

# LO ÉTICO Y LO POLÍTICO EN LA REPRESENTACIÓN DE LA AUTOGESTIÓN DE FAMILIARES DE DESAPARECIDOS EN MÉXICO

PROYECTO AUDIOVISUAL *BUSCADORES*

PAOLA OLIMPIA MUÑOZ OJEDA

**A** 11 años de declarada la guerra contra el narcotráfico en México, se ha hecho común la efervescencia de productos audiovisuales que tratan sobre las consecuencias del incremento de la violencia privilegiando contenidos de entretenimiento antes que la reflexión sobre el tema. En una búsqueda de la programación en la televisión pública y en una de las plataformas privadas<sup>1</sup> más importantes de *streaming* a la que se tiene acceso en el país, encontré la presencia mayoritaria de producciones que exponen las vidas de mujeres y hombres con un fuerte liderazgo en algún grupo del crimen organizado, una vida de lujos y los problemas que se enfrentan para mantener su posición de poder. Estos trabajos tienen menor presencia en la televisión pública, con dos series de ficción en horario nocturno, mientras que en la plataforma privada encontré dieciocho productos audiovisuales de ficción y 4 documentales regidos bajo la presentación de personajes antes descrita. En contraste, sólo encontré un producto documental en la plataforma privada que aborda de manera distinta el problema de las desapariciones. Me refiero al trabajo del periodista Témoris Greco sobre las desaparicio-

---

1 La plataforma de referencia es Netflix. En ella se realizaron las búsquedas conforme a las palabras “drogas”, “narco” y “desaparecidos”. Véase el anexo 1, al final del texto para mayores detalles.

nes de cuarenta y tres estudiantes de la normal rural Isidro Burgos, conocido como el caso Ayotzinapa. En la programación pública no se encontró ningún trabajo dedicado a la problemática. Aunado a lo anterior, la información sobre el tema en la mayoría de medios de comunicación se presenta bajo una fuerte línea editorial que limita los contenidos<sup>2</sup> y que se ha encargado de estigmatizar o en ocasiones dramatizar el dolor de los familiares de personas desaparecidas. Es así que el proyecto #Buscadores del grupo de periodistas Pie de Página y su propuesta ética y política rompe con los esquemas tradicionales para hablar de las víctimas de la guerra que vivimos en este país.

Dado lo anterior, en el presente trabajo busqué, a partir de las representaciones de la autogestión<sup>3</sup> de los familiares de desaparecidos que las realizadoras muestran en el proyecto #Buscadores, dar cuenta de las prácticas éticas y políticas contenidas en la producción y montaje de los episodios. Esto quiere decir que el acento está en las experiencias de las realizadoras en la producción y posproducción de los capítulos, mientras que las representaciones de autogestión se encuentran en un segundo plano, sólo son un vehículo para problematizar sobre las decisiones en la construcción de los capítulos. Parto del supuesto de que en las decisiones de los realizadores es donde se encuentran los contenidos éticos y políticos, que a su vez se presentan como una nueva propuesta en la práctica de hacer periodismo en México.

---

2 Véase la información sobre el Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia (Martínez, 2011)

3 Entiendo el término autogestión desde la crítica hacia la categoría de víctima, usada mayormente en las normas jurídicas, donde se designa así a quien sufre la comisión de un delito, y por la cercanía y consanguinidad del afectado. A partir de esa clasificación se reglamentan las formas de apoyo por parte del gobierno, es decir se le concibe como una persona necesitada de comprensión y ayuda, (Gatti, 2008) inhabilitada para realizar la búsqueda, mucho menos capaz de afrontar las consecuencias económicas y sociales que trae consigo la desaparición. En oposición a lo anterior, hablar de autogestión es evocar a los familiares de los desaparecidos en sus acciones fuera de la lógica de victimización.

