

**Medios y archivos de la memoria
en los documentales sobre los desaparecidos de Ayotzinapa**

Sophie Dufays

Katholieke Universiteit Leuven

En la historia de los crímenes de desaparición en México y en la de los delitos estatales, el caso Ayotzinapa marcó un hito. Fue un hito por el carácter masivo de la desaparición ocurrida la noche del 26 de septiembre de 2014 (desaparecieron 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, conocida como Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, en Guerrero)¹, por la complejidad particular del dispositivo que implicó este crimen (cf. GIEI 2015 y 2016), por la amplitud de la movilización social que desató en México y en el mundo entero y por la consecuente visibilidad mediática que recibió.² Esta visibilidad ha sido reforzada por varias

¹ Además de estas desapariciones, los ataques, en los que participaron fuerzas de seguridad de la Policía Municipal, Estatal y Federal además del Ejército mexicano, causaron 6 muertos, 40 heridos, 110 víctimas directas y más de 700 víctimas indirectas (Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI) 2015, 311-313). Para una síntesis de las investigaciones y diferentes versiones de los hechos, véase Ramos Gil 2017.

² Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto “Todos somos Ayotzinapa: el rol de los medios digitales en la formación de memorias transnacionales de la desaparición”, dirigido por Silvana Mandolessi en la Universidad de Lovaina (Leuven, Bélgica). Dicho proyecto ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (ERC), en el Programa Marco de Investigación e Innovación de la Unión Europea Horizonte 2020 (“Digital Memories,” Grant Agreement n° 677955). Agradezco a Silvana Mandolessi por sus comentarios y sugerencias durante la redacción de este texto.

polémicas y pugnas entre diferentes versiones de los hechos, y por el recurso a diferentes medios de comunicación para apoyarlas.

Por un lado, la investigación judicial de la Procuraduría General de la República (PGR) y la posición del gobierno priista del presidente Enrique Peña Nieto han sido difundidas y articuladas por los medios tradicionales hegemónicos, especialmente la televisión, dominada por el duopolio Televisa y TV-Azteca.³ La imagen televisiva del Procurador Murillo Karam en su conferencia de prensa del 7 de noviembre se ha convertido en un símbolo de la falsa “verdad histórica” sobre el caso y los videos de las confesiones de los presuntos culpables obtenidas—como se descubrió después—bajo tortura, presentados como pruebas autoritarias durante la misma conferencia,⁴ han evidenciado el carácter manipulable de las videograbaciones y la importancia del pacto de confianza con quien graba. Por otro lado, los familiares y compañeros de las víctimas, los activistas y los ciudadanos acudieron a una serie de medios heterogéneos e híbridos para protestar, pedir justicia y oponer su memoria a la historia oficial. Entre estos medios han recibido una atención especial los nuevos medios digitales, especialmente las redes sociales como Twitter⁵ y YouTube.⁶ Además, las imágenes digitales resultaron esenciales no solo como soportes de las protestas vía internet sino también como pruebas de lo que pasó (videograbación celular) y como herramientas para modelizar la investigación (las animaciones de *Forensic Architecture*). Pero la ciudadanía usó también medios técnicos más antiguos como fotografías y medios manuales habituales del activismo como los carteles, grafitis, bordados o murales, que implican inscripciones materiales en el espacio físico.⁷

En este artículo, nos proponemos examinar los diferentes medios (específicamente las imágenes producidas por ellos) que las obras documentales sobre el caso citan y remediatizan (*remediate*, cf. Bolter y Grusin 2000) para recordar los

³ Sobre la tradicional colusión entre el Estado mexicano y el aparato mediático corporativo, cf. Gómez García y Treré 2014, y Wood 2019. Véase también, en otro registro, la película de ficción *La dictadura perfecta* (Luis Estrada), que se estrenó justamente en otoño del 2014 y que satiriza el poder de la televisión en México.

⁴ Para un análisis de estos videos, véanse Noble 2016 y Ramos Gil 2017.

⁵ Sobre el papel de Twitter en la difusión del movimiento social en torno a Ayotzinapa, véase, entre otros, Gutiérrez 2015.

⁶ Para un estudio de las dinámicas de comunicación sobre el caso Ayotzinapa en YouTube, véase Castillo-González y Meneses Rocha 2015.

⁷ Esta combinación entre espacios físicos y digitales corresponde a las prácticas del activismo contemporáneo en México: desde el movimiento #yosoy132 nacido en 2012 durante la campaña presidencial que llevó Peña Nieto al poder (cf. Gómez y Treré 2014), los grupos activistas han aprendido a usar estrategias mediáticas híbridas y a combinar acciones en línea y fuera de línea, según una lógica multimodal y descentralizada (Wood 2019, 132).

eventos y los estudiantes desaparecidos. Nuestras hipótesis iniciales son que (1) en el caso Ayotzinapa se cristalizan ciertas tensiones en la relación entre medios de comunicación y memoria de los desaparecidos; (2) estas tensiones son significativas del inestable estatuto o papel mnemónico de las imágenes digitales; y (3) las producciones audiovisuales sobre el caso revelan dichas tensiones no solo por su carácter intrínsecamente intermedial sino también por su reemplazo y apropiación de diferentes tipos de imágenes preexistentes o de archivo. Concretamente, nos preguntaremos qué combinaciones o tensiones se observan, en nuestro corpus, entre los soportes mediáticos digitales y los no digitales que se reemplazan y se convierten así en materiales de archivo, y qué memoria de los hechos transmiten esas tensiones.

Estos interrogantes tienen como trasfondo los debates teóricos en torno a las características de las fotografías e imágenes digitales y a su impacto en términos de historia y de memoria. Dichos debates se cristalizan en la noción de *transience* (transitoriedad), según el que la tecnología digital ha llevado a una nueva concepción de la fotografía como *transient*, como sintetiza Stephen Bull: “the essential characteristics of transient photography are that it is in transition: always easily open to manipulation; in transit: transmittable, mobile, and viewed on screens; in a transient state: ephemeral, inherently erasable and can be destroyed with little physical effort” (2010, 29). Asimismo, la segunda edición del libro colectivo *The Photographic Image in Digital Culture* tiene como premisa “the perception of a new transience of the photographic image as it is assimilated to a global flow of data and information” (Lister 2013, 4). Al preguntarnos por el estatuto atribuido a las imágenes de archivo digitales en nuestro corpus, las situaremos respecto a esta característica central, destacando dos ejes mencionados en la definición de Bull: por un lado, su índole efímera, fluida, fugaz (su “transient state,” vinculado a su ubicuidad y su diseminación) *versus* su permanencia y durabilidad;⁸ por otro, su carácter maleable, manipulable, versátil, “in transition,” *versus* su autenticidad articulada a su vínculo indexical con la realidad.⁹ La (in)autenticidad y la fugacidad de las imágenes fotográficas han sido objeto de discusiones desde mucho antes, en relación con la materialidad de sus soportes y con su reproductibilidad, pero

⁸ Más que oponerse a toda persistencia, los medios digitales serían caracterizados por una paradójica “enduring ephemerality,” como propone Chun (2008).

⁹ Algunos autores arguyen que las fotografías digitales ya no son indexicales (como Rubinstein y Sluis 2013, quienes hablan de “imagen algorítmica” y de “fotografía computacional”); otros explican que la digitalización no modifica su valor de index ni su realismo (como Mitchell 2015, especialmente su capítulo 5 “Realism and the Digital Image,” 49-63). Sobre la doble dimensión del index como huella y como deixis, véase Doane 2007.

la digitalización ha agudizado los debates a un grado extremo ya que ha cuestionado la materialidad¹⁰ e intensificado drásticamente la reproductibilidad de las fotografías.¹¹ Como puntualiza José Van Dijck a propósito del uso de la fotografía como soporte mnemónico, “digitization is often considered the culprit of photography’s growing unreliability as a tool for remembrance; but in fact, history shows the camera has never been a dependable aid for storing memories, and photographs commonly have been twitched and tweaked in the process of recollection” (2007, 99).

Desde esas premisas, seguiremos dos objetivos estrechamente vinculados. El primero, ya expuesto, consiste en aclarar el estatuto mnemónico y el valor histórico que reciben las imágenes digitales reemplazadas en los documentales sobre Ayotzinapa, enfrentándolas a la noción de una “memoria digital” concebida como fundamentalmente fluida y versátil.¹² Veremos cómo las citas de imágenes digitales preexistentes en el corpus valoran más bien su inscripción duradera en el espacio físico y en la memoria, la noción de inscripción evocando indisociablemente su valor de *index* y su historicidad. Examinaremos las estrategias de puesta en escena y de montaje que atribuyen a las imágenes digitales de archivo una materialidad y una autenticidad que suelen caracterizar los medios manuales (como los murales) o técnicos predigitales (como las fotografías analógicas).

Si, como ha señalado David M.J. Wood en su sagaz estudio sobre los primeros documentales dedicados al caso, Ayotzinapa ha suscitado un “extenso debate nacional en torno a la verdad de los hechos [...] y sobre la manera en la cual versiones encontradas de la verdad se construyen y se transmiten mediáticamente y compiten entre sí” (2019, 126), aquí nos interesa escrutar la relación entre medios digitales y no digitales en la construcción de un efecto de verdad desde el manejo de distintos tipos de archivos. Este constituye nuestro segundo objetivo: examinar los diferentes tipos de imágenes que se entregan como material de archivo, y analizar los procesos por los cuales reciben valores de autenticidad y de persistencia, articulando su formato tecnológico y mediático con su estatuto mnemónico. Siguiendo las recientes teorizaciones sobre el archivo que sintetiza Dagmar Brunow, consideramos los archivos

¹⁰ Si varios autores caracterizan las imágenes digitales por su inmaterialidad (como Doane 2007), otros como Van Dijck subrayan que la virtualización no equivale a una desmaterialización (2007, 109).

¹¹ Mitchell considera que se caracterizan principalmente por su circulación y su disseminación (2015, 55).

