

Fetiches de Poder y Muerte.

Una mirada mexicana sobre la obra de Cecilia Noriega-Bozovich

José Carlos G. Aguiar

Tuve la fortuna de conocer el trabajo de Cecilia Noriega-Bozovich a través de Gustavo Buntinx. En un encuentro con el curador en el limeño distrito de Miraflores, él mencionó que se acababa de inaugurar una exposición de una artista cuyo trabajo podría interesarme. Buntinx ofreció amablemente llevarme a la Galería Germán Krüger Espantoso del Instituto Cultural Peruano Norteamericano para dar un recorrido por la exposición 'Tout est fétichiste, tout est politique'. Una de las cuestiones que primero llamaron mi atención es el contagioso entusiasmo con el cual Buntinx comprende e interpreta la obra de Noriega. En los videos, fotografías e instalaciones, el espectador transita por diferentes registros del fetichismo: el género, la sexualidad, la cultura política y el narcotráfico. Como piezas de arte, el trabajo de Noriega-Bozovich está vinculado de manera muy directa con el mundo social donde es producido. La creadora utiliza las artes visuales como un recurso para observar la sociedad en la que vive, 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, Noriega-Bozovich lleva al espectador a los matrimonios comunales, a las plazas y playas del Perú, pero en sus expediciones también recolecta objetos y los transforma.

La obra de Cecilia Noriega-Bozovich habla expresamente sobre el Perú, y al hacerlo su trabajo produce distintas resonancias en un contexto latinoamericano más amplio. Los fetiches del poder, en particular vistos desde una óptica mexicana, son parte de una dinámica social 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 estados nacionales inspirados por el imperialismo del siglo XIX, las revoluciones sociales, y hoy en día por la transición a la 'democracia' y 'modernidad' neoliberal. El análisis que aquí se presenta sobre la obra de la artista, construye relaciones y paralelos con la producción cultural de México. De esta forma, el diálogo que aquí se establece entre el Perú y México permite ubicar la relevancia de Noriega-Bozovich en el contexto latinoamericano.

El único silloncito.

Depredación y triunfalismo en el poder político

En los primeros años de la Revolución Mexicana, y luego del asesinato del primer presidente revolucionario 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 Ciudad de México fue un momento histórico que marcó la iconografía mexicana y la posterior división de las fracciones revolucionarias. Los grupos armados entraron al Palacio Nacional, donde se encuentra el despacho del presidente de la república. En uno de los salones del palacio se registró una imagen que sería indeleble en el imaginario revolucionario.



Imagen 1: La silla de Juárez, ocupada por Villa. Fuente: INAH/Archivo Casasola.

La fotografía parecería ser hoy en día la imagen de un turista en Palacio Nacional, pero en realidad se trata de una imagen icónica en la historia mexicana del siglo XX. Pancho Villa no pudo resistirse a la tentación y se dejó seducir por el fetiche del poder político por excelencia: la silla presidencial. Luego de que Villa se sentara en la silla, se tomó una serie de fotografías para celebrar la histórica llegada de las tropas. Emiliano Zapata mira a Villa en los ojos con un asomo de desconfianza, reticente, quizá ya dudando de las intenciones de Villa (imagen 1). Esta imagen 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 la imagen: dentro de su barbarismo, la fotografía es al mismo tiempo una promesa de un poder democrático.

Pero la silla presidencial mexicana antecede la lucha revolucionaria e incluso la dictadura de Porfirio Díaz. La silla presidencial fue un regalo al presidente Benito Juárez durante su mandato de 1867 a 1871. La pieza está tallada en madera y cubierta con hoja de oro; los cojines están hechos con terciopelo rojo y bordados con hilo de oro. El respaldo está enmarcado con la figura del águila republicana y un gorro frigio, símbolo en la masonería de liberación y victoria sobre la opresión. Pareciera ser una ironía, incluso un contradicción, que el presidente Benito Juárez, héroe nacional que venció al imperio Austro 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 está 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 que Juárez haya en realidad utilizado la silla, o si algún otro presidente en funciones se haya sentado en ella. Sólo existe un registro documental de su uso: la foto de Villa. Es una paradoja que un símbolo ceremonial tan arraigado en la cultura política, la silla presidencial, nunca haya sido usado, y que sólo un caudillo al frente de grupos de bandoleros se posara en ella. Pero estas aparentes contradicciones acrecientan el poder de seducción del fetiche.

