

# Luz y sombra en la hoja de coca. De la sacralidad de la inalmama al narcoarte

[ARTÍCULO]

<sup>(ella)</sup> **Laura González Tinoco** [Investigadora Independiente, SP]

<sup>(ENG)</sup> Light and Shadow in the Coca Leaf. From the Sacrality of the Inalmama to Narco-Art

**ReCIA – Revista del Centro de Investigación en Artes**

MONOGRÁFICO 2 >> septiembre 2025

«RAW MATTER #MATERIA EN CRUDO. Investigaciones y discursos artísticos sobre los Estados de la Materia: líquido, sólido, efímero, inmaterial»

ISSN 3045-7769 [recia.umh.es](http://recia.umh.es) [cia.umh.es](http://cia.umh.es)



Licencia ttribution NonCommercial-ShareAlike  
CC BY-NC-SA 4.0

**Resumen:** El presente artículo analiza la dualidad de la hoja de coca para explorar su significado cultural ancestral y su estigmatización en el contexto contemporáneo. Mientras que para las civilizaciones andinas ha sido una planta sagrada con usos medicinales y rituales, en el ámbito global se recrimina su relación con el narcotráfico, lo que ha llevado a demonizarla, enfrentando una constante controversia que a menudo conlleva la erradicación de los cocales. A través del arte y las representaciones museísticas, se evidencia cómo la narcocultura ha ganado mayor visibilidad que las expresiones artísticas que reivindican la tradición de la coca. Esta dicotomía refleja no sólo una lucha por el significado ancestral de la planta, sino también la influencia de discursos ideológicos dominantes que moldean la percepción global de la coca y su impacto en la sociedad contemporánea.

**Palabras clave:** hoja de coca, narcocultura, narcoarte, cocaína, museografía, cultura andina, arte político, discursos ideológicos, globalización, narcotráfico

**Abstract:** This article analyzes the duality of the coca leaf to explore its ancestral cultural significance and its stigmatization in the contemporary context. While for Andean civilizations it has been a sacred plant with medicinal and ritual uses, at the global level it is condemned for its association with drug trafficking, leading to its demonization and ongoing controversy, often resulting in the eradication of coca fields. Through art and museum representations, it becomes evident how narcoculture has gained greater visibility than artistic expressions that defend the traditional value of the coca leaf. This dichotomy not only reflects a struggle over the ancestral meaning of the plant but also the influence of dominant ideological discourses that shape global perceptions of coca and its impact on contemporary society.

**Keywords:** coca leaf, narcoculture, narco-art, cocaine, museography, Andean culture, political art, ideological discourses, globalization, drug trafficking

La *inalmama* u hoja de coca constituye uno de los símbolos más poderosos de las culturas andinas. Además de su uso medicinal y ritual se le atribuyen poderes antagónicos que transitan las fronteras entre la benevolencia y la desdicha. Estos dos extremos del azar tienen mucho que ver con la profundidad conceptual de la cosmovisión andina, concretamente en la conservación del equilibrio vital a través de la relación ineludible entre pares de naturaleza polar que, aun siendo contrarios, resultan imprescindibles para mantener en armonía la realidad físico-espiritual. La atribución luminosa u oscura de la hoja de coca podría comprenderse mediante conceptos clave del pensamiento andino como el *chachawarmi* y el *yanantin*, que actúan como leyes universales necesarias para el sostenimiento vital del cosmos, a partir de la conjunción binaria de elementos opuestos, aunque complementarios entre sí. Como ejemplos habituales que ilustran estos preceptos, se suele citar la relación entre mujer-hombre, la luna y el sol, o la noche y el día.<sup>1</sup>

La paridad de género del *chachawarmi* se encuentra representada en el popular dibujo de Santa Cruz Pachacuti reproducido más abajo (Fig. 1). En el centro de la composición, la pareja hombre-mujer contempla el escenario natural que les rodea. El hombre coincide con la posición del sol, mientras que la mujer se alinea con la luna. De esta forma, la ilustración hace alusión a la polaridad sexual que ordena el mundo. La pareja masculino-femenino constituye en sí misma la unidad básica que garantiza el desarrollo vital. Pero, además, implica un intercambio de relaciones que trascienden el impulso de perpetuar la especie, tejiendo una red de interrelaciones con otros elementos del medio ambiente cuya finalidad reside en garantizar la subsistencia. En el ámbito humano, la unidad *chachawarmi* constituye una asociación efectiva destinada también a cumplir con responsabilidades familiares que atañen al vínculo con el clan –*ayllu*–, lo que favorece un sinfín de relaciones de ayuda mutua observadas bajo la ley universal del *ayni*.<sup>2</sup>



Fig. 1. Dibujo de Santacruz Pachacuti del relieve de oro del altar mayor del templo Qoricancha, Perú, reproducido en Duviols (1997).

