

FETICHES DE PODER Y MUERTE. UNA MIRADA MEXICANA SOBRE LA OBRA DE CECILIA NORIEGA-BOZOVICH

José Carlos G. Aguiar¹

El trabajo de Cecilia Noriega-Bozovich está vinculado de manera muy directa con la sociedad peruana, a la cual convierte al mismo tiempo en su tema principal. Esta mirada encaja en lo que pudiera ser una ‘escuela latinoamericana’, donde la producción artística va acompañada de un registro o comentario social o político a lo largo del siglo XX. De tal forma, en esta obra los fetiches del poder, en particular vistos desde una óptica mexicana, forman parte de una dinámica regional que adquiere expresiones similares. Existe una intimidad cultural compartida, una identidad que se nutre de la experiencia común del colonialismo español, la formación de nuevos estados nacionales inspirados por el imperialismo del siglo XIX, las revoluciones sociales, y hoy en día la transición a la “democracia” y la “modernidad” neoliberal. En esa línea, el análisis que aquí se presenta ensaya relaciones y paralelos entre ciertas creaciones de Noriega-Bozovich y referentes culturales de México, para de esa manera sugerir la productividad de miradas en paralelo sobre el arte surgido de un contexto latinoamericano compartido.

¹ Antropólogo profesor e investigador de la universidad de Leiden. La investigación realizada para este ensayo ha sido (co)financiada por la Organización Neerlandesa para la Investigación Científica NWO, bajo el proyecto “The Materiality of Narcocultos in Mexico City” (número 360-45-033).

El único silloncito: depredación y triunfalismo en el poder político

En los inicios de la Revolución Mexicana, y luego del asesinato del presidente Francisco Madero, las tropas de la Soberana Convención Revolucionaria entraron a la Ciudad de México el 6 de diciembre de 1914. Entre los guerrilleros se encontraban las fuerzas de los caudillos Francisco Villa y Emiliano Zapata. La llegada a la capital fue un momento que marcó la historia mexicana y la posterior división de las fracciones revolucionarias. Los grupos armados ingresaron al Palacio Nacional, donde se encuentra el despacho del presidente de la república. En uno de esos salones se registró una imagen que resultaría indeleble para el imaginario revolucionario.



La fotografía pareciera ser hoy la de un turista en el Palacio Nacional, pero en realidad se trata de un ícono de la historia mexicana del siglo XX. Villa no pudo resistirse a la tentación y se dejó seducir por el fetiche del poder político por excelencia: el sillón presidencial. Luego de que Villa se sentara en la silla, se tomó una serie de fotografías para celebrar la llegada de las tropas. Esa instantánea legitimó la lucha armada que continuaría durante años. Rodeados de campesinos desposeídos y guerrilleros de tez oscura, Villa y Zapata encarnan el ideal de la Revolución Mexicana: llevar el poder al pueblo. Allí radica el poder de esta imagen: dentro de su barbarismo, la fotografía es al mismo tiempo una promesa de un poder democrático.

Pero la silla presidencial mexicana antecede a la lucha revolucionaria e incluso a la dictadura de Porfirio Díaz. La silla presidencial fue un regalo al presidente Benito Juárez durante su mandato de 1867 a 1871. El respaldo se encuentra enmarcado con la figura del águila republicana y un gorro frigio, símbolo masónico de liberación y victoria sobre la opresión. La pieza está recubierta con hoja de oro y los cojines fueron hechos de terciopelo rojo y bordados con hilo de oro. Pareciera ser una ironía, incluso un contradicción, que el presidente Benito Juárez, héroe nacional que venció al imperio Astro Húngaro que ocupó México durante cuatro años para luego reinstalar la república, hubiese hecho uso de un mueble inspirado en los tronos imperiales europeos. La pieza, aunque desde hace tiempo ya no se encuentra en exhibición, sigue siendo parte de la colección del Museo Nacional de Historia que se encuentra en el Castillo de Chapultepec en la Ciudad de México.