Cecilia Noriega-Bozovich hace uso de la silla presidencial como referente del poder político en el Perú. La silla es 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 en el monumento a Abraham Lincoln en Washington. Noriega-Bozovich escoge como referente el napoleónico trono imperial, utilizado por monarcas y emperadores en Europa, América Latina y África. El sillón presidencial de la arista simboliza y materializa la exuberancia y el esplendor del poder político (imagen 3) por medio de un mueble dorado con un respaldo alto y revestido con un opulento cojín, acompañado con una banda presidencial y cetro. En el respaldo del sillón se encuentra el moto 'Que Dios y la Patria me lo Demanden', promesa de servicio que el presidente peruano realiza al recibir el cargo. El sillón y la parafernalia que le acompaña, resumen la ritualidad de la investidura presidencial.

El sillón trono. La pieza remite a imperial de Napoleón o europeo del siglo XVI. aún se encuentra viva mandatarios hoy en día sentados en la silla pecho. Aunque esto la ritualidad imperial Latinoamérica, la silla entender la cultura

Para Noriega- hablar del poder y de la portar la banda

referente a la investidura presidencial. Y la investidura presidencial no es otra cosa que la derrota



Imagen 2: El silloncito presidencial.

presidencial es presentado como un la silla presidencial de Juárez, al trono de los monarcas del imperialismo Esta tradición en torno al poder político en América Latina, donde los mandan hacer retratos oficiales presidencial y con la banda en el pudiera ser visto como un residuo de decimonónica europea en presidencial permite, como fetiche, política latinoamericana.

Bozovich el sillón es un pretexto para figura presidencial. Ocupar la silla, presidencial y detentar el cetro, son un

sobre el oponente. El poder político está anclado en el triunfalismo: la celebración de la victoria, o incluso el acceso ilegítimo a la silla (como es el caso de Villa). 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 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.

[imagen 3: Versus y Reversus]

Pero el fetichismo de la silla presidencial está definido por su condición única: sólo hay un ejemplar. Quizá por ello le interesa a Noriega-Bozovich experimentar con el fetiche por medio de su reproducción masiva y su escala. En su instalación 'Versus y Reversus' (imagen 3), la artista expone un conjunto de 101 silloncitos presidenciales en el Salón de Grados de la Universidad Nacional Mayor de San Marco en Lima. La sala 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 el conjunto presenta ejemplares anómalos del sillón presidencial; algunos sillones son miniaturas, o les faltan piezas y pudieran ser por ello copias mutantes o monstruosas. La irónica ambigüedad con la que la artista aborda el tema 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 darles así su silloncito (aunque sea mutante)? ¿O es la multiplicación de los sillones una destructiva manifestación del poder político?

A la artista le interesa desactivar el poder del fetiche por medio de la multiplicación de los silloncitos, presentando más de cien copias. La producción masiva del sillón tiene como propósito erosionar el poder del fetiche, desgastar 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 contrasta con la ausencia de sus ocupantes. El salón, como los silloncitos, está vacío. La reproducción de los sillones y la ausencia humana acentúan la vacuidad de la escena. Como la silla presidencial de

Juárez, los silloncitos 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. América Latina cuenta con 22 de las 25 ciudades más violentas del mundo, y la mayor parte de esta violencia asesina proviene del narcotráfico (Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y la Justicia Penal, 2013). Brazil, 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 (Gootenberg 2008). Debido en parte al efecto del plan Colombia sobre el cultivo y transporte de la hoja de coca y producción de la cocaína en América del Sur, Perú ha jugado en la última década un rol cada vez más importante en la economía política de las drogas, convirtiéndose hoy en día en el productor mundial más grande de cocaína (Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito, 2013). 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, particularmente en las zonas menos accesibles, son claros indicadores de la expansión del narcotráfico en la sociedad peruana.

