre los cuerpos múltiples, es decir, sobre las poblaciones. Siguiendo lo anterior, la muerte se entiende como la línea fronteriza de acción por parte de la biopolítica; *hacer vivir y dejar morir*, nos anuncia Foucault, se vuelve regla e imperativo biopolítico. Conservar, medir y administrar la población tiene por objetivo la permanencia de la vida en beneficio de su propia capitalización. Por otro lado, el

²⁴ Cf. Pilar Calveiro, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años sesenta*, p. 56.

²⁵ Michel Foucault, *Defender la Sociedad: Cursos en el Collège de France: 1975-1976*, p. 222.

filósofo camerunés Achille Mbembe nos muestra que los vínculos entre el poder y la vida no son la única forma de soberanía, sino también los cruces entre determinadas formas de poder y el ejercicio explícito de hacer morir: así nace la necropolítica. En este caso, las tecnologías de los aparatos de poder no actúan sobre las poblaciones vivas, sino sobre la administración y el cálculo del hacer morir. Mientras que ciertas formas de soberanía disponen la población desde su derecho de vivir, hay otras como el *apartheid*, donde el derecho ejercido es de un hacer morir. «Milicias urbanas, ejércitos privados de señores locales, firmas de seguridad privadas y ejércitos estatales proclaman, todos a la vez, su derecho de ejercer violencia y matar».²⁶ Para Mbembe las lógicas contemporáneas de soberanía han desactivado el derecho de vida en favor de los cálculos y la administración de un mal radical: ejercer un derecho deliberadamente de muerte. En el caso de México, la desaparición forzada representa la nulidad de ambos derechos, por un lado, la pérdida del derecho de vida, mientras que por el otro, a razón de su imposibilidad de *aparición*, se le ha despojado incluso de un derecho de muerte. El desaparecido no es más un valor de natalidad y tampoco uno de mortalidad. La desaparición forzada es la excepción instalada en la sombría indeterminación, es un no-lugar que controla y disciplina la política de los vivos. El desaparecido no está ni vivo ni muerto, es un «no localizado», y, por su indignidad política, en consecuencia, un «no buscado».

El desaparecido como campo problemático no es una instancia vacía, sino al contrario, contiene los rostros contemporáneos de la violencia, la injusticia y la impunidad. No podemos dudar que, por los vacíos en materia jurídica, el

²⁶ Achille Mbembe, *Necropolítica*, p. 58.

desaparecido forzosamente ha sido despojado de un fundamento político, de su estatuto político y, en ese sentido, del desarraigo de ciertas determinaciones de lo humano, tales como una condición digna de *aparición*. En consecuencia, el abordaje teórico y político del desaparecido es una condición difusa en su tratamiento, ya que se ubica, si es que tiene lugar, entre lo vivo y lo muerto, entre las numeralias de natalidad y los valores de mortalidad. Lo más grave no es la cifra de 33 mil desaparecidos, sino la indeterminación al margen de su imposibilidad de *aparición*, su incapacidad de tratamiento y la dificultad de una justicia jurídica posible. El gobierno mexicano aloja una deuda histórica de frente a la desaparición forzada y la incapacidad jurídica de reparación del daño causado; la justicia de los desaparecidos queda en el tintero. Ante la desaparición forzada, a las víctimas sólo les queda una certeza: gravitar en torno a la ley.

III

ARTE POR AYOTZINAPA

Tras lo sucedido con los 43 normalistas de Ayotzinapa, las respuestas desde el campo del arte no se hicieron esperar, las manifestaciones por parte de artistas, escritores, documentalistas, diseñadores, periodistas, entre muchos otros, fue inmediata. La búsqueda de verdad rápidamente encausó un sinnúmero de frentes, desde marchas y mítines, hasta expresiones de todo tipo. Levantar la voz por quienes ya no podían hacerlo se volvió una tarea de urgencia. En el circuito de la producción artística se comenzaron a fabricar todo tipo de programas de denuncia

y reclamo social, así como de exigencia de justicia e, incluso, de resistencia política. La producción de imágenes y su circulación mostraba, abiertamente, el daño irreversible que había grabado el Estado mexicano sobre su propio gobierno, sobre la historia del pueblo mexicano. Con el fin de presentar los múltiples cruces entre la producción artística y lo ocurrido la noche de Iguala, lo siguiente es un recuento de algunas de las obras producidas post-Ayotzinapa.

En el espacio público se hicieron notar todo tipo de expresiones plásticas y visuales con el fin de generar espacios de memoria y procesos de reparación del daño causado. Un ejemplo de ello son los rostros pintados de blanco sobre el asfalto de la Avenida Reforma, pues éstos ofrecían una apariencia facial y terrorífica a los miles de desaparecidos de este gobierno, obra del artista Gabriel Macotella (2016). Decenas de rostros, que gritan y demandan justicia, muestran el horror del mundo contemporáneo, donde un gobierno cínicamente despoja de identidad política, social y humana, a sus ciudadanos.



Gabriel Macotella, *Rostros*, septiembre 2016. Foto: Gonzalo Chávez

También podríamos citar la intervención con láser durante una de las movilizaciones de Acción Global, donde Arcángel Constantini trajo a cuenta la consigna *#NoMeCansare* (2015), interpelación a la famosa respuesta, «Ya me cansé», que el Procurador General de República, Jesús Murillo Karam, realizó en una conferencia de prensa.²⁷ Con esta pieza, la denuncia que se construía en la politización de consignas y el duelo colectivo, devino en materia visual y digital sobre los muros, pues concentraba el enojo despertado por las declaraciones de Murillo Karam. Constantini se apropió de las herramientas digitales para montar en el espacio público una consigna en tonos llamativos que condensaba la fuerza de seguir interviniendo las calles y reinventar los espacios y mecanismos de denuncia, para así hacerle ver al gobierno en turno que el pueblo mexicano, a pesar de toda la violencia e injusticia, no está cansado, ni se cansará.



Arcángel Constantini, *#NoMeCansare*, Acción Global 2014

²⁷ La consigna *#NoMeCansare* dio nombre a la exposición, llevada a cabo entre noviembre de 2018 y marzo de 2019 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), donde se exhibieron piezas que mostraban prácticas políticas que transitaban del arte a las movilizaciones sociales como reclamo de la violencia de los últimos años.

Por otro lado, una de las expresiones más poéticas fue la del oaxaqueño Francisco Toledo, ya que hizo volar 43 papalotes por las calles de Oaxaca (2014), evocando con ello que la búsqueda de los normalistas no sólo se encuentra en la tierra y entre nosotros, sino también donde nadie los ha buscado, en el cielo.²⁸ La necesidad de generar poéticas de duelo en el espacio de lo público se hace más que necesaria, los cielos se situaron como escenario para perpetuar la búsqueda. Los 43 rostros de los normalistas fueron elevados en el Centro de Oaxaca de la mano de Francisco Toledo y de decenas de niños; éstos recrearon el acto solemne del día de muertos, donde se cree que en esa fecha las almas bajan por el hilo y así llegan a la tierra para alimentarse de las ofrendas; los niños y Toledo resignificaron no sólo una tradición, sino la experiencia de duelo perpetuado tras la desaparición de los estudiantes, pero también de los miles de desaparecidos en México.



Jorge A. Álvarez, *El maestro Toledo elaboró papalotes con los rostros de los estudiantes normalistas desaparecidos de Ayotzinapa*, diciembre 2014

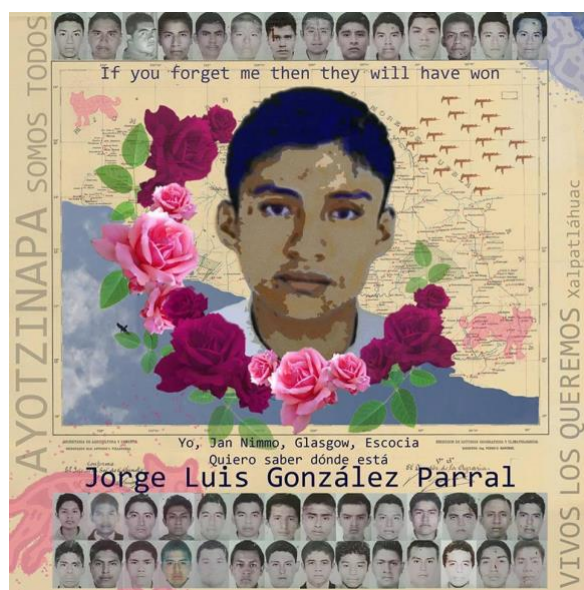
²⁸ Posteriormente, en el 2015, los papalotes, junto con una serie de carteles, fueron expuestos en el Museo Memoria y Tolerancia. Esta exposición fue inaugurada por Francisco Toledo, acompañado de algunos de los padres y las madres de los normalistas. Tiempo después, los papalotes también fueron exhibidos en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en la exposición de «Sublevaciones» curada por DIDI-Huberman y, poco antes de la muerte de Francisco Toledo, en el Museo de Arte Popular.