## HERRAMIENTAS EPISTÉMICAS, TEÓRICAS, METODOLÓGICAS

Este trabajo tiene su raíz en el pensar epistémico, donde “no existen contenidos predeterminados, se centra en la formulación de las preguntas desde la realidad, desde el problema [...] no poner nombre a las cosas [...] sino preguntar cuántos nombres puede tener” (Alonso, Sandoval, Salcido & Gallegos, 2015, pág. 54) Entiendo que la construcción del pensamiento se encuentra procesos subjetivos. Aunque aquí no los puedo vertir todos, puedo comenzar reconociendo las aportaciones de otros investigadores, donde encontré una puerta de entrada para los análisis audiovisuales. A partir del trabajo de análisis sobre el documental de *Geografía del dolor* de Mónica González, realizado por Fabiola Alcalá (2016), centrado en un análisis hermenéutico y retórico sobre la representación del dolor y la pérdida, surgió la problemática de pretender la comprensión hacia otro aspecto del análisis, uno que haga converger lo epistémico con lo audiovisual. En esta búsqueda de encontrar un nuevo camino conjunto entre el pensamiento epistémico y los análisis audiovisuales encontré cobijo en la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) para iniciar la problematización. Una gran aportación de Silvia es la que ha hecho a la sociología de la imagen, en ella se considera que la interpretación se complementa del sentido existencial de la vida y no sólo una búsqueda de los significados de las cosas que se perciben; es un arte del hacer, esto es: “una práctica teórica, estética y ética que no reconozca fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política” (Rivera, 2015, págs. 24 y 27). En la interpretación de las representaciones de los productos audiovisuales están contenidas las explicaciones y haceres de las realizadoras, pero también mis explicaciones y haceres. Al reconocer mi propia implicación en la interpretación, fue necesario retomar algunas herramientas de la metodología dialógica que me permitieran comprender a las realizadoras y a mí misma.

En la metodología dialógica se reconoce que existe una forma de construir el conocimiento académico realizado a partir de las representaciones del investigador sobre el investigado y en la que existe, irremediablemente, una relación de poder que influencia dicho conocimiento. En muchas ocasiones se presentan los resultados de la investigación sin

reconocer la existencia de dicha asimetría (Speed, 2015; Leyva, 2015). Por lo tanto, no sólo se ofrecerá una descripción de los elementos estilísticos y retóricos de los productos audiovisuales explicados a través de la teoría documental, sino también consideré esencial presentar mis reflexiones ante las realizadoras de los productos audiovisuales, lo que me permitió continuar la comprensión de la relación entre la creación artística y las reflexiones éticas políticas en un modo colectivo.

El método dialógico propone una conversación constante como iguales, donde el investigador no orienta, ni decide, es un ejercicio colectivo de desalienación para los involucrados (Leyva, 2015; Speed, 2015; Corona, 2012; Gibler, 2014; Amuchástegui, 1997; Rappaport, 2015 y Rivera, 1987). También es importante situar el conocimiento, es decir, incorporar mi reflexión sobre la forma en que mi posicionamiento afecta o induce mi percepción y, por lo tanto, el conocimiento que produce (Speed, 2015; Amuchástegui, 1997) por lo que fue necesario una constante autorreflexión o, como lo expresa Joanne Rappaport (2015), una auto-etnografía.

Como un primer paso realicé un análisis estilístico y retórico de la forma audiovisual empleada por las realizadoras. Para ello retomé la propuesta de Bordwell sobre el sistema estilístico,<sup>4</sup> centrándome en las técnicas fotográficas y de montaje (Bordwell, 2002). También recuperé la propuesta de Deleuze sobre los tipos de imagen-movimiento y sus signos distintivos (Deleuze, 1984), para ir más allá de una descripción de la técnica e ir interpretando los posibles significados y experiencias intrínsecas en la decisión de su uso. Para complementar la interpretación incorporé las aportaciones de Rivera Cusicanqui sobre las alegorías, narración y secuencia en la representación. Por un lado la narración “contiene una trama de acciones y personajes, pero también un universo visual [...] olfativo, kinestésico y táctil que se despliega en un ritmo determinado” (Rivera, 2015, pág. 24). No será sólo una cadena de acontecimientos o la propia historia, como lo propone Bordwell (2002). Mientras tanto, la

---

4 Para Bordwell, el sistema estilístico se observa dentro de las técnicas que se usan en los productos audiovisuales. “A este uso unificado, desarrollado y significativo de las elecciones técnicas concretas le llamaremos estilo [...] veremos cómo cada director crea un sistema estilístico característico” (Bordwell, 2002, pág. 144)