¹² Sobre el concepto mismo de “memoria digital”, véanse Garde-Hansen, Hoskins y Reading 2009, Ernst 2013, Hoskins 2017 o, en vínculo con las fotografías de los 43 desaparecidos de Ayotzinapa, Mandolessi 2019.

no como productos donde se comprueban hechos sino como procesos en los que estos hechos y su conocimiento se reorganizan constantemente (Brunow 2015, 37) e incluso como agentes, ya que “the archive [...] entails a performative dimension in constructing documents and sources and, as a consequence, in creating the grounds from which history is written” (40). Adoptamos asimismo la perspectiva teórica de Jaimie Baron en *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, que define el archivo a partir de la experiencia de su recepción, o sea, como un *efecto*: “archival documents exist as ‘archival’ only insofar as the viewer of a given film perceives certain documents within that film as coming from another, previous—and primary—context of use or intended use” (2014, 7). En esta perspectiva, nos preguntaremos qué funciona como archivo en las películas, es decir, qué es lo que se erige a la dignidad de fuente para la historia, como soporte de la memoria colectiva—o memoria cultural—de la noche de Iguala y de los estudiantes desaparecidos.¹³ Indisociablemente, observaremos cuáles son los eventos y las dimensiones privilegiadas del pasado histórico a las que remiten los archivos de distinto soporte mediático, para interpretar las recurrencias y las omisiones desde las que se construye(n) la(s) memoria(s) del caso.

Presentación del corpus

Este análisis se basa en un corpus amplio (aunque no pretende ser exhaustivo), que consta de las obras documentales siguientes, dirigidas entre 2014 y 2018:

- Largometrajes cinematográficos: *La noche de Iguala* (Raúl Quintanilla, 2015), *Ayotzinapa 43, una noche sin amanecer* (Rafael Rangel, 2015),¹⁴ *Ayotzinapa: crónica de un crimen de Estado* (Xavier Robles, 2015), *Mirar morir: el ejército en la noche de Iguala* (Coizta Grecko, 2015), *Ayotzinapa, el paso de la tortuga* (Enrique García, 2018).
- La miniserie *The 43 / Los días de Ayotzinapa* (2 episodios, dir. Matías Gueilburt, prod. Netflix, 2019).

¹³ La noción de memoria cultural ha sido y sigue siendo el objeto de abundantes discusiones en el ámbito interdisciplinario de los *memory studies*. Siguiendo Astrid Erll y Ann Rigney, consideramos que la memoria cultural es dinámica, intrínsecamente mediatizada y asimismo constantemente remedia(tiza)da (Erll y Rigney 2009). Esta línea teórica ha sido retomada en México por Ute Seydel, quien ha recalcado el papel del cine y de los medios masivos de comunicación como “dispositivos que hoy día permiten la articulación de forma creciente de versiones del pasado en las que se manifiestan latencias de la memoria que antes no podían alcanzar a un mayor grupo de personas” (Seydel 2014 (a), 207). Asimismo, Seydel ha analizado cómo algunos documentales mexicanos recientes (como *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas*, Gerardo Tort, 2005, y *Trazando Aleida*, Christiane Burkhard, 2008) participan en construir una memoria cultural en proceso en torno a las violencias estatales cometidas durante la llamada “guerra sucia” (Seydel 2014b).

¹⁴ Nótese que el mismo documental a veces se menciona bajo otro título, que fue el del proyecto inicial: *Un día en Ayotzinapa 43*.

- Reportajes de medio o largometraje, algunos producidos por la televisión, otros por cadenas en línea, otros por activistas, todos difundidos en YouTube: *Ayotzinapa: a 50 días de la masacre* (prod. ArkangelKlam media, 2014), *Ayotzinapa. La historia de los 43* (prod. TeleSur, 2014), *24 horas en Ayotzinapa* (prod. TeleSur, 2014), *The Missing 43 Mexico's Disappeared Students* (prod. Vice News, 2014), *Marchas por Ayotzinapa, de la indignación a la digna acción* (dir. Arnulfo Artega García, Rodrigo Coronel Navarro e Israel Velazco Ramírez, 2016), *Ayotzinapa: la otra historia* (prod. Universidad Iberoamericana / Ibero MX, 2018).
- Cortometrajes de cine: los 29 cortos de la antología *Ayotzinapa 26* (2016, promovida por Amnistía Internacional), *Guerrero: The Monster in the Mountains* (Matt Black, 2015, *The New Yorker*), *They Took Them Alive* (Emily Pederson, 2016, *New York Times*), *Esperanza 43* (Oliver Stiller, 2016), *The Fight Continues. The Ayotzinapa Case* (Vanessa Juercke, 2018), y otras breves obras audiovisuales de diverso formato: *Ayotzinapa* (Jessica Herreman y Alfredo Salomón, 2014), *No son todos los que están, ni están todos los que son* (Sergio Sanjinés, 2015), *I am Ayotzinapa* (Daniel Chávez Ontiveros y Kadri Koop, 2015), *43 preguntas* (Marco Aurelio Celis, 2015).

Hay cierta disparidad genérica en los cortos: algunos son de índole ficcional o experimental, pero aun así todos producen un efecto documental. Junto con Vivian Sobchack (1999) y Jaimie Baron (2014) consideramos el documental como un modo de recepción basado en una experiencia, y no solo como un tipo determinado de objeto fílmico. Esta perspectiva nos permite abarcar en un mismo corpus obras audiovisuales o fílmicas de formatos muy distintos, unidas por su efecto documental.

Casi todas las obras defienden la memoria de los estudiantes y reclaman justicia por ellos, erigiéndose contra la investigación de la PGR que concluyó que los cuerpos de los normalistas desaparecidos fueron quemados en el basurero de Cocula.¹⁵ La única excepción es el docudrama escrito por Jorge Fernández Menéndez y realizado por Raúl Quintanilla—el director de la escuela de actuación perteneciente a TV Azteca, que es la segunda televisora más importante de México—, que sostiene la versión oficial. Además de culpar a las autoridades municipales de Iguala y al cartel de los Guerreros Unidos, sugiere que los estudiantes de Ayotzinapa son infiltrados por narcotraficantes de otro cartel (los Rojos), a la par que dramatiza el secuestro y exterminio de los 43 mediante actuaciones basadas en el testimonio falso de los presuntos culpables.

Frente a la falsedad de las pruebas audiovisuales presentadas por la PGR como base de su “verdad histórica”, los otros filmes buscan subrayar la autenticidad de sus propias imágenes y de las que presentan como archivos de la verdadera historia de los hechos. Pero este registro o efecto de autenticidad se produce mediante configuraciones

¹⁵ Para más detalles sobre esta versión y su refutación científica, léanse los dos informes del GIEI (2015 y 2016).

mediáticas y estéticas heterogéneas. Se puede decir que las lógicas a las que responden las obras del corpus oscilan entre los polos de la inmediatez y de la hipermediación (o hipermediatización), constitutivos según Jay David Bolter y Richard Grusin del proceso de remediación, que define la esencia misma del medio: “a medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real” (2000, 98). Como han subrayado Astrid Erll y Ann Rigney, el mismo proceso de remediación caracteriza también las dinámicas de la memoria cultural, en las que los medios mnemónicos o “memorial media” “borrow from, incorporate, absorb, critique and refashion earlier memorial media” (2009, 5). Veremos en qué medida, al citar y reemplazar imágenes producidas por otros medios, nuestras obras audiovisuales (consideradas como medios mnemónicos) tratan en efecto de apropiarse de sus formas y de su estatuto, valor o sentido social, con el objetivo común de autentificar su visión o versión del pasado—pues, como señalan Bolter y Grusin, “[t]he appeal to authenticity of experience is what brings the logics of immediacy and hypermediacy together” (2000, 70-71).

Una lógica de inmediatez se observa sobre todo en las obras que se empeñan en retratar la sensación de ausencia que dejaron los desaparecidos en sus familias, sus comunidades rurales o sus compañeros de la Normal de Ayotzinapa. Varios filmes del corpus se centran así en las consecuencias de las desapariciones en los que quedaron, sin apenas recordar los sucesos. Estas obras combinan algunos testimonios y tomas de dichas comunidades que nos sumergen en su vida cotidiana marcada por el trabajo rural y la pobreza, sin usar imágenes preexistentes u otros archivos. El ritmo lento se concibe en contraposición a la rapidez del montaje televisivo, sinónimo de manipulación y de mentira en la ecología mediática mexicana. Este registro está presente en varios cortos de la antología *Ayotzinapa 26*, como *Macedonia* (Ricardo del Conde) o *Ya nadie toca el trombón* (Hari Sama), y en menor medida en dos cortos dirigidos por periodistas norteamericanos (*Guerrero: The Monster in the Mountains* y *They Took Them Alive*). También domina en el largometraje *Ayotzinapa 43, una noche sin amanecer* y en el medimetraje *Esperanza 43*. Los medios que se citan de modo inadvertido en esas producciones son medios manuales tradicionales, como los murales y el bordado. Estas citas implican una cierta remediación en la medida en que las obras se apropian de la significación social de los medios citados y de sus soportes materiales (la piedra y el tejido se asocian a una memoria sólida, resistente y paciente).

En el polo opuesto, muchas más obras tienden a la hipermediatización, una lógica mediática que “acknowledges multiple acts of representation and makes them visible” (Bolter y Grusin 2000, 33), desmultiplicando las citas intermediales y los signos de media(tiza)ción. En algunos casos, esta multiplicación de citas apunta a estimular la conciencia de su presencia y la reflexión sobre sus usos, como en los cortos *Voces electrónicas por Ayotzínapa* (Alejandro Noppel), *Requiem* [sic] (Christiane Burkhard) y *Nos faltan* (Lucía Gajá y Emilio Ramos)—los tres de la antología *Ayotzínapa 26*—o en la pieza *Ayotzínapa* (Herreman / Salomón), todas obras de marcado registro experimental. También pueden mencionarse los cortos *No son todos los que están, ni están todos los que son* y *I am Ayotzínapa*, cuyo objetivo explícito es mostrar y asimilar en el plano fílmico expresiones artísticas basadas en las fotografías de los estudiantes desaparecidos (ambos cortos se presentan como reportajes sobre exposiciones de tales expresiones).