Es importante resaltar que las intervenciones en el espacio de lo público no cesaron, la búsqueda de programas en torno a los procesos de reparación y visibilización de la infamia del gobierno mexicano aún siguen irrumpiendo, interpelando. No sólo se trató de la apropiación del espacio público, sino de politizar las calles a través de la producción artística. Otros de los escenarios de intervención por parte de la producción artística fueron los museos y las redes sociales. Por un lado, el artista Rafael Lozano-Hummer se sumó a la discusión y a las críticas generadas desde el arte, en torno a la incompetencia de las agencias de investigación del Estado mexicano, con la obra titulada *Nivel de confianza* (2015); ésta consistía en un software que generaba un reconocimiento facial y, con ello, mostraba cercanías con alguno de los estudiantes desaparecidos. A partir de revertir los dispositivos de búsqueda de criminales, Rafael Lozano-Hummer transforma las herramientas e incorpora esta tecnología para la búsqueda de víctimas. De esta forma, Lozano-Hummer devela la incompetencia por parte del aparato gubernamental mexicano, ya que éste ha preferido utilizar dichas herramientas y tecnologías para ocultar culpables y no para llevar a juicio a los mismos.



Antimodulador Research, *Nivel de confianza*, 2015

Siguiendo las protestas y demandas por medios digitales, el trabajo convocado desde Pablo Ares y Julia Risler, los *Iconoclasistas*, generó desde las redes sociales no sólo un espacio de circulación de información, sino también de la creación, el reclamo y la resistencia. Con la consigna, circulada en redes sociales, de *#IlustradoresConAyotzinapa* (2014), se convocó a diseñadores e ilustradores para generar material visual que partiera de las consignas populares y los rostros de los normalistas, y, con esto, mantener viva la memoria social y política de los estudiantes desaparecidos.²⁹ El resultado fue un mosaico de rostros e identidades que ofrecen una presencia visual y plástica a cada uno de los normalistas desaparecidos.



Yo, Jan Nimmo, quiero saber dónde está Jorge Luis González Parral,
#IlustradoresConAyotzinapa

²⁹ Las gráficas recabadas en redes sociales y demás plataformas digitales se materializarán en un libro con la finalidad de generar memoria del proyecto; éste se podrá encontrar de forma física y digital bajo la licencia de *Creatives Commons*.

Sin duda, la producción de arte post-Ayotzinapa inauguró un epicentro de la herida que intenta conservar la memoria de los 43, así como elevar su circulación al nivel de la exigencia social; empero, evocar el duelo colectivizado de los normalistas no conlleva elevar la experiencia dolosa a un entendimiento de la desaparición misma. En ese sentido, la producción de arte encuentra un correlato desde la producción visual y material de la restauración de la memoria, de la denuncia y de la *aparición* con vida, mas se requiere de un trabajo por encima de la compasión para revertir el daño, en todo caso, para pensar lo ocurrido y no sólo evocarlo. Los 43 logran representar el duelo como gesto político de la ausencia, pero también opera y se articula bajo ciertas formas de simbolización de la desaparición forzada. En gran medida, las producciones visuales y las materialidades instalan una *re-presentación*, pero no acaecen como una presentación política de los normalistas. El vínculo y la circulación entre la imagen, la denuncia y la desaparición forzada, se presentan como tensiones del orden político y estético. Desde el espacio de enunciación colectiva de la pérdida aún se pueden ofrecer espacios *otros* donde todavía se haga posible pensar la herida que miles de desaparecidos forzosamente han dejado en la historia de México, y, así, traspasar la frontera de la *re-presentación*.

Y, a pesar de todo, no sólo se trata de los 43, sino del derecho de vida, el derecho de muerte y, por supuesto, de hacer *aparecer*, paradójicamente, a los desaparecidos como problema insoslayable de nuestro tiempo, y no sólo en su *re-presentación*; también se trata de hacer aparecer las operaciones de violencia sistemática en contra de civiles, es decir, de la infamia practicada como forma de gobierno y su consecuente despojo de justicia. En suma, y siguiendo todo lo

anterior, deberíamos de preguntarnos sobre cuál es el territorio de la historia de miles de desaparecidos forzosamente, si es que lo hay, en los horizontes de una justicia posible.

Al final, se trata de emplazar la desaparición forzada partiendo del trabajo de duelo y compasión creado en gran medida por la producción artística. Ante las aporías jurídicas y la impunidad latente de la desaparición forzada, el arte no se cruza de manos. Quizá el caso de los 43 es la metáfora de aquello que intenta perpetuarse como una forma de la memoria sobre el pueblo mexicano, y es porque evoca la herida de quienes han sido privados de su dimensión humana y política; sin embargo, es preciso investigar cómo desdoblar posibles que traspasen la compasión pública y se inserten como argumento histórico en el orden de lo político. Los 43 no son la metáfora de la disidencia en México, son el argumento histórico que reclama desde la ausencia la verdad de un mundo que lo hizo posible, un mundo de excesiva vigilancia que hizo real la desaparición de 43 vidas.

MAPA POLÍTICO

I

ESTÉTICA OPERATIVA

Contemporáneamente, las formas de representación de la violencia han estado marcando los estrechos vínculos entre lo estético y lo político. Quizá deberíamos preguntarnos si estas otras formas de la experiencia al filo de la violencia empobrecen la experiencia misma, o, por el contrario, la han fortalecido de cara a los horrores de los tiempos venideros. Es como si en la producción de imágenes se reflejara ya la próxima violencia de Estado. Poco a poco ello nos ha grabado la sensación de que todo se ha salido de control, de que viene a nosotros una experiencia más violenta que la anterior.

A últimas fechas, la reflexión en torno a la estética ha sido una insistencia constante, desde los círculos del arte hasta los campos académicos; por esta razón, las discusiones también se han trasladado a dimensiones mucho más amplias que la propia disciplina; más allá de ser una reflexión cronológica y disciplinar que tiene por contenido los límites del gusto y lo bello, el problema de la estética ha insistido en presentarse como eso, un problema y no apriorísticamente como un referente historiográfico. La estética, desde los aportes de Immanuel Kant en la *Crítica del discernimiento*, como una epistemología disciplinar de lo bello, aparece en la actualidad como el problema de las condiciones de posibilidad del sujeto y de lo sensible. Posteriormente, trabajos como los de la filósofa Hannah Arendt, sobre lo que puede entenderse como la propuesta de una filosofía

crítica de lo político desde el mismo Kant, ha sido de capital relevancia.³⁰ Para la filósofa, de manera muy general, en la tercera *Crítica*, es decir, la *Crítica del Discernimiento*, se puede extraer la formulación política vinculada a las formas de la sensibilidad, a saber, que toda determinación de lo sensible entable una correspondencia entre las formas y disposiciones de lo político, entendiendo, claro, lo político más allá de una forma de un régimen de Estado; tal y como lo describe la filósofa e historiadora de arte Helena Chávez:

Si bien la estética seguirá reflexionando sobre un tipo de conocimiento, iba a encontrar en la experiencia estética una relación con la cosa que, aunque no siguiera el esquema del conocimiento científico, pudiera generar una serie de juicios que no reflejaban meras opiniones en relación con una afección y pasión individual sino con una forma de experiencia común. En ese sentido, la estética moderna se aleja de las discusiones sobre la distribución de las formas de lo sensible para la construcción del conocimiento verdadero para adentrarse a las condiciones del sujeto. Esta vuelta de tuerca tendrá consecuencias no sólo para la definición de aquello que hemos llamado arte sino también [...] para pensar la política.³¹

Si bien es cierto que este cambio de dirección muestra que el problema de lo estético insiste en su condición fronteriza y de indefinición, nos permite dar cuenta de las tensiones y nodos problemáticos que existen entre los diferenciados discursos y referentes de lo estético. Empero, nuestra intención no es la de esclarecer o desanudar dichas discrepancias, al contrario, nos enfocaremos en partir problemáticamente de ellas y mantener dichas tensiones. De ahí la imposibilidad, y la dificultad, de reflexionar sobre lo estético como algo universal y acabado.

³⁰ Revisar: Hannah Arendt, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*.

³¹ Helena Chávez, *Insistir en la política, Rancière y la revuelta de la estética*, p. 19.

No deberían de sorprendernos los vínculos tan estrechos que aparecen y reaparecen entre lo estético y lo político. Dicha relación va desde la modelación «estética» de los discursos y las prácticas políticas, hasta los planeamientos políticos con rostro de una producción estética o artística; es decir, los intercambios de unos territorios que a momentos acontecen en lo estético y luego viran a lo político. Sin embargo, las formas tradicionales de lo estético y las geografías de lo político como esferas aisladas no son del todo el interés de este trabajo, pues la estética como herramienta investigativa y como emplazamiento político de la sensibilidad nos será de mucha más ayuda. La estética nos permite, como ya se mencionó, una revisión de lo político más allá de la política partidista y los regímenes de un Estado. La estética más que un saber, en el mundo contemporáneo, también se nos presenta como una herramienta, es decir, como un instrumento de análisis e investigación.

