

# DOCU FRIC CIÓN

---

Prácticas artísticas  
en un México convulso

Iván Ruiz

**Iván Ruiz** (Puebla, 1979) es investigador en el área de arte contemporáneo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es doctor y maestro en historia del arte por la misma institución. Durante ocho años fue investigador del Programa de Semiótica y Estudios de la Significación de la Universidad Autónoma de Puebla. Desde 2012 pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Su campo de especialidad es la fotografía contemporánea y los cruces entre literatura y artes visuales. Ha publicado más de una treintena de artículos especializados, ensayos y capítulos de libro en México y en el extranjero.

<http://soldadero.tumblr.com>





**DOCU  
FRIC  
CIÓN**

---

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Instituto de Investigaciones Estéticas**

Renato González Mello

*Director*

Geneviève Lucet

*Secretaria Académica*

Jaime Soler Frost

*Coordinador de Publicaciones*

# DOCU FRIC CIÓN

---

**Prácticas artísticas  
en un México convulso**

**Iván Ruiz**



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO 2017

dimiento diferente de los documentos que contiene, de su supuesto propósito, del derecho a verlos y actuar como corresponde; el reclamo a las formas y maneras de categorizar el presente y de usar estos documentos” (2015, 19).

**D**e acuerdo con información extraída de su página web, el Instituto Mexiquense de la Pirotecnia (IMEPI) fue creado el quince de julio de 2003 como un organismo público descentralizado de carácter estatal. El IMEPI, “preocupado por la integridad, salud y bienestar de la comunidad, se encarga de dar capacitación, innovación, asesoría jurídica y supervisiones en materia pirotécnica; a fin de evitar accidentes y siniestros ocasionados por su mal manejo”. Unos días previos al incremento de venta de pirotecnia por la temporada navideña de 2016, el IMEPI declaró que el mercado de San Pablito, en Tultepec, Estado de México, era uno de los más seguros de América Latina, pues los locales se encontraban “perfectamente diseñados y con los espacios suficientes para que no se dé una conflagración en cadena en caso de un chispazo” (Argüelles 2016). Los hechos demostraron lo contrario. La tarde del 20 de diciembre de ese mismo año, alrededor de las tres, trescientas toneladas de explosivos estallaron en el mercado de San Pablito, debido a una reacción en cadena originada en uno de los puestos instalados en una explanada del tamaño de dos campos de fútbol. La fotografía aérea de Mario Vázquez (fig. 22), difundida por la agencia de noticias Agence France-Presse (AFP), permite ver la magnitud de la explosión —en términos de escala y de restos calcinados— que cobró la vida de más de treinta personas, decenas de heridos y desaparecidos. No era la primera vez que una tragedia de esta naturaleza ocurría en ese lugar. En 2005 y 2006 se produjeron explosiones en la explanada, en marzo de 2016 otra más en un almacén de petardos. Analizando cualquiera de los casos queda claro que la Procuraduría General de Justicia del Estado de México envió agentes



22 Mario Vázquez. Vista aérea del mercado de fuegos artificiales de Tultepec, Estado de México, tras la explosión. 22 de diciembre, 2016.

a investigar lo sucedido pero “no ha trascendido resultado alguno de sus pesquisas” (Ferri 2016). La nueva explosión se sumó a esta cadena de vacío legal y además sacó a la luz irregularidades económicas en el mismo IMEPI, pues este instituto “recibió en 2016 el presupuesto más alto de los últimos tres años: 18 millones 266 mil pesos. Pero 13 millones 69 mil se le fueron en ‘Servicios Personales’ y no registró un solo peso gastado en ‘materiales y artículos de construcción y reparación, prendas de protección, materiales y suministros para seguridad o para equipo de defensa y seguridad’” (Barragán 2016). En este país no es sorprendente el hecho de que el IMEPI sea una institución corrupta ni que haya deshonrado su misión fundamental. En este sentido, más que tratarse de un accidente la explosión confirmó la gravedad de la situación en la que se encuentra sumido el Estado de México, donde los feminicidios han crecido de forma vertiginosa durante los últimos

años.<sup>3</sup> Las cenizas, escombros y metal retorcido documentados en la fotografía de Vázquez son el símbolo y al mismo tiempo la superficie de una estructura profunda de corrupción e impunidad poblada por cuerpos carbonizados, vejados y desmembrados. Los proyectos desarrollados por Adela Goldbard (Ciudad de México, 1979) en colaboración con los artesanos mismos de Tultepec nos permitirán entender cómo la explosión y las cenizas esparcidas del mercado de San Pablito, también alimentan la ambigüedad y la incertidumbre en torno a una docufricción sobre un icono de la narrativa del narcotráfico.