La complementariedad del *yanantin* también se encuentra en la relación geométrica de uno de los símbolos andinos más conocidos: la *chakana* (Fig. 2). Su diseño suele interpretarse con relación a las tres dimensiones que sintetizan el mundo andino: *alajpacha*, como el espacio de arriba y del cielo; *akhapacha*, equivalente a la superficie terrestre, y *mankhapacha*, el lugar inmediatamente inferior que conecta con las profundidades del inframundo. Los costados de la *chakana* sintetizan la complementariedad entre los pares que definen cuatro espacios simétricos, por lo que arriba y abajo existen y se despliegan en sintonía con la izquierda y derecha, dispuestos a partir de dos ejes perpendiculares que coinciden en la definición de un equilibrio perfecto.

<sup>1</sup> En lengua indígena aymara, *chachawarmi* significa hombre-mujer, y *yanantin* hace referencia al dualismo de aquellos elementos que siempre son pares e inseparables.

<sup>2</sup> El *ayni* se concibe en el pensamiento andino como una de las leyes de la naturaleza que predispone la reciprocidad espontánea entre todos los seres, además de entidades elementales del mundo físico e invisible. Se cree que la existencia de esta ley preserva el equilibrio vital.



Fig. 2. Chakana con los tres espacios de la cosmovisión andina. Artesanía procedente de Tiwanaku, colección personal.

Aunque fue común comprender el bien y el mal como lucha irreconciliable entre luz y oscuridad asociada al cristianismo introducido durante la colonización española, comprobaremos que en realidad no mantiene un sentido equivalente en la mentalidad andina. Nos referimos, de hecho, a los significados originales que los indígenas destinaron a lo bueno y a lo malo desde su propio conocimiento cultural, puesto que no tenían porqué coincidir con la distinción entre el bien y el mal allegados de occidente. En el pensamiento andino encontramos esta diferencia en la percepción de la naturaleza como un ente de carácter variable y a menudo impredecible que podría manifestar su bondad a través de la generación de abundancia (el bien) o en cambio manifestar su enfado (el mal), por ejemplo, negando o destruyendo lo dado.



Como vemos en la Fig. 3, entre las características reconocibles de la hoja de coca conviven una faz luminosa con otra más oscura que curiosamente tergiversan la simbología de sus tonos entre su anverso y reverso. El envés demuestra una apariencia mucho más clara que el verde más profundo de su haz. Esta señal ya anticipa la naturaleza caprichosa y ambivalente de la luz y oscuridad reunidas en la sacralidad de la *inalmama*, que a su vez coincide con el carácter variable de las entidades espirituales del universo andino.

Fig. 3. Haz y envés de la hoja de coca. Izq; Hoja masculina. Dcha: Femenina.

Si nos remontamos a otros ejemplos prehispánicos que demuestran una convivencia sagrada entre luz y oscuridad, observaremos que la espiritualidad andina los contempla como elementos complementarios que conforman, a partir de su unión, la totalidad de un dinamismo cíclico que garantiza la pervivencia del sistema vital. Un ejemplo popular de esta dualidad se encuentra en la simbología solar de los felinos, que representan al puma o al jaguar como guardianes de la fertilidad del suelo y de la luz solar. Los indígenas creían que, durante el crepúsculo, el felino viajaba a las profundidades del *mankhapacha* para retornar triunfante al amanecer como manifestación solar. Reconocido en el mundo andino como *choque chinchay* (felino de oro), su presencia se sitúa entre el ciclo nocturno-diurno como guardián guerrero que adquiere sentido en su tránsito interdimensional. Así, tras penetrar en las profundidades oscuras de la tierra durante la noche, retorna al día siguiente portando la luz de un nuevo día. La simbología del felino fue popular en la producción textil y alfarera, incluso suele representarse en producciones contemporáneas que rememoran antiguos códigos de color, como a veces el contraste entre el blanco y el negro, para expresar la simbiosis necesaria entre elementos opuestos (Ruiz Durand, 2004, p. 37).

En el caso de la hoja de coca, el relato fantástico del escritor boliviano Antonio Díaz Villamil sugiere el origen mítico de esta planta, y advierte de la existencia paralela de un lado benévolo junto a otro oscuro y perjudicial que comparten su misma esencia. El autor sitúa la aparición milagrosa de los arbustos de coca durante la ocupación española como regalo del dios Inti a los originarios, además de resultar un importante símbolo de resistencia cultural ante la dominación colonial. El uso benéfico de esta planta se destina al uso tradicional de los indígenas, puesto que se presenta como:

[...] una gracia, un bien durable para dejarlo de herencia a los suyos; algo que no fuera ni oro ni riqueza, para que el blanco ambicioso no pudiera arrebatárselos; en fin, un consuelo secreto y eficaz para los incontables días de miseria y padecimientos [...]. (Díaz Villamil, 1929, en Educabolivia, s.f.)