secuencia es “el medio de expresión que permite narrar la experiencia en clave metafórica [...] incorpora las dimensiones de la atmósfera y la metonimia visual y las mueve según un ritmo y una respiración” (Rivera, 2015, pág. 24). En conjunto, la narración como secuencia “se trata ante todo de un asunto de estructura y de ritmo, que conecta los fragmentos en un desenvolvimiento alegórico, en una historia vivida/significada” (Rivera, 2015, pág. 25) Para la descripción de las secuencias partí de la unidad dramática aristotélica de los tres tiempos (introducción, desarrollo y desenlace), esto me permitió percibir las narrativas particulares en cada una de las secuencias. Por último, en las alegorías habita “una actitud vital que centra su impulso en captar/narrar la experiencia de un sentido situado y autoconsciente de la existencia social. La experiencia perceptiva y acto de conocimiento, se encuentra el pensamiento y la acción, la teoría y la experiencia vivida” (Rivera, 2015, págs. 23-24). La propuesta de Rivera va más allá de sólo comprender los significados metafóricos de las representaciones audiovisuales, dentro de ellas está la experiencia y acción de las realizadoras en torno al tema de los desaparecidos y, por lo tanto, me permitió comprender sus prácticas éticas y políticas. Al tener este análisis previo, compartí mis interpretaciones y sostuve conversaciones con una de las realizadoras de los capítulos para conocer sus prácticas detrás del sistema estilístico y retórico de ella y el equipo que conforma el proyecto #Buscadores, a partir de un ejercicio de conocimiento situado por ambas partes. Como cierre del trabajo, reflexioné sobre la importancia y oportunidad que se tuvo a partir de la implementación de una relación dialógica para analizar los productos audiovisuales.

## ANÁLISIS AUDIOVISUAL DE LOS CAPÍTULOOS

La agrupación Pie de Página comenzó a publicar en marzo de 2017 los capítulos de la serie documental #Buscadores, con una entrega semanal subsecuente. El conjunto de los 12 capítulos retrata “la conversión de madres, padres, hermanos, hijos y parejas de personas desaparecidas, en antropólogos forenses, gestores, abogados, investigadores y peritos,

asumiendo funciones que son obligación del Estado” (Pie de Página, 2017B). El 29 de septiembre del mismo año, la serie documental ganó el premio Gabriel García Márquez de Periodismo en la categoría imagen (Premio Gabriel García Márquez, 2017). Una de las características de este proyecto es que se presenta bajo la modalidad de documental interactivo,<sup>5</sup> en donde las realizadoras no dirigen la lógica de la presentación de cada caso a partir de su voz en *off*, sino que son los testimonios de los familiares los que aportan el hilo de la narración; esto, a su vez, nos demuestra que estamos frente a una propuesta diferente para exponer los casos de desaparición.

### *Descripción de los capítulos*

Como se comentó anteriormente, para el propósito de este trabajo la comprensión audiovisual se centrará en dos capítulos de la serie #Buscadores. El motivo personal por el cual fueron seleccionados se describirá más adelante, pero puedo destacar que ambos capítulos tienen vínculos entre sí, ya que comparten imágenes (como lo demuestran las figuras 1 y 2). Esto permite que la historia de cada uno se extienda, si se observa en una secuencia más amplia.



---

5 Siguiendo las aportaciones de Nichols a la teoría cinematográfica documental (Nichols, 1997).



Figuras 1 y 2. Imágenes donde aparecen Graciela Pérez, Alfonso y Lucía Baca

### *Graciela Pérez*

Este capítulo, realizado por Mónica González, expone el caso de Graciela Pérez quien busca a su hija Minlynali, desaparecida el 14 de agosto de 2012 en Tamaulipas. En los casi ocho minutos se muestran las actividades de búsqueda que ha realizado Graciela durante los cinco años que tiene desaparecida su hija. En el desarrollo del episodio se puede observar la búsqueda en vida,<sup>6</sup> a través de volanteo, recorridos en los lugares donde se cree que existen campos de entrenamiento y retención ilegal. También se observa el proceso de la búsqueda de restos humanos, la creación de mapas de localización de enfrentamientos o incidentes delictivos por zonas, la visita a posibles fosas clandestinas, la toma de muestras de ADN realizada por Graciela y su participación como fundadora del proyecto de Ciencia Forense Ciudadana. En contraste, también podemos observar a Graciela realizando labores domésticas en su hogar. En su conjunto, el capítulo nos permite conocer la amplia gama de actividades que una madre realiza para la búsqueda —y sus responsabilidades ante su familia— a partir de la desaparición de una hija, así como el apoyo que brinda a otras personas para la búsqueda de sus seres queridos.

