

Desapariciones de los cuerpos, borramientos de la imagen: archivo, violencia y memoria en la obra de Bruno Varela sobre el Caso Iguala (2015-2016)

Mariana Martínez Bonilla

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ABSTRACT

This article inquires into the relationships between the archive, the state violence and the images as metaphors of the mutilated, murdered and disappeared body in the works of Bruno Varela, *Volatilidad* (2015), *Fauna nociva* (2015) y *Materia oscura* (2016). In order to achieve the latter, the ways in which the official narrative, issued by the State, is enunciated from the indeterminacy and erasure of the bodies and of the images and documents that serve as expert evidence and testimonies of the violent exercise are put into question from a Visual Studies approach.

Keywords: Archive, Experimental Cinema, Forced Disappearance, Violence, Memory

En este texto se indagan las relaciones entre el archivo, la violencia estatal y las imágenes como metáforas del cuerpo mutilado, asesinado y desaparecido en las obras de Bruno Varela, *Volatilidad* (2015), *Fauna nociva* (2015) y *Materia oscura* (2016). Para ello, desde el prisma de los Estudios visuales, se ponen en crisis las maneras según las cuales, la narrativa oficial, emitida por el Estado, se enuncia desde la indeterminación y el borramiento tanto de los cuerpos y las imágenes, como de los documentos que fungen como pruebas periciales y testimonios del ejercicio violento.

Palabras clave: Archivo, Cine experimental, Desaparición forzada, Violencia, Memoria

Introducción

Durante el mandato presidencial de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), inició en México lo que sería conocido como “Guerra contra el narcotráfico”. Ésta se trató de una serie de acciones políticas y despliegues militares ordenados por el Estado mexicano, cuyo fin era combatir la creciente ola de asesinatos cometidos por agentes del narcotráfico en el estado de Michoacán. Dicha guerra, como informan diversas fuentes, se desató tras un violento altercado en un bar ubicado en la región de Uruapan, en donde fueron arrojadas 5 cabezas de hombres entre la multitud de asistentes.

Como afirma Ileana Diéguez (2016), la Guerra contra el narcotráfico significó un quiebre absoluto en las dinámicas e imaginarios de la nación mexicana. Fosas comunes; desapariciones; cuerpos mutilados; cadáveres expuestos en los espacios y vías públicas; cabezas cercenadas; restos humanos disueltos en ácido; narco-mensajes impresos en mantas y cartones, fueron solo algunas de las muchas formas a través de las cuales se instauró el régimen del terror en el que aún continúa sumergida la nación mexicana.

En los años posteriores, durante el sexenio de Enrique Peña Nieto, la situación empeoró hasta llegar a contabilizarse 101 mil muertes, incontables desaparecidos y un gran número de violaciones de derechos humanos cometidas tanto por algunos representantes del Estado (policía, ejército), como por el narcotráfico. Ejemplos de ello son las masacres de Tlatlaya (2014), Apatzingán (2015) y Ayotzinapa (2014). Así pues, lo que se desató desde el 2006 en territorio mexicano dio lugar a una ola de violencia desmedida que, al parecer, no tiene fin. A partir de ese momento, como afirma Diéguez,

Somos un país distinto. Distinto de aquel anterior a la guerra [...]. Cada día son muchos más los desaparecidos, los masacrados, los asesinados y desplazados. Las cifras nos enmarcan en una situación de exterminio. Andamos sumergidos entre fantasmas. Y hacemos como si nada nos sucediera (Diéguez 2016).

Desde la trinchera del arte, una gran cantidad de obras plásticas y literarias, despliegues performáticos y teatrales, filmes documentales, ficcionales e, incluso, otras manifestaciones de la imagen en movimiento, han elaborado complejos discursos en torno la vorágine violenta en la que México se ha sumido en los últimos años.

Las diversas *poiesis* que abordan la condición caótica, desorganizada y excesiva de la violencia en el México contemporáneo, coinciden en establecer relaciones a veces explícitas, otras tantas emborronadas e indiscernibles, entre la

condición social decadente y la impunidad que cobija a diversos grupos relacionados con el tráfico de drogas y armas en nuestro país.

Películas no ficcionales como el formato híbrido de Rodrigo Reyes, *499* (México-Estados Unidos, 2020); *La tempestad* (México, 2016) de Tatiana Huezo; *Soles negros* (Canadá, 2018), de Julien Elie; *Volverte a ver* (México, 2020), de Carolina Corral; *Hasta los dientes* (México, 2017), de Alberto Arnaut; *Te nombré en el silencio* (México, 2021), de José María Espinosa; *Ni vivos ni muertos* (México, 2014) de Luis Ramírez Guzmán y Federico Mastrogiovanni; cortometrajes como *Abrir la tierra* (México, 2019), de Alejandro Zuno o el *webdoc Geografía del dolor* (México, 2014)¹, de Mónica González e, incluso, algunas instalaciones como *Muro Ciudad Juárez. 2010* (2019), realizada por Teresa Margolles para la 58ª Bienal de Venecia, y *Sonidos de la muerte* (2017) de la misma artista, exhibida en el marco de la muestra “Feminicidio en México. ¡Ya basta!”, del Museo Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México, operan desde la búsqueda constante por ordenar los fragmentos, reconstruir las ruinas y nombrar a aquellos quienes han sido víctimas de las distintas manifestaciones de la violencia y la desaparición forzada en México.