Por el contrario, el lado malévolo de la hoja de coca servirá de castigo al invasor cuando intente consumirla, asegurando que:

[...] cuando el blanco quiera hacer lo mismo y se atreva a utilizar como vosotros esas hojas, le sucederá todo lo contrario. Su jugo, que para vosotros será la fuerza y la vida, para vuestros amos será vicio repugnante y degenerador: mientras que para vosotros los indios será un alimento casi espiritual, a ellos les causará la idiotez y la locura. (Díaz Villamil, 1929, en Educabolivia, s.f.)

Tras esta introducción acerca de la convivencia complementaria en los Andes, entre lo claro y luminoso como realidad física conocida y la oscuridad oculta que antecede el temor a lo desconocido, observaremos diversos casos en torno a la ambigüedad dual que envuelve los usos de la hoja de coca y cómo se han planteado en los diferentes discursos expositivos.

# Reverso de luz: propuestas museísticas dedicadas a la hoja de coca

Los diferentes ejemplos que revisaremos están íntimamente relacionados con el consumo ancestral de la hoja de coca o *Inalmama*<sup>3</sup>. Veremos algunos casos en museos locales que fomentan el reconocimiento de la planta como legado etnobotánico de los pueblos indígenas. Elaboran discursos museográficos que entroncan con la cultura popular, en el contexto de cada país en donde se consume de manera tradicional.<sup>4</sup> Uno de sus principales objetivos se centra en transmitir a los visitantes la importante distinción entre el uso tradicional del mascado de la hoja y su aporte nutritivo, del derivado químico de la cocaína, para destacar que la hoja de coca no es droga, sino un complemento alimenticio de los pueblos indígenas, además de un importante símbolo cultural. Es necesario indicar aquí, que a pesar de que estas instituciones son los ejemplos más destacados en torno a la temática de la hoja de coca, no son los únicos. Existen vestigios del consumo tradicional y ritual de la hoja de coca en base a objetos arqueológicos conservados en otros museos como, por ejemplo, el *Museo de las Américas* de Madrid y otros tantos en Sudamérica.

El Museo de la Coca y Costumbres de Cuzco, en Perú y el Museo de la Coca en La Paz, Bolivia, son pequeños museos con finalidad etnográfica que gozan de gran atracción por parte del turismo extranjero. Realizan un recorrido histórico desde la antigüedad precolombina hasta la actualidad, informando de las diferentes utilidades de esta planta en usos rituales, medicinales e incluso alimentarios.<sup>5</sup>

Otra de las secciones que despiertan gran interés es la dedicada a la historia de las bebidas y jarabes medicinales realizados con coca. Un ejemplo fue el vino Mariani, tónico farmacéutico comercializado en 1891, indicado para todo tipo de enfermedades nerviosas, pero también recomendado para la gota, la impotencia, la fiebre y el insomnio. También el refresco Coca-cola, creado gracias a Stith Pemberton en 1887, en el que las hojas de coca figuraban como ingrediente principal de la receta, de ahí el característico color verde de la bebida (Sandro Calvani, 2007, pp. 63-65).

Los museos arqueológicos que presentan colecciones de objetos de uso ritual y momias relacionadas con el consumo de hoja de coca ganan mucha más atención entre el público visitante. La suntuosidad de los materiales, así como la calidad en los acabados, los convierten en tesoros de la antigüedad, reafirmando la sacralidad de la *inalmama*. Los utensilios presentados estaban destinados a personajes de alta jerarquía social, principalmente sacerdotes o chamanes.

Fig.4. *Poporo*. Contenedor de cal para el mascado de coca. Cultura quimbaya, Colombia (301, a.C.). Museo

<sup>3</sup> En aymara, nombre sagrado de la hoja de coca.

<sup>4</sup> Estas museografías hacen referencia a *chacchar*, *akulliku* o *pijchar* (mascado tradicional de la hoja de coca).

<sup>5</sup> A pesar de que las hojas se utilizan como materia prima para elaborar la cocaína, en estos museos se subraya la necesidad de utilizar grandes cantidades para aislar el alcaloide que se encuentra en proporciones mínimas en cada hoja de coca, mediante la adicción de disolventes y químicos agresivos como el keroseno o el azufre, para someter la pasta de coca a complicados procesamientos y posteriores refinados en laboratorio.



del Oro del Banco de la República.