No se sabe si Juárez o algún otro presidente haya en realidad utilizado el sillón. Sólo existe un registro documental de su uso: la fotografía de Villa. Es una paradoja el que un símbolo ceremonial tan arraigado en la cultura política nunca haya sido usado, y que sólo un caudillo al frente de grupos de bandoleros se posara en él. Pero estas aparentes contradicciones acrecientan el poder de seducción del fetiche.

El sillón como fetiche está presente en la obra de Noriega-Bozovich, a fin de hablar del poder político en el Perú. Un fetiche que simboliza el acceso y el uso / abuso del poder. A la hora de escoger una tradición cultural para representar la silla presidencial, la artista no escogió la solemnidad puritana del republicanismo masón, visible por ejemplo en el monumento a Abraham Lincoln en Washington. Noriega-Bozovich escoge como referente el napoleónico trono imperial, utilizado por monarcas y emperadores en todo el mundo. El sillón presidencial de la artista sintetiza y materializa la exuberancia y la pretensión del poder político por medio de un mueble dorado revestido con un opulento cojín, acompañado con una banda presidencial y cetro. En el respaldo del sillón se inscribe el lema "Que ni Dios ni la Patria me lo demanden", ironizando sobre la promesa de servicio que el mandatario repite al asumir el cargo. La parafernalia ceremonial resume así la ritualidad de la investidura presidencial.



◀
Sillón presidencial / (The Original)
 2000 (repintado en 2013)
 Pan de bronce sobre madera
 (sillón y bastón presidenciales),
 tela (cojín y banda presidencial)
 138 x 64 x 60 cm

El sillón presidencial de Noriega-Bozovich no alude tanto al asiento republicano como al trono imperial. La pieza remite a la silla presidencial de Juárez, al trono imperial de Napoleón o de los monarcas del imperialismo europeo del siglo XVI. Esta tradición en torno al poder político aún se encuentra viva en América Latina, donde los mandatarios hoy en día mandan hacer retratos oficiales sentados en la silla presidencial y con la banda en el pecho. Aunque esto pudiera ser visto como un residuo de la ritualidad imperial decimonónica europea en Latinoamérica, la silla presidencial permite, como fetiche, entender la cultura política latinoamericana.

Para Noriega-Bozovich el sillón es un pretexto para hablar del poder y de la figura presidencial. Ocupar la silla, portar la banda presidencial y detentar el cetro, son un referente a la investidura presidencial. Y la investidura no es otra cosa que la derrota sobre el oponente. De esta forma, la silla como fetiche materializa la obsesión del quehacer político latinoamericano: detentar el poder.

A lo largo de la región latinoamericana los presidentes, tanto desde la derecha como desde la izquierda, manipulan o realizan reformas legales o incluso promulgan constituciones completamente nuevas, con el propósito de elaborar un marco legal afín a sus intereses y compromisos políticos o que les permita la reelección (ilimitada). Esta manifestación depredadora del poder político permite entender que la política dominante no está interesada en la capacidad transformadora del poder (es decir, la gestión pública) sino en la victoria política sobre el enemigo, el beneficio personal, y la permanencia en el poder. De allí que el sillón presidencial es el fetiche por excelencia del poder político en América Latina: no representa una silla presidencial sino un trono imperial.

Pero el fetichismo del sillón presidencial está definido por su condición única: sólo hay un ejemplar. Quizá por ello le interesa a Noriega-Bozovich perturbar ese objeto excepcional por medio de su reproducción masiva y la modificación su escala. En la instalación *101 silloncitos presidenciales*, la artista instala igual número de miniaturas en la antigua capilla barroca que hoy es el Salón de Grados de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El contexto presenta un majestoso despliegue de poder simbólico que acentúa el carácter ceremonial de la composición. A primera vista, el conjunto pareciera el retrato de una corte imperial donde los sillones pudieran ser ocupados por la realeza, políticos o diplomáticos. Una vez más la artista se nutre del imaginario imperialista europeo para representar el fetichismo del poder. Pero en realidad todas las sillas son demasiado pequeñas, o les faltan piezas y pudieran ser por ello copias mutantes o monstruosas del sillón original. Esa irónica ambigüedad da origen a una serie de preguntas: ¿reproduce Noriega-Bozovich los silloncitos como un acto de generosidad o altruismo, para satisfacer a todos aquéllos que tengan la ambición de ser presidentes y cederles así su asiento (aunque sea mutante)? ¿O es la multiplicación de los sillones una manifestación destructiva del poder político?