En ese sentido, la estética se puede entender como marco investigativo que establece las condiciones de posibilidad de lo sensible. La estética operada como instrumento que reagrupa sensiblemente los hechos, las evidencias, las materialidades, reabre la reflexión sobre el pasado, es decir, sobre la historia y, por qué no, sobre el presente. Asumida de esta forma, la estética puede funcionar como horizonte de la sensibilidad que demarca lecturas del pasado con el objetivo de generar una investigación detallada de uno o varios acontecimientos de la historia misma. Es innegable que los discursos disciplinares de una época tienen como suelo común una serie de discursos dominantes que operan como fundamento del presente, pero, y siguiendo lo anterior, el reparto de los discursos, de los datos, de las evidencias y de los acontecimientos, puede ser interpelado en

su validez desde una estética como herramienta política. El giro hacia una estética más operativa está en función de poner en marcha el emplazamiento de datos y evidencias que actúen en contra de los discursos oficiales, sin necesariamente generar información nueva; la tarea de lo estético, por ello, está comprometida con el esclarecimiento del pasado, con descubrir las analíticas en la distribución de lo sensible y desmontar la producción de verdad y de saberes. La estética como herramienta operativa permite hacer mapeos y generar procesos investigativos, así como reconstruir desde la materialidad un mundo en común.

Sin duda, la estética como herramienta política con finalidades investigativas es uno de los grandes aportes del Grupo Interdisciplinario Forensic Architecture y, en particular, el trabajo presentado por el arquitecto Eyal Weizman en distintos medios. Eyal Weizman, fundador del Grupo Interdisciplinario Forensic Architecture en el 2010, se refiere al equipo de trabajo como una agencia de investigación y, a pesar de que el grupo está compuesto por arquitectos, artistas, cineastas, periodistas científicos y abogados, su labor como grupo independiente está impulsado por juristas internacionales, ONGs y la sociedad civil en general, con el fin de crear análisis en torno a las violencias estatales, ya sea que éstas impacten en las guerras del espacio urbano, los perjuicios ambientales y las violaciones ante Derechos Humanos. Forensic Architecture es un grupo interdisciplinario que se encarga de elaborar peritajes, maquetas, animaciones, análisis de videos y cartografías de escenarios, como evidencias de las prácticas y operaciones de explícita violencia puestas en marcha, particularmente, por determinados agentes del Estado (policía, ejército, paraestatales). Una de las herramientas más eficaces de operación son las plataformas digitales, ya que

éstas permiten focalizar conflictos con mucha mayor amplitud, extrayendo microrrelatos, detalles microfísicos y nuevas lógicas entre estos dos; como ya se dijo anteriormente, la intensión no es la de generar nueva información, sino poner sobre mapas políticos, y bajo otros medios, la información eliminada por los perpetradores mismos.



Plataforma Ayotzinapa, *Mapa de los Ataques en Iguala y alrededores*, 2017.

Forensic Architecture incide, desde una mirada estética y contraforense,³² para poner en cuestión, o llevar a juicio, los mismos organismos estatales; por ello, el trabajo realizado por Weizman y su equipo tiene un impacto directo en los foros judiciales, jurídicos e, incluso, museográficos. Transitando por el lugar de los artistas, los investigadores y, evidentemente, los militantes, no sólo se conforman con la minería de datos en torno a las violencias ejercidas sobre civiles, y sobre las evidencias mismas, sino que hacen un trabajo conjunto entre el objeto (documentos, escombros, vestigios, testigos, etc.), la propuesta de un método

³² La noción de *contraforense*, en el caso de Forensic Architecture, funciona como herramienta de análisis e investigación que actúa en oposición a las investigaciones y estrategias efectuadas por agentes estatales, ya sea policía, ejército, paramilitares, etc. «Estos dos aspectos, el investigativo y el legal, se combinaron más tarde en el trabajo que desarrollamos sobre la ciencia forense, que podríamos calificar de contraforense, habida cuenta de que no trabajamos con la policía sino contra ella». *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*, p. 28.

estético investigativo y las formas de presentación; siendo más precisos, las maneras en que se exhiben, muestran y exponen. Para Forensic Architecture la materialidad, y toda evidencia sobre ella, se comprende como un sensor político que brinda testimonios objetuales de los hechos. «Material aesthetics is the quality of relations between things –the being of matter in the world, its ability to absorb and the degree to which it might.»³³ Más allá de las interpretaciones que van del sujeto al objeto, a la materialidad, es un registro de las cosas entre las cosas mismas.

La estética material no hace referencia al *sensorium* humano, sino a la capacidad de todos los objetos materiales de sentir, de registrar su proximidad con otras cosas y con su entorno. En ese sentido, los edificios son sensores que registran los impactos y las fuerzas que los rodean. La deformación material contiene información, graba unas y borra otras.³⁴

A partir de esta propuesta estética se activan una serie de técnicas para la fabricación de contrainteligencia que contrarreste los casos de injusticia e impunidad contemporánea. Forensic Architecture intenta reconstruir, desde los elementos materiales, y, principalmente arquitectónicos, la totalidad de los hechos ocurridos, no como una verdad incuestionable, sino como mapas políticos que exhiben puentes entre las cosas como sensores de evidencias y su presentación bajo otros medios. Para este grupo, los datos y las evidencias no poseen una significación dada e inquebrantable en sí misma, pues estos son modos instantáneos de ser y de aparecer. La propuesta de este equipo de trabajo gira a las materialidades y cómo el usuario percibe éstas, y no a la inversa, el ser

³³ Eyal Weizman, *Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability*, p. 96.

³⁴ *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*, p. 32.

humano es un elemento de paso ante las evidencias materiales. Las cosas registran variaciones, permanencias, sellan sensiblemente el entorno, condiciones climáticas y de violencia física, más allá de la sola comprensión de dichas variaciones, la estética que Forensic Architecture propone geolocaliza determinados hechos de violencia y presenta evidencias de tal manera que traspasen los marcos de la contemplación sensible y pasen a situarse en marcos investigativos, las Cortes y los Tribunales penales Internacionales. Siguiendo lo antes dicho, la estética funciona como instrumento práctico en el modo de presentación y exhibición de material probatorio.

En 2017 el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) albergó una exposición que llevó el título de «Hacia una Estética Investigativa»;³⁵ dicha exhibición reunió algunos de los trabajos de Forensic Architecture. La muestra estaba desarrollada por tres momentos diferenciados; el primero correspondía a la exposición de un mural y maquetas interactivas que tenían por tema la desaparición forzada de los normalistas aquella madrugada del 26 y 27 de septiembre en la ciudad de Iguala; la segunda y tercera parte exponían los conflictos entre la violencia humana y la destrucción del medioambiente, entre fotografías, documentos, proyecciones en video y cartografías. Empero, en esta investigación, nos centraremos en una de las piezas principales de la primera sala, misma que corresponde con el análisis y la presentación del caso de los 43

³⁵ La exposición titulada «Hacia una estética investigativa», dirigida por Eyal Weizman y Comisariada por Rosario Güiraldes, anteriormente estuvo expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) del 28 de abril de 2017 al 15 de octubre de 2017. Es necesario resaltar que la sección que corresponde al caso de los 43 normalistas no estaba incluida en la exhibición llevada a cabo en el MACBA, pues dicha sección fue inaugurada y mostrada por primera ocasión en el MUAC.

normalistas. *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*³⁶ es, quizá, la pieza más relevante de dicha exposición; colocada en la parte superior de la primera sala, demandó de inmediato la mirada de cualquier espectador. El mural, de 16 metros de largo y 5 de alto, es una cartografía material que reúne la violencia, la injusticia perpetuada desde el Estado mexicano y los relatos socavados de múltiples voces silenciadas aquella madrugada.

Tras meses de búsqueda y demandas de verdad, las madres y los padres de los normalistas, el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes y el Centro Prodh mostraron, ante el gobierno mexicano, que las condiciones para enunciar un relato de verdad estaban veladas por el Estado mismo. En un momento de evidentes negativas institucionales en torno al caso de los 43 normalistas, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), en colaboración con el grupo de Forensic Architecture, ofrecieron el espacio museográfico como escenario que abre una ventana a las investigaciones previas. Con ello, el MUAC, y en particular el equipo dirigido por Cuauhtémoc Medina, se hacía cargo no sólo del caso de los 43 normalistas, sino también del problema de la desaparición forzada en México, fenómeno negado por el resto de las instituciones estatales del país. Desde el primer encuentro entre las madres y los padres de los normalistas, el GIEI, el Centro Prodh, el equipo de Forensic y el grupo de trabajo del MUAC, en noviembre de 2016, hasta el mes de septiembre de 2017, los esfuerzos reunidos abrieron una nueva posibilidad en el proceso de esclarecimiento de la verdad. Es por medio de «Hacia una Estética Investigativa»

³⁶ La pieza puede ser revisada en la *Plataforma Ayotzinapa*, creada por el Grupo de Investigadores de Forensic Architecture: <http://www.plataforma-ayotzinapa.org/>

que se concentró el trabajo de meses de investigación, discusión y, por qué no, de un duelo nacional, con el fin de colocar la injusticia orquestada por el estado mexicano como parte de la opinión pública. En ese sentido, *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* fue un esfuerzo también de acompañamiento institucional a los familiares de los normalistas desaparecidos forzadamente.