En cambio, en los documentales de largometraje las citas intermediales y remediaciones apuntan más bien a un efecto de transparencia, siguiendo la característica de los medios mnemónicos enunciada por Dagmar Brunow: “[m]ost of the memory media draw on the notion of immediacy, [...] they stage themselves as transparent media, creating the illusion of an ‘unmediated memory’ (see Erll 129), although they are characterised by hypermediacy”¹⁶ (2015, 46). Es el caso tanto de *La noche de Iguala* como de obras opuestas en su postura ideológica, particularmente *Mirar morir. El ejército en la noche de Iguala* y *Los días de Ayotzínapa*.¹⁷ Todas esas obras evocan los eventos del 26/9 pero exploran también sucesos anteriores y posteriores. *Los días de Ayotzínapa* quizá constituya el ejemplo más acabado de hipermediatización, ya que combina imágenes de archivo de diferentes épocas y formatos, mapas ilustradores, entrevistas y testimonios, y tomas que apuntan a reconstituir las situaciones evocadas en los testimonios, incluyendo puestas en escena ficcionales de siluetas en uniformes con música dramática. Asimismo, la miniserie producida por Netflix acude a estrategias similares a las que recibieron críticas tan legítimas en el docudrama oficialista de Quintanilla; pero a diferencia de este, incluye el punto de vista de las víctimas mediante testimonios y grabaciones (tomadas por los estudiantes), las cuales son clave para autentificar su discurso audiovisual.

¹⁶ La referencia a Erll es la siguiente: Astrid Erll. 2011. “Odysseus’ Reisen: Remediation und transkulturelle Erinnerung”. En Sonja Klein *et al*, ed. *Gedächtnisstrategien und Medien im interkulturellen Dialog*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 125-144.

¹⁷ Al analizar el discurso narrativo de *Mirar morir*, Wood nota que presenta el inconveniente de “recurr[ir] a muchas de las mismas herramientas visuales y retóricas que *La noche de Iguala*” (2019, 132).

Para estructurar el análisis de nuestro corpus, tomaremos como ejes los diferentes tipos de imágenes preexistentes que los documentales reemplazan y son interpretables como archivos. Los relacionaremos con el tipo de informaciones que nos transmiten y examinaremos en qué medida, y desde qué estrategias, producen un efecto de autenticidad y se asocian a una memoria persistente. En primer lugar, consideraremos el uso de las imágenes grabadas, distinguiendo entre dos tipos principales: por un lado, las fotografías y los metrajes de archivo tradicionales, de carácter público, que se usan para ilustrar hechos del pasado; por otro lado, diversos videos digitales grabados durante la noche del 26/9/2014 o poco tiempo antes. Analizaremos tres tipos de videograbaciones, procedentes de aparatos distintos: primero, un video de la vida cotidiana de los normalistas (donde se ven trabajando la tierra), *home video* de origen privado tomado desde una cámara amateur, que fue luego compartido en YouTube; segundo, los videos que los estudiantes grabaron desde sus teléfonos celulares cuando fueron atacados por policías en Iguala, destinados a servir como pruebas y denuncias de la agresión; en tercer y último lugar, las captaciones de videovigilancia, especialmente las que se pudieron recuperar en la terminal de transportes de Iguala. Si bien dedicaremos una parte importante del estudio a las imágenes grabadas (sean fotografías o metrajes, analógicas o digitales, públicas o privadas), nos parece importante incluir y asimismo reconocer como archivos otros dos tipos de imágenes, las imágenes de síntesis digital (animaciones) y las producidas por medios manuales. Entonces, después de nuestro análisis de las fotos y de los videos, nos detendremos en el (re)empleo de las animaciones realizadas por la agencia de investigación Forensic Architecture; y, finalmente, nos preguntaremos por el valor que reciben en nuestro corpus los murales de la Normal, pintados por los propios estudiantes o en asociación con ellos.

1. Las imágenes grabadas

Para empezar, entonces, examinaremos cómo operan las dos lógicas de la inscripción (asociada a las nociones de permanencia y autenticidad) y de la diseminación (relacionada con la fugacidad y la versatilidad) en la puesta en escena y el montaje de las imágenes grabadas de archivo que son recurrentes en el corpus, dejando de lado las fotografías carnet de los 43.¹⁸

¹⁸ Estas fotografías están omnipresentes en el corpus, pero falta espacio para analizarlas aquí y además consideramos que su valor como documentos de archivo y su función informativa

1.1 Fotografías y metrajes públicos más antiguos

Muchos filmes del corpus evocan la historia de las normales rurales y especialmente la de Ayotzinapa, destacando el antagonismo con el Estado mexicano desde los años de la lucha social y de la guerrilla (las décadas de los 1960 y 1970). Este pasado es ilustrado con fotografías de archivo en blanco y negro, en particular de Lucio Cabañas y Genaro Vásquez, egresados de Ayotzinapa devenidos líderes de grupos armados. Varias de estas fotografías tienen mucho grano y además manchas (como la foto de Cabañas en *Ayotzinapa: la otra historia*, que sirvió de modelo para varios retratos murales, cf. figura 1), lo cual destaca su origen analógico (en contraste con la calidad digital de los filmes) y refuerza su “aura of being directly excavated from the past” (Baron 2014, 6). La inclusión de fotografías con huellas visibles de degradación insiste en su materialidad y asimismo en su historicidad; en palabras de Mary Ann Doane: “What is lost in the move to the digital is the imprint of time, the visible degradation of the image. [...] The historicity of a medium is traced in the physical condition of its objects” (Doane 2007, 144).



Figura 1: fotograma de *Ayotzinapa: la otra historia*

El reportaje *Ayotzinapa. La historia de los 43* conecta los sucesos del 26/9 con las desapariciones forzadas del pasado en Guerrero e insiste en la idea de una repetición de la historia, desde su discurso narrativo, pero también desde el procedimiento visual de la sobreimpresión. En el nivel discursivo, la voz narradora presenta una familia en la que el abuelo había sido secuestrado en los sesenta y ahora el hijo es uno de los 43 desaparecidos. En el nivel visual, algunas fotografías de archivos de guerrilleros se proyectan con velas en sobreimpresión (figura 2), velas que simbolizan la memoria persistente y las protestas por la reaparición de los normalistas (evocan particularmente la movilización nocturna del 22 de octubre de 2014, “Una luz por Ayotzinapa”, filmada en la última secuencia del mismo reportaje).

importan mucho menos que sus funciones intertextuales y expresivas (véanse al respecto Mandolessi 2019 y González-Flores 2017).



Figura 2: fotograma de *Ayotzínapa. La historia de los 43*

Esta idea de repetición acompaña también las pocas imágenes de archivo de la Masacre de Tlatelolco que se encuentran en el corpus. En el reportaje producido por la cadena en línea *Vice News*, *The Missing 43*, el periodista-narrador norteamericano David Hernández, al visitar la plaza de Tlatelolco, expresa: “there was a sense, even for those with the most basic knowledge of Mexico’s past, that history was repeating itself” mientras se insertan unas fotos del 2 de octubre de 1968. En *Ayotzínapa, el paso de la tortuga*, unos fragmentos de metrajes de archivo del evento acompañan el comentario de un estudiante sobre la importancia, para los normalistas rurales, de mantener “la consigna y la exigencia de justicia por los fallecidos y desaparecidos en el 1968, que es vital para cambiar México”. El uso marginal de estos archivos sugiere entonces un paralelo entre los dos ataques contra estudiantes. Es sorprendente que en el corpus audiovisual sean tan escasas las menciones a este paralelo que en otros medios ha sido objeto de muchos comentarios. De manera general, son muy pocas las alusiones a violencias del pasado que no tengan un vínculo directo con la Normal o con el estado de Guerrero. En *Ayotzínapa: crónica de un crimen de Estado* el periodista José Reveles declara que México es “el país de la violencia institucionalizada” y se refiere al asesinato de Mario Aburto Martínez (presunto asesino de Colosio, candidato a la presidencia en 1994), pero este tipo de recuerdo exterior al espacio guerrerense constituye una excepción.

Mucho más frecuentes que las referencias a la Masacre de Tlatelolco son las explicaciones sobre el contexto histórico del tráfico de drogas en Guerrero, con informaciones sobre el papel de alcalde de Iguala, José Luis Abarca, y de su esposa María de los Ángeles Pineda, y sobre las alianzas y disputas entre carteles en el “pentágono de la amapola”. Todos estos datos se suelen ilustrar con abundantes

fotografías que, en muchos casos, aparecen en blanco y negro en vez de lucir sus colores originales.

El recurso al blanco y negro es casi sistemático en el docudrama *La noche de Iguala*, que lo usa como modo de autentificación, para diferenciar la parte supuestamente más documental de su trama, de las escenas en color que componen su parte “dramática” y que han sido rodadas para el filme. Si los efectos dramáticos son visibles en las secuencias de reconstrucción de los hechos (sobreactuación, juegos de iluminación, ralentí, etc.), las demás imágenes que organiza, de procedencia e índole muy diversas, también obedecen a varias manipulaciones. Así, varias fotos, además de ser convertidas a blanco y negro, sufren un proceso de degradación (aparecen con rayas horizontales típicas de imágenes televisuales mal transmitidas) como si se quisiera insistir en que son documentos a la vez antiguos y de procedencia exterior, y por lo tanto más auténticos. Es el caso de las numerosas fotos de la pareja Abarca-Pineda (figura 3). La película también convierte a blanco y negro fotografías digitales famosas del caso, así como fotografías y metrajes que se presentan como preexistentes pero que probablemente han sido rodadas para ilustrar el relato filmico.



Figura 3: fotograma de *La noche de Iguala*

Ahora bien, otros documentales del borde ideológico opuesto acuden a estrategias similares. *Ayotzinapa: crónica de un crimen de Estado*, en particular, convierte a blanco y negro fotografías de Pineda y de Peña Nieto, para reforzar su estatuto de documentos, en serie con las fotos más antiguas (y de origen analógico) que incluye al inicio.