A la artista le interesa desactivar el fetiche y erosionarlo por medio de la multiplicación, desgastando su atractivo hasta convertirlo en un objeto común, de uso corriente, un mueble vulgar. Más todavía, la multiplicidad de los sillones y su reproducción masiva o mutante contrasta con la ausencia de sus ocupantes. El salón, como los silloncitos, está vacío. La reproducción de los asientos y la exclusión de toda presencia humana acentúan la vacuidad de la escena. Como el sillón de Juárez, los silloncitos de Noriega-Bozovich parecieran nunca haber sido utilizados. De esta forma, los sillones de Noriega-Bozovich representan una parodia del poder político, de la así llamada democracia, y de la lucha por el poder en América Latina.

Translucidas hojas doradas: la estilización del narco

La violencia urbana es un problema latinoamericano. El continente cuenta con veintidós de las veinticinco ciudades más violentas del mundo, y la mayor parte de esta violencia asesina proviene del narcotráfico.¹ Brasil, Colombia, Honduras, México y Venezuela se ubican en los primeros lugares, con valores que son interpretados como una violencia epidémica.

El Perú ha tenido históricamente una posición clave en la organización internacional del tráfico de la cocaína.² Pero debido en parte al efecto del Plan Colombia contra el narcotráfico, en la última década el Perú viene asumiendo un papel aún más importante en la economía política de las drogas, convirtiéndose hoy en día en el productor mundial más grande de cocaína.³ Se podría pensar que el incremento en el volumen en el tráfico de cocaína tiene un impacto sobre el funcionamiento de la economía nacional del Perú, pero también sobre su marco institucional. Si bien el dinero del narcotráfico que alimenta la economía es un tabú, los “narcoindultos” y otros casos de corrupción, así como la violencia en las ciudades entre traficantes o en el campo contra las comunidades rurales, son claros indicadores del impacto traumático de la droga en la sociedad peruana.

El mundo del narcotráfico se hace cada vez más presente en las culturas populares latinoamericanas durante la segunda mitad del siglo XX, creando nuevas expresiones y géneros musicales, como los narcocorridos (Los Tigres del Norte fueron los pioneros en México), así como formas emergentes de religiosidad popular (Jesús Malverde y la Santa Muerte en México, los Santos Malandros en Venezuela), e incluso de entretenimiento masivo (sobre todo telenovelas colombianas y brasileñas). En la alta cultura también existe un registro, visible en la producción literaria (*La Reina del Sur* de Arturo Perez-Reverte, por mencionar alguna) y cinematográfica (*Ciudad de Dios*, dirigida por Fernando Meirelles y Kátia Lund, o *Miss Bala*, de Gerardo Naranjo). Con la colección de piezas *Va por dentro* (2012), Cecilia Noriega-Bozovich coloca el tema del narcotráfico en las artes visuales.

Los materiales utilizados por la artista incluyen coca y cocaína, balas y uniformes, incluso una tina de baño recubierta de plantas, en alusión al proceso de maceraciones vegetales en la elaboración del alcaloide. Noriega-Bozovich encuentra en estos objetos un poderoso recurso al crear cierta ambigüedad sobre los objetos: una tensión entre el valor estético de la pieza y su significado social. *Mampara* por ejemplo, es una gran plancha (185 x 131 x 9 cm) de resina de poliéster transparente enmarcada en hierro, donde se encuentran capturadas hojas de coca. La pieza es iluminada con luces frías ubicadas sobre un muro de color morado, creando así un reflejo místico que produce cierta sensación de intimidad.