Archivos del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), 2017

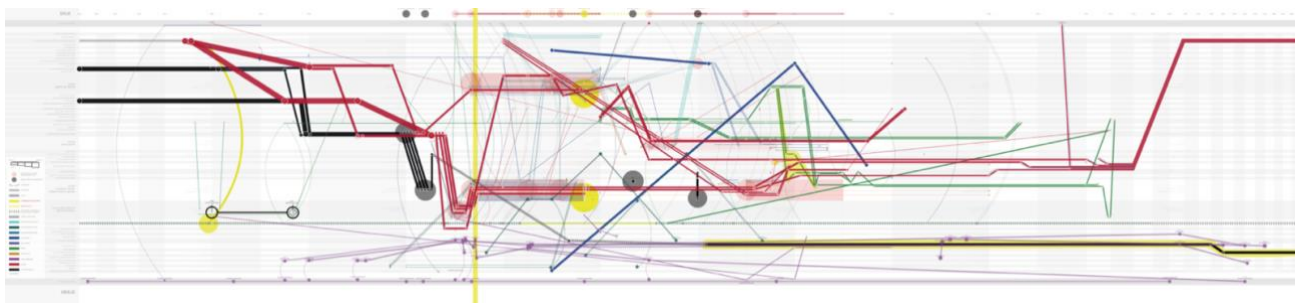
Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan reúne más de cinco mil eventos individuales y poco más de cuatrocientas mil páginas que fueron desplegadas en un plano cartesiano. Es importante remarcar que toda esta información y los datos diagramados fueron extraídos principalmente de cuatro

fuentes: dos *Informes de Ayotzinapa* recopilados por el GIEI, el libro intitulado *Una historia oral de la Infamia* de Jhon Gilber, el trabajo recabado por el Centro Prodh y los testimonios obtenidos directamente con las víctimas (normalistas sobrevivientes, padres y madres de familia y testigos). La cartografía como plano cartesiano extiende, por un lado, las X que marcan la temporalidad de los hechos y, por el otro, las Y que determinan los sitios donde los eventos narrados tomaron lugar. A partir de colores diferenciados se pueden apreciar los movimientos de 10 elementos, o personajes, que entre otros participaron de forma activa o secundaria en lo ocurrido aquella madrugada en la ciudad de Iguala: La *Mentira histórica* (negro),³⁷ víctimas-estudiantes normalistas (rojo), Crimen organizado (morado), Otras personas (amarillo), Ejército (verde), Policía Federal (azul cobalto), Policía Estatal (azul medio), Policía Municipal de Iguala (azul turquesa), Ejército Municipal de Cocula (verde bandera) y Policía Municipal de Huitzuco (azul cielo). La cartografía es un mapa político que distribuye relaciones entre cosas, relatos y evidencias, sin que ello implique privilegiar discursos oficiales o victimizantes. Bajo las líneas que van y vienen, se ensanchan o se adelgazan, el mapa deja ver que ningún relato o evidencia es aislado, sino al contrario, visibilizan las comunicaciones entre unos y otros, las semejanzas y las incongruencias en los relatos mismos. Más allá de establecer la veracidad de las narrativas oficiales y las no oficiales, *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* reconstruye, registra y presenta una serie de hechos violentos que localizan ciertas formas de veracidad en sus materialidades y en las prácticas mismas. En ese sentido, Forensic

³⁷ Para Forensic Architecture la *Verdad Histórica* será renombrada como la *Mentira Histórica*, a razón de que dicho informe está plagado de inconsistencias, encubrimientos y declaraciones hechas bajo tortura.

Architecture convoca desde un activismo estético a una discusión que incide directamente en el dominio político y, como ya se mencionó, en los marcos legales nacionales e internacionales.

Si el orden de la estética demanda volver a detonar la discusión desde las condiciones de posibilidad del sujeto y la sensibilidad del mismo, Forensic Architecture intenta reabrir la discusión desde una estética como herramienta investigativa desplazando los límites disciplinares en los que gran parte de la tradición ha contenido lo estético. Sin embargo, con lo anterior no se intenta aseverar que el camino que ha trazado la tradición, principalmente desde la filosofía, es erróneo, pero sí insuficiente para repensar los posibles de las producciones artísticas contemporáneas. En provecho de los posibles de la crítica contemporánea en torno a la producción artística, *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* aparece, y hace *aparecer*, un nuevo horizonte de la estética que interviene como herramienta política y de militancia. Por todo lo anterior es que encontramos necesario regresar, por medio de la estética como instrumento operativo, a las historias inconclusas y olvidadas en la historia misma.



Plataforma Ayotzinapa, *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*, 2017



Imagen tomada de *El Universal*, 2017. Foto: Luis Cortés



Imagen tomada de *El Universal*, 2017. Foto: Luis Cortés



Imagen tomada de *El Universal*, 2017. Foto: Luis Cortés

El día 7 de noviembre de 2014 el entonces procurador Jesús Murillo Karam daba informe de lo acontecido aquella madrugada del 26 y 27 de septiembre en la ciudad de Iguala, Guerrero.³⁸ Tras cerca de 25 minutos de relatoría y exposición de «evidencias», el procurador comunicó lo que, según la versión de la Procuraduría General de la República (PGR), habían sido los hechos, personajes y el destino de lo ocurrido con los 43 normalistas desaparecidos. Según este informe, los estudiantes, al ser equívocamente señalados como integrantes de grupo delictivo llamado «Los rojos», fueron perseguidos y «levantados» por otro grupo opositor del crimen organizado, éstos últimos nombrados como «Guerreros Unidos». Según el procurador, la maniobra de violencia fue orquestada por el Jefe de la Agencia de Investigación Criminal de la PGR y señalado como alto mando en el crimen organizado, Felipe Rodríguez Salgado, y el subdirector de la Policía Municipal de Cocula, César Nava González, además de un grupo de policías estratégicamente organizados.

La orden, según el informe, era clara, recoger los «paquetes»³⁹ un grupo de numerosos estudiantes que serían entregados en «Lomas del Coyote», y que después debían ser transportados en un par de camionetas al basurero de Cocula, donde, finalmente, serían incinerados. Ahí, dicho por el procurador, y según los testimonios y confesiones de quienes participaron en dicha tarea, los cuerpos

³⁸ Conferencia de prensa del Procurador, Jesús Murillo Karam (Ayotzinapa). YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=QNcfdHUiP8c>

³⁹ Hace referencia a los enemigos, o grupos contrarios, que son capturados y luego desaparecidos, torturados o asesinados.

fueron ejecutados y calcinados con llantas, leña, gasolina y diésel. En estas declaraciones, expresadas por Murillo Karam, y asentadas en las declaraciones ministeriales, los grados de violencia muestran un caso atípico entre pugnas de bandos contrarios del crimen organizado que dieron como resultado, no la desaparición de 43 estudiantes en manos del Estado mexicano, sino de la posible ejecución de los normalistas en el basurero de Cocula. Así es como se asienta la versión oficial de lo que, dicho por el procurador, será nombrado como la *Verdad Histórica*. Sin embargo, las inconsistencias y discrepancias no tardaron en *aparecer*.

Históricamente, la tipificación de *Verdad Histórica* tiene la función de brindar y abonar a las sentencias de los Tribunales Internacionales ante Derechos Humanos. Tradicionalmente, la función de la *Verdad Histórica* es determinar las autoridades, o autoridad, partiendo de un marco normativo de quiénes y bajo qué discursos de verdad se asienta una versión oficial que quedará grabada en la historia de un gobierno, comunidades o 43 estudiantes. En ese sentido, la *Verdad Histórica* opera en función de establecer la veracidad de los hechos, las causas y las consecuencias. Las autoridades encargadas del marco normativo de la *Verdad Histórica*, en este caso la PGR en colusión con el Gobierno Federal, otorgaron una identidad a las víctimas y los victimarios; es una identidad, claramente, en función de la supuesta verdad de los hechos y de sus propias narrativas oficialistas. «La *Verdad Histórica* está basada en dictámenes químicos, biológicos, entomológicos, balísticos y fotográficos», en palabras de Murillo Karam, es decir, la elaboración de una verdad que lleva a la base no sólo saberes y «evidencias», sino también elementos formales para hacer presentar algo como verdad; sin embargo, la

construcción de verdad no sólo es un asunto de formalidades, sino, en gran medida, de la *praxis* histórica.

Para el gobierno mexicano, la fabricación de la *Verdad Histórica* articula por un lado el esclarecimiento científico, legal y formal de los hechos, mientras que, por el otro, deslinda responsabilidades, en este caso, no solamente en razón de los 43 normalistas, sino también de todas las fosas comunes que fueron apareciendo a cada paso.⁴⁰ A partir de que la *Verdad Histórica* se hace presente, también se hace evidente la elaboración de memoria social, política y nacional. Orientar la *Verdad Histórica* como memoria oficial tenía por finalidad también situar un imaginario social y político, así como el duelo colectivo y la salida inmediata de las múltiples denuncias por parte de la población en general. La puesta en escena del procurador, más que una versión unívoca de los hechos, se torna como un fallido intento de elaborar una historia unidireccional e infalible de los hechos. Por ello, la fabricación del relato histórico de los hechos formula artificialmente una explicación del presente en razón de un pasado ficcionalizado, pero también horizontes narrativos para una lectura del porvenir, del porvenir de las víctimas. La *Verdad Histórica*, más que dejar respuestas, dejó un sinnúmero de preguntas.