El documental de Robles también manipula (retocando los colores y los contrastes de luz y sombra) y organiza sus fotografías de archivo en un sentido expresionista. Este expresionismo responde a un discurso militante que toma una forma alegórica en la secuencia final, compuesta por una serie de fotografías preexistentes

acompañadas por una declamación del poema acusatorio de Pablo Neruda “Los enemigos”, basado en el lema “pido castigo”. Vemos sucesivamente (1) el pueblo reprimido, (2) las víctimas de Ayotzinapa y (3) los presidentes desde Díaz Ordaz y Echeverría hasta Peña Nieto, que personifican el Estado. La oposición es clara entre los colores vivos de las víctimas y los colores atenuados de los últimos presidentes, que expresan la falta de vida y de empatía de “los enemigos” del pueblo.

Los días de Ayotzinapa aplica la misma estrategia estética a algunas fotografías supuestamente preexistentes, como dos fotos de marchas en el prólogo del primer episodio, en las que el contraste entre un manifestante en color y su entorno represivo en blanco y negro dramatiza aún más el binarismo de la lucha (figura 4).



Figura 4: fotograma de *Los días de Ayotzinapa*

Además de retocar de modo más o menos explícito las fotos de archivo que usan, los mismos documentales acuden a técnicas de montaje típicas del cine de ficción, como el fundido encadenado y la sobreimpresión. Su utilización es ocasional pero muy significativa.

En efecto, si *La noche de Iguala* suele usar cortes secos para pasar del registro “documental” (en blanco y negro) al registro “drama” (en color), en una instancia reveladora recurre a un fundido encadenado. El rostro de Pineda convertido a blanco y negro (foto de archivo dada por auténtica) se superpone a un plano en color (reconstituido) mostrando coches de policías en una calle, mientras la voz narradora afirma: “a la par que [...] Pineda se codeaba con las altas esferas de la política guerrerense, el grupo criminal Guerreros Unidos se adueñó de Iguala” (figura 5). Esta sobreimpresión que traduce un paralelo discursivo hace claro el propósito de superponer los registros, y de dar a las imágenes en color (drama) un estatuto también documental. Pero el resultado producido es inverso: todas las imágenes supuestamente de archivo—que el uso del blanco y negro pretende homogeneizar—pasan a ser dudosas, incluso las auténticas, que sirven para apoyar un relato deformador. El relato visual procede por acumulación de imágenes de todo origen, del mismo modo que el

relato verbal acumula datos de todo tipo (fechas, salarios, detalles inútiles...) pero no cita sus fuentes sino que pretende hacer de los rumores verdades.¹⁹ Así escuchamos que “la escuela se ha convertido en un semillero político, pero también *se le acusa* de estar relacionada tanto con grupos guerrilleros como del crimen organizado como los Rojos. Sus métodos de lucha *suelen pasar* por la presión y la violencia y han terminado en tragedia” (subrayado nuestro).



Figura 5: fotograma de *La noche de Iguala*

Encontramos en los créditos iniciales de la serie *Los días de Ayotzinapa* un uso más sistemático y más polisémico de los fundidos-encadenados para articular imágenes de diverso origen. Así, una fotografía en blanco y negro mostrando un cuerpo en el suelo se encadena con el plano nocturno de una autopista en picado, que evoca los trayectos de los buses en Iguala. Los efectos de luz asociados a la superposición sugieren la idea visual de que la fotografía está siendo revelada por el plano de la ruta de Iguala, o sea, que los hechos de violencia del pasado pueden ser esclarecidos desde los sucesos de la noche de Iguala.

En los mismos créditos, dos fotografías (evocando la búsqueda forense en fosas, y protestas de manifestantes) se superprimen y desaparecen en el flujo de la corriente de un río (figura 6). La técnica del fundido-encadenado recibe aquí un evidente estatuto metafórico. Puede evocar el flujo de la memoria, que es constituida por una mezcla heterogénea de imágenes-recuerdos y las asocia de modo fluctuante en función del presente. Pero evoca también la dinámica del olvido que va sustituyendo una imagen por otra sin recordar las anteriores.

¹⁹ En los créditos finales, no se menciona ninguna de las fuentes de las imágenes reemplazadas.



Figura 6: fotograma de *Los días de Ayotzínapa*

Además, la imagen del agua que corre no deja de aludir al río San Juan, en el municipio de Cocula, donde fueron “halladas”, en realidad depositadas a propósito, unas bolsas con restos óseos quemados que la PGR presentó como los de los 43. Con esta alusión en mente, el plano del agua y el procedimiento del fundido-encadenado presentan la imagen de una memoria que se quiere borrar y manipular, contra la que el documental quisiera oponer una memoria sólida, concretada en las fotografías de archivo.

1.2 El home video de los normalistas: el mito del vínculo con la tierra

Como hemos visto, la conversión de algunas fotos preexistentes a blanco y negro en el corpus muestra el deseo de insistir en la historicidad de este material de archivo, una historicidad estrechamente vinculada a su materialidad (concentrada aquí en su aspecto visual), y que opera como garante de la autenticidad del discurso fílmico entero.

En los reempleos de videos digitales de archivo, el efecto de autenticidad se fundamenta desde otras estrategias: no se valora la materialidad de las imágenes, sino la de las condiciones de grabación (abarcando la relación entre quien filma y quienes son filmados) y la de los aparatos de grabación. Uno de esos videos, además, hace de *la autenticidad* un valor asociado al modo de vida y de trabajo de los normalistas. Se trata de un video mostrando a un grupo de estudiantes—entre los cuales están varios de los desaparecidos—trabajando la tierra con palas y picos. Lo grabó uno de ellos con una cámara digital unos días antes del 26 de septiembre, o sea que se trata de un video tomado por ellos para ellos, que registra un fragmento de su vida cotidiana, como un *home video* o un archivo familiar. Los estudiantes decidieron compartirlo “para que la gente pueda ver a lo que nos dedicamos realmente” según explicó Omar García en un

reportaje disponible en YouTube.²⁰ En la grabación, se ve a los estudiantes alegres en el trabajo, saludando a la cámara, bromeando y riéndose entre ellos. En el reportaje, García insiste en que la identidad de los normalistas está vinculada al campo: “somos campesinos”, “nos recuerda [...] de dónde venimos, nuestro origen, nuestra identidad, y nos recuerda que nosotros aquí en Ayotzinapa no quitamos la identidad de las personas, sino que se la arraigamos aún más”. Asimismo, quiere oponerse a la visión negativa de los estudiantes como agitadores políticos radicales que pasan todo su tiempo en marchas y plantones, una visión que, como expone el reportaje *43 preguntas*, está muy extendida en diversos sectores de la sociedad mexicana.

La inserción en el corpus de este video en el que los jóvenes aparecen como trabajadores, alegres y sencillos, apunta claramente a suscitar simpatía por ellos. Este efecto es explicitado en el primer episodio de *Los días de Ayotzinapa*, donde el video interviene justo después de un comentario del periodista John Gibler sobre la importancia de escuchar a los estudiantes, de “volverlos personas, no rostros no nombres” para poder conmovirse de ellos. En contraste con las fotografías carnet de sus rostros que expresan su ausencia y que tenderían a convertirlos en figuras simbólicas, el documental atribuye al video la capacidad de hacernos sentir su presencia viva. Sin embargo, a nuestro modo de ver, este video también los erige en figuras idealizadas.

Si en algunas obras, el video se cita en secuencias que presentan la escuela y su vida cotidiana—como en *The Missing 43* o en *Ayotzinapa 43, una noche sin amanecer*—, en otras producciones recibe un papel aún más elocuente, de apertura (en *43 preguntas*) o de cierre. Se usa como conclusión en el segundo episodio de *Los días de Ayotzinapa*, en el corto experimental *Requiem* [sic] (*Ayotzinapa 26*) y en *Ayotzinapa, el paso de la tortuga*. Este último documental empieza con una secuencia destacando de forma publicitaria la belleza de la naturaleza guerrerense y la idea, enunciada en *off*, de que “el indígena tiene una visión universal del ser humano y de la naturaleza. Aquí la tierra es nuestra madre tierra”. El *home video* de los normalistas se entrega al final como prueba decisiva y nostálgica de este fuerte vínculo (figura 7).

²⁰ “Video exclusivo de los estudiantes de Ayotzinapa antes de su desaparición”, fragmento de un reportaje de Univision Noticias. Fue subido a YouTube el 30 de octubre de 2014; <https://www.youtube.com/watch?v=5qmXRdNX6VI>.



Figura 7: fotograma de *Ayotzínapa, el paso de la tortuga*

La recurrencia del video en el corpus traduce una voluntad nostálgica común de enfatizar los valores revolucionarios que representa la función de maestro rural, la cual es objeto de una fuerte idealización: la imagen de los estudiantes trabajando la tierra sintetiza las reformas educativas y agrarias con la que soñaron los revolucionarios de principios del siglo XX.²¹ Asimismo, la insistencia en su vínculo con el campo es una manera de defender la autenticidad de las causas educativas y políticas por las que luchan. Es notable que, en sus discursos, los normalistas mismos reivindican explícitamente las nociones de autenticidad y de verdad. Uno de ellos afirma en *Ayotzínapa 43, una noche sin amanecer*: “aquí se forman y se ve lo que es en *verdad* la *verdadera* educación que necesitan los pueblos, la *verdadera* educación, la *verdadera* cultura que en cierta parte el despojo no la han sabido quitar a través de esos gobiernos neoliberales”.

Pero la autenticidad es también un efecto formal vinculado a los rasgos claramente amateurs del *home video* (movimientos excesivos, desenfoces, lente sucio; destaca la voz en *off* del muchacho que filma y que llama a varios de los estudiantes por sus apodos, pidiéndoles un saludo a la cámara), un medio que desde los años 1970, como expone José Van Dijck, “became a favored instrument for recording quotidian reality”, gracias a su cámara ligera que “lends itself [...] to unexpected and unobtrusive shootings” (2007, 134). Nos parece que la inserción recurrente de fragmentos de este video en el corpus responde a una función similar a la del archivo familiar en muchos documentales independientes recientes, los cuales, según David M.J. Wood, invocan “la ostensible autenticidad del archivo familiar para superar lo simulada que resulta la

²¹ Más allá del corpus, la canción “Cuando sea grande quiero ser maestro” (de Miguel Carrillo Figueroa), difundida en YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=h8tflEHP054&bpctr=1591954970>), es un buen ejemplo de esta idealización.

historicidad del cine documental histórico” (Wood 2014, 102).²² En contraste con los falsos testimonios que la PGR presentó como pruebas de su versión de los hechos, y en contraste también con las actuaciones dramatizadas a las que recurre *La noche de Iguala* para representar a los estudiantes, la grabación torpe realizada por uno de ellos aparece como “un trozo de realidad” bruta, sin manipulaciones.