6 La “búsqueda en vida” se refiere a todas las acciones de rastrear al desaparecido bajo la presunción de que la persona se encuentra con vida, privado de su libertad.

*Alfonso Moreno*

Este capítulo es realizado por Mónica González y Daniela Rea. Es el décimo episodio de la serie documental y muestra el caso de Alfonso y su esposa Lucía, padres de Alejandro Alfonso Moreno Baca, desaparecido el 27 de enero del 2011 en Monterrey. El argumento del capítulo abunda y profundiza en los resultados de la búsqueda que han realizado los propios padres. Si bien no han logrado localizar o saber el paradero de su hijo Alejandro, han construido una red de vínculos entre los posibles responsables de la desaparición, la manera en que operan los grupos criminales de la zona y los lugares de retención y exterminio que utilizan. Lo anterior ha sido producto de la recolección y análisis de documentación hemerográfica y de testimonios de informantes durante los seis largos años que han permanecido en la búsqueda de verdad y justicia para su hijo Alejandro. Es así que, durante más de nueve minutos, el episodio se centra en explicar los hallazgos y avances de su búsqueda.

*Secuencias y narraciones.*

En ambos capítulos distinguí los tres tiempos de la unidad dramática aristotélica y, a partir de ella, las secuencias y sus contenidos.

<i>Actos o tiempos</i>	<i>Secuencias</i>	
	<i>Graciela</i>	<i>Alfonso</i>
Introducción	Búsqueda <i>in situ</i> y referencia a la hija desaparecida.	Descripción del hijo desaparecido y su desaparición.
Desarrollo	Procesos y resultados de la búsqueda	Procesos, avances y resultados de la investigación
Desenlace	Reflexiones en torno a la búsqueda y memoria sobre la hija desaparecida	Datos actualizados de la investigación y reflexiones en torno a la desaparición.

Dentro de las secuencias anteriormente descritas encontramos contrastes entre ambos capítulos a partir de la comprensión e identificación del sistema estilístico en la fotografía y el montaje. En el caso de Graciela, la voz *en off* y la voz en primer plano es la de ella, sólo en

los primeros segundos se escucha la voz de una persona del equipo de producción que confirma una aseveración que realiza Graciela. También observé con mayor frecuencia el uso de las *imágenes acción*<sup>7</sup> (figuras 3 y 4) mientras que las *imágenes afección*<sup>8</sup> son pocas. Considero que lo anterior es resultado del acompañamiento que hicieron el equipo de producción y la realizadora con Graciela y que resultó en no sólo mostrar los momentos de búsqueda, sino también los otros aspectos mucho más personales e íntimos. Ello habla de un alto grado de confianza entre Graciela y el equipo de producción. En los minutos finales existe un momento en donde se observa el tiro de la cámara que apunta al reflejo del retrovisor (figura 5), esto permite mirar en primer plano el rostro de Graciela en un instante donde ella se entristece escuchando una canción, secas sus lágrimas y suspira. Este plano donde no existe ninguna *voz en off*, donde la música está como sonido diegético que se escucha en la radio, es la clave para entender la propuesta ético-política de la realizadora. Muestra a los espectadores la parte más vulnerable de Graciela, pero sólo durante escasos segundos y con un plano en el que podría pensarse que Graciela no se siente observada de manera directa. Ambas decisiones muestran un respeto por el dolor que ha causado la desaparición de Minlynali.



Figura 3. Graciela realizando una toma de muestra de ADN.

- 7 Según Deleuze (1984), las imágenes-acción son aquellas que nos muestran el contexto y las acciones que realizan las personas a cuadro.
- 8 Las imágenes afección son los primeros planos, los rostros, según Deleuze (1984).



Figura 4. Graciela muestra la ropa que su hija usaba cuando estaba pequeña, mientras relata una anécdota sobre ella.



Figura 5. Graciela durante un viaje.