La *Verdad Histórica* presenta, o representa, una apología de la violencia expresada como discurso y política de memoria; sin embargo, entraña,

⁴⁰ Alejandra Guillén, Mago Torres y Marcela Turati, *México, el país de las 2 mil fosas (Reportaje Especial)*. Consultado en: <https://aristeguinoticias.com/1211/mexico/mexico-el-pais-de-las-2-mil-fosas-reportaje-especial/>

paradójicamente, más una política de olvido que de la memoria misma. La mal llamada *Verdad Histórica* está fundamentada y legitimada, en este caso, en una radical ausencia de verdad. Bajo la forma de discursos oficiales de «memoria», se extienden los brazos del Estado mexicano bajo la violencia sistemática y la imposición de verdad en torno a los discursos y formaciones materiales que estructuran lógicas del olvido y de impunidad. «En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y distribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y terrible materialidad».⁴¹ Capturar e incluir las materialidades y los discursos emergentes, es decir, las formaciones que se han sedimentado fuera de la unidad discursiva, se ha convertido en la tarea principal de la *Verdad Histórica*; empero, ¿cómo hacer *aparecer* en su dimensión política e histórica los testimonios y evidencias neutralizadas por una mal llamada *Verdad Histórica*?, mejor aún, ¿cómo y desde dónde generar las condiciones discursivas para hacer *aparecer* y dar lugar a los discursos y materialidades de la ausencia?

De nuevo, podemos volver a los *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*, no para dar respuesta, sino para establecer un punto de lectura y, si es posible, un archivo de la ausencia que permita reorganizar las condiciones de *aparición* desde la estética misma. En ese sentido, y como ya se mencionó, *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* se presenta como una cartografía de la violencia ejercida no sólo sobre las víctimas, sino también sobre las evidencias, sin importar que éstas sean materiales, discursivas o humanas. Esta cartografía

⁴¹ Michel Foucault, *El orden del discurso*, p. 14.

política desdobra una serie de rutas, todas ellas diferenciadas según condiciones físicas de los personajes y número de testimonios de éstos; incluida, claro, la *Verdad histórica* que, en este mapa, es señalada como la *Mentira Histórica*. Más que una voluntad de verdad esclarecedora de los hechos, la cartografía intenta generar un mapa político de los testigos y las evidencias recabadas, principalmente por el GIEI, y cómo todas ellas operan en función de articular y mostrar el carácter no aislado de los hechos leídos en su totalidad. Los datos elaboran un relato fragmentado y colectivo, así como discursos que remiten a su propia relatividad, en oposición a la *Verdad Histórica*, donde toda evidencia se remite a un marco narrativo oficial. En palabras de Michel Foucault, «El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares».42

Para *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* se vuelve fundamental la elaboración de una infraestructura enunciativa que no consigne todo a unidades de verdad discursiva, sino a mapas relativos según sus propias formaciones discursivas.43 La cartografía propuesta por Forensic Architecture deja de lado la elaboración de un archivo como representación simbólica del pasado, incluso como precepto epistemológico, para dar pie a una estética que actúa y emplaza los datos, así como las disposiciones materiales. Más allá de las lógicas de representación y de representar a las víctimas y los hechos, la pieza propone una política del archivo como escenario prediscursivo, que no supone un lugar de dominio enunciativo, es decir, la interioridad de un sujeto organizando y unificando

⁴² Michel Foucault, *La arqueología del saber*, p. 219.

⁴³ Revisar: *Ibid.*, p. 212.

cualquier formación discursiva. En ese sentido, la pieza de Forensic es un archivo de las visualidades y materialidades resultado de un hecho de violencia. Por ello, podemos asumir que el archivo es el escenario prediscursivo que hace posible la memoria, y no es la memoria misma; en otras palabras, el archivo precede al discurso, a las materialidades y visualidades, es decir, a cualquier forma de visibilidad y enunciabilidad.

El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad.⁴⁴

Si bien las formas de conservación no sólo resguardan posibilidades de enunciabilidad, sino también sus posibilidades de *aparición*, las materialidades y visualidades también conforman y ofrecen contenido a toda formación discursiva. Volviendo a la cartografía, ahí se abren y se entrecruzan no sólo evidencias enunciativas, sino también materiales y visuales. Situar en un tiempo y un espacio trastoca los testimonios orales, así como las evidencias arquitectónicas como testimonios materiales y las evidencias visuales como testimonios digitales. Si ponemos atención a cada una de las líneas rectas, sea cual sea el color, veremos que las líneas en momentos tienen un volumen más amplio y a veces se adelgazan, también son más definidas y luego más sombreadas y sus límites dejan de ser claros; lo anterior muestra el alto o bajo número de testigos, testimonios e, incluso,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 220.

de las líneas difusas que dan evidencia de las declaraciones obtenidas por medio de la tortura.

«No hay líneas rectas, ni en las cosas ni en el lenguaje», nos dice Deleuze,⁴⁵ y *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* es una presentación visual y material de ello, los miles de testimonios que componen la pieza suponen no un escenario dado discursivamente, sino acontecimientos y evidencias que se sobreponen coextensivamente o en forma de palimpsesto y que hacen aparecer su carácter relativo y no consignado en relación a eso llamado verdad. El testimonio, los testimonios, sin duda amplían el campo visual de los hechos de violencia, desplegando, en su carácter singular, una naturaleza inasible y movediza. La acumulación y sedimentación de los datos, materiales y visuales, diagramados en el mapa, muestran el diseño infraestructural del relato, plegando, con ello, la dimensión política de todos y cada uno de los vestigios materiales, visuales y testimonios recogidos. Situar el carácter transitorio y fragmentario del testimonio hace de éste más que una necesidad en los procesos epistemológicos, pues de inmediato ofrece una lectura y perspectiva mucho más amplia de los hechos, no de la veracidad inamovible de ellos, sino del dominio político y, en ese sentido, relacional.

Es evidente que con *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*, desde la desaparición forzada de los 43 normalistas, también se pone sobre la mesa el problema histórico y epistemológico de la ausencia, así como su imposibilidad de generar medios de hacer *aparecer* lo que ha sido

⁴⁵ Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 11.

desaparecido. El problema de la historia y sus cruces en la formación y creación de archivo, como condición de posibilidad y lectura de las evidencias, reaparece en una cartografía de la violencia como mapa político de la ausencia. La cartografía presentada por Forensic Architecture va más allá de hacer una narrativa lineal de los hechos, mira debajo de los acontecimientos y la acumulación de hechos, pues revitaliza los posibles investigativos en torno a la desaparición forzada, haciendo de esto un problema no de la verdad y su condición metafísica, sino de la estética y las posibilidades de hacer *aparecer*, paradójicamente, el problema del desaparecido y, particularmente, la desaparición forzada.

Para Hannah Arendt, «El espacio de aparición cobra existencia siempre que los hombres se agrupan por el discurso y la acción»,⁴⁶ en el caso de *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* los discursos no sólo son situados cronotópicamente, sino que son elementos móviles y relacionales, según su capacidad de afectar y ser afectados, es decir, la cartografía no adquiere una unidad discursiva y hermenéutica en sí misma, pues los datos no poseen significaciones y consignaciones dadas, a diferencia de la *Mentira Histórica*; en oposición diametral a ésta, en la pieza de Forensic la verdad no aparece como discurso en tanto unidad regulativa, sino como elemento relacional que cobra veracidad en el relato y su *praxis* política. Por un lado, *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* puede leerse como una cartografía de la violencia histórica de un Estado y las inconsistencias en la formación discursiva y jurídica de verdad, pero también

⁴⁶ Hannah Arendt, *La condición humana*, p. 222.

como un pensamiento infraestructural, es decir, del archivo que abre la posibilidad de *aparición* e investigación de la desaparición forzada. Con ello, claro está, se abre una tarea más: una arqueología de la ausencia.

La estetización política de la historia, entendida como el análisis estético y político en las formas de narrar y de hacer aparecer algo en su dominio histórico, algo como verdad, permite emplazar un problema de orden epistemológico a las formas en que es dispuesta la sensibilidad y sus implicaciones en la formación de discursos de verdad. Desmontar, desde la estética, la narración oficial del Estado mexicano demuestra que no sólo es un asunto de la verdad y de quién tiene la razón, sino de quién la hace y cómo la dice. Para Michel Foucault, los sistemas de verdad no son sólo una manera de probar la verdad, sino la fuerza, el peso o la injusticia de quién lo dice.⁴⁷ *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*, como contraprueba de la *Mentira Histórica*, da cuenta de que la formación discursiva de verdad no sólo se trata de contenidos, sino que también se vincula directamente con las formas de *aparición* de dichos contenidos, pues las condiciones de posibilidad del discurso operan y diseñan el discurso mismo.