La amplia circulación de este video (más allá del corpus, el reportaje original ha alcanzado más de 2 millones de vistas en YouTube) se explica también por la fuerza simbólica del elemento de la tierra. En efecto, además de su trabajo agrario, los cuerpos de los normalistas se asocian a la tierra desde su desaparición, pues podrían haber sido enterrados en fosas clandestinas.²³ La metáfora de la semilla, presente en el lema “quisieron enterrarnos, pero no sabían que éramos semilla” y recurrente en el corpus bajo varias formas verbales y visuales transfigura la realidad siniestra de las fosas clandestinas en esperanza de un cambio social profundo gracias a la memoria de los desaparecidos. El corto de animación *Nos faltan* (de la antología *Ayotzinapa 26*) junta todas esas ideas en una potente alegoría visual, en la que el *home video* ocupa un lugar clave. *Nos faltan* nos sitúa en las profundidades de la tierra, donde escuchamos ruidos de palas y picos. Se superponen a estos ruidos las declaraciones ya mencionadas de Omar García sobre la identidad campesina y luego las voces de los estudiantes en el video, mientras surgen en sobreimpresión intermitente sus siluetas rotoscopiadas (figura 8); sus voces y sus risas son mucho más nítidas que las imágenes de sus cuerpos que se desvanecen en el mundo subterráneo. A continuación, aparecen las puertas de un horno crematorio, insinuando que las siluetas que hemos visto son el recuerdo de unos cuerpos devenidos en cenizas y polvo; pero las imágenes que siguen sugieren que esos mismos cuerpos alimentan las raíces de los árboles que crecen en la superficie (son “semillas”). En este corto, el video recibe un tratamiento que revela a la vez su fragilidad y su impregnación como medio mnemónico y como archivo. La aplicación de la técnica de la rotoscopia provee las imágenes digitales en movimiento de sus cuerpos de “an uncanny sense of reality haunting the animated image” (Honesty Roe 2013, 82), una

²² Sobre el uso de *home videos* como archivos en documentales, cf. también Baron, según la que “these seemingly ‘innocent’ images [...] hold out the promise of an ‘uncorrupted’ view of the past” (2014, 81). El capítulo 3 de su libro está dedicado a este tema. (“*Home Mode Appropriations and the Public Spectacle of Private Life*”).

²³ En octubre de 2014, unos narcotraficantes detenidos declararon a la Procuraduría General de Justicia del Estado de Guerrero que 17 de los estudiantes desaparecidos habían sido enterrados en la localidad de Pueblo Viejo, en las afueras de Iguala. Pero en las fosas comunes que fueron encontradas en este lugar, los expertos del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF)—convocado por los padres de los desaparecidos—no identificaron a ninguno de los 43 normalistas.

espectralidad que da cuenta del estatuto del archivo privado cuando se convierte en imagen pública. En el corto, son las propias imágenes del *home video* las que parecen enterradas; pero su estancia bajo tierra no logra borrarlas del todo, sino que el subsuelo (metáfora del inconsciente) opera como un cuarto oscuro donde los recuerdos íntimos que contiene son *revelados* como fantasmas intermitentes de la memoria colectiva de la sociedad mexicana y como fuentes subterráneas de su historia.



Figura 8: fotograma de *Nos faltan*

Otro corto experimental de la misma antología, *Requiem*, confirma el valor metafórico del video, que se sobreimprime a una imagen del universo, dándole un sentido propiamente universal. Desde su posición conclusiva y la técnica de la sobreimpresión, el archivo privado parece sintetizar las dos series de imágenes de archivo público que el corto combina en su trama, respectivamente tomadas de noticieros y del Hubble Space Telescope de la NASA.²⁴ Las imágenes del video aparecen borrosas y en ralentí, lo que les da un estatuto onírico e imaginario, reforzado por la frase poética en *off* que las acompaña: “La luz del mundo se siembra en nosotros como la semilla entre la tierra”.

1.3 Los videos grabados desde celulares (el enfrentamiento con los policías la noche del 26)

Otros videos muy citados en el corpus muestran hasta qué punto su calidad digital y su transitoriedad (*transience*) no disminuyen de ninguna manera su valor como pruebas de la realidad histórica ni su estatuto como reliquias de los desaparecidos, sino más bien al contrario. Nos referimos en primer lugar a los videos que filmaron unos

²⁴ Nótese que este modo de asociar la memoria de los desaparecidos con una memoria cósmica remite (intencionalmente o no) al documental de Patricio Guzmán *La nostalgia de la luz* (Chile, 2010). Este filme conecta las investigaciones de los astrónomos con la búsqueda de las madres por los huesos de sus familiares en el desierto de Atacama; establece asimismo un paralelo entre telescopio y cámara cinematográfica que se repite en *Requiem*.

estudiantes con sus teléfonos celulares en el momento del primer ataque que sufrieron por parte de la policía municipal de Iguala, en la calle Juan N. Álvarez, donde fueron interceptados tres autobuses y el normalista Aldo Gutiérrez fue herido de bala en la cabeza. Estas grabaciones son importantes para establecer la historia del caso, ya que constituyen el único registro de esta agresión y permitieron “identificar los números de las patrullas que participaron en el ataque y en las que fueron llevados los estudiantes hasta ahora desaparecidos” (Ramos Gil, 4).

De manera más general, los teléfonos celulares tienen en el caso Ayotzinapa un papel clave, en el que ha insistido el GIEI desde el inicio de sus investigaciones, pues su análisis posibilitaría “identificar a los perpetradores y establecer el destino de los estudiantes desaparecidos” (2016, 226). Asimismo, el análisis de la utilización de los teléfonos de los estudiantes después de su detención, hasta días después del 27 de septiembre, ha permitido al GIEI contradecir “la información incluida en la versión oficial de que todos los teléfonos habrían sido quemados en el basurero de Cocula” (2016, 226). Los celulares de los estudiantes constituyen así objetos-restos igualmente desaparecidos pero que se pueden rastrear por las ondas electromagnéticas, y que proveen las últimas pruebas de vida de sus (ex)propietarios.

Los mencionados videos de los ataques son citados en todos los documentales cinematográficos salvo *La noche de Iguala*, en la serie *Los días de Ayotzinapa* (dos veces), en los reportajes *The Missing 43* y *43 preguntas*, así como en el segundo corto (sin título) de la antología *Ayotzinapa 26*, realizado por Mariana Rodríguez. Este corto consiste en una intervención de las captaciones que ocupan todo el plano fílmico, de un modo que nos sumerge en la percepción de los estudiantes-testigos. Las demás obras en cambio suelen respetar el formato vertical de la pantalla telefónica, de una manera que insiste en las condiciones materiales de la grabación y en la disparidad formal del documento.

Junto con el cuadro vertical, el carácter borroso, desenfocado y movedizo de las imágenes contribuye a autentificarlas como testimonio bruto, inmediato, no manipulado de los hechos, y refuerza su valor como imágenes-reliquia: las captaciones borrosas constituyen la reliquia de una visión de los sucesos que fue nítida; llegan a simbolizar la percepción vacilante de alguien que está a punto de desaparecer. Más nítidas son las voces de los estudiantes que exclaman, mientras en la imagen reconocemos coches de policías con sirenas encendidas: “¡Te estoy grabando, cabrón! ¡Apunta, apunta, que te estoy grabando! ¡Que te vean cómo les apuntas a estudiantes! Para eso sí son buenos, para apuntarles. [...] ¡Bonitos se ven, matando a estudiantes!”; luego, cuando se ve un cuerpo en el suelo (el de Aldo Gutiérrez), se escuchan las frases: “Eh,

oficial, no tenemos armas, ¡necesitamos una ambulancia para un compañero! ¡Traigan aquí la ambulancia! ¡Que se está muriendo! ¿por qué está apuntando?”. La frase “apunta, que te estoy grabando” explicita la lucha desigual entre *apuntar* y *grabar*, entre *armas* y *celulares*, lucha en la que los segundos se convierten en medios de autodefensa y de denuncia.²⁵

La importancia de las voces de los estudiantes es puesta en evidencia en *Ayotzinapa, el paso de la tortuga* y en *Los días de Ayotzinapa*. El documental de Enrique García abre con el sonido del video surgiendo desde una pantalla negra, antes de que lleguen las imágenes; esta puesta en escena presenta el video como un archivo que nos habla desde la oscuridad (como si los estudiantes usaran el teléfono celular para llamarnos). En el primer episodio de *Los días de Ayotzinapa*, el video se cita dos veces; la primera vez, se corta la imagen y los gritos de los estudiantes son ilustrados por otras tomas, reconstituidas a posteriori para evocar el enfrentamiento. Aquí también, las voces son las que permiten representarnos la escena más que las imágenes grabadas.

La noche de Iguala va aún más lejos en la reconstitución: los enfrentamientos entre estudiantes y policías son mostrados desde escenas actuadas, en las que la cámara y el montaje parecen imitar la torpeza de una captación celular (sucesión de planos rápidos con movimientos caóticos y desenfoces), para reforzar el efecto de verosimilitud. Aquí, las reconstituciones no suplen pruebas ausentes (como las escenas del basurero de Cocula), sino que reemplazan pruebas existentes, eliminando (haciendo *desaparecer*) las voces y el punto de vista de los estudiantes que se expresaban en ellas.