El impacto visual de esa pieza es contundente. Al momento de cubrir las hojas con resina, éstas cambian de color verde a un amarillo ocre intenso. Parecieran así estar hechas con una fina seda dorada. El morado, color litúrgico que simboliza la penitencia y pena dentro del rito católico y está ligado a los oficios de Semana Santa y de dolor por los difuntos, hace en esta pieza referencia a la violencia y muerte vinculadas al cultivo y comercio de la coca. La obra tiene una belleza distractora, porque esconde la brutalidad detrás de la comercialización de la cocaína.

La intervención estética, en este caso el embellecimiento de la coca o los casquillos, tiene una función central. Al transformar, cubrir o encapsular los materiales, Noriega-Bozovich no hace un reciclaje de objetos, sino que los convierte en un fetiche: interviene su apariencia y rearticula su significado. Pero es un fetichismo perverso. Una imagen que visualmente es tan atractiva, está hecha con la materia prima del conflicto alrededor del tráfico ilegal de drogas. De esta manera, las instalaciones crean una tensión entre su valor estético (belleza) y su contenido social (el material del que están hechas). Esta tensión genera un lenguaje que construye un vínculo con el espectador por medio del uso y reconstrucción de un objeto auténtico.

Ese lenguaje es también visible en la obra de la mexicana Teresa Margolles, quien de manera distinta pero similar a la de Noriega-Bozovich registra y resignifica los objetos, las materias que componen la violencia del narcotráfico en México. Margolles creció en Sinaloa, cuna del legendario cártel mexicano. En la década de 1980 fue parte del colectivo SEMEFO (nombre basado en las siglas del Servicio Médico Forense en México), un grupo de artistas plásticos que buscaba inspiración en la morgue, y por extensión en el mundo de la muerte y la violencia criminal. En su posterior trayectoria individual, Margolles conservó una mirada influenciada por la antropología forense para capturar evidencias de la violencia del narcotráfico. Al aislarlos, esos objetos adquieren un nuevo valor estético, tras ser intervenidos en su apariencia para velar o subrayar su violento significado.

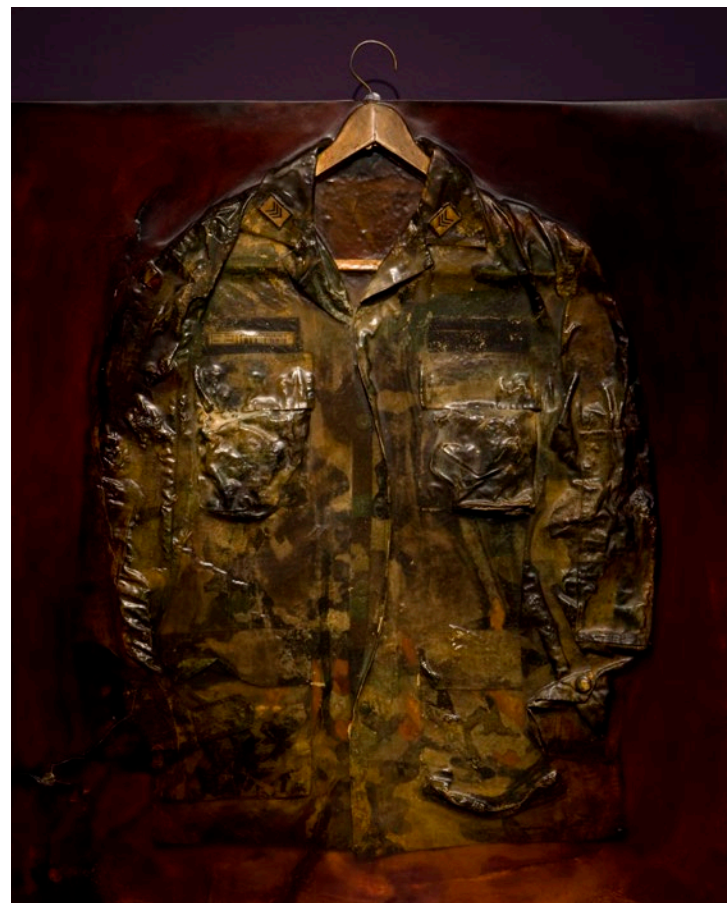
1 Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y la Justicia Penal 2013.