A ellas hay que sumar los incontables ejercicios audiovisuales en torno al Caso Ayotzinapa, entre los que destacan *Ayotzinapa: el paso de la tortuga* (Enrique García, México, 2017), *Vivos* (Alemania-México, 2019), del artista chino Ai Weiwei y la serie *The Sun Quartet* (México, 2017), del colectivo anónimo-militante Los Ingrávidos. Así como la cuestionable película, mezcla de documental y ficción, *La noche de iguala* (México, 2015) de Raúl Quintanilla, e incluso otro tipo de elaboraciones críticas como la *Plataforma Ayotzinapa* (México, 2017)², del grupo de investigación interdisciplinario con sede en la Universidad de Londres, *Forensic Architecture*; los retratos hechos con piezas de *Lego* que formaron parte de la exhibición *Restablecer memorias* (2019) de Ai Weiwei, o las acciones acompañadas por los 43 papalotes (2014-2019) de Francisco Toledo.

Y la lista no se agota ahí, pues las obras y películas citadas en estas líneas forman parte del gran *corpus* de prácticas artísticas que tematizan, desde enfoques diversos, el problema de la violencia dictatorial y la desaparición forzada en América Latina. Por ejemplo, las obras e instalaciones audiovisuales de Paz Encina sobre la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay, como *Notas de memoria* (2012), la trilogía *Tristezas de la lucha* (2014-2016), y *Ejercicios de Memoria* (2016), abordada por Mariano Veliz en “Un archivo anacrónico y disyuntivo: Ejercicios de memoria (Paz Encina, 2016)”.

¹ Actualmente disponible en el sitio <http://www.geografiadeldolor.com/>

² Disponible en <http://www.plataforma-ayotzinapa.org/>

En el caso argentino, encontramos el proyecto *Buena memoria* (1996), de Marcelo Brodsky, analizado por Edoardo Balletta en el artículo “Ausencia, resto, objeto: una propuesta de lectura de la fotografía argentina post-dictadura” (2015), y por María Luisa Ortega y Elena Rosauo en “Temporalidades en conflicto: cuerpos y desaparición en las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina” (2012), así como las recuperaciones cinematográficas de los juicios realizados en 2006 por los crímenes cometidos durante la última dictadura: *Un claro día de justicia* (Ana Cacopardo e Ingrid Jaschek 2006), y *Nosotras que todavía estamos vivas* (Daniele Cini 2009), problematizados por Lior Zylberman en “Figuras de justicia. El testimonio en los documentales sobre los juicios por los crímenes de la última dictadura militar argentina” (2015) y, más aún, la aclamada película documental *Los rubios* (2003), de Albertina Carri.

De la misma manera, este conjunto se ha visto enriquecido con un gran número de títulos ficcionales que aluden a la problemática relacionada específicamente con la narcoviolenencia a lo largo y ancho del continente, pero sobre todo emplazadas en los territorios de México y Colombia. Ejemplo de ello son las diversas temporadas de la serie *Narcos* (Colombia y México, 2015-2021), y la película dramática de Fernando León de Aranoa, *Loving Pablo* (Colombia, 2019), mencionadas por Manuel Blanco Pérez en el artículo “Estética y contexto de los audiovisuales sobre narcotráfico en Latinoamérica en la era Netflix” (2020).

Asimismo, el tema es puesto en imagen en *Noches de fuego* (México, 2021) de Tatiana Huezo, también disponible en la plataforma de video bajo demanda *Netflix* y en otras tantas películas que fueron exhibidas en salas cinematográficas como *Pájaros de Verano* (Colombia, 2018), con la cual Ciro Guerra y Cristina Gallego obtuvieron el Premio Ariel a la mejor película iberoamericana durante el 2019, e, inclusive, la cinta mexicana *Cómprame un revólver* (2018), dirigida por Julio Hernández Cerdón.

En todas las obras y filmes mencionados, el sentido se produce a través de diversas estrategias retóricas. En ellas, el amalgamamiento entre forma y contenido responde a lógicas heterogéneas de la representación que podríamos emparentar con el giro memorial teorizado por Andreas Huyssen (2002). Es decir, con la proliferación de una serie de manifestaciones culturales, surgidas a partir de los años ochenta, en las cuales se recalca la crisis de la experiencia, derivada de la Modernidad, a través de la multiplicación de los tiempos y, por lo tanto, de los anacronismos.

Como afirman Ortega y Rosauo (2012), Balletta (2015), Veliz (2016) y Blanco Pérez (2020), a través del análisis de las obras enlistadas anteriormente, el problema de la desaparición forzada se ha convertido en una preocupación recurrente en el audiovisual contemporáneo. Para Edoardo Balletta (2015), las lógicas de la represión estatal y la desaparición forzada constituyen una política

de la ausencia que se ha convertido en un fructífero lugar de producción de sentido para el arte. Asimismo, para Ortega y Rosauero (2012), las prácticas artísticas y cinematográficas contemporáneas que se ocupan del pasado traumático reciente en América Latina prolongan el debate en torno a la representabilidad/irrepresentabilidad, así como la capacidad o incapacidad de la palabra y la imagen para dar cuenta de los acontecimientos violentos e inefables como la Shoah.

Dicha prolongación en torno a lo inefable y lo irrepresentable, como bien apunta Manuel Blanco Pérez (2020), puede inscribirse a través de códigos de representación comerciales, como en el caso del cine hegemónico y las producciones de *Netflix*, reproduciendo cánones coloniales y acrílicos, o según criterios de producción y distribución alternativa, como en el caso de *Ni vivos ni muertos* (2014), en donde se proponen quiasmos narrativos en el orden del discurso hegemónico “que nos lleva[n] a pensar, como espectadores, que buena parte de las consecuencias sociales en América latina derivan de la estructura que las rige” (116).