Resultan impresionantes las colecciones del Museo del Oro del Banco de la República, en Bogotá, donde se conservan diversos recipientes de oro denominados *poporos*, utilizados como contenedores de cal (Fig. 4). Incluso hoy en día, algunas etnias como los *arahuac* o los *kaji*, en Colombia, los siguen utilizando, confeccionados a partir de pequeñas calabazas con el mismo fin que en la antigüedad precolombina. Portan un bastoncito encajado de manera vertical en el recipiente que, al extraerlo, se adhiere el polvo de cal necesario para introducirlo en la boca junto con el bolo de hojas de coca. Esta sustancia contribuye a extraer mejor los jugos de las hojas, incrementando su efecto estimulante.

Existen también piezas cerámicas con representaciones de sacerdotes mascarando coca en los que se evidencia una protuberancia en la mejilla (Fig. 5). Podemos contemplar una buena colección de estos sacerdotes coqueros en el Museo Chileno de Arte Precolombino. Igual de interesantes resultan las momias incas o *Niños de Lullaiillaco*, conservadas en el Museo de Arqueología de Alta Montaña en Salta (MAAM), al norte de Argentina (Fig. 6). En sus bocas se hallaron restos de hojas de coca, un hecho que conecta el mascarado tradicional con los ritos andinos (Wilson et al., 2013).



Fig.5. Máscara de sacerdote mascarando coca. Cultura Capulí (500, a.C.-500, d.C.). Sur de Colombia. Museo Chileno de Arte Precolombino.