En el capítulo de Alfonso, la fotografía y montaje es completamente diferente al de Graciela, comienza con *primerísimos planos* y una unión de planos a partir de cortes continuos, éstos acompañan el testimonio de Alfonso en *voz en off*, además se convierten en evidencia de la gran labor de búsqueda que han realizado los padres de Alejandro Baca (figura 6). También muestra *imágenes acción*, en planos medios de Alfonso que permiten observarlo a él y su interacción con la evidencia que ha encontrado sobre la desaparición de su hijo. Una gran parte de la explicación de los resultados de la búsqueda se centra en *primerísimos planos* y la cámara haciendo movimientos de *paneos*, *tills* y *travelling*, acompañados de cambios de foco sobre mapas geográficos y genealógicos de las redes

criminales involucradas en el caso de su hijo<sup>9</sup> (figura 7). Esto permite al espectador comprender la magnitud de recursos y acciones que han tenido que realizar para obtener información. En el desenlace se usan imágenes yuxtapuestas de dos distintos lugares: el interior de un hogar y una iglesia, donde el equipo de producción acompañó a Alfonso y Lucía y donde también aparece Graciela.



Figura 6. Imagen de los cuadernos que contienen el archivo hemerográfico.



Figura 7. Mapa de la red criminal.

En los minutos finales, Alfonso reflexiona sobre los años de búsqueda. Su voz se comienza a quebrar pero la imagen no muestra su rostro, sino que comienzan los créditos, acompañados por la voz *en off* de Alfonso.

9 Esta técnica fue utilizado también dentro de los lineamientos éticos, ya que Alfonso solicitó no develar los detalles de quienes pertenecían a la red de criminales que han encontrado hasta el momento (Rea, 2017).

Esta decisión —de la misma forma que en el capítulo de Graciela— nos muestra el respeto por el dolor de quienes comparten su testimonio.



Figura 8. Secuencia de los últimos segundos del capítulo.

Las narraciones y sus secuencias me permitieron comprender que lo mostrado en los capítulos relata la propia experiencia de las realizadoras al conocer a Graciela y Alfonso. Ellas lograron capturar imágenes en la intimidad o parte de la información material que ambos testificantes han recolectado. Estas imágenes son muestra de la historia vivida por ambas realizadoras que no sólo da cuenta de la historia presente en el momento en que sucedió la producción, sino la historia pasada de la pre-producción y los años previos, donde ya se tenía una relación con ambas personas.

Ya los conocíamos desde hace un rato, [...] o sea ya la confianza estaba ahí [...] hay una confianza en la que nos hace muy fácil, nos facilita mucho la colaboración. [...] Pero en realidad fueron entrevistas muy orgánicas, muy sencillas, porque hay una confianza de muchos años trabajada con ellos y eso nos facilitó mucho las cosas con Alfonso y Graciela (Rea, 2017).

Es así que detrás de cada imagen, plano, secuencia y montaje encontramos el testimonio de los familiares que buscan a sus desaparecidos, pero también el testimonio de las productoras que los han acompañado y escuchado en su largo caminar para exigir justicia y memoria.

### *Alegorías*

Como se comentó en el apartado epistémico, teórico y metodológico, para interpretar las alegorías se debe partir desde lo situado tanto del proyecto #Buscadores como de la que aquí escribe. Primero, explicitaremos a la serie #Buscadores. Esta producción es trabajo de la organización Periodistas de a Pie que surge, a su vez, del proyecto Pie de Página como un portal de periodismo independiente conformado por una red de periodistas nacionales e internacionales. Su postura frente a las problemáticas en el país es exigir la rendición de cuentas de las autoridades y señalar la toma de decisiones por parte de las personas. La guía ética-política en su trabajo surge como una herramienta al servicio de la sociedad (Pie de Página, 2017). En sus palabras:

Frente a una sociedad que cada día se inyecta su dosis de anestesia para no ver ni sentir el dolor; frente a un Estado criminal; a una élite política cínica y corrompida hasta los tuétanos; a una élite empresarial rapaz, y a los grandes medios de comunicación arrojados ante los grupos de poder, decenas de periodistas hemos aprendido — no con poco esfuerzo — a acompañarnos unos a otros, a tejer redes, a crear nuestras propias plataformas, a caminar en equipo, sin jefes, sin medios, burlando recovecos en las redes sociales, grietas en algunas redacciones. [...] Un portal que se diseñó como un refugio periodístico para publicar las historias que no podemos publicar en otros medios, que ha apostado por el trabajo de periodistas jóvenes y de muchas regiones del país. Y que, en dos años de existir, ha demostrado que se puede hacer periodismo profesional desde otra trinchera, con otro lenguaje, con otra mirada (Pastrana, 2017).