Por otra parte, en el ámbito de la creación experimental, la apropiación del material de archivo a través de su remontaje e intervención constituye la principal forma de reelaboración de los discursos memoriales en torno a los diferentes sucesos violentos que han tenido lugar en el continente americano en las últimas décadas. Tomemos por ejemplo la obra del colectivo mexicano Los ingravidos y de la directora paraguaya Paz Encino.

En el caso de los primeros, la apropiación de las imágenes del cine de la Época de oro mexicano, tiene como objetivo principal la puesta en entredicho de la constitución, por parte del Estado mexicano, del relato sobre el cual se funda la idea de la nación moderna mexicana. En *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (México, 2014), una secuencia del filme *La perla* (1947), dirigido por Emilio Fernández, es impactada anacrónicamente con las palabras de la poeta María Rivera. Se trata del poema *Los muertos* (2010), leído por la misma Rivera durante la “Marcha por la paz” organizada por Javier Sicilia en 2011.

Dicha yuxtaposición entre imagen y sonido dinamita la ficción sobre la cual se construyó el México posrevolucionario. Las imágenes de la familia que se resiste a la adversidad, protagonista de *La perla* (México, 1947), se reproducen una y otra vez, su velocidad aumenta y su materialidad sufre las consecuencias: la imagen se rasga, se agujera violentamente y termina por arder al mismo tiempo que las palabras de María Rivero se llenan de rabia. Frente a la resiliencia que el Estado impone históricamente como lo propio de su constitución, se imponen el dolor, la desesperación y la frustración producidas en el seno del estado actual de las cosas. Frente a la incorruptible unión familiar de Kino y Juana, protagonistas de *La Perla* (1947), María Rivero enumera a los muertos, a los desaparecidos, a las víctimas

directas y colaterales de la violencia ejercida por la mancuerna entre el Estado y el narcotráfico en el México contemporáneo.

Por otra parte, en la obra de Paz Encina, Marino Veliz (2016) encuentra una doble potencia del trabajo con el material encontrado, dada por “la vinculación ineludible del archivo con el pasado y su enlace sostenido con el futuro” (s/n), materializada a través de la poética de la disyunción movilizada por la creadora en el filme *Ejercicios de memoria* (2016) a través de la apropiación del “Archivo del terror”.

Según el propio Veliz (2016), el desmontaje de la “historiografía oficial”, llevado a cabo por Encina, a partir de la recuperación de la figura del líder del Movimiento Popular Colorado, Agustín Goiburú, rearticula las lógicas de relación histórica, causal y lineal mediante el remontaje de las imágenes del archivo y la narrativa oficial, así como de los anacronismos que éste posibilita. En palabras del autor, la tarea fundamental del ejercicio contra-archivístico de Encina, al igual que en el caso de *Impresiones para una máquina de luz y sonido* (2014), consiste en “la proposición de otro orden de sentido derivado de la gestación de un dispositivo de visión y escucha no sincrónico que estimula el deseo de ver y oír de una manera que modifica la organización del presente y el pasado” (Veliz 2016, s/p).

Como se puede ver en ambos casos, el trabajo con el archivo, herencia del arte de la posguerra, pero también de los ejercicios de remontaje de Warburg, Benjamin, Bataille y Brecht, se convierte en el motor fundamental de la producción de sentido. En dichos ejemplos, a través de la recontextualización de los documentos y secuencias, se producen hiatos críticos en torno a la memoria y la violencia y, sobre todo, sus relaciones con el tiempo por venir.

Considero que lo anterior se trata de una especie de reescritura o, mejor aún, de un reordenamiento de la historia de los acontecimientos violentos que se pone en crisis a sí misma y cuyas implicaciones afectivas producen figuras espectrales. A partir de los detritos de las imágenes que Paz Encina y Los ingrátidos remontan, dichas obras proponen “volver a pensar las condiciones de posibilidad de toda articulación entre imágenes, palabras, sonidos, y voces —y, con ellas, una manera de pensar la memoria colectiva y la potencia emancipatoria del cine” (Errazu 2018, 122).

Ahora bien, es dentro de este marco de relaciones entre las prácticas artísticas, la violencia y la política, entendida como una cierta articulación de lo sensible en un tiempo y espacios determinados, en donde me interesa inscribir el trabajo audiovisual del artista interdisciplinario mexicano Bruno Varela (Ciudad de México, 1971). Sobre todo, me propongo analizar aquí tres de sus obras, en las cuales se revisa críticamente, a través del reemplazo de materiales e imágenes provenientes de diversos archivos, la desaparición de 43 estudiantes normalistas

rurales de la comunidad de Ayotzinapa, Guerrero durante la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014.

El análisis de los cortometrajes *Materia oscura* (2016), *Fauna nociva* (2015), y *Volatilidad* (2015), que propongo, se plantea no sólo desde un posicionamiento teórico-metodológico cercano a los estudios visuales y las elaboraciones conceptuales del filósofo e historiador del arte francés, Georges Didi-Huberman, y de la artista y ensayista alemana Hito Steyerl, sino a partir de la línea de pensamiento crítico que utiliza a las prácticas archivísticas como espacios para la construcción de “contra-archivos” y, por lo tanto, de “contra-discursos” y “contra-memorias”. Es decir, de lugares y maneras de la enunciación que desafían a los relatos históricos hegemónicos desde la puesta en crisis de las nociones positivistas de la historia, la memoria y el tiempo, convirtiéndose en potencias de articulación de una memoria colectiva no basada en los discursos o “verdades” oficiales, emitidas por el estado-nación.