Restituir las condiciones de la desaparición forzada de los 43 normalistas bajo propuestas estéticas hace del campo del arte un escenario forense a la vez que político. A partir de la producción artística, Forensic es uno de tantos casos, se libra una batalla que ha iniciado en el dominio de lo político, así como de las guerras contemporáneas en el espacio público y los aparatos de violencia gubernamental; Forensic ha mostrado, de muchas

⁴⁷ Cf. Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, p. 71.

maneras, que la violencia de Estado se ha construido en la creación de discursos de verdad y la infraestructura que sostienen y presentan éstos; en pocas palabras, la violencia se juega en la posibilidad de falsificar la propia historia.

Pensar la materialidad y espacialidad de los *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* como un archivo vivo emplaza y revitaliza los enfoques, las metodologías y las formas de presentación de las producciones artísticas dentro del museo, pero también las herramientas, metodologías y las formas de presentación de las evidencias en torno a un caso de evidente injusticia. Apelar a la memoria oficial no es suficiente para desdoblarse una verdad de los hechos, al contrario, se abre un umbral de injusticia e impunidad jurídica, política y epistemológica; frente a ello, se vuelve fundamental revertir los procesos, los marcos de análisis e investigación. Al final, el problema de la desaparición forzada emerge, y *aparece*, con el problema del archivo de la ausencia y la estetización política de la historia.

I

FORO PÚBLICO

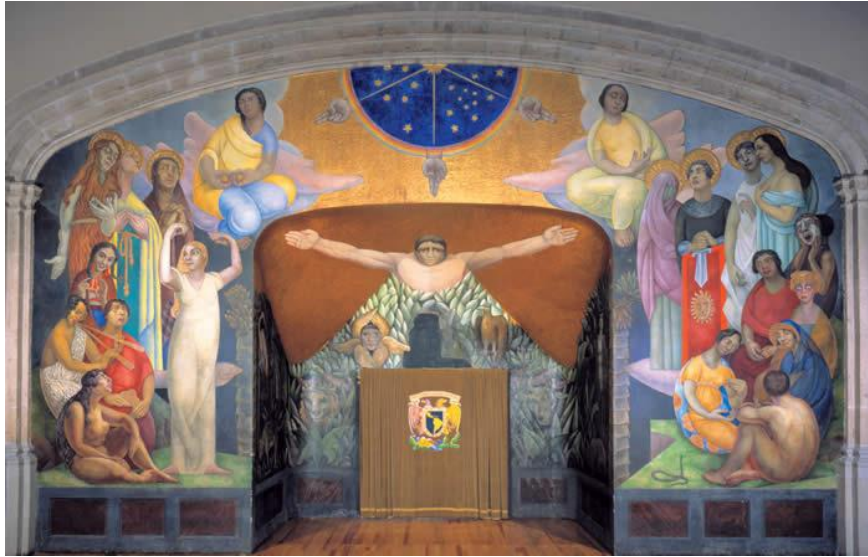
Pasados los conflictos desarrollados durante la Revolución Mexicana, el Secretario de Gobierno, José Vasconcelos, comenzó a definir los primeros programas de cultura estatal posrevolucionaria, mismos que demarcarían el rumbo de los sectores políticos, administrativos, institucionales, ideológicos y por supuesto educativos. Una de esas iniciativas fue la de hacer de la cultura un asunto de carácter universal; así fue como iniciaron las cruzadas de educación pública. El entusiasmo inicial de José Vasconcelos lo llevó a generar políticas culturales que homogeneizaran un sentimiento de nación centrado en la imagen del pueblo, y, de esta forma, incorporar a la vida «civilizada» los sectores más atropellados y desprotegidos durante la Revolución. Este ambiente fue la puerta de entrada a los intelectuales, escritores, artistas y, de gran importancia, muralistas, al proyecto vasconcelista; sin dejar de lado, claro está, que para 1924 a la salida de Vasconcelos dicha cruzada daría un paso atrás, ya que los muralistas, y en su mayoría de artistas, serían expulsados de su encomienda, dejando gran parte de los proyectos inconclusos.⁴⁸

Una de las primeras encomiendas del secretario fue la de pintar las fachadas, de 90m², de la Escuela Nacional Preparatoria No. 1;⁴⁹ dicha tarea fue encomendada al pintor y muralista Diego Rivera. Entre protestas y descontentos,

⁴⁸ *Historia de América Latina*, «México: Revolución y reconstrucción en los años veinte», pp. 154-155.

⁴⁹ Actualmente este recinto ha pasado a ser el museo del Antiguo Colegio de San Idelfonso.

en el mes de marzo de 1922 Rivera inició los primeros trazos sobre los muros de la escuela, dicha obra lleva por título *La creación*. Con la ayuda de Juan Guerrero, Jean Charlot y Carlos Medina, Rivera lleva en gran medida los ideales ilustrados de Vasconcelos a los muros como nuevo espacio de construcción social, cultural y política. De forma muy general, el mural se compone de 18 mujeres, cada una con distintos motivos, pero todas ellas recubiertas de símbolos religiosos y, de alguna manera, paganos. Remitirnos a *La creación*, como uno de los primeros murales en la historia del arte mexicano, es porque a partir de dicha obra es que se logran abrir los muros para la restauración de una identidad posrevolucionaria que permitió al muralismo mexicano apropiarse de la nueva esfera pública a través de las bardas y no del caballete. La construcción de memoria colectiva y la creación de una conciencia social estaba, en ese caso, en las manos de un arte «más público». *La creación* hace una promesa, desde el muralismo, no sólo para el futuro de una nación en reconstrucción, sino también para la historia del arte y, por qué no, de la producción artística fuera del museo. *La creación* sale de los salones de pintura para apropiarse de los muros con la promesa de una utopía fuera del museo para los artistas y, por supuesto, para el pueblo mexicano. Con la intención de materializar la ideología y la utopía del proyecto vasconcelista, es decir, del proyecto de Estado, Rivera comienza a dar un rostro posrevolucionario que marcaría una ideología del pueblo mexicano, pero también, y ello de forma mucho más contundente, le ofrece una identidad al Estado mismo. En ese sentido, *La creación* convoca la consolidación de un Estado que arroja una promesa de utopía hacia el porvenir.



Diego Rivera, *La creación*, 1922

Sin embargo, vale la pena preguntar, para el tiempo presente, cuál se podría decir que fue el destino de esa promesa, de esa consigna. En el 2018 el curador mexicano de arte, Cuauhtémoc Medina, hablando sobre la exposición «Hacia una Estética Investigativa» y, en particular, refiriéndose a la cartografía *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*, mencionó que:

La idea de ese mural largo tiene que ver con entender que en algunos lugares en México, en el Rockefeller Center, o en las Naciones Unidas, existe esta forma arquitectónica, un foro público que tiene de fondo un mural, y el imaginario de que, por tanto, ese espacio frente al mural es un espacio didáctico, de aprendizaje y que va acompañado de palabras. Es algo que ocurría en México, pero también en las otras presentaciones de esta pieza, gente hablando enfrente del mural. Pero también el que sea un lugar que escenifica el acierto de que lo forense, de Forensic Architecture, es la creación del foro, es decir, el lugar de la presentación de la evidencia pública.⁵⁰

⁵⁰ Entrevista, Editorial *El caminante*: <https://www.youtube.com/watch?v=bMZxq4nFEpM&t=2448s>

Para Cuauhtémoc Medina, la cartografía aparece como una continuidad de la producción muralista. Aunque es importante resaltar que no está motivada por las mismas detonantes que el mural *La creación*, se acercan mucho unas y otras. En un primer momento, las dos piezas comparten el hecho de ser extendidas en la arquitectura de gran escala. *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*, como ya se ha mencionado más arriba, parte de ser un mapa político de las retóricas de presentación de un caso, de las evidencias y narrativas de la violencia de Estado. Diferenciado del trabajo de los muralistas del siglo xx, Forensic Architecture parte de otro modelo de producción artística, ya que, de inicio, su trabajo no sólo está fuera del museo, sino también dentro de éste. Aunque ambos coinciden en ser trabajos que hacen suyas formas del ejercicio de lo político e, incluso, asumirse ambas obras en sí mismas como piezas políticas, *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* cobra su lucha política y jurídica dentro de las inmediaciones del espacio museístico. El mural propuesto por Forensic Architecture, mediante el trazado de líneas de continuidad y discontinuidad, elabora un espacio que, como ya se ha mencionado, funciona como infraestructura de *aparición*, al menos estética y políticamente, de los 43 normalistas desaparecidos. Ahora bien, el mural sienta un territorio de *aparición* discursiva y material de los desaparecidos, reagrupa las evidencias y testimonios para contrarrestar un discurso oficial. La estrategia estética de Forensic Architecture, a diferencia del muralismo mexicano, no es la de salir del museo para instaurar en el espacio de lo público una utopía del porvenir, pues su labor se sitúa en las potencias del museo, las potencias políticas del espacio museográfico, y, con ello, hacer de él un escenario de la *aparición* de un no-lugar, de un lugar negado para los 43 normalistas. En ese

sentido, y como primer momento, regresar al museo tiene que ver con la creación de atopías, de lugares negados, en donde los ausentes cobren algún tipo de presencia estética y política.