Siguiendo con lo anterior, toca el turno de la que aquí escribe. Antes que nada, he de dejar en claro que mis conocimientos no son profundos en lo que compete al análisis audiovisual. De igual forma, manifiesto que las prácticas autogestivas mostradas en esta serie son un referente para mi propia subjetividad, en la que continuo cuestionando el despojo de conocimiento y acciones que se ha permitido al considerar que el Estado y las comisiones de los derechos humanos son la única forma de relacionarnos y resolver las distintas crisis que se nos presentan en nuestra vida diaria, en específico la crisis de violencia. En tercer lugar,

la elección de los dos capítulos se basa en decisiones personales; por un lado, porque tuve la oportunidad de compartir espacios en el pasado con los señores Alfonso y Lucía Baca durante mis actividades como activista en el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad; mientras que por el otro, el caso de la señora Graciela y su participación como miembro fundador de la organización Ciencia Forense Ciudadana es para mí un desafío a mis pocos o muchos conocimientos adquiridos en mis estudios universitarios en la carrera de antropología. Esto también ocurre en el caso de Alfonso, ya que ambos utilizan conocimientos generados en las universidades pero, en cambio, las universidades, sus egresados y alumnos seguimos distanciados respecto a la problemática de la violencia y desaparición que se vive en México. No hemos entendido la profunda necesidad que existe de poner en práctica nuestros conocimientos, ya que las desapariciones nos afectan a todos y todas. Es así que ambas historias, Alfonso y Graciela, junto con sus procesos de búsqueda, confrontan mis procesos de investigación y me hacen cuestionarme mis propios motivos políticos inmersos en las decisiones cotidianas. Considero que existe un eco entre las personas detrás de #Buscadores y la que aquí escribe, en cuanto a nuestras posturas éticas y políticas, que permitió coincidir en las alegorías de la representación de la autogestión.

En los capítulos de Alfonso y Graciela las alegorías de la autogestión se evidencian en los significados de la búsqueda de un familiar desaparecido en imágenes concretas. En el caso de Graciela se muestra en las múltiples actividades que ella tiene que realizar día tras día, mientras que en el caso de Alfonso se encuentran en los expedientes, legajos y mapas que ha realizado durante estos años de búsqueda. Detrás de esas imágenes se puede dar cuenta de la postura ética y política de las realizadoras. Una de ellas comentó al respecto:

Decidimos mostrar imágenes que nos permitiera verlos en su vida cotidiana, no sólo como en el activismo, sino justo ver cómo su vida cotidiana se había transformado. Buscábamos imágenes que mostraran eso, cómo la vida cotidiana se transformó por esta búsqueda o por este activismo de alguna manera impuesto y pensábamos en, por ejemplo, la sala llena de expedientes o en cómo dentro del carro ya trae otras cosas que antes no traían. Les pedimos que nos expusieran —como la foto lo muestra— una

imagen de todas sus herramientas ordenadas para poder ver qué es lo que ellos utilizan como para poder materializar justo esa transformación.

Buscamos imágenes que nos ayudaran a mostrar dos cosas, materializar esa transformación y que nos ayudaran a ver cómo la vida cotidiana se había transformado por esa búsqueda. Y por eso hay imágenes como la de Mario, que tiene toda su herramienta expuesta así, y nos va explicando qué es cada cosa. Por eso hay imágenes de Graciela en su casa trabajando con las computadoras, que es un espacio muy íntimo. Se ve que se acaba de bañar y está con la computadora trabajando. Quisimos ser muy cuidadosos. Es muy fácil caer en el amarillismo cuando se está trabajando con la búsqueda de cuerpos humanos [...] tenemos muy claro que no queríamos hacer un trabajo amarillista y que se encontrara, se mostrara la transformación de la vida cotidiana, se mostrara esa materialidad de lo que implica buscar, qué implica cargar con un repelente, cargar con cuerdas, cargar con bolsas de plástico, porque eso ayuda al lector a que entienda lo más concretamente lo que implica una búsqueda. [...] Nosotros quisimos mostrar [...] cómo había sido esta transformación de personas en Buscadores y dentro de esta transformación había una denuncia implícita al Estado, porque lo que ellos están haciendo no tendrían que estarlo haciendo si un Estado funcionara y si un Estado trabajara primero en la prevención del crimen, prevención de las desapariciones y, segundo, en la identificación y hallazgo de estas fosas.