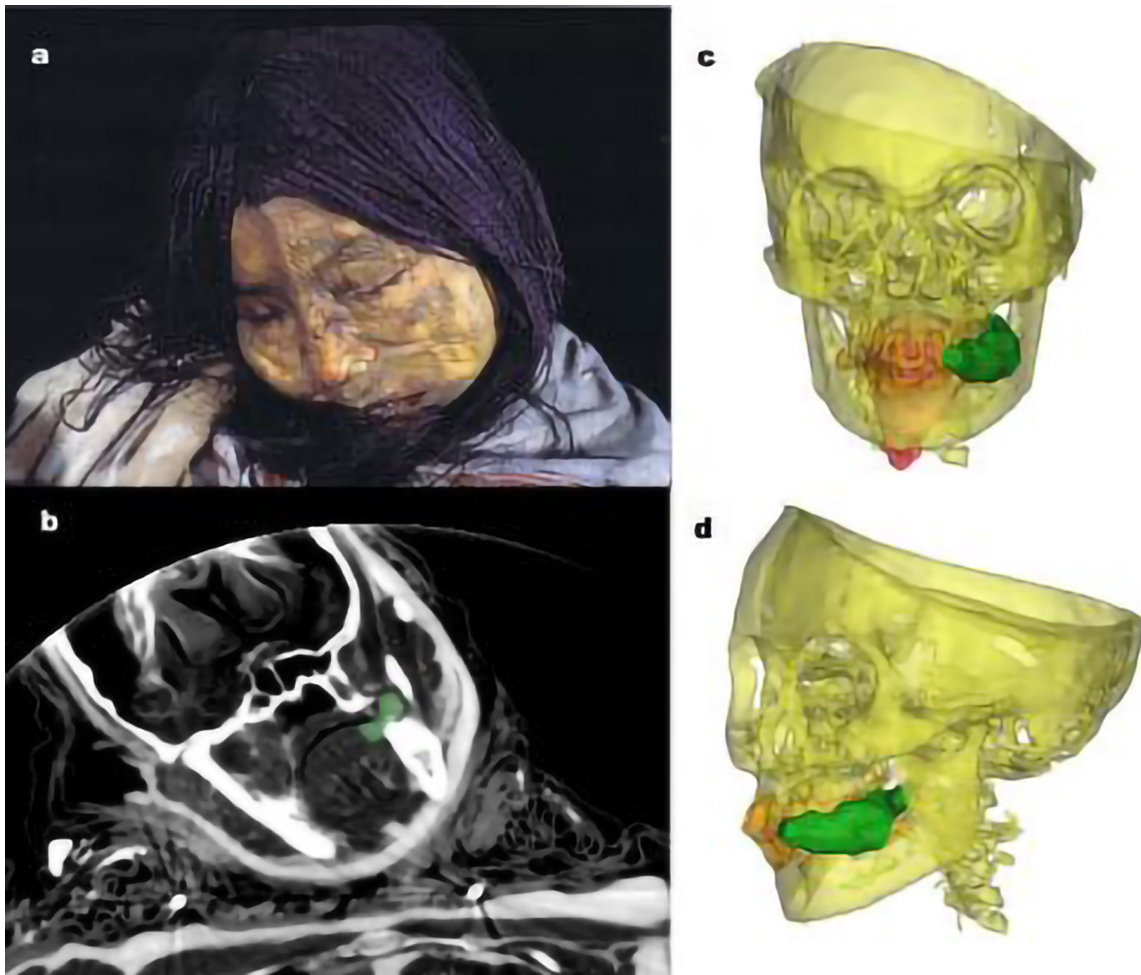


Fig. 6. Reinhard, J. y Ceruti, M. C. (2010). *La Doncella, Momia inca de Lullaillaco (ca. 1500)* [Fotografía]. En *Inca rituals and sacred mountains: A study of the world's highest archaeological sites*. UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press.

La hoja de coca también ha protagonizado diversas exposiciones en la escena del arte contemporáneo. Diferentes artistas latinoamericanos se sumaron a la defensa de su consumo tradicional. La muestra colectiva titulada *Coca* (2013), celebrada en el Museo Nacional de Arte de Bolivia, llegó a reunir desde piezas arqueológicas de cerámica y tejidos antiguos asociados al uso tradicional de la planta hasta cuadros de importantes pintores bolivianos del siglo XX que trabajaron en torno a la temática indigenista, como Arturo Borda. Seleccionaron aquellas obras cuya temática central fue esta hoja, como por ejemplo *El yatiri*. (Fig. 7). Completaron la muestra las pinturas de Mario Conde, Giomar Mesa, Marcelo Callau, José Rodríguez, José Bayro Corrochano y Roberto Mamani Mamani. Junto a ellos, también se expusieron grabados de Max Aruquipa y la escultura de Gonzalo Condarco. A la visión de la hoja de coca como símbolo identitario de estos artistas, le siguió la controvertida alusión como materia prima de la cocaína. Los artistas que presentaron un posicionamiento de denuncia sociopolítica en torno a la coca fueron Edgar Arandía, Alfredo Román, Fernando Montes y Sol Mateo (Arte, Pintura, Cultura, Teatro, 2013).



Fig. 7. Arturo Borda. *El Yatiri* (1919). Museo Nacional de Bolivia.

Los museos de arte en donde se exhiben obras relacionadas con la hoja de coca o son elaboradas directamente con ella, no son demasiado conocidos en el ámbito internacional. Parece que la importancia de esta planta y el arte que la representa toma cuerpo sólo en contextos culturales afines a su aceptación popular, o en algunos casos concretos como en Bolivia, tras la defensa de su consumo tradicional por el Estado, como sucedió durante el gobierno de Evo Morales<sup>6</sup>. Exploremos ahora algunos casos en que la hoja de coca, asociada al contexto de la cocaína y el narcotráfico, se posiciona en diferentes exposiciones bajo un halo de denuncia crítica.

## **Anverso de oscuridad: la cocaína en la narcocultura y el narcoarte**

Poco a poco, las instituciones museísticas han adaptado sus discursos expositivos para dar cabida a nuevas narrativas capaces de fomentar una visión crítica, creando espacios para la reflexión y el debate social. Carla Padró evidencia esta apertura en el libro *Museología, crítica y arte contemporáneo*, cuando asegura que: "su perfil será ya no socializador ni democratizador, sino social y democrático,

<sup>6</sup> En 2013, gracias a la intervención del gobierno de Evo Morales en la ONU, se consigue la aceptación del consumo de la hoja de coca en akulliku (mascado tradicional) entre los sectores indígenas y campesinado. También se modificó la ley de estupeficientes de 1961, que hasta entonces vetaba el consumo de la hoja de coca.

preocupado por fomentar una ciudadanía más crítica, más que solamente consumista" (2003, p. 60).

Este hecho contribuye a enriquecer la aportación cultural de las prácticas museísticas que se venían haciendo hasta no hace muchas décadas atrás, en las que realizar exposiciones dedicadas al tema de la cocaína era impensable. Incluso todavía en la actualidad, las obras que tratan la cocaína como tema o han sido realizadas en base a ella, encuentran múltiples dificultades en una exposición abierta al público, a pesar de que la voluntad del artista se centre en demostrar una actitud crítica. Los artistas que trabajan directamente con cocaína como materia prima suelen enfrentar dificultades en la exposición de sus trabajos en museos por razones de legalidad. En cambio, algunas galerías de arte han permitido exponer sus obras.