El mundo del narcotráfico ha estado 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), formas emergentes de religiosidad (Jesús Malverde y la Santa Muerte en México, los Santos Malandros en Venezuela), y las telenovelas (de manufactura colombiana y brasileña). 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.

Noriega-Bozovich se inmerge en el fetichismo de la hoja de coca, la cocaína, los balas usadas en los enfrentamientos entre el estado y los narcotraficantes, y el uniforme del ejército. Aquí, el fetichismo del conflicto de las drogas es el medio que le permite a Noriega-Bozovich

abordar los cambios que la sociedad peruana ha sufrido con el surgimiento de redes para el tráfico de la coca.



Imagen 4: Mampara (2012)

Las instalaciones abordan diferentes aspectos del narcotráfico en el Perú: el cultivo de la hoja de coca, la producción y consumo de cocaína, las redes transcontinentales, y la violencia que acompaña este fenómeno. Los materiales utilizados en las piezas incluyen casquillos de balas y tinas de baño cubiertas con hojas de coca, aludiendo al proceso de maceración en la elaboración de cocaína. Noriega-Bozovich encuentra un poderoso recurso al crear cierta ambigüedad sobre los objetos: una tensión entre el valor estético de la pieza y su significado social. La instalación Mampara (imagen 4) es una gran plancha (1.85 x 1.31 x 0.09 mt.) de resina de poliéster transparente enmarcada en hierro, donde se encuentran capturadas hojas de la planta de coca. La plancha es iluminada con luz blanca sobre un muro de color morado, creando así un reflejo místico que produce cierta sensación de intimidad.

El impacto estético de la pieza Mampara es contundente. Al momento de cubrir las hojas con resina, éstas cambian de color verde a un amarillo ocre intenso. Parecieran ser hojas hechas con una fina seda dorada. El morado, el color litúrgico que simboliza la penitencia y pena dentro del rito católico y está ligado a las celebraciones 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 estilización de la hoja de coca, y el contraste entre el dorado y el morado, son recursos efectivos para atraer al espectador. Sin embargo, es una cuya belleza distractora, porque esconde la brutalidad detrás de la comercialización la cocaína.

En 'Va por Dentro' la estilización de los objetos relacionados al narcotráfico tiene una función central. La intervención estética, en este caso el embellecimiento de la coca o los casquillos, eleva a estos objetos al nivel del fetiche. Al transformar, cubrir o encapsular los materiales, Norioega-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. La belleza de los objetos, su atractivo estético, esconde su destructividad. 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.

Este lenguaje es también visible en la obra de la mexicana Teresa Margolles, quien de manera distinta pero al mismo tiempo similar a la de Noriega-Bozovich registra y re-significa 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, un grupo de artistas plásticos que buscaban inspiración en la morgue, y por extensión en el mundo de la muerte y violencia criminal. Después de su permanencia en SEMEFO, Margolles conservó una mirada influenciada por la antropología forense para capturar escenas, evidencias de la violencia del narcotráfico. Al aislarlos, los objetos adquieren un nuevo valor estético, o son intervenidos en su apariencia para velar o subrayar su violento significado.

La estilización de la muerte violenta tiene una función central en la obra de Margolles. La artista logra sacudir 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 bombas de jabón hechas con la sustancia utilizada para limpiar cadáveres en la morgue. O ha fabricado joyería con el vidrio proveniente de las escenas del crimen. También ha recolectado sangre y miembros o restos corporales de las víctimas de la violencia, muchas veces los traficantes mismos. De esta manera, Margolles elabora reliquias con la materia de los enfrentamientos mortales entre la policía y narcotraficantes u otros criminales. La estilización 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 similar 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. Su producción tiene por lo tanto un carácter tanto documental como enunciativo sobre el narcotráfico en América Latina.