Lo cierto es que, bajo ciertos regímenes de la imagen informativa, en este caso el mural, Forensic inaugura por otro lado nuevos órdenes de lo sensible desde las materialidades, pero también del entendimiento y los espacios atópicos. La representación de la utopía, en el mural *La creación*, como promesa de Estado, es interrogada desde este mural contemporáneo que presenta el conflicto de carácter epistemológico e histórico de la violencia de Estado. A diferencia de *La creación*, *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* actúa en contra del Estado y no en asistencia a él. En ese sentido, el mural propuesto por Forensic reorienta la experiencia desde un no-lugar, el lugar de las ausencias, para reorganizar las formas de la experiencia y las implicaciones del conocimiento en torno a los hechos. Más allá de una ideología de Estado, *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* es la presentación, y no sólo la representación, política y artística que formaliza una función del entendimiento y la creación de herramientas que permiten competir contra el Estado mismo, aunque éste, claro, se empeñe cada vez más en ocultar la verdad de los hechos.

Las producciones de Forensic Architecture, en su mayoría, pueden ser pensadas y presentadas fundamentalmente como procesos, es decir, como herramientas que generan resultados y no como los resultados mismos. *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* no es la excepción, es más que una cartografía concluida, un proceso que ya en su condición genera formas de presentación, de la obra y de los resultados. Desde esta perspectiva, *La creación*

y *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* participan de igual manera en la historia del arte, en la medida en que ésta puede ser entendida como la historia de los procesos de producción y presentación artística. El mural creado por Forensic condensa las retóricas de violencia contemporánea, por medio de rectas desplegadas en un mapa de evidencias, dispone un espacio negado, un espacio anulado desde las políticas de un gobierno de Estado. «La instalación artística es un no lugar específico, y que puede ser instalado en cualquier periodo de tiempo».⁵¹ En el caso de *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* es la creación de ese no-lugar, de esa atopía, en no cualquier espacio, sino en el museo. Forensic Architecture devuelve bajo el espacio museográfico el derecho, despojado por el gobierno mexicano, de estar.

Sin embargo, el mural, como dice Cuauhtémoc Medina, es la pieza de fondo que convoca al *foro* público. Es evidente que la cartografía no es, necesariamente, una pieza que contempla el espectador, pues en cuanto es mirada, el presente de inmediato se hace preguntas, nota consistencias e inconsistencias, piensa en todas y cada uno de los testimonios, etcétera; es decir, establece un campo de acción estética y política, epistemológica e investigativa. Lo anterior se puede entender como un marco de acción del mural y de sus espectadores que hacen del museo un *foro* abierto, un espacio de discusión y de lo común. «Se trata de un foro que pretendía reunir y presentar los testimonios y las pruebas que habían sido desestimadas en los tribunales», pues, para Forensic, el museo más que un espacio de contemplación, se articula como el espacio donde se presentan y exhiben las pruebas que los tribunales de justicia estatal

⁵¹ Boris Groys, *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*, p. 59.

han clausurado. El *foro* saca a la luz, en su forma pública, asuntos de orden político-jurídico para emplazarlos al orden estético-público. Mediante herramientas tecnológicas, que el mismo Estado mexicano se ha negado a sí mismo con motivo resolutivo, el mural abre el *foro* como espacio de discusión e interpelación, mismo que conjuga las evidencias, los métodos de investigación y las formas de la presentación. *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* muestra de qué forma las herramientas científicas pueden transformarse en artefactos estéticos que hacen de los tribunales de justicia, como en este caso el museo, lugares del dominio de lo político y de lo público.

El *foro*, convocado desde el mural, les ofrece a las víctimas un espacio negado por otras instancias que las han invisibilizado, mediante narrativas del olvido y decepción, un derecho de *aparición* pública. El museo, además de ser un espacio forense, participa en la creación del *foro*, en ese sentido, el espacio museográfico deviene, por medio de sus prácticas y contenidos, en tribunal de justicia de carácter público. A falta, por omisión o negación, de foros y tribunales jurídicos, el museo inaugura un *foro* público con el objetivo de mantener activa la investigación en torno al caso de los 43 normalistas desaparecidos. *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* es un mapa que presenta, en su carácter público, la pesquisa, el registro y la valoración de las pruebas situadas en tiempo y espacio que, sin duda, tendrán cabida en la elaboración de otras investigaciones, así como el debate público. La dimensión de lo público hace del pensamiento una forma coextensiva, o, como diría Hannah Arendt, «abierto a todas partes»,⁵² asienta las

⁵² Hannah Arendt, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, p. 84.

formas críticas del propio pensamiento, así como de las formas en que se distribuye lo sensible y lo común.

Actualmente, gran parte de la producción artística dispuesta en el espacio público, es decir, fuera del museo, parece no irrumpir de la misma forma y con la misma firmeza como en sus primeras manifestaciones. El museo contemporáneo ha logrado centrar las tensiones políticas, sociales y culturales en todas y cada una de sus salas, haciendo de ellas espacios de lucha social, demandas públicas y, claramente, tribunales para la presentación y seguimientos de ciertos casos de injusticia e impunidad. El museo, más allá de resguardar, también puede funcionar como espacio alternativo, o como un emplazamiento, de los ámbitos urbanos, políticos y públicos. El museo extiende sus muros a los soportes materiales y discursivos, a la presentación de pruebas y evidencias, convirtiéndose en este medio y soporte del debate y la querrela pública. Para las propuestas artísticas contemporáneas, como es el caso de *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*, ya no sólo se trata de las políticas de museo, sino del museo como centro de operaciones políticas. De la misma forma, podemos entender el museo como instancia que espacializa procesos políticos, pero también estéticos a la vez que forenses e investigativos.

Mediante formas argumentales, forenses y estéticas, Forensic emplaza las formas tradicionales del *foro* para situarlas en el espacio museográfico y en su forma estética.

Que al mismo tiempo esa agencia encuentre crucial ocupar sitio no sólo en las redes académicas, sino también el aparato de visibilidad del sector artístico, que se ofrezca en el discurso e imaginario del museo, dan fe también de su militante compromiso con una «revolución cultural»: la transformación del

campo de «lo estético» en un foro sensible a lo político, donde se haga efectiva la transmutación de lo que era «arte» en una actividad de experiencia pública con consecuencias en el diseño social.⁵³

La creación del *foro*, siguiendo a Weizman, no incide solamente en la reinención y resignificación del museo, sino también en las formas de lo común que se tejen fuera de éste. El *foro* se ve convocado como el espacio de lo político, pues no basta la representación despolitizada de los normalistas, sino la presentación pública y la incorporación de una dimensión estético-política, es decir, de la posibilidad de *aparición* y restitución en un *foro* común. El uso público de la sensibilidad politiza las maneras y los marcos de presentación de pruebas y evidencias dentro del museo. En ese sentido, la transformación del museo en tribunal, o *foro* común, inmediatamente interpela una imagen de Estado, y su propia autorepresentación, pero también interroga sobre las formas contemporáneas de una operación cultural y social que han hecho de la violencia un dispositivo de gobierno.

Para Boris Groys, «El arte, en cambio, constituye un modo moderno de sobrellevar esta preferencia y establecer cierta igualdad entre los vivos y muertos»,⁵⁴ y claro, aún falta la igualdad de los desaparecidos. *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* se puede entender como una estrategia estético-política para traer y espacializar la historia de los 43 normalistas desaparecidos forzadamente, pero también como la creación de un *foro* público en el espacio museográfico contemporáneo. El museo abre las

⁵³ *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*, p. 23.

⁵⁴ Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*, p. 19.

posibilidades políticas a quienes se las han anulado, ya que esto permite devolver un derecho de *aparecer*, de no quedar en los olvidos de una memoria oficialista. Sin duda, la tarea por parte de los artistas, curadores, investigadores e historiadores del arte es ardua, sin embargo, no imposible; mostrar de qué forma la producción artística hace frente a los conflictos contemporáneos se abre como una labor del presente que reorienta el porvenir. *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*, sin duda, también deja más preguntas que respuestas, sin embargo, las preguntas siempre llevan grabadas las formas de su respuesta; interrogar desde un archivo de la ausencia, desde el museo como *foro público* y desde las estéticas como herramientas investigativas, de inmediato convoca a una arqueología de la mirada. Mirar bajo los restos y las ruinas de lo que ha dejado la desaparición forzada en México es, sin duda, una tarea de la historia de los procesos en la producción artística.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36,
37, 38, 39, 40,
41, 42,
43,
¡Justicia!

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Madrid: Akal, 2004.

AGUIRRE, Arturo y Nochebuana, Anel (coor.). «Pensar las espacialidades, el daño y el testimonio», *Estudios para la no violencia 2*. México: 3 Norte Afinita Editorial, 2016.

AMADOR, Diana y Caballero, Alejandro. *Ayotzinapa. La travesía de las tortugas, La vida de los normalistas antes del 26 de septiembre de 2014*. México: Ediciones Proceso, 2015.

AMIGO, Roberto. «Aparición con vida: Las siluetas de detenidos-desaparecidos», *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, IIE-UNAM, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *El uso de los cuerpos. Homo sacer, IV, 2*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2017.