Desaparecer los cuerpos

27 de septiembre de 2014: un grupo de estudiantes de la Escuela Normal rural de Ayotzinapa “Isidro Burgos”, desapareció en medio de un fuego cruzado. Las versiones oficiales sobre el acontecimiento indican que antes de dicho suceso, los normalistas secuestraron un autobús de la Línea Estrella de Oro y robaron combustible. Su intención era desplazarse hacia la Ciudad de México para asistir a la marcha conmemorativa por la masacre del 2 de octubre en Tlatelolco y, para ello, pretendían reunir algunos víveres, más combustible y otros autobuses.

Posteriormente, tras el secuestro del autobús, se relata que el grupo de jóvenes irrumpió en el festejo por el lanzamiento electoral de María de los Ángeles Pineda Villa, esposa del entonces presidente municipal de Iguala, José Luis Abarca Velázquez. Ante dicha interrupción, Abarca, según narran los testimonios, ordenó que los estudiantes fuesen atacados porque presuntamente formaban parte de un grupo criminal. El saldo oficial del ataque fue de seis personas muertas, incluidos tres normalistas y 40 civiles heridos. De los 43 normalistas desaparecidos nada se supo.

Como informó Jesús Murillo Karam, quien en esos días se desempeñaba como titular de la Procuraduría General de la República, en adelante PGR, tras ser arrestados y por órdenes de José Luis Abarca, los jóvenes fueron entregados al cuerpo policial del municipio de Cocula, también en el Estado de Guerrero. A su vez, los policías de Cocula se encargaron de llevar a los estudiantes con el grupo delictivo “Guerreros Unidos”, cuyos sicarios se encargarían de la ejecución y desaparición de los 43 cuerpos, pues aseguraban que los jóvenes formaban parte del grupo rival “Los Rojos”.

Frente a la incertidumbre y poca exactitud de las declaraciones emitidas por la PGR y otros agentes del Estado-nación mexicano, la Comisión Nacional de Derechos Humanos en conjunto con el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez (Centro Prodh), y los representantes de las víctimas, convocó tanto al Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), como al Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), para llevar a cabo un acompañamiento de la búsqueda e investigación sobre el caso, el cual, según el Segundo Informe (2017) del GIEI, “ha sido también un aldabonazo en la conciencia del mundo sobre las violaciones de derechos humanos. El trabajo del GIEI constituye un mecanismo novedoso de apoyo internacional para enfrentar estos graves hechos y sus consecuencias” (5).

El resultado de los peritajes llevados a cabo, como es bien sabido, fue contundente: la “verdad oficial”, emitida por el Estado —y con la cual las autoridades inmiscuidas en la desaparición de los 43 estudiantes pretendían deslindarse de cualquier responsabilidad— era insostenible. De la misma manera, todas aquellas pruebas y evidencias con las que buscaban sustentar dicho discurso distaban mucho de ser concluyentes. Incluso, invitaban a dudar de la veracidad de todas y cada una de las palabras, testimonios policiales y relatos sobre el terrible suceso, pues las investigaciones y declaraciones emitidas por el Estado mexicano, según los peritos del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), mostraron “severas irregularidades, cuando no acciones sin ningún soporte legal que deben ser investigadas en profundidad” (GIEI 2017, 7).

Lo anterior implicó también que la desaparición de los estudiantes diera cuenta, una vez más, de los estrechos vínculos entre los agentes políticos — representados por el matrimonio Abarca-Pineda y los cuerpos policiales de Iguala y Cocula— y el narcotráfico. Y no sólo eso, sino que comprobó la vigencia de una larga tradición de resistencia campesina frente a la imposición brutal del poder estatal y sus relaciones con los narcotraficantes en el estado de Guerrero, inaugurada por la lucha campesina de Lucio Cabañas hace más de 40 años.

Borrar las imágenes

Para Adrián Cangi (2016), “la criminalidad del gobierno local, estatal y federal por acción u omisión no permite hablar en este caso de crímenes comunes, sino de una plena responsabilidad de todos los niveles del Estado en un acto de barbarie” (86). Dicho acto no sólo consistió en la función del Estado como garante de la entrega de los normalistas a los “Guerreros Unidos”, sino en su complicidad para la creación de un incinerador clandestino en un lote baldío (al que tanto los agentes involucrados como los medios de comunicación se refirieron constantemente como el “Basurero de Cocula”).

Y, más aún, dicha culpabilidad se hizo explícita en el momento en el que los grupos independientes de investigación forense obtuvieron acceso a los archivos y expedientes del, para entonces, llamado “Caso Iguala”. La materialidad de dichos documentos fue igualmente violentada, pues por una parte se encuentran “marcados, fotocopiados, escaneados [...] hasta el punto de hacerlos desaparecer y fundirse en una materia negra e inaccesible” (Martínez 2019, 102), y por otra, aquellas imágenes que no fueron empobrecidas hasta convertirse en material infértil, fueron exhibidas de manera poco ética y demasiado atroz, logrando su borramiento dentro del vasto *corpus* de imágenes violentas que invaden las pantallas, periódicos y otras publicaciones de la nota roja mexicana.

Tal es el caso de la fotografía del cadáver de Julio César Mondragón, cuyo rostro fue mutilado y arrancado *post-mortem*, la cual circuló libremente a través de diversos medios de comunicación poco tiempo después de la necropsia realizada por los médicos forenses del Ministerio Público de Iguala. Dicha imagen fue recuperada por Bruno Varela para realizar *Fauna nociva* (2015), un ejercicio de *datamosh*, con una duración de un minuto con quince segundos, en el cual el artista radicado en Oaxaca elabora veladamente la cuestión sobre la circulación pública de tan ominosa imagen.