Es muy fácil que cuando estás trabajando con algo como son las fosas clandestinas, muestras imágenes que pueden ser dolorosas y que pueden ser demasiado impactantes para quienes estén buscando, para los propios familiares de esos cuerpos que han sido identificados y hay una discusión siempre, y creo que es necesario que haya siempre una discusión en todos los equipos, de qué se debe publicar o cuál es el límite de lo que es necesario publicar como denuncia y lo que es necesario no publicar por respeto a las víctimas (Rea, 2017).

Dicho de otra manera, la alegoría de la autogestión en los capítulos de Graciela y Alfonso muestra una postura política de denuncia por la omisión del Estado mexicano ante los casos de desaparición y una postura ética que busca erradicar el amarillismo, respetar el dolor, procurar la seguridad de los testimoniantes e imponer una relación simétrica ante todo, es decir una relación donde el realizador no imponga su verdad a la verdad de quien comparte su testimonio.

Con todo lo anteriormente descrito considero que el proyecto #Buscadores es un gran ejemplo de cómo los productos audiovisuales que tratan sobre temas sensibles pueden y deben ser pensados, reflexionados y realizados de otra manera. La propuesta de #Buscadores es un reto a la insensibilidad que hemos interiorizado frente a las tragedias sociales: más de treinta mil familias en nuestro país tienen desaparecido a un familiar. Pero también es una apuesta a tener claridad en qué vamos a contar y aún más importante, cómo debemos contarlo.

### UNA CONCLUSIÓN TENTATIVA

Para poder realizar este trabajo insistí en la necesidad de comprender los elementos éticos políticos no sólo desde mi mirada, sino desde el diálogo con las realizadoras. Este diálogo fue revelador, ya que los recursos estilísticos y narrativos que yo conjeturé provenían de una decisión ética fueron confirmados por Daniela Rea, pero también pude conocer los motivos de esas decisiones.

La puesta en marcha de esta relación dialógica no fue tan fácil como se puede pensar. Si bien en un principio se planteó una conversación directa, ésta no fue posible debido a los espacios y tiempos distintos. Se requirieron conversaciones cortas, durante muchos días y por medio de una aplicación de mensajería por voz instantánea. Esto, claro, permitió pensar más las preguntas y también las respuestas; es decir, Daniela y yo tuvimos la oportunidad de escuchar nuestras propias respuestas y preguntas y volver a plantearlas, si fuese necesario. Lo anterior es poco común en una conversación. Lo segundo es subrayar que el tiempo no siempre es el mejor aliado en todas las investigaciones, por lo que las conversaciones han quedado inconclusas. El diálogo con Daniela Rea podría alargarse más tiempo, pero a este trabajo se le ha designado un periodo para su conclusión. A pesar de ello, no se descarta que se continúen las conversaciones para ampliar las reflexiones aquí descritas.

Por último, usar las herramientas que propone el método dialógico me permitió entablar con mayor rapidez relaciones de confianza y apoyo con Daniela Rea. Me sentí con la libertad de poder preguntar y comentar

mis reflexiones sobre su trabajo realizado en el proyecto #Buscadores. No es habitual que en los análisis audiovisuales se tome la palabra a los creadores. En un primer momento, interpreté los capítulos bajo mi mirada pero luego expuse esta mirada a Daniela. En algunas ocasiones, ella confirmó mis interpretaciones. En otros casos, las rectificó añadiendo una mayor explicación y señalando detalles que yo no percibí al momento de observar los capítulos. Por lo anterior, considero que los análisis audiovisuales pueden ir acompañados de estas metodologías.

Por supuesto, es necesario destacar la importancia de los trabajos de búsqueda de los familiares de personas desaparecidas en nuestro país. Si bien ellos no son el centro de la atención de este trabajo, desde su dolor, sus luchas, sus resistencias y su esperanza hacen que quienes hemos permanecido inmóviles ante el miedo y la incertidumbre en esta grave crisis, pensemos en formas de comenzar a movilizarnos e implicarnos, aunque los intentos sean un granito de arena en este extenso desierto. No están solxs.

### *Anexo 1*

Lista de la programación de televisión abierta y de paga.