_____. *Estado de excepción (Homo sacer II, 1)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004. _____ . *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida (I)*. Valencia: Pre-Textos, 2006.

_____. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 1996.

_____. *Medios sin fin, notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2006.

_____. *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2014.

ARENDT, Hannah. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Barcelona: Paidós, 2012.

_____. *La condición humana*. Madrid: Paidós, 2012.

_____. *La promesa de la política*. México: Booket, 2018.

_____. *Los orígenes del Totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1998.

BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. México: FCE, 2014.

BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 2000.

_____. *Ensayos escogidos*, México: Ediciones Coyoacán, 2001.

_____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.

_____. *Tesis de filosofía de la historia*. México: Ítaca-UACM, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *La amistad*. Madrid: Trotta, 2007.

BRODSKY, Marcelo. *Ayotzinapa. Acción visual*. México: Editorial RM, 2015.

BRUZZONE Gustavo y Longoni, Ana (comp.). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

BURGÜER, Peter. *La teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

BUTLER, Judith. «Bodies in Alliance and the Politics of the Street» [en línea]. *Transversal*, 2001.

<https://pdfs.semanticscholar.org/9cf5/3d72261800bc7ac2f7353270a8f59287a9be.pdf>

_____. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

_____. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

CALVERIO, Pilar. *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Burzaco: Siglo XXI, 2001.

CAMPILLO, Antonio. «Espacios de aparición: El concepto de lo político en Hannah Arent», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*. Núm. 26. Universidad de Murcia, 2002.

CEREZO, Héctor. *Vivos los queremos. Claves para entender la desaparición forzada en México*. México: Viandante, 2018.

CHÁVEZ, Helena. *Insistir en la política, Rancière y la revuelta de la estética*. México: UNAM-IIIE, 2018.

_____. «Pese a todo, aparecer» [en línea], *Re-visiones*. Núm. 5, Madrid, 2015. https://www.academia.edu/22443148/Pese_a_todo_aparecer

_____. «Walter Benjamin y la crítica de la modernidad: el arte de la desconfianza», *Theoría*, Núm. 29, 2015.

CHÁVEZ, Helena (edit.). *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México: MUAC-UNAM, 2012.

CHÁVEZ, Helena y Cuauhtémoc Medina (edit.). *Teatro ojo. En la noche, relámpagos*. México: MUAC-IIIE-UNAM, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 2009.

_____. *Empirismo y subjetividad*. Barcelona: Gedisa, 1996.

_____. *El bergsonismo*. Argentina: Cactus, 2017.

_____. *El poder: curso sobre Foucault II*. Buenos Aires: Cactus, 2014.

_____. *El saber: curso sobre Foucault I*. Buenos Aires: Cactus, 2013.

_____. *La subjetivación: curso sobre Foucault III*. Buenos Aires: Cactus, 2015.

DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1997.

DELEUZE, Gilles y Parnet, Claire. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*. Valladolid: Trotta, 1995.

_____. *Fuerza de la ley*. Madrid: Tecnos, 1997.

_____. *Huella y archivo. Imagen y arte*. París: INA editions, 2014.

_____. *Mal de archivo*. París: Galilée, 1990.

_____. *Perdonar lo imperdonable y lo imprescindible*. Chile: LOM Ediciones, 2017.

_____. *Políticas de la amistad*. Valladolid: Cuatro, 1999.

DIDI-HUBERMAN, George. *Arde la imagen*. México: Serieve/Fundación Televisa, 2012.

_____. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.

DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidades del dolor*. Argentina: Ediciones DocumentA/Escénica, 2013.

DURAND, Víctor. *Desigualdad social y ciudadanía precaria: ¿Estado de excepción permanente?* México: Siglo XXI-UNAM, 2010.

EAGELTON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006.

EXPÓSITO, Marcelo. «Entrar y salir de la institución: autovaloración y montaje en el arte contemporáneo» [en línea], *Transform: Instituciones progresistas*, 2006. <https://transversal.at/transversal/0407/exposito/es.html>

_____. «La imaginación política radical. El arte entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de lucha» [en línea], *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*.

https://www.academia.edu/4608278/La_imaginaci%C3%B3n_pol%C3%ADtica_radical._El_arte_entre_la_ejecuci%C3%B3n_virtuosa_y_las_nuevas_clases_de_luchas

EXPÓSITO, Marcelo y Blanco, Paloma. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. España: Universidad de Salamanca, 2001.

EXPÓSITO, Marcelo y Borja-Villel, Manuel. *Conversación con Manuel Borja-Villel*. Madrid: Ediciones Trupial, 2015.

EXPÓSITO, Marcelo y Holmes, Brian. «Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro», *Brumaria*. Núm. 5, 2005.

FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Argentina: Caja Negra, 2015.

Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa. España: MACBA-MUAC: 2018.

FOUCAULT, Michel. *¿Qué es la crítica? Seguido de la cultura de sí. Sorbona, 1978 / Berkeley, 1983*. Argentina: Siglo XXI, 2018.

_____. *Aesthetics, Method and Epistemology*. Londres: Penguin Books, 1998.

_____. *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France: 1975-1976*. Buenos Aires: FCE, 2014.

_____. *Del gobierno de los vivos. Curso en el Collège de France: 1979-1980*. Buenos Aires: FCE, 2014.

_____. *Discurso y verdad. Conferencias sobre el coraje de decirlo todo. Grenoble, 1982 / Berkeley, 1983*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2017.

_____. *El gobierno de sí y de los otros. Curso en el Collège de France: 1982-1983*. Buenos Aires: FCE, 2011.

_____. *El orden del discurso*. México: Tusquets, 2014.

_____. *El pensamiento del afuera*. España: Pre-Textos, 2008.

_____. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2001.

_____. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2010.

_____. *La verdad y las formas jurídicas*. México: Gedisa, 2011.

_____. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Caronte Filosofía, 2006.

_____. *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France: 1978-1979*. Buenos Aires: FCE, 2012.

_____. *Microfísica del poder*. Argentina: Siglo XXI, 2019.

_____. *Microfísica del poder*. España: La Piqueta, 1980.

_____. *Nietzsche, la genealogía y la historia*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

_____. *Seguridad, territorio y población. Curso en el Collège de France: 1977-1978*. Buenos Aires: FCE, 2006.

_____. *Sublevarse. Entrevista inédita con Farès Sassine*. Viña del Mar: Catálogo, 2019.

_____. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. España: Paidós/ICA-UAB, 2012.

_____. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

GONZÁLEZ, Manuel. «El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes», *Revista Andamios*. Núm. 34. México: UACM-San Lorenzo Tezonco, 2017.

GONZÁLEZ, Sergio. *Ayotzinapa, la rabia y la esperanza*. México: Editorial Terracota, 2015.

_____. *Campo de guerra*. México: Anagrama, 2014.

_____. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002.

_____. *Los 43 de Iguala. México: verdad y reto de los estudiantes desaparecidos*. México: Anagrama, 2012.

GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

GRUPO Interdisciplinario de Expertos Independientes. *Informe Ayotzinapa I, Investigación y primeras conclusiones de las desapariciones y homicidios de los normalistas de Ayotzinapa* [en línea]. <https://drive.google.com/file/d/0B1ChdondilaHNzFHaEs3azQ4Tm8/view>

_____. *Informe Ayotzinapa II, Avances y nuevas conclusiones sobre la investigación, búsqueda y atención a las víctimas II* [en línea].

<https://drive.google.com/file/d/0B3wuz7S3S9urNFFIZUNMSldQUlk/view>

GUATTARI, Félix. *Cartografías del deseo*. Barcelona: Paidós, 2000.

_____. «Entrevista», *La invención de la Institución*. México: Folios Ediciones, 1981.

GUATTARI, Félix y Rolnik, Suley. *Micropolíticas, cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. Madrid: Mínimo Tránsito, 2003.

_____. *Lo bello y lo sublime; la paz perpetua*. México: FCE-UAM-UNAM, 2004.

_____. *¿Qué es la Ilustración?* España: Alianza Editorial, 2013.

LONGONI, Ana. «Legitimidad del arte político», *Brumaria*. Núm. 5, 2005.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Madrid: Melusina, 2011.

NAVARRATE, Federico. *México racista. Una denuncia*. México: Grijalbo, 2016.

Perder la forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible: Estética y política.* Salamanca: Consorcio Salamanca y Centro de Arte de Salamanca, 2002.

_____. *Sobre políticas estéticas.* Barcelona: MACBA-UAB, 2005.

ROLNIK, Suely. «¿El arte cura?» [en línea], *Quaderns portàtils.* Barcelona: MACBA. http://www.medicinayarte.com/img/rolnik_arte_cura.pdf

_____. *Furor de archivo* [en línea]. Colombia: Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia. Núm. 18-19, 2008. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41411852001>

RONQUILLO, Víctor. *Ayotzinapa. La otra historia.* México: Universidad Iberoamericana, 2018.

SHINER, Larry. *La invención del arte.* Barcelona: Paidós, 2004.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás.* México: Debolsillo, 2018.

STEYLER, Hito. *Los condenados de la pantalla.* Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

WEIZMAN, Eyal. *Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability.* Belgium: Zone Books, 2018.