En él, a través del daño deliberado de los *clips* de vídeo, Varela produjo una suerte de imagen abstracta que contiene algunos remanentes figurativos, mejor conocidos como *glitch* en el ámbito de las artes electrónicas. Según Michael Betancourt (2017), a través de la eliminación y alteración selectiva de cierta información visual contenida en los videos digitales en formato MPEG-1, el *datamosh* tiene como resultado una imagen que contiene residuos visuales y algunas manchas de color.

Dichos residuos no son otra cosa que los datos de movimiento contenidos en cada video. De tal manera, esta técnica produce errores de codificación que, sin embargo, no afectan la estabilidad de los archivos con los que se trabaja. Así pues, el *glitch* producido puede ser considerado como una característica estética, propia de una imagen errónea, y no como un error de código.

Fauna nociva (2015), es también un ejercicio que indaga acerca de los límites y las potencias de las imágenes y, sobre todo, del montaje en tanto herramienta política. Un fragmento de la declaración del entonces procurador Murillo Karam acompaña a la imagen apenas visible del torso del estudiante, aquella que se presenta ante nuestros ojos en medio de un sinnúmero de píxeles que desdibujan lo que la fotografía original muestra.

En las palabras que se repiten y superponen incesantemente hasta perder el sentido Murillo ofrece datos numéricos sobre las supuestas confesiones obtenidas en la investigación acerca del Caso Iguala: 386 declaraciones, 487 peritajes, 153 inspecciones ministeriales, 99 involucrados sobre los que se ejerció acción penal.

Se trata de las cifras y datos periciales a través de los cuales el Estado mexicano buscaba fundamentar la credibilidad y científicidad de la “verdad histórica” sobre lo sucedido en Ayotzinapa en septiembre de 2014.

Es como si a través del empobrecimiento de la imagen —término que tomo prestado de las disertaciones de Hito Steyerl (2016)— del cadáver de Julio César Mondragón, misma que corresponde a la espectacularización más atroz de la violencia llevada a cabo por los medios de comunicación masiva mexicanos, Varela nos indicará que hay algo erróneo, una suerte de incoherencia e irregularidad, en el discurso de Murillo Karam.

Ahora bien, la imagen pobre es definida por Steyerl en *En defensa de la imagen pobre* (2016), como una “lumpenproletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución [...]. La imagen pobre es una bastarda ilícita de quinta generación de una imagen original. Su genealogía es dudosa” (34). Según la ensayista, una imagen pobre se caracteriza no solo por su mala calidad y constante errancia dentro del vertiginoso flujo del capital audiovisual, sino por poseer una muy baja resolución, misma que termina por convertirla en un fantasma de la representación, en un remanente del sentido que permanece irresuelto e indeterminado.

Las imágenes pobres adoptan, según Hito Steyerl, una nueva dimensión discursiva cuando son sometidas al yugo empobrecedor de los más diversos intereses políticos y comerciales, los cuales degradan su condición hasta hacerlas ocupar una posición paradójica y bastarda en la que “van mucho más allá de la esfera de la representación y alcanzan un mundo donde el orden de las cosas y de los seres humanos, de la vida, la muerte y la identidad, queda en suspenso” (Steyerl 2016, 163).

Al mismo tiempo, la violencia ejercida sobre ellas es neutralizada de manera paradójica, pues si bien las imágenes pobres “no pueden dar cuenta cabal de la situación que supuestamente representa[n]” (Steyerl 2016, 163), su carácter paradójico y espectral, las convierte “en vestigios, huellas y trazos de lo que sucedido a cuya lectura es posible acceder mediante las brasas que de ellos emanan” (Didi-Huberman 2012).

En el caso de *Fauna nociva* (2014), el encuentro entre la imagen fragmentaria del cuerpo violentado y su correlato sonoro produce un espacio de apertura para el sentido. La mostración del cadáver a través de imágenes que “hacen hablar a los muertos por sus restos” (Diéguez 2016, 214), pone en crisis al imaginario en torno a los hechos violentos que han azotado a la nación, producido por las propias figuras representantes del Estado-nación.

Esta confrontación de la violencia que asigna y ejecuta la escritura de las historias hegemónicas es también un ejercicio patente en el *Atlas* (1927-1929) de Warburg, los *Pasajes* (1927-1940) de Benjamin, o el *Diario* (1938-1955) de Brecht. Y

lo es también en obras cinematográficas y videográficas como las *Historia(s) del cine* (1988-1998), o *El libro de la imagen* (2018) de Jean-Luc Godard y los *Recuerdos del porvenir* (2001) de Chris Marker y Yannick Bellon.

Como afirma Miguel Errazu (2018), esta reactivación del pasado ha tenido lugar y continua aún vigente dentro de la tradición del cine experimental, “fundamentalmente la que concierne a prácticas que se definen a partir de dos ejes de trabajo interconectados: la reapropiación y el reemplazo de materiales fílmicos, y el trabajo artesanal con medios obsoletos, como el 8 mm, el super 8 y el 16 mm” (231), como en el caso de la obra de Bruno Varela, la cual se inscribe en el campo disciplinar expandido del videoarte y el cine experimental mexicanos.