Este fue el caso de Edison Quiñones o Diddo. Otro ejemplo mayormente conocido a cerca de estas complicaciones expositivas fueron las primeras instalaciones de *Cosmococa* de Hélio Oiticica, que enfrentaron una negativa generalizada ante su propuesta de exhibición, por lo que el artista comenzó a exponerlas en su apartamento de Nueva York. No obstante, y ante la progresiva tolerancia en las prácticas museísticas, llegaron a figurar en la agenda expositiva de diferentes museos internacionales de arte contemporáneo. Ello conduce a la reflexión de que el museo como institución cultural actúa como garante y representante de la cultura dominante. Por tanto, se reserva el derecho de elegir qué obras son merecedoras de ser expuestas y conservarse, aunque sus criterios de selección puedan modificarse a lo largo del tiempo.

En la actualidad, el término narcocultura no nos resulta demasiado distante si tomamos conciencia de la temática relacionada con el narcotráfico en la sociedad, a través de su presencia en la prensa, las novelas y las producciones cinematográficas. Marcos Almada expone la narcocultura como una subcultura de la cultura dominante, aunque no se opone ni lucha contra ella, puesto que no actúa como contracultura, y aclara que:

La narcocultura tiene su propio lenguaje y sus propios medios de comunicación, es aparentemente un mundo aparte que en ocasiones intenta penetrar al mundo cotidiano en búsqueda de aceptación social o como un reto a lo tradicionalmente aceptado. El narco, por su naturaleza ilegal, intenta mantenerse en un velo de misterio, lo que puede crear un sentimiento de romanticismo en torno a éste. Dicho sentimiento le ha ayudado a adquirir un gran número de seguidores que no necesariamente están involucrados en actividades ilegales de consumo y venta de drogas. Por otra parte, la narcocultura se ha vuelto un fenómeno internacional, como lo es el propio narcotráfico. La narcocultura de la misma forma exporta valores específicos formando nuevas dinámicas culturales. (Almada, 2005)

Los términos narcocultura y *narcoarte* se manejan en la sociedad con cierta frialdad, a menudo representan la consecución del éxito de manera fácil. A veces, la popularidad de los narcotraficantes y el conocimiento de la magnitud de sus actos delictivos les convierte en héroes sensacionalistas, cuyas imágenes devienen referentes locales muy populares. Un ejemplo significativo fue el caso de Pablo Escobar y el *merchandising* generado en torno a su figura en Colombia. Veamos ahora algunos ejemplos de *narcoarte* que han llegado a exhibirse en museos contemporáneos.

El Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia se encargó de comisionar la exposición *El Camino Corto* (2012) (Arte Al Día, s.f.). En ella presenta diferentes instalaciones que confrontan dos simbologías paralelas: la hoja de coca y el dólar americano, posicionándolos desde una relación asociada a los intereses de la producción de cocaína y el mercado narcotraficante. Destacaremos a continuación dos instalaciones de esta muestra.

En una primera sala, sobre la pared del museo se muestran los nombres conformados con hojas de coca de los famosos que consumieron cocaína, como: Sigmund Freud, Diego Maradona, Jim Morrison... Mientras que en un nivel inferior aparecen los de los capos del narcotráfico realizados con billetes de un dólar. En otro espacio se representa *Territorio de Decepción*, en el que se aprecia un paisaje árido y desolado cuyo suelo está formado por polvo de hoja de coca. La instalación hace referencia a la destrucción de tierras productivas fumigadas con glifosato, un agente químico utilizado para acabar con los cultivos de coca ilegales que a su vez transforma esas tierras en desiertos estériles.

En torno al tema del *narcoarte*, creemos que la instalación *Broadway* (Fig. 8), del artista Miguel Ángel Rojas, merece una atención especial. Se expuso en el Museo de Arte del Banco de la República en 1996, creando un espacio impactante para el espectador (Banrepcultural, s.f.). Se trata de un artista colombiano comprometido con el ámbito sociopolítico de su país. Ha desarrollado instalaciones en museos utilizando directamente la hoja de coca con relación al complejo problema social que gira en torno a la producción, fabricación, exportación, venta y consumo de cocaína. En esta ocasión, simuló con trocitos auténticos de hoja de coca el trayecto que realizarían las hormigas cargando estas hojas. La obra establece un paralelismo con los caminos que deben recorrer a pie los *muleros* al transportar la cocaína. Esta mercancía constituye la principal fuente de ingresos para subsistir, arriesgando sus propias vidas hasta llegar a su destino como hacen las hormigas. La instalación invita a la reflexión sobre estos temas, desde las plantaciones y cosechas ilegales de la planta de coca hasta la fabricación de la droga de manera clandestina, además del peligroso transporte que realizan los campesinos a pie, asociado a una economía sumergida que amenaza y acaba con las vidas de multitud de personas, muchas más que por el efecto de la propia cocaína.