**E**l 4 de noviembre de 2010, durante una rueda de prensa, Gabriel López, presidente en nuestro país de la firma automotriz Ford, informó que el índice de ventas de la *pick-up* Lobo —la camioneta más vendida durante treinta años consecutivos en Estados Unidos de Norteamérica y que además gozaba de un amplio prestigio en México— había bajado drásticamente. Esto debido a que el imaginario colectivo asociaba el vehículo con la personalidad extravagante de los sicarios de diferentes cárteles del narcotráfico, especialmente del norte

---

<sup>3</sup> Como lo explica Celia Cheyenne Verite: “Cuando se habla de feminicidio el mundo orienta sus ojos hacia Ciudad Juárez, Chihuahua, tierra del norte conocida mundialmente por sus crímenes hacia las mujeres entre los años 90 y 00. Sin embargo, dos estados están en nuestros días en los focos rojos de todas las organizaciones mundiales de protección a las mujeres: el Estado de México y el estado de Guanajuato. Durante la administración de Enrique Peña Nieto como gobernador del Estado de México se registraron más de 922 feminicidios concentrados en los municipios de Ecatepec, Nezahualcóyotl, Valle de Chalco y Cuautitlán. Sólo el 12% de los casos llegaron a un juez y 3% concluyeron en condenas para los asesinos. El libro recién publicado por Humberto Padgett y Eduardo Loza, *Las muertas del Estado*, resume y explica cómo no se encuentra un lugar en el país que supere en crímenes de odio contra las mujeres y cómo su gobernador eligió no mirarlas, ni vivas ni muertas, simplemente optó por ignorarlas” (2015, 5).

del país, y con los abominables hechos delictivos que los caracterizan. López no sólo se limitó a comunicar este lamentable hecho, que en su momento afectó la economía de la industria automotriz en México, también dio algunos detalles de por qué la Lobo fue estigmatizada con el signo del narcotráfico: “Es un vehículo altamente demandado para cometer actos de delincuencia por su tamaño y su robustez porque facilita el ingreso con armas largas con hasta cuatro o cinco integrantes”, y además agregó, “hay mucho espacio dentro de la cabina de una pick up para poner más fusiles” (*El Economista* 2010). La predilección de los sicarios por este vehículo combina el aspecto imponente de diseño automotriz con un espacio que facilita el transporte de armas pesadas, aunque también habría que considerar otro uso que le han dado los narcotraficantes, no mencionado por el presidente de la Ford. Tal empleo genera una de las imágenes más intolerables de la violencia que se ha dado recientemente en este país: la función de la batea como contenedor efímero de numerosos cadáveres —como se atestiguó en diferentes coberturas periodísticas— preparados como un mensaje sádico y sembrados en diferentes escenarios urbanos. Algunos abandonados junto con la camioneta, otros arrojados a terrenos de los suburbios y otros más colgados en puentes peatonales.

En la narrativa de la guerra contra el narcotráfico en México, la Lobo, sin abandonar su condición objetual, se transformó en uno de los símbolos enfermizos de un proceso de descomposición social que dejó una estela de 101 199 ejecutados y 344 230 víctimas indirectas, como hijos, esposas, padres o familiares de los occisos, según cifras proporcionadas por México Evalúa, Centro de Análisis de Políticas Públicas (*Excelsior* 2012), tan sólo unos meses antes de que la revista *Proceso* lo denominara “El Sexenio de la Muerte” (2012) en un número especial de fotografía. Precisamente, por su implicación paradójica con la realidad (funcionar como un vehículo donde el deseo se trama con la repugnancia y, por supuesto, con el poder y la impunidad), la Lobo constituyó —y aún continúa siendo— un malestar en la cultura visual contemporánea que, como piensa Georges Didi-Huberman, podría apelar a una

poética “capaz de incluir su propia *sintomatología*” (2013, 11). La Lobo funciona como el síntoma o “señal secreta” de un imaginario que está ardiendo y que reclama a la imagen no resolver directamente su naturaleza de índice, sino suspenderla con la finalidad de renovar “las formas de preguntar, traducir y trabajar con lo incomprendible o con lo sorprendente” (García Canclini 2011, 47). Uno de los casos más emblemáticos de este imaginario fue fabricado en diferentes redes sociales por un sicario conocido como El Chino Ántrax —quien fuera líder del brazo armado que protegía a Ismael “El Mayo” Zambada—. En los meses previos a su captura en el aeropuerto de Ámsterdam, el 31 de diciembre de 2013, Ántrax publicó en una de sus cuentas de Instagram numerosos retratos y selfies en donde mostraba, sin pudor alguno, su estilo de vida, que oscilaba entre la de un millonario trotamundos y la de un traficante de drogas con gustos sofisticados (fig. 23). Estas imágenes llaman la atención tanto por su fascinación narcisista —patente en la copia de poses de artistas de cine—, como por la ropa *buchona* y los accesorios de firmas ultra costosas, generando así un reajuste de la imagen prototípica del narcotraficante de extracción humilde proveniente de la sierra. A pesar de que el Chino Ántrax es originario de uno de los barrios más pobres de Culiacán, su poder de imaginación, estimulado por millones de pesos, lo condujo hacia una zona ambigua entre el culto al cuerpo, la alta costura intervenida y la glorificación de un estilo de vida que iguala a los mafiosos con los magnates.