2 Gootenberg 2008.

3 Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito 2013.

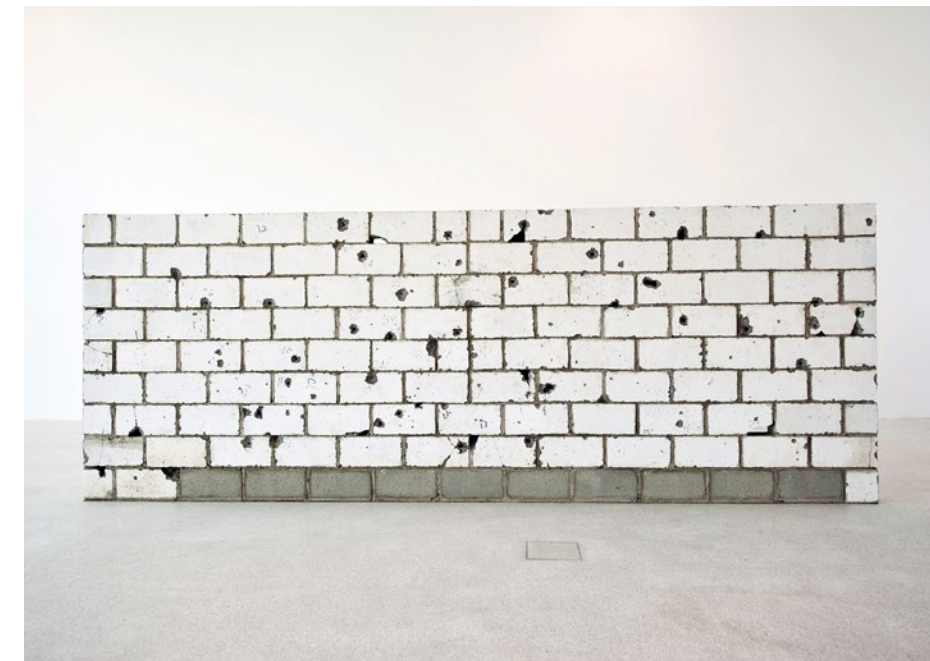
Esa estilización de la muerte violenta tiene una función central en la obra de Margolles, sacudiendo al espectador con una perturbadora combinación de sensaciones estéticas y de angustia social. La artista ha dejado jugar al público, como si fueran niños, con pompas de jabón producidas con sustancias utilizadas para limpiar cadáveres. O ha fabricado joyería con los vidrios trizados por la violencia criminal. También ha recolectado sangre y restos corporales de las víctimas, muchas veces los propios traficantes. De esta manera, Margolles elabora reliquias con la materia de los enfrentamientos mortales entre la policía y los criminales. La estetización fetichista de estos materiales explota un aparente sentido de ingenuidad en el espectador, al seducirlo con la "belleza" de los objetos, para inmediatamente confrontarlo con un cruel registro de la epidemia de la violencia social.

Noriega-Bozovich y Margolles elaboran, cada una por su parte, un lenguaje análogo a través de la estilización y uso fetichista de los objetos que las artistas recolectan. Su obra comparte la tensión que las artistas producen al yuxtaponer el valor estético de los objetos intervenidos y el referente social que contienen. Aunque a primera vista pareciera ser una pintura, la pieza *Chaleco* de Noriega-Bozovich presenta un atuendo real sumergido en resina de poliéster transparente. La prenda, se dice, proviene de un enfrentamiento entre el ejército y narcotraficantes, y en ella habría muerto un soldado conservando aún manchas de su sangre. En la autenticidad del evento al que hace referencia, esa chaqueta tiene la función de una reliquia. Al estar montada artísticamente se convierte además en objeto de deseo, una pieza de museo para admirarse.