1.4 Imágenes tomadas desde cámaras de seguridad

Finalmente, varias obras—*La noche de Iguala*, *Mirar morir*, *Los días de Ayotzinapa*, *Ayotzinapa: la otra historia* y *43 preguntas*—insertan otras imágenes que constituyen archivos directos de los sucesos: las captadas por cámaras de seguridad (videovigilancia), especialmente las situadas en la terminal de transportes de Iguala, que “registra[n] un momento crucial en la investigación: la llegada de los estudiantes a la estación, la toma de tres autobuses [...] y su salida por dos lugares distintos de la propia

²⁵ Asimismo, estos videos que registran agresiones de policías dan cuenta de un uso de los teléfonos celulares como instrumentos de *sousveillance* o monitoreo ciudadano a las fuerzas de seguridad públicas, y soportes de una memoria audiovisual de sus abusos y actos de violencia, un uso que se intensificó desde 2012, durante la campaña presidencial que vio la emergencia del movimiento #YoSoy132. Como explica Emiliano Treré, “el video se configuró entonces como una poderosa herramienta de registro y denuncia, capaz de mostrar lo que la telecracia mexicana ocultó” (2015, 178).

central” (GIEI 2015, 186). Asimismo, estas grabaciones permitieron “esclarecer que se trataba de 5 autobuses como había sido ya declarado por los normalistas y no 4 como se había mantenido hasta entonces por la PGR” (2015, 186).

Dichas imágenes se muestran a veces desde pantallas divididas (*split screen*), o dentro de mapas interactivos de Iguala, siempre de un modo que insiste en su disparidad formal y refuerza asimismo su estatuto de pruebas objetivas, un estatuto cimentado en la supuesta neutralidad de la cámara de seguridad que filma sin la mediación de un ojo humano. En *La noche de Iguala*, aparecen en blanco y negro, como las demás imágenes supuestamente preexistentes. Estos registros a los que se atribuye un punto de vista neutral tienden a contagiar las demás imágenes de un valor de pseudo objetividad.

La serie *Los días de Ayotzinapa* retoca las imágenes de videovigilancia como las fotos de archivo; algunas se ven en acelerado, mientras otro fragmento mostrando un bus saliendo de la terminal se ve en ralentí con música vocal dramática que subraya la cercanía de la tragedia. Junto con los múltiples planos de los buses (en los que se mezclan fotos de archivo y reconstituciones), este plano en ralentí contribuye en erigir los buses en verdaderos personajes de la noche del 26,²⁶ en concordancia con la explicación según la cual serían esos vehículos y su cargamento secreto de heroína, mucho más que los estudiantes, los que habrían motivado tanto despliegue de fuerzas.²⁷

Mirar morir subraya la importancia de las cámaras de vigilancia desde varios planos e insiste en la desaparición de muchas grabaciones que habrían permitido esclarecer el destino de los estudiantes durante la noche del 26.²⁸ Se basa asimismo en las investigaciones del GIEI, que revelaron que “la mayoría de la evidencia videográfica fue destruida por el paso del tiempo, ya que no se solicitaron los registros en el momento oportuno o fue borrada de forma negligente” (2015, 186).

La existencia formal de las cámaras y el disfuncionamiento concreto de su uso judicial atestiguan el formalismo del sistema penal y judicial mexicano (GIEI 2016, 580-

²⁶ Los buses son también los protagonistas del corto *Homo Fluxus* de Luis Felipe Alanís (antología *Ayotzinapa 26*).

²⁷ Esta es la explicación de la periodista Anabel Hernández (*La verdadera noche de Iguala*, 2017), entrevistada en *Ayotzinapa, el paso de la tortuga* y en *Los días de Ayotzinapa*. El segundo informe del GIEI la propone como pista de investigación, a falta de pruebas definitivas (cf. GIEI 2016, 234-235).

²⁸ Se refiere a las grabaciones de la cámara de seguridad de la comandancia de la policía municipal de Iguala y a las de las cámaras del Palacio de Justicia, que registran lo que ocurre debajo del puente, donde fue detenido el segundo autobús (Estrella de Oro).

581), lo que contribuye a obstaculizar las investigaciones;²⁹ de modo que la desaparición de las videograbaciones participa del proceso de desaparición de los propios estudiantes. Las pocas que el GIEI ha logrado recuperar y que el corpus muestra reiteradamente tienen entonces un estatuto de testigos amenazados: son imágenes vulnerables, supervivientes y fragmentarias, que permiten articular y reconstituir una pequeña parte de los sucesos y dar fe a las declaraciones de los estudiantes.

Si “la desaparición de personas es una técnica consistente en remodelar los flujos comunicativos que permiten a una comunidad intercambiar información sobre la ubicación de sus miembros y que tiene por finalidad minar la resistencia social a la violencia” (Yankelevich 2017, XVII), las grabaciones de celulares y de cámaras de vigilancia son medios (de comunicación e información visual) claves en la lucha contra la desaparición. Además de las informaciones valiosas que nos entregan, su valor está en la materialidad de sus soportes (celulares individuales y cámaras impersonales de seguridad), objetos claves de una “memoria digital” caracterizada tanto por circulación y su comunicabilidad, como por su caducidad y borrabilidad.

2. Las imágenes de síntesis digital: mapas y animaciones

Al lado de las grabaciones por celular y cámaras de vigilancia, varias obras del corpus incluyen, al evocar los sucesos de la noche del 26, imágenes de animación que reconstituyen los trayectos de los buses y los enfrentamientos entre estudiantes y policías (*Mirar Morir*, *Los días de Ayotzínapa*, *Ayotzínapa*, *el paso de la tortuga*, *Ayotzínapa: la otra historia* y *The Fight Continues*, cf. figuras 9 y 10).



²⁹ La “formalidad y [la] burocracia en el sistema penal mexicano” son el primero de los problemas identificados por el GIEI en la gestión judicial de las violaciones de derechos humanos en México (2016, 580).



Figuras 9 y 10: fotogramas de *The Fight Continues* y de *Ayotzinapa: la otra historia*

Estas animaciones son el resultado de un trabajo de reconstrucción en 3D, realizado por la agencia de investigación Forensic Architecture en colaboración con el Equipo Argentino de Antropología Forense y el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez; sintetizan una investigación que ha tomado la forma más completa de una plataforma cartográfica interactiva en línea, *Ayotzinapa: una cartografía de la violencia*, la cual “mape[a] y examin[a] las diferentes narrativas de este evento”.³⁰

David M.J. Wood ve en esta plataforma un ejemplo elocuente de una concepción descentralizada y constructiva de la verdad, debido no solo a su carácter interactivo sino también a su estructura rizomática “que invita a los usuarios a buscar su propio camino e incluso a corregir los datos presentados” (Wood 2019, 133) y a “su presentación intermedial y multiperspectiva”, que “reconoce la imbricación entre los datos duros y la visualidad en la aprehensión de la realidad del caso [...]” (133). En el corpus audiovisual, las imágenes de animación se alternan y articulan con las grabaciones ya señaladas, con mapas de Googleview y tomas de los lugares representados, de un modo que acentúa la lógica intermedial presente en las propias animaciones. En efecto, en algunas imágenes, a la animación viene a superponerse un plano fotográfico procedente de una grabación, atestiguando que la reconstitución no es una mera hipótesis sino que se basa en una realidad material.

En su “reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria” de los desaparecidos de la dictadura argentina, Claudia Feld considera que “todos los soportes proponen algún tipo de conjunción entre diversos mecanismos de la memoria: la elaboración del pasado, la materialización, la recreación de los hechos y su condensación” (2010, 10). Las animaciones digitales combinan la materialización (que

³⁰ Cf. <http://www.plataforma-ayotzinapa.org/>. Se puede ver en YouTube un video de síntesis de este trabajo, titulado *Desaparición forzada en Iguala: una reconstrucción forense*: <https://www.youtube.com/watch?v=k6xayIF81tQ>

Feld atribuye a las fotografías) y la recreación de los hechos (que Feld asocia con la ficción cinematográfica), ofreciendo asimismo un nuevo tipo de dispositivo mnemónico. Las animaciones de arquitectura forense constituyen archivos de archivos, remitiendo a una memoria sintética, cartográfica y superarchivista (basada en la recolección de una enorme cantidad y diversidad de datos y archivos). En las obras del corpus que citan las animaciones junto con fotografías y metrajes de archivo, sin embargo, lo que guía la relación intermedial entre esas imágenes de diverso origen mediático es el deseo de insistir en su común autenticidad, más que la voluntad de impulsar en los espectadores una conciencia reflexiva sobre el carácter constructivo y múltiple de la memoria y de las propias imágenes.

Ahora bien, nos parece muy significativo que en los documentales sobre el caso Ayotzinapa, las animaciones se usen menos que otras imágenes no grabadas: las pintadas manualmente en soportes físicos, especialmente en los murales de la Normal. La materialidad física de las paredes participa en dar a estos murales un potente valor archivístico y mnemónico de persistencia, en el marco de una configuración mediática donde la mayoría de las imágenes preexistentes son digitales y transitorias.

3. *Los murales de Ayotzinapa*

Silvana Mandolessi (2019) ha señalado cómo el proyecto #IlustradoresConAyotzinapa (retratos de los 43 basados en sus fotos carnet) ha perfeccionado el realismo de las fotografías originales al “reponer la mirada con la que nosotros los vemos” y ha contrapuesto a la lógica de diseminación de las imágenes digitales una llamada a la contemplación y a la reflexión. El corpus audiovisual da cuenta de que los murales de Ayotzinapa permiten otra reapropiación de los rostros de los estudiantes y de su memoria, con una voluntad de contraponer su materialidad duradera a la fugacidad de las imágenes digitales.

En uno de los primeros reportajes sobre el caso, *24 horas en Ayotzinapa*, el periodista Luis Hernández Navarro explica que las escuelas normales “están llenas de pinturas murales que dan cuenta de su historia, de su misión y de su visión”. El maestro Joel, egresado de Ayotzinapa y profesor de artes gráficas en la escuela, explica que “los jóvenes han hecho suya esta forma de expresión” usando el espacio de la Normal para expresar “su sentir” y “la voz del pueblo”, “el eco de las demandas sociales” en el país. Al filmar los murales, los documentalistas quieren así transmitir las “expresiones” genuinas de los estudiantes, las imágenes producidas por ellos y no solo las imágenes

sobre ellos.³¹ De hecho, en muchas obras el montaje alterna planos de murales realizados por los estudiantes con planos mostrando las fotografías de los 43, como una manera de articular la visión objetivizada de ellos con sus visiones del mundo.