Otros artistas, como el famoso pintor Fernando Botero, trataron la temática del *narcoarte* desde la representación de narcotraficantes famosos. En su caso, realizó dos pinturas para plasmar el momento de la muerte de Pablo Escobar. Las grandes dimensiones del cuerpo sobre el tejado contrastan con las del policía, la mujer y el paisaje. Esta perspectiva jerárquica simboliza la superioridad de su poder y dominio sobre Colombia, subrayando a la vez el dramatismo del suceso.

En cambio, la mexicana Teresa Margolles ofrece la serie *Ajuste de Cuentas* (Fig. 9) desde una perspectiva diferente. Consiste en la realización de piezas de joyería basadas en la estética narco. Se acompañan de unos carteles informativos que relatan las condiciones en las que murió su supuesto poseedor. En sus trabajos incorpora elementos que según ella proceden de escenarios en donde se manifestaron episodios de violencia relacionados con el narcotráfico, lo que despierta en el espectador un efecto inquietante que lo somete a preguntarse acerca de la veracidad de las obras y los relatos aportados.



Fig .8. Miguel Ángel Rojas. *Broadway*, 1996. Museo de Arte del Banco de la República. Bogotá, Colombia.

La exposición *Una Línea de Polvo, arte y drogas en Colombia*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, fue un evento referencial para las producciones del *narcoarte*. Santiago Rueda Fajardo comisionó esta muestra, para la que reunió un total de 44 artistas que trataron el problema de la cocaína y otras drogas en el contexto de América Latina. La exposición colectiva ofreció una revisión histórica de la temática del narcotráfico desde un enfoque crítico. Este proyecto está muy relacionado con el libro que publicó en el 2008, con título homónimo, en donde reúne sus investigaciones en torno al tema de la cocaína.

El MAC de Bogotá acogió esta amplia muestra, ocupando la primera y segunda planta del museo. Lxs artistas plasmaron la temática de la cocaína desde diferentes puntos de vista: desde su relación con la hoja de coca, su producción, sus efectos como droga y las consecuencias derivadas de su mercado ilegal en el narcotráfico. En ella, trabajaron artistas como Fabián Montenegro, con su *Proyecto Snow*, Alberto Baraya, que realizó pinturas con animales exóticos como los que exhibían algunos narcotraficantes, o el boliviano Alfredo Román, que aportó también su visión contra la cocaína. Otras versiones de esta muestra, en formatos más reducidos, se celebraron en otros países como: Argentina (2012), Brasil (2013), Bolivia, en el marco de la Bienal Internacional de arte SIART (2013), y México (2014).

Dentro de la temática del *narcoarte*, cabe destacar, con tal de resaltarla, la figura de Hélio Oiticica y sus instalaciones denominadas *Cosmococas*. Se trata de un artista brasileño de gran importancia dentro del arte contemporáneo latinoamericano. Participó en los movimientos Neoconcreto, en Río de Janeiro, y posteriormente en la creación del Tropicalismo. Es conocido también por elaborar un arte ambiental participativo que se desarrolla en patios de museos o en la calle, tratando de unificar obra y espectador, arte y vida. Oiticica escribió dos poemas

titulados *Subterrânea*, en los que refiere su voluntad de abandonar el mundo del arte, algo que lleva a cabo cuando se instala en Nueva York para comenzar una búsqueda de otro tipo de cultura, una cultura *underground*. Para subsistir en esa nueva ciudad, realiza algunas traducciones y también se dedica a la venta de cocaína. Como artista clandestino, sumergido en la interacción y experimentación con la cocaína, comenzará a desarrollar sus nueve instalaciones tituladas *Cosmococas*, y lo hará a partir de este contexto cultural marginal o subterráneo, en relación a sus poemas y escritos de esa época.