Otra de las obras audiovisuales del artista, relacionada con el Caso Iguala es *Volatilidad* (2015). En ella, una vez más, Varela recupera la declaración de la “verdad oficial”, enunciada por Murillo Karam. En esta ocasión, la relatoría de los hechos es acompañada por una serie de secuencias que muestran una convivencia familiar, al parecer extraídas de alguna o algunas películas caseras y cuya procedencia no ha sido revelada por el artista.

Dichas imágenes fueron sometidas a un agresivo tratamiento con cloro. Éste fue aplicado directamente sobre la superficie fotosensible en la que alguna vez dichos recuerdos se imprimieron y terminó por desdibujarlos. La intención es clara, manipular la materialidad de las imágenes “hasta que los últimos rasgos sean irreconocibles y dejen de contener presencia”, como afirmó el propio Varela.

“Les pido [sic] sigan viendo las imágenes [...]. Les pido [sic] sigan viendo las imágenes... Las imágenes...Las imágenes”, repite la voz de un hombre (se trata del propio Jesús Murillo Karam). Al mismo tiempo, las imágenes que ocupan la pantalla muestran los signos de su descomposición, de la erosión material y figurativa a la que fueron sometidas por el artista: una violencia química que trastocó sus cualidades representativas, que revirtió su potencia indexical en tanto registro del pasado, en tanto conformación imaginaria de la memoria.

Como ha afirmado en constantes ocasiones el propio Varela, “la desaparición forzada es una práctica sistemática del terrorismo de Estado, es una operación de invisibilidad reducida”. Las imágenes dañadas, ya sea por el tiempo, el Estado, o el propio videoartista, se convierten en una metáfora de la violencia y los cuerpos heridos que ésta produce y sobre los que inscribe su impronta injuriosa, pero también de la manipulación de la información ofrecida por la PGR a través de las conferencias de prensa en las que Murillo Karam participó activamente.

Lo que tiene lugar ahí, hablo una vez más con las palabras de Diéguez (2016), es la plena mostración del “poder de los excesos que vivimos en México [que] permea la vida cotidiana, los hábitos y comportamientos, las iconografías e imaginarios” (28). Es el estado latente de una violencia producida por las diversas

tácticas puestas en marcha por el narcoestado en México. Ésta se manifiesta como la portadora de un carácter ominoso e imborrable que quiebra cualquier estatuto de la representación y de los regímenes de la visualidad para aparecer como abyecta y fragmentaria, como la representación de un nuevo orden de lo cotidiano en el territorio mexicano.

Los documentos que dan forma a la obra de Varela invocan, desde la perturbación de sus cadenas significantes, una multiplicidad de sentidos. Éstos, a su vez, son puestos en disputa a través de los textos que les son superpuestos, así como de las grabaciones sonoras que los acompañan. En ese mismo sentido, también me referiré a *Materia oscura* (2016)³, tercera obra en torno a la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa.

Dicha obra aborda el estado de indeterminación de los documentos, testimonios y pruebas periciales que pretenden dar cuenta fiel (y no pueden) de lo acontecido. Se trata de un ejercicio audiovisual realizado a partir de la revisión de las “54,000 fojas, divididas en 85 tomos y 13 anexos, del “Caso Iguala”, hechos públicos por la Procuraduría General de la República, PGR, en 2015, impactadas en el colisionador por el segundo y último informe del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI)”, según las palabras del propio artista.

En *Materia oscura* (2016), se yuxtaponen las fotografías, formatos y oficios, extraídos del archivo de investigación de la PGR y sobre ellos se imprime un breve texto ensayístico en el cual Bruno Varela aborda el condicionamiento, operado por el Estado-nación mexicano, de la (i)legibilidad de las imágenes que se remontan a lo largo de los más de ocho minutos de duración del cortometraje.

La sobreimpresión en letras rojas de las palabras del artista funciona como una réplica de las estrategias estatales que censuran al archivo: “Las estrategias de la escritura burocrática judicial son varias: la omisión, la ocultación, la borradura, el bloqueo, el desenfoco, la sobreimpresión, la saturación” (Varela, 2015). Éstas, como se hace evidente a través del remontaje del cineasta, imposibilitan la lectura e interpretación de los documentos y las imágenes, arrojándolos hacia un espacio-tiempo histórico indeterminado. Según el propio Varela, dichas estrategias abren un portal hacia la dimensión de la materia oscura: “eso que debe ocupar un espacio, pero que no lo podemos ver” (Varela 2015).

Por otra parte, este tránsito de imágenes precarizadas y opacadas hasta el punto de su desaparición está acompañado por una serie de motivos musicales instrumentales ominosos y las grabaciones de las lecturas del segundo y quinto informe de la GIEI. Como he afirmado en *Materia oscura, imagen bastarda* (2019), en esta obra

³ Este análisis se nutre de y, a la vez, complementa las notas de investigación presentadas en la VII Jornada de cine mexicano: cine y política, organizada en el año 2019 por la Escuela de Comunicación de la Universidad Panamericana en la Ciudad de México.

lo visual y lo sonoro se disocian; lo que vemos, leemos y escuchamos es una división tripartita entre la impronta textual, la imagen visual bastarda, por supuesto, y la banda sonora. Estas dimensiones representan un acto de resistencia: resistencia como denuncia y cuestionamiento escrito ante la más avanzada forma de la violencia estatal; resistencia como la negación a desaparecer de aquellas imágenes que, aún en su carácter espectral y en su indefinición intersticial, demandan ser vistas, y resistencia ante la mentira política, declarada en la “verdad oficial” emitida por el Estado (106-107).