Los murales de la Normal que representan los iconos, las luchas y las utopías de los normalistas en contraste con la violencia de la represión policiaca retoman la tradición mexicana del muralismo como arte revolucionario. Si en tiempos postrevolucionarios, los murales de Rivera, Orozco o Siqueiros tenían como misión común—desde estéticas muy distintas—defender las reformas rurales y educativas impulsadas por el gobierno y popularizar a los indígenas como representantes del “México profundo”, se puede decir que los murales de los normalistas son una manera de reapropiarse de este arte institucionalizado y de transformar un gesto dirigido *hacia* el “México profundo”, en un gesto (político) *desde* ese México que ellos encarnan. Este linaje visual traduce el discurso de varios periodistas-narradores (en particular Luis Hernández, de *La Jornada*, en el primer plano de tres obras³²) que presenta el normalismo rural en México como “el último baluarte de la revolución mexicana”.

En algunas obras, se usan planos de murales como contrapunto visual de un testimonio o un discurso en voz *over*; los murales no vienen a ilustrar las palabras de manera explícita o redundante, sino que hacen sentir lo que las palabras no dicen, explotando el potencial analizado por Ana Torres Arroyo: “[l]os muros de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa y sus alrededores *despiertan* significados políticos, públicos, revolucionarios y democráticos que hacen visible lo invisible, cuentan historias que no quieren ser contadas” (2019). Es el caso por ejemplo del corto *Saúl*, de Sergio Ortiz Borbolla (*Ayotzinapa 26*), donde escuchamos la voz *over* de un normalista evocando a uno de sus compañeros desaparecidos (Saúl Bruno García), mientras lo vemos caminar por las instalaciones de la escuela. La cámara se detiene en los iconos pintados en los muros del lugar (como Cabañas, figura 11) y en las fotos de los desaparecidos; el montaje establece así una relación entre los primeros y las segundas.

De un modo similar, en una de las secuencias de *Ayotzinapa: crónica de un crimen de Estado*, la canción “Son por Ayotzinapa”, interpretada en directo por el Colectivo Conciencia Sonora (“¡Ay Ayotzinapa! / Los quisieron enterrar, no sabían que eran semillas / Una lucha sigue igual contra esas tiranías”), es acompañada por unos planos

³¹ Nótese que, como señala Ana Torres Arroyo en su análisis de los murales de Ayotzinapa (2019), algunos son el resultado de un trabajo colaborativo entre colectivos de artistas-pintores solidarios y la comunidad estudiantil.

³² En *Ayotzinapa. La historia de los 43, 24 horas en Ayotzinapa* y *Ayotzinapa: crónica de un crimen de Estado*.

de murales, algunos realizados en las calles de Tixtla, municipio al que pertenece la localidad de Ayotzinapa. Uno de ellos (dirigido por el pintor Víctor Hugo Apreza) representa una cinta fotográfica dentro de la cual aparecen los retratos fotográficos de los 43 (figura 12).



Figuras 11 y 12: fotogramas de *Saúl* y de *Ayotzinapa: crónica de un crimen de Estado*

Este mural concede a las fotos de origen digital la materialidad de la tecnología analógica (representada) y de su propio soporte (pared); al mismo tiempo, la cinta aparece como una línea de tiempo que conecta a los estudiantes con figuras de revolucionarios, famosas (Cabañas y Che Guevara) y anónimas (los hombres pintados de negro a un costado).

En otros casos, se filman testimonios delante de un mural, sin que este se reduzca a un decorado casual. Tomemos dos ejemplos. En el reportaje *Ayotzinapa: la otra historia*, los estudiantes entrevistados aparecen recurrentemente delante de murales representando rostros de iconos de la lucha comunista (como Marx o Cabañas, figuras 13 y 14) o de estudiantes asesinados (como Julio César Mondragón). Estos murales dan una perspectiva histórica a sus testimonios sobre el papel de la Normal Rural como “cuna de la conciencia social” o sobre la noche del 26 de septiembre; los inscriben en una memoria visual de las luchas sociales del pasado, una memoria que permanece en imágenes-archivos duraderas, estables y resistentes no solo al borrado sino también a lo que Torres Arroyo llama “las visualidades dominantes estructurales que configuran

la mirada del sistema mundo-moderno” (2019) (Torres Arroyo interpreta asimismo los murales como visualidades decoloniales).



Figuras 13 y 14: fotogramas de *Ayotzinapa: la otra historia*

En *Ayotzinapa, el paso de la tortuga*, el montaje alterna primeros e incluso primerísimos planos de estudiantes hablando de la importancia de su escuela con planos mostrando murales, de un modo que convierte los rostros en algo pictórico (los *muraliza*) y a la vez *rostrifica* el mural, erigiendo ambos en “imágenes-afección” que expresan una “calidad pura” común a varios objetos de naturaleza distinta (cf. Deleuze 1983, 129). Esta calidad supera la individualidad de los rostros y la particularidad de los murales, vectores de una misma intensidad y también de una misma memoria indígena y revolucionaria.

Otro plano significativo de la función mnemónica y afectiva de los murales es el que, mientras un estudiante explica la práctica del boteo, se centra en sus manos y en la pared de atrás,³³ en la que se lee el lema “Ser pueblo, hacer pueblo, estar con el pueblo” (frase de Cabañas) al lado del rostro del Che (figura 15). La idea visual que se plasma ahí es que son Cabañas y Che Guevara los que hablan mediante el cuerpo y la voz del estudiante; sus figuras son mediaciones entre los estudiantes y “el pueblo”, un pueblo anclado en la memoria de sus luchas.

³³ Este mural pertenece a “la casa del activista”, edificio pintado de rojo en el que vivió Cabañas, en el recinto de la escuela.



Figura 15: fotograma de *Ayotzinapa, el paso de la tortuga*

En suma, la puesta en escena de los murales de la Normal de Ayotzinapa en vínculo con las fotografías de los estudiantes aparece como un modo de recuperar su valor como héroes fundacionales de la utopía revolucionaria, en sus vertientes rurales y educacionales, un valor simbólico que, según González-Flores, las 43 fotografías miradas en conjunto tendían a invertir.³⁴

Conclusiones

A lo largo de este estudio nos hemos interesado en el estatuto mnemónico y mediático que tienen las imágenes digitales preexistentes—en combinación con otras imágenes de archivo—reempleadas en los documentales sobre el caso Ayotzinapa, un caso caracterizado por su difusión amplia vía las redes sociales. En un conjunto de obras de diversos formatos pero unidas por su efecto documental, hemos examinado las estrategias de montaje y puesta en escena utilizadas para atribuir a esas imágenes unos valores de autenticidad y de durabilidad, en el marco de una ecología mediática mexicana y de un caso judicial concreto donde las imágenes televisuales (vehículos del discurso oficial sobre el caso), las confesiones grabadas (de los presuntos culpables) y las reconstituciones actuadas (en *La noche de Iguala*) se han convertido en sinónimas de engaño y manipulación.

Hemos observado cómo las fotografías y animaciones digitales preexistentes se integran en un ecosistema de imágenes producidas por diferentes medios, en particular fotografías y metrajes de archivo tradicionales (analógicas y en blanco y negro) y pinturas murales. Estos dos tipos de imágenes reciben mucha importancia más

³⁴ Según González-Flores, “[r]ather than mythic heroes of the Revolution, the portrayed subjects represent the subjugated lowest classes of Mexican society: indigenous peasants living in barren, impoverished, and remote mountain villages; the repressed counterpart of the Mexican high class [...]” (2018, 497).

allá de las informaciones que vehiculan: varios filmes se inspiran en el formato (blanco y negro) de las primeras y en la materialidad de las segundas para reforzar los efectos de autenticidad y de inscripción duradera de las demás imágenes preexistentes que incluyen. En este sentido podemos hablar de remediatización: en su puesta en escena de fotografías digitales de archivo y en sus propias imágenes, los documentales tratan de apropiarse de ciertos rasgos formales pero sobre todo de los valores sociales de otros medios. Es notable que estos valores (autenticidad y persistencia) relacionados con la noción de inscripción son también los que los documentales atribuyen al normalismo rural, al insistir—de un modo nostálgico—en el vínculo con la tierra de los normalistas, en el papel del maestro rural como guía para la comunidad, y en su lucha por hacer perdurar los ideales de la revolución mexicana.

La estrategia utilizada para subrayar el valor auténtico de las videograbaciones de archivo es distinta: los documentales evidencian la disparidad formal y la fragilidad de esas imágenes asociadas a un aparato tecnológico y a un punto de vista singulares que son significativos en sí mismos. Es decir que las imágenes grabadas exhibidas valen tanto por lo que muestran, como por la cámara concreta y la perspectiva a las que remiten. El *home video* amateur de los normalistas trabajando la tierra, los videos borrosos de los enfrentamientos con policías grabados por teléfono celular, y las captaciones recuperadas de las cámaras de seguridad en la terminal de Iguala, proveen imágenes testimoniales que han escapado o resistido a tentativas de invisibilización (las primeras, que dignifican el normalismo rural contra su desprestigio mediático) o de destrucción (las últimas). Las videograbaciones de celulares nos entregan el punto de vista de los estudiantes poco antes de su desaparición, y oponen el gesto de *grabar*, registrar y recordar al ataque armado, al secuestro y a la desaparición forzada (“apunta, que estoy grabando”). Más allá de lo que prueban, importan por lo que no muestran y que queda fuera de campo; remiten a todas las otras imágenes grabadas por cámaras de teléfonos que no han podido ser compartidas o reencontradas. Dicho de otro modo, valen por “su carácter *fragmentario* (no pleno), *múltiple* (no único), *quebradizo* (no definitivo ni último) y *performativo* (no meramente representativo-indicial)”, como las “fotos de Bastera” que comentan Luis García y Ana Longoni en su artículo sobre la invisibilización de las imágenes de la desaparición en Argentina (2013, 33).³⁵

³⁵ García y Longoni se basan en la teoría de la imagen propuesta por Didi-Huberman en su ensayo *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (2003).