23 José Rodrigo Aréchiga Gamboa (Culiacán, 15 de junio, 1980), conocido por su alias como el Chino Ántrax, es un narcotraficante mexicano y alto dirigente del cártel de Sinaloa. Fundador de Los Ántrax, un escuadrón armado que protege a Ismael “El Mayo” Zambada, líder del máximo cártel.



24 Adela Goldbard. *Lobo*, 2013

**E**n su exposición “Colateral: una exploración en torno al peligro y al control” (Galería Enrique Guerrero, 2013), Adela Goldbard presentó piezas realizadas a partir de colaboraciones de los medios, específicamente fotografía, escultura, acciones dirigidas hacia la cámara, cine y video. Una de ellas retomó el título de la emblemática *pick-up* de la Ford con el fin de establecer un lazo entre los dos ejes principales de la muestra: por un lado acontecimientos diferentes donde convergen la política, la lucha de poder, la conspiración y los indicios sobre hechos trágicos, y por el otro, la manipulación de la información sobre dichos acontecimientos, en términos de *montaje*, por parte de los medios de comunicación. Para reflexionar en torno a tales ejes y con la ayuda de artesanos de Tultepec, Estado de México, Goldbard produjo diferentes réplicas (o copias) tanto de objetos como de situaciones clave de esta encrucijada política. En sus propias palabras:

En los últimos años me he dedicado a recolectar notas de periódico relacionadas con accidentes, ataques y protestas en los que explosiones e incendios son estrategias políticas o consecuencia de los hechos. Lo primero que me llamó la atención de estas notas fue la fragilidad manifiesta en las estructuras siniestradas que aparecían en las fotografías: aviones que parecen hechos de papel, fachadas —e incluso calles completas— donde los edificios parecen de cartón y no de concreto. Estos sucesos son un reflejo de un sistema político frágil y en decadencia, y las narrativas alrededor de ellos son un espejo de la manipulación mediática. [...] El trabajo que yo realizo con los artesanos es colaborativo: yo llego con una idea y propongo un diseño a partir de fotografías que tengo de la prensa, así como de diagramas y planos arquitectónicos que encuentro en bases de datos o que hago en colaboración con arquitectos. Platicamos diferentes alternativas y posibilidades, modificamos de manera conjunta el diseño, adaptándolo a procesos de trabajo específicos y, con ese nuevo boceto, los maestros artesanos y su equipo de trabajo comienzan a construir las estructuras (Hernández-Vargas 2015).

La pieza *Lobo* (2013) fue diseñada según la lógica de este proceso colaborativo, mediado por lo artesanal y lo conceptual. Bajo la dirección de Osvaldo Hurtado —maestro pirotécnico de Tultepec— y a partir de un boceto original de la artista, la *pick-up* Lobo de utilería contó con una estructura de carrizo, madera, cartón y periódico, diseñada a escala real, cubierta en su exterior por pintura vinílica negra y plateada, cargada además con pirotecnia artificial. Este diseño se integró al conjunto de piezas de la muestra “Colateral” en la medida en que fueron construidas con la misma técnica de escultura artesanal y a partir de diagramas reales de aviones y helicópteros accidentados. La única diferencia era que este vehículo contenía un explosivo que se detonó durante la filmación. El registro audiovisual se llevó a cabo en un escenario natural nocturno, con luces dirigidas hacia un gran plano general donde la camioneta fue arrastrada de un extremo a otro del

cuadro para producir un efecto de marcha lenta, mientras una cámara profesional de cine registraba su paso por el encuadre fijo. La explosión se produce de manera insospechada, marcando un *punto muerto* en la narración desde el instante en que se detiene la marcha del vehículo y la atención se concentra en las llamas hasta el momento en que el fuego se consume y sólo aparece ante el espectador la estructura artificial del vehículo (fig. 24).<sup>4</sup> De esta forma Golbard construye un discurso enrarecido, no sólo con respecto al discurso que asocia la *pick-up* con el imaginario narco, sino también sobre las prácticas rituales seculares en torno a la destrucción del mal. Por ello, en lugar de proponer una postura crítica directa, *Lobo* avanza sobre el terreno de la incertidumbre al generar un micro relato simbólico sobre la extinción de la maldad encarnada en el narcotráfico, en la medida en que la puesta en escena concentra un *punto muerto* ardiente. En el transcurso de la narración cinematográfica, la camioneta se transfigura en una instancia simbólica de la tradición pagana mediante la cual se purga el mal. Como la artista misma apunta, hay un interés concreto en reconstruir de manera alegórica las Quemadas de Judas:

En mi trabajo me interesa acudir a los significados y a la estética de dichas tradiciones para —al igual que se hace en ellas— recordar y exponer a través de la reconstrucción y la destrucción, a partir de la puesta en escena. Me interesa cómo la comunidad expresa sus posturas políticas y su enojo a través de la fiesta. Reconstruir para recordar; destruir para no olvidar, aunque al parecer todo sea sólo una fiesta (Hernández Vargas 2015).

En *Lobo* el componente festivo se encuentra anulado y en su lugar la atención se concentra en el proceso que lleva al incendio, donde lo ficticio de la construcción de la camioneta se revela como un compo-

---

<sup>4</sup> El video *Lobo* se puede ver en <https://www.youtube.com/watch?v=JRazWqdDCFA>.

nente decisivo de la ambigüedad concentrada en ella. Hay aquí una posición *sui generis* que nos hace pensar en esta pieza como inmersa en lo que Néstor García Canclini ha definido como estética de la *inminencia*: no reincidir en una conjetura que por lo menos en los estados del norte ya constituía un hecho flagrante, sino generar un extrañamiento sobre aquello que está a punto de ser o suceder (2011, 12). La explosión pirotécnica de la Lobo como una metáfora o un síntoma que perturba el sentido otorgado por el imaginario colectivo, que la asocia con la maldad, por un lado, y por el otro, de su condición real gracias a su investidura. Por lo tanto, la metáfora como un procedimiento que hace pensar en la paradoja de la ficción imbricada en la documentación sobre una política vinculada con el narcotráfico. La manifestación, por lo tanto, de una docuficción.

**E**n su trabajo previo Goldbard ya había explorado la conexión de lo que convencionalmente reconocemos como realidad con la ficción (su serie *Ficciones*, 2006 y más recientemente *On the road*, 2010), no obstante en *Lobo* el proceso se torna más complejo, no sólo por la colaboración de los medios ya descrita, sino por la estrategia de “postproducción” de su materia prima. Como lo explica Nicolas Bourriaud, desde comienzos de los años noventa del siglo XX, diferentes artistas han manipulado una materia prima que ya no es un material en bruto, pues proviene de objetos que están circulando en el mercado cultural y, en tal medida, ya se encuentran dotados de una forma y un contenido. Lo interesante del proceso —según este crítico de arte— consiste en observar la generación de “nuevas relaciones con la cultura en general y con la obra de arte en particular” (2007, 9) a partir de los diferentes modos de postproducción. Cuando Goldbard se apropia de un símbolo del imaginario colectivo para hacerlo arder en una narración cinematográfica, activa un proceso semejante al descrito por Bourriaud: la forma ya producida por la cultura es empleada, no para

explicar o desentrañar su perversa trama con la realidad, sino para acentuar una condición artificial que posee de antemano. Por lo tanto, el enrarecimiento al que me he referido con anterioridad puede explicarse mejor en estos términos: no se trata de una alteración del sentido, menos aún de una fabricación confusa. *Lobo* genera una perturbación a partir del establecimiento de una relación distinta entre el símbolo y su visibilidad, entre la atribución de la maldad y su consunción, entre un presente descarnado por la guerra contra el narcotráfico y un dispositivo ambiguo. Desde esta perspectiva, a diferencia del video cuyo componente sonoro es determinante, la serie de fotografías que fueron tomadas durante el transcurso de la quema de la camioneta es portadora de un silencio perturbador. En las fotografías la masa ardiente concentra la plasticidad pirotécnica en un instante que parecería ser la constatación de la extinción simbólica del mal. Sin embargo, la anulación del componente ritual festivo produce otra mediación entre lo sensible y lo inteligible, la cual surge de una imagen que rehúye su naturaleza de *índice* sólo para dar mayor gravedad a su vínculo con la realidad. A esto Jacques Rancière lo ha definido como *nuestro real*: el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. En este sentido: “lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible” (2010, 77). Y en este nudo, la escenificación de Goldbard permite *re-pensar* y *re-construir*: dos acciones estimuladas por la imaginación que, precisamente, la violencia ha querido aniquilar de raíz. ■