Cada una de las imágenes que conforman el *corpus* que Varela descontextualiza y recontextualiza en este remontaje se muestra más precaria que la anterior. La indiscernibilidad de la representación contenida en ellas las convierte en entidades abstractas y su reproducción —en la forma de un *loop* frenético— da cuenta de su disolución “hasta el punto de perder la potencia y su condición de imagen”. Sin embargo, como afirman las palabras del artista, impresas sobre dichas imágenes, “las presencias permanecen”, reclamando un espacio de visibilidad crítica e indicando la posibilidad una historia diferente, una versión no autorizada que cuestiona la veracidad de los relatos emitidos por el Estado-nación mexicano en torno al fatal acontecimiento del Caso Iguala.

Memorias espectrales: a manera de conclusión

A manera de conclusión es posible afirmar que el trabajo audiovisual de Bruno Varela plantea algunas preguntas sobre la supuesta “verdad oficial”, emitida por el Estado-nación mexicano en torno al Caso Iguala. Éstas reposan sobre la puesta en evidencia tanto de las omisiones e inconsistencias presentes en los discursos emitidos por Jesús Murillo Karam, como de los violentos emborronamientos de las imágenes y del sentido realizados por las autoridades encargadas de la custodia del archivo judicial del caso.

Al mismo tiempo, dichas dudas nos obligan a repensar el papel determinante de la política en la producción de la verdad y los registros narrativos de los acontecimientos históricos. En el caso particular de la “verdad histórica” sobre lo sucedido en el poblado de Ayotzinapa en septiembre de 2014, las “políticas de la verdad”, es decir, las regulaciones que distinguen la verdad de la falsedad en el seno del discurso emitido por las autoridades de la Procuraduría General de la República, enmascaran, a través de una serie de malversaciones y censuras de la imagen y los testimonios, la participación activa del Estado en la desaparición de los 43 estudiantes.

Como respuesta ante lo anterior, tanto en *Volatilidad* (2015) como en *Fauna nociva* (2015) y *Materia oscura* (2016), Bruno Varela problematiza la relación entre

las imágenes, el archivo del Caso Iguala y la desaparición de los cuerpos de los normalistas. Y, sobre todo, examina cómo es que la narrativa oficial, emitida por el Estado, se enuncia desde la indeterminación y el borramiento de los cuerpos, así como de las imágenes y de los documentos que funcionan como pruebas periciales y testimonios del ejercicio violento.

En dichas obras, la re-presentación de la ausencia de los cuerpos (así como de cualquier evidencia material de su paradero), viene dada a través de la reiteración sobre el material fotosensible y digital de la violencia ejercida sobre los desaparecidos mismos. Tal vez se trate de una estrategia que pudiera considerarse como propia de aquello que Edoardo Ballesta (2015), en el contexto de la producción fotográfica sobre la dictadura argentina, definió como “estética de la desaparición”. Es decir, como la producción, a través de diferentes motivos retóricos, de una “representación iconográfica” de la desaparición-ausencia que sirva para aprehender y testimoniar en el tiempo presente “un evento traumático del pasado” (Ballesta 2015, 743).

En la forma de aquello que el mismo Varela ha denominado como “anti-cine”, aquellas imágenes que alguna vez funcionaron como índices y testigos de lo acontecido son tamizadas críticamente. Es decir, recuperando las ideas de Godard y Debord en torno a la espectacularización de las imágenes y el condicionamiento operado sobre las relaciones sociales, Varela construye una serie de ejes de reflexión en torno a la potencia crítica de las imágenes (y los archivos que éstas conforman) que reposa en su indeterminación figurativa y en la abrasión de sus superficies, ya sea que se trate de un daño material, como en el caso de los fotogramas clorados de *Volatilidad* (2015), o de la reiteración de la condición espectral de las imágenes digitalizadas, como en *Fauna nociva* (2015) y *Materia oscura* (2016).

A la apropiación y puesta en relación de las imágenes se suma el comentario realizado por el artista en la forma de sobreimpresiones en las imágenes y subtítulos. Éste se convierte en una suerte de pivote del sentido, pues se relaciona anacrónicamente con las imágenes. Ante el tiempo pasado contenido en la imagen se impone la reflexión crítica presente contenida en las palabras del artista.

Lo anterior no se restringe al trabajo con el archivo de Ayotzinapa, sino que, a lo largo de la extensa producción del artista, consistente en 237 videos (según la última actualización de su perfil en el sitio web www.vimeo.com), encontramos un uso constante de material de archivo e imágenes dañadas, ya sea por el propio creador, o por los distintos procesos que las consignan en los más diversas colecciones y repositorios, tanto públicos como privados. En ella se muestra una preocupación constante por dar cuenta de los estragos y consecuencias, resultantes del enfrentamiento entre el poder gubernamental y el crimen organizado en el territorio mexicano.

Es en ese sentido que considero que los casos de estudio que me ocuparon a lo largo de estas páginas problematizan la activación de una comprensión sintiente de la violencia como una doble articulación entre lo visible y lo invisible, entre lo que está presente en las imágenes como huella o marca espectral y lo que las excede a manera de trazo violento sobre sus superficies dañadas, alejándose de cualquier intento por estabilizar el sentido desde un *logos* unívoco.