El corpus da cuenta de que los murales, los teléfonos celulares y los buses son personajes claves en la historia y la memoria de este caso de desapariciones forzadas. Si por un lado, los murales inscriben la memoria como una superficie duradera que es el resultado de una obra colectiva, por otro los medios de transporte y de comunicación manifiestan una memoria que circula y se disemina. En todos los casos, es muy relevante la materialidad de los soportes de las imágenes o de los aparatos que sirvieron para grabarlas. La coexistencia de estos objetos-agentes cristaliza la combinación no exenta de tensiones entre las dos lógicas de la inscripción y de la diseminación, que caracterizan la “memoria digital” (más precisamente, el impacto mnemónico de las imágenes digitales) de un modo esencialmente paradójico y ambivalente.

Sin embargo, aunque la mezcla de imágenes asociadas a diferentes soportes y tecnologías de cuenta de una memoria intrínsecamente intermedial e hipermediatizada, en la que la verdad y la historia se construyen desde una multiplicidad de materiales mediáticos, esta hipermediatización y sus ambivalencias constitutivas no son objetos de reflexividad en la gran mayoría de las obras. Como hemos visto, solo algunos cortos impulsan una reflexión sobre los archivos y medios que utilizan como soportes de memoria. En casi todos los largo y medietrajés, en cambio, la combinación entre imágenes y las estrategias de manipulación de archivos dan cuenta de una memoria digital que busca afirmar, ante todo, su estatuto de verdad y autenticidad. De este modo, si bien existe una oposición discursiva sobre los hechos entre el docudrama *La noche de Iguala* y las demás obras, así como una oposición epistemológica sobre el estatuto de la verdad (Wood 2019), estas oposiciones no se traducen por formas mediáticas tan diferentes. Hemos visto cómo los documentales *Ayotzinapa, el paso de la tortuga*, *Los días de Ayotzinapa* (estas dos siendo las obras de mayor circulación internacional), *Mirar morir* y *Ayotzinapa: crónica de un crimen de Estado* usan estrategias similares a las que hemos encontrado en *La noche de Iguala*.

Al examinar los elementos del pasado representados por las fotos y los metrajés de archivo, llama la atención que, más allá de unas referencias ocasionales a la Masacre de Tlatelolco, estos elementos pertenecen a una historia preponderantemente local, la del Estado de Guerrero por un lado—la “Guerra Sucia”, pero sobre todo el tráfico de drogas, la violencia y la corrupción en este Estado—y la de la Normal de Ayotzinapa por otra. Es en esta doble línea histórica en la que las producciones sitúan los sucesos del 26 de septiembre. Este marco de explicación acotada tiene el inconveniente de reflejar la misma visión localista de la PGR, que trató de acusar a los alcaldes de Iguala y los grupos de narcocriminales obrando en ese estado, en vez de ampliar la perspectiva

hacia una genealogía de los crímenes de Estado cometidos en toda la República de México (como los de Tlatlaya en 2014, San Salvador Atenco en 2006 o Acteal en 1997), una genealogía que está muy presente en otros medios (libros, artículos periodísticos, exposiciones, videos activistas en línea). Los documentales se centran en la situación de Ayotzinapa sin situarla en una historia amplia de las desapariciones en México. En esta perspectiva, los murales cobran aún mayor importancia, como lugares de inscripción gráfica pero silenciosa de una memoria alternativa, donde las luchas de los normalistas se conectan con otras líneas históricas, en particular las grandes revoluciones comunistas.

Obras citadas

- Baron, Jaimie. 2014. *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London / New York: Routledge.
- Bolter, Jay David y Richard Grusin. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Brunow, Dagmar. 2015. *Remediating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Bull, Stephen. 2010. *Photography*. Oxon: Routledge.
- Castillo-González, María Concepción y María Elena Meneses Rocha. 2015. “Dinámicas de comunicación y resistencia. El caso de #Ayotzinapa en YouTube”. En Eloísa Nos Aldás, Álex Iván Arévalo Salinas & Alessandra Farné, coord.. *#comunicambio: Comunicación y Sociedad Civil para el Cambio Social / #com4change: Communication and Civil Society for Social Change*. Madrid: Fragua, 757-769.
- Chun, Wendy Hui Kyong. 2008. “The Enduring Ephemeral, or the Future is a Memory”, *Critical Inquiry* 35(1): 148-171.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. 2017. “El inmediato impacto del caso Ayotzinapa en los cines mexicano e internacional”. En Carmen Chinas Salazar y Jaime Antonio Preciado Coronado, coord. *Reflexiones sobre Ayotzinapa en la perspectiva nacional*. Universidad de Guadalajara: CLACSO. 279-308.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. París: Minuit.
- Doane, Mary Ann. 2007. “The indexical and the concept of medium specificity,” *Differences* 18(1): 128-152.

- Erl, Ann y Ann Rigney. 2009. "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics." In *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin, Boston: De Gruyter. 1-11.
- Ernst, Wolfgang. 2013. *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Feld, Claudia. 2010. "Imagen, memoria y desaparición: una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria", *Aletheia* 1 (1), http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf
- García, Luis y Ana Longoni. 2013. "Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos". En Jordana Blejmar, Natalia Fortuny y Luis García, ed. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Biblos. 25-41.
- Garde-Hansen, Joanne, Andrew Hoskins y Anna Reading, ed. 2009. *Save As... Digital Memories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- GIEI (Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes). 2015. *Informe Ayotzinapa I. Investigación y primeras conclusiones de las desapariciones y homicidios de los normalistas de Ayotzinapa*. Mexico. <https://prensagieiyotzi.wixsite.com/giei-ayotzinapa/informe->
- GIEI. 2016. *Informe Ayotzinapa II. Avances y nuevas conclusiones sobre la investigación, búsqueda y atención a las víctimas*. México. <https://prensagieiyotzi.wixsite.com/giei-ayotzinapa/informe->
- Gómez García, Rodrigo, y Emiliano Treré. 2014. "The #YoSoy132 Movement and the Struggle For Media Democratization in Mexico", *Convergence* 20(4): 496-510. <https://doi.org/10.1177/1354856514541744>
- González-Flores, Laura. 2018. "What is Present, What is Visible: the Photo-Portraits of the 43 'Disappeared' Students of Ayotzinapa as Positive Social Agency," *Journal of Latin American Cultural Studies* 27(4): 487-506.
- Gutiérrez, Bernardo. 2015. "#Ayotzinapa: La expansión global de una causa", *Horizontal*, <https://horizontal.mx/ayotzinapa-la-expansion-global-de-una-causa/>
- Hoskins, Andrew, ed. 2017. *Digital Memory Studies. Media Pasts in Transition*. New York: Routledge.
- Honess Roe, Annabelle. 2013. *Animated Documentary*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lister, Martin, ed. 2013. *The Photographic Image in Digital Culture*. New York: Routledge.

- Mandolessi, Silvana. 2019. "Memorias digitales y desaparición: el caso Ayotzinapa", *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*. 1-16. <http://www.revistatransas.com/2019/09/26/memorias-digitales-y-desaparicion-ayotzinapa/>
- Mitchell, W.J.T. 2015. *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Noble, Andrea. 2016. "Introduction: Visual Culture and Violence in Contemporary Mexico," *Journal of Latin American Cultural Studies* 24(4): 417-433.
- Ramos Gil, Irene. 2017. "Visibilidad e invisibilidad en la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa", *Trace* 72: 98-116. <http://www.scielo.org.mx/pdf/trace/n72/2007-2392-trace-72-00098.pdf>
- Rubinstein, Daniel y Katrina Sluis. 2013. "The Digital Image in Photographic Culture: Algorithmic Photography And The Crisis Of Representation". En Martin Lister, ed. *The Photographic Image in Digital Culture*. New York: Routledge. 22-40.
- Seydel, Ute. 2014a. "La constitución de la memoria cultural / The Constitution of the Cultural Memory". *Acta poética* 35.2: 187-214. <http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v35n2/v35n2a12.pdf>
- _____. 2014b. "Políticas públicas del olvido y el derecho del recuerdo: Lucio Cabañas y Aleida Gallangos". En Mónica Szúrmuk y Maricruz Castro Ricalde, ed. *Sitios de la memoria en México post 68*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 163-208.
- Sobchack, Vivian. 1999. "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience." En Michael Renov y Jane Gaines, eds. *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 241-254.
- Torres Arroyo, Ana. 2019. "Imágenes colectivas y espacios públicos agonistas", *Red de estudios visuales latinoamericanos*, <https://www.revlat.com/single-post/2019/03/28/IMÁGENES-COLECTIVAS-Y-ESPACIOS-PÚBLICOS-AGONISTAS>
- Treré, Emiliano. 2015. "Ecología del videoactivismo contemporáneo en México: alcances y limitaciones de las prácticas de resistencia en las redes digitales". En Francisco Sierra Caballero y David Montero Sánchez, coord. *Videoactivismo y movimientos sociales, teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa; Quito: CIESPAL. 167-187.
- Van Dijck, José. 2007. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press.

- Wood, David M.J. 2014. "Vestigios de historia. El archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo", *Anales del Instituto de investigaciones estéticas* XXXVI (104): 97-125.
- _____. 2017. "Desastres mediáticos: (des)memoria y pérdida en el cine documental y experimental contemporáneo". En Julie Amiot-Guillouet y Nancy Berthier, ed. *Frente a la catástrofe: Temas y estéticas en el cine español e iberoamericano contemporáneo*. París: Éditions Hispaniques, Collection « Arts Visuels ». 217-230.
- _____. 2019. "Nombrar lo ausente. Cine documental y la 'verdad histórica' después de Ayotzinapa". En Adriana Estrada Álvarez, Nicolas Défossé y Diego Zavala Scherer, ed. *Cine político en México (1968-2017)*. New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Oxford, Wien: Peter Lang. 125-141.
- Yankelevich, Javier. 2017. "Introducción". En Javier Yankelevich, ed. *Desde y frente al Estado: Pensar, atender y resistir la desaparición de personas en México*. México: Centro de Estudios Constitucionales SCJN. XI-XXI.