◀
Chaleco (negativo)
2011
Chaleco militar de soldado
de la zona cocalera del VRAEM,
montado sobre madera y percha
e intervenido con resinas
104 x 88 x 4.5 cm

La instalación *Muro baleado (Culiacán)* de Margolles tiene un efecto similar. La pieza consta de una pared de bloques de concreto que fueron recolectados de una zona residencial en la ciudad mexicana de Culiacán. El muro es un testigo mudo del enfrentamiento entre policías y traficantes, por lo que presenta decenas de boquetes producidos por las balas. Esas huellas sobre el concreto son la evidencia concreta de la muerte violenta. La intervención de la artista es mínima, y se reduce simplemente al aislamiento del objeto, presentando los bloques agujereados como obra de arte.



▶
Teresa Margolles
Muro baleado
2009
Ciento treinta piezas de block
con intervenciones de bala
213 x 396 cm

Al escoger e intervenir materiales, Margolles y Noriega-Bozovich hacen uso de una escalofriante ambigüedad entre la belleza estética y el referente violento que está contenido en el objeto. Su obra confronta al espectador con la irrupción de la violencia y el poderío económico y político del narcotráfico en Perú y México. Su producción tiene por lo tanto un carácter tanto documental como enunciativo sobre el narcotráfico en América Latina. La estilización fetichista y la exposición macabra de la cultura material del narcotráfico es una denuncia de una sociedad que celebra, construye y crece con el lavado de dinero del narcotráfico, pero al mismo tiempo es víctima de su violencia.

Cierre: (des)armando fetiches

Los fetiches elaborados por Cecilia Noriega-Bozovich hablan del Perú contemporáneo, de cómo en él se construye y exhibe el poder político. Con ironía, la artista captura la cultura política latinoamericana, sus transiciones, continuidades y contradicciones. El imperialismo se ha travestido de democracia en el siglo XXI: ha adquirido una apariencia “moderna”, neoliberal, donde el Estado se vota (es decir, se elige), pero también controla, explota, omite, se retrae y privatiza.

Como todo eficaz fetiche, el sillón presidencial de Noriega-Bozovich tiene la capacidad de transformar a quien lo utilice. Los ciudadanos se convierten en minúsculos o gigantescos depredadores al sentarse en el trono, obsesionados con el poder y el triunfo. Se puede decir por ello que la democratización peruana, como la Revolución Mexicana en su momento, es un proyecto inconcluso. La democracia no puede ser entendida simplemente como un juego de sillas musicales, donde se cambia al ocupante cada cierto número de años, al ritmo de la canción de moda. La democracia electoral por sí misma no hace a los ciudadanos menos racistas, menos discriminadores, menos emperadores.

Pero también el narcotráfico es un fetiche de efectos transformadores sobre quien lo utiliza. Las piezas glosan sobre una sociedad que produce, consume, repudia y al mismo tiempo coquetea y goza con las economías criminales. Los fetiches de Cecilia Noriega-Bozovich seducen, pero secretamente también nos producen cierto repudio. Con toda seguridad, se puede aseverar en este sentido que la artista desarrolla un lenguaje efectivo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y la Justicia Penal**
2013 “San Pedro Sula otra vez primer lugar mundial; Acapulco, el segundo”.
<http://www.seguridadjusticiapaz.org.mx/biblioteca/finish/5-prensa/163-san-pedro-sula-otra-vez-primero-lugar-mundial-acapulco-el-segundo/0/>. 7 de febrero de 2013, consultado el 11 de febrero de 2014.
- Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito**
2013 *Informe mundial sobre las drogas*. Nueva York: Naciones Unidas, 2013.
- Gootenberg, Paul**
2008 *Andean Cocaine: The Making of a Global Drug*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2008.