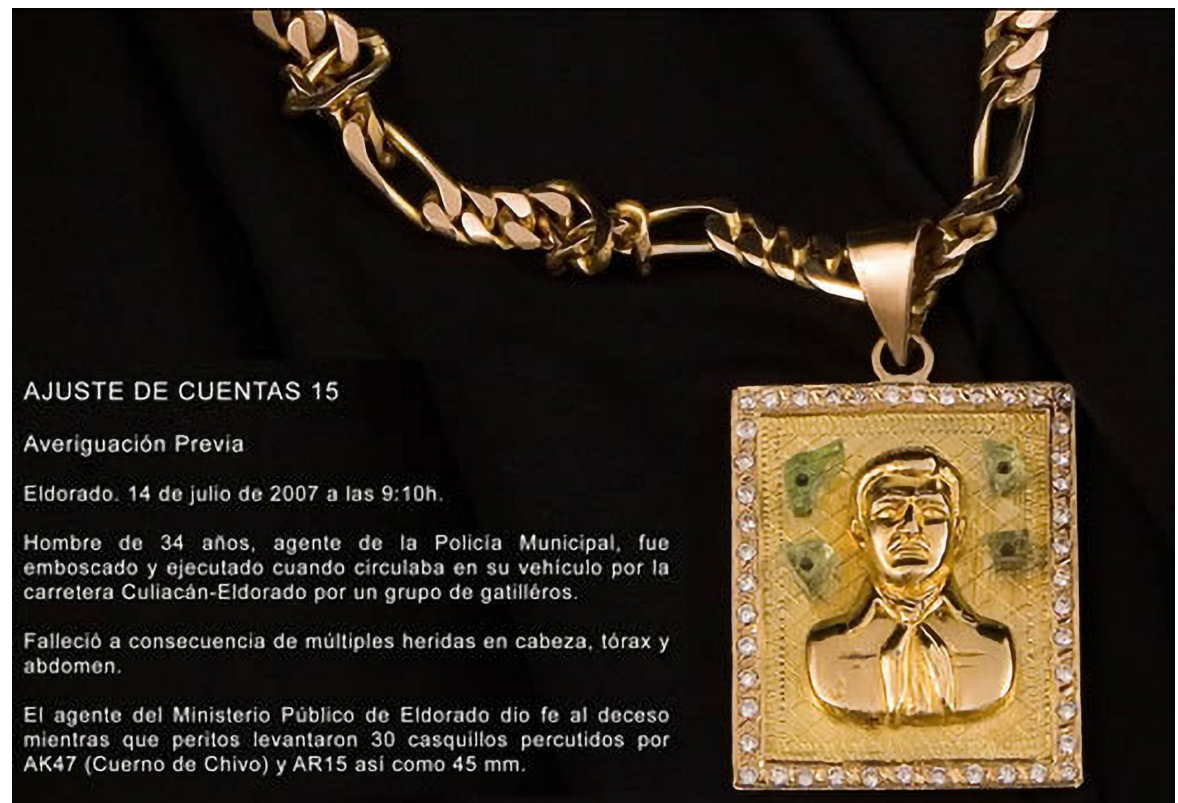


Fig. 9. Teresa Margolles, *Ajuste de cuentas* (Serie), 2007. MUSAC Museo Arte Contemporáneo de Castilla y León. León (España).

En 1973 concibe la primera *Cosmococa*, titulada *CC1 Transhiscapes*, que viene a significar algo así como *Basurascapes*. En el mismo año, junto al cineasta Neville D'Almeida y experimentando con el Quase Cinema, realizó cuatro más: *CC2 Onobject*, en referencia a Yoko Ono; *CC3 Maileryn*, sobre la figura de Marilyn (Fig. 10), *CC4 Nocagions*, a partir del libro de John Cage *Notations*, y *CC5 Hendrix War*. En colaboración con Thomas Valentine, realizó *CC6 Coke Head Soup* (1973), basada en la portada de *Goat Head Soup* de los Rolling Stones (Oiticica, 1973).

En las *Cosmococas* suelen ser comunes los rostros de personajes famosos maquillados con líneas de cocaína, además de elementos asociados al consumo de la droga, como navajas o tijeras. En estas instalaciones, las imágenes se proyectan en la pared del espacio expositivo de manera rápida y continuada, y se disponen en la sala elementos como colchones, hamacas y globos con los que el espectador pueda interactuar y divertirse. Oiticica concibe estas instalaciones como un espacio

de goce sensorial a partir de la fusión de imágenes, música y espacio lúdico para desarrollar un lenguaje performativo experimental. Aquí la cocaína sólo es un añadido visual dentro de la experiencia recreativa del espectador, aunque se asocia sutilmente con el éxtasis que pudiera inducir como droga. El resultado de esta experiencia sería similar al consumo visual que promueven los *mass media* en torno a la difusión de imágenes de personalidades públicas, a la vez que la cocaína sobre sus rostros modifica la percepción del espectador, lo que violenta la lectura visual para alterar los límites de la moralidad social.



Fig. 10. Hélio Oiticica, CC3 Maileryn, 1973.

## Conclusiones

Como hemos visto a lo largo del artículo, las representaciones de la hoja de coca y la cocaína en exposiciones museísticas revelan un marcado contraste en la difusión y relevancia otorgada a cada una. Mientras que la narcocultura y sus implicaciones han ganado visibilidad a nivel internacional, los aspectos culturales y tradicionales de la hoja de coca han quedado relegados a museos locales con poca proyección en el exterior. Este fenómeno responde a la perspectiva de la cultura dominante, que analiza con mayor ímpetu el problema de la cocaína y el narcotráfico desde los centros de poder político y económico, principalmente en Estados Unidos y