Volatilidad (2015), *Fauna nociva* (2015) y *Materia oscura* (2016), devienen, de tal manera, ejercicios de contra-memoria que luchan en contra de la sobre-significación de las imágenes de archivo y su codificación como constituyentes de los imaginarios colectivos para re-significarlas, para proponer nuevas relaciones entre unas y otras, pero también entre imagen y memoria, imagen y verdad, imagen y duelo. Las imágenes bastardas con las cuales Varela construye las tres obras aquí abordadas dan cuenta de la condición paradójica inherente a toda imagen. Es decir, de su doble articulación en tanto síntoma y conocimiento, en tanto interrupción del saber e interrupción del caos, por volver a utilizar las palabras del filósofo e historiador del arte francés Georges Didi-Huberman (2016).

Las imágenes-espectro que se hacen visibles en *Materia Oscura* (2016), *Volatilidad* (2015) y *Fauna nociva* (2015), problematizan las relaciones socio-políticas del México contemporáneo y constituyen un campo en el que no solo se comprueba la condición paradójica y falaz de las narrativas oficiales emitidas por el Estado, sino en el cual se hacen evidentes las tensiones e interrelaciones entre la producción social del sentido, el arte y las relaciones de poder, fundándolas en la intersección siempre en disputa entre la forma y el contenido.

Asimismo, es posible afirmar que las obras aquí analizadas pueden ser consideradas como una revisión arqueológica de las imágenes en tanto portadoras del signo violento que las llama a rendir cuentas ante la historia misma, pero también a la producción de una visibilidad de otro orden que, necesariamente, tiene que reconstruir los restos de aquellas imágenes al convocar otro tipo de miradas a través de la concatenación de imágenes materialmente incompletas.

Finalmente, los remontajes llevados a cabo por Bruno Varela pueden comprenderse como una manifestación de la historia potencial, relacionada con los fantasmas del pasado. Es decir, como la exploración, llevada a cabo por diversas prácticas culturales preocupadas por la comprensión de la memoria colectiva y del potencial de las metáforas relacionadas con los fantasmas o las apariciones, para referirse a diversas instancias de la violencia ocurrida en el pasado, pero que, sin embargo, tienen efectos decisivos en el presente. Se trata de un espacio intersticial entre la historia hegemónica y la contra-historia en donde se entretejen las reminiscencias de lo acontecido, las cuales habitan en la memoria de la nación mexicana, una memoria en constante peligro, una memoria que se

diluye con el paso del tiempo, con la desaparición de los cuerpos y los borramientos de las imágenes.

Bibliografía

- Balletta, Edoardo. 2015. "Ausencia, resto, objeto: una propuesta de lectura de la fotografía argentina post-dictadura". *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6: 741-764. DOI: 10.7203/KAM.6.7101
- Blanco, Manuel. 2020. "Estética y contexto de los audiovisuales sobre narcotráfico en Latinoamérica en la era *Netflix*". *Confluente* 12(1): 102-118. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/11334>
- Betancourt, Michel. 2017. "Glitched Media as Found/Transformed Footage: Post-Digitality in Takeshi Murata's *Monster Movie*". *Found Footage Magazine* 3: 48-57.
- Cangi, Adrián. 2016. "Meditaciones sobre el dolor". En *La radicalidad de la imagen. Des-bordando latitudes latinoamericanas* compilado por Florencia Incarbone y Sebastián Wiedemann, 85-104. Buenos Aires: Hambre.
- Didi-Huberman, Georges. 2016. *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Santander: Shangrila.
- — —. 2012. *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve.
- Diéguez, Ileana. 2016. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Errazu, Miguel. 2018. "'No podemos hablar ya sino a través de los restos': fragmento y fantasma del 68 mexicano en el cine experimental contemporáneo". *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía* 17: 227-246. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i17.5132>
- — —. 2018. "Barrar las imágenes, las palabras, los sonidos, las voces. Sobre 2 de octubre / Lejos de Tlatelolco, de Los ingravidos". *Toma Uno* 6: 119-138. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20901>
- Foucault, Michel. 2012. *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes. 2017. *Informe Ayotzinapa II. Avances y nuevas conclusiones sobre la investigación, búsqueda y atención a las víctimas*. México: Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes.
- Huysen, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, Mariana. 2019. "Materia oscura, imagen bastarda". En *VII Jornada de cine mexicano: Cine y política* coordinado por Alma Delia Zamorano y Alfonso Ortega. México: Universidad Panamericana.

- Ortega, María Luisa y E. Rosauero. 2012. "Temporalidades en conflicto: cuerpo y desaparición en las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina". *Historia y memoria* 4: 93-140. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/811/810
- Steyerl, Hito. 2016. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Veliz, Mariano. 2017. "Un archivo anacrónico y disyuntivo: Ejercicios de memoria (Paz Encina, 2016)". *La Fuga* 20. <https://lafuga.cl/un-archivo-anacronico-y-disyuntivo/860>
- Zylberman, Lior. 2015. "Figuras de justicia. El testimonio en los documentales sobre los juicios por los crímenes de la última dictadura militar argentina". *Kamchka. Revista de análisis cultural* 6: 717-739. DOI: 10.7203/KAM.6.6320

Filmografía

- Varela, Bruno. *Materia oscura*. México, 2016.
— — —. *Fauna nociva*. México, 2015.
— — —. *Volatilidad*. México, 2015.

Mariana Martínez Bonilla es Doctora en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, especializada en Teoría y análisis cinematográfico. Sus intereses de investigación se enfocan en las relaciones entre historia, memoria y violencia en el audiovisual experimental contemporáneo. Sus textos han sido publicados en las revistas académicas *Cinergie-Il cinema e le altre arti* (Università di Bologna), y *El ornotorrinco tachado* (UAEM).

Contacto: marianamtzbonilla@gmail.com

Recibido: 08/12/2021

Aceptado: 19/04/2022