<i>Resultado de la búsqueda en Netflix usando las palabras "drogas" y "narcos"</i>	
Drug lords	Las muñecas de la mafia
El Chapo	Rosario Tijeras
El Chema	Los jefes
La reina del sur	Camelia la tejana
Pablo Escobar	Dandy
Cuando conocí al Chapo	El cartel y el cartel 2
Narcos	Dueños del paraíso
Sobreviviendo a Escobar	Chapo: el escape del siglo
Capo, el amo del túnel	El rayo de Sinaloa
La verdadera historia de Culiacán vs Mazatlán	Señorita pólvora
Narcos y perros. Drug wars	Narco cultura
<i>Resultado de la búsqueda en Netflix usando la palabra desaparecidos</i>	
Mirar morir	
<i>Resultado de la búsqueda en la programación de tv abierta con temas de narcos, drogas y desaparecidos</i>	
La reina del sur	Señorita Pólvora

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, F. (2016). “La representación del dolor y la pérdida en el cine documental. El caso de Geografía del dolor”. *Fotocinema* (12), 311-335. Recuperado de: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=361&path%5B%5D=322>
- Alonso, J., Sandoval, R., Salcido, R., & Gallegos, M. (2015). “Reflexiones colectivas para continuar la construcción de sujetos”. En X. Leyva, J. Alonso, & A. Hernández, *Prácticas otras de conocimiento (s) Entre crisis, entre guerras. Tomo III* (págs. 15-56). México: La casa del mago.
- Amuchastegui, A. (1997). “Virginidad e iniciación sexual: la negociación dialógica de significados”. *Tramas* (12), 169-1993. Recuperado de: <http://cuentaconmigo.org.mx/articulos/amuchastegui3.1.pdf>
- Corona, S., & Kaltmeier, O. (2012). “Notas para construir metodologías horizontales”. En S. Corona, & O. Kaltmeier, *Diálogo: metodologías horizontales en ciencias sociales* (págs. 11-21). México: Gedisa. Obtenido de [www.sarahcorona.net/lecturas/corona\\_y\\_kaltmeier\\_2012\\_En\\_dialogo\\_metodologias\\_horizontales\\_en\\_ciencias\\_sociales\\_y\\_culturales.pdf](http://www.sarahcorona.net/lecturas/corona_y_kaltmeier_2012_En_dialogo_metodologias_horizontales_en_ciencias_sociales_y_culturales.pdf)
- Da Silva Catela, L. (2000). “De eso no se habla. Cuestiones metodológicas sobre los límites y el silencio en entrevistas a familiares de desaparecidos políticos”. *Historia, antropología y fuentes orales*, 24(2), 69-75. Obtenido de <http://arpa.ucv.cl/articulos/deesonosehabla.pdf>
- David Bordwell, K. T. (2002). *El arte cinematográfico*. España: Paidós.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. España: Paidós.
- Ley General de Víctimas, 203 (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión 2013).
- Leyva, X. (2015). “¿Academia versus activismo? Repensarnos desde y para la práctica teórica”. En X. Leyva, J. Alonso, & A. Hernández, *Prácticas otras de conocimiento (s) Entre crisis, entre guerras. Tomo II* (págs. 199-222). México: La casa del mago.
- Martínez, F. (25 de 03 de 2011). “Pacto de medios para limitar información sobre violencia”. *La Jornada*. Obtenido de <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/25/politica/005n1pol>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós.
- Pastrana, D. (04 de octubre de 2017). “Nuestra jodida contradicción”. *Lado B*. Recuperado de: <https://ladobe.com.mx/2017/10/nuestra-jodida-contradiccion/>

- Pie de página (2017). *¿Quiénes somos?* Recuperado de: <http://piedepagina.mx/acerca.php>
- Pie de página (2017). *Buscadores*. Recuperado de: <http://piedepagina.mx/buscadores/index-.php>
- Premio Gabriel García Márquez (29 de septiembre de 2017). *¡Estos son los ganadores del Premio Gabo 2017!* Recuperado de: <https://premioggm.org/noticias/2017/09/estos-son-los-ganadores-del-premio-gabo-2017/>
- Rappaport, J. (2015). “Más allá de la observación participante: la etnografía colaborativa como innovación teórica”. En X. Leyva, J. Alonso, & A. Hernández, *Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras. Tomo I* (págs. 323-352). México: La casa del mago.
- Rea, D. (diciembre de 2017). Comunicación personal. (P. O. Muñoz, Entrevistador)
- Rivera Cusicanqui, S. (1987). “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia”. *Temas sociales* (11).
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta y Limón.
- Speed, S. (2015). “Forjado en el diálogo: hacia una investigación activista críticamente comprometida”. En X. Leyva, J. Alonso, & A. Hernández, *Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras, Tomo II* (págs. 273-298). México: La casa del mago.