Imagen 5: Chaleco (2012)

Aunque a primera vista pareciera ser una pintura, la pieza Chaleco (imagen 5) de Noriega-Bazovich presenta una chaqueta montada sobre un lienzo, e intervenida con acrílico y una cobertura de resina de poliéster transparente. La prenda en sí proviene de un enfrentamiento entre el ejército y narcotraficantes en el norte peruano, y en ella murió un soldado en combate y aún conserva manchas de sangre. En la autenticidad del evento al que hace referencia, la chaqueta tiene la función de una reliquia. Al estar montada sobre un lienzo y ser intervenida con acrílico y resina, la pieza se convierte en un objeto de deseo, en una pieza de museo para admirarse. Estas intervenciones aumentan el valor estético del objeto convirtiéndolo en un fetiche. Su atractivo estético esconde el registro violento de un momento social del Perú contemporáneo.



Imagen 6: Muro Baleado (2009). Crédito: Nils Klinger.

La pieza 'Muro Baleado (Culiacán)' de Margolles (imagen 6) tiene un efecto similar. La instalación consta de una pared de bloques de concreto que fueron recolectados de una zona residencial en la ciudad de Culiacán. El muro es un mudo testigo de un enfrentamiento entre la policía y traficantes. La pared presenta decenas de boquetes producidos por una ráfaga intensa que tuvo lugar en la calle. Las balas sobre el concreto son evidencia de la muerte violenta durante el evento. La intervención de la artista es mínima, y se reduce simplemente al aislamiento del objeto, es decir, presentar los bloques agujereados como una pieza de museo.

Al escoger e intervenir materiales como la hoja de coca, balas, casquillos, prendas militares, o restos humanos, Noriega-Bozovich y Margolles hacen uso de una ambigüedad que surge de la escalofriante oposición 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. Es por lo tanto 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.

La estilización fetichista y la exposición macabra de la cultura material del narco construye un lenguaje velado pero al mismo tiempo desgarrado sobre las fisuras sociales y políticas que el tráfico de drogas ha creado en las sociedades latinoamericanas. La producción de Noriega-Bozovich y Margolles parecen tener un mismo mensaje: las políticas de seguridad pública y control de las drogas deberían enfocarse sobre la seguridad ciudadana y la pacificación del espacio público.

Cierre: (des)armando fetiches

Los fetiches elaborados por Cecilia Noriega-Bozovich hablan del Perú contemporáneo, de cómo 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, la silla presidencial de Noriega-Bozovich tiene la capacidad de transformar a quien la utilice. Los ciudadanos se convierten en minúsculos o gigantescos depredadores al sentarse en la silla, obsesionados con el poder y el triunfo. Se puede decir por ello que la democratización, como la Revolución Mexicana en su momento, es un proyecto inconcluso. La democracia no puede ser entendida simplemente como un juego de las sillas, donde se cambia al ocupante cada cuatro o seis años y al ritmo de la canción que toque. La democracia electoral por sí misma no hace a los ciudadanos menos racistas, menos discriminadores, menos emperadores.

En la obra de la artista, el narco también es presentado como un fetiche con un efecto transformador sobre quien lo utiliza. El narcotráfico se ha constituido como un poder tácito que toca e influye la política y economía peruana. Las piezas glosan sobre una sociedad que produce, consume, repudia y al mismo tiempo coquetea y goza con las economías criminales.

Por todo lo aquí mencionado, los fetiches de Cecilia Noriega-Bozovich seducen, pero secretamente también nos producen cierto repudio. Con toda seguridad, se puede aseverar que la artista cuenta con un lenguaje efectivo.

Referencias

Instituto Nacional de Antropología e Historia

'Francisco Villa en la silla presidencial', Archivo Casasola, núm. Inv: 6147.

Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y la Justicia Penal

2013 'San Pedro Sula otra vez primer lugar mundial; Acapulco, el segundo'

<http://www.seguridadjusticiaypaz.org.mx/biblioteca/finish/5-prensa/163-san-pedro-sula-otra-vez-primer-lugar-mundial-acapulco-el-segundo/0/>, 7 febrero, consultado el 11 de febrero 2014.

Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito

2013 *Informe Mundial sobre las Drogas*. Nueva York: Naciones Unidas.

Gootenberg, Paul

2008 *Andean cocaine: the making of a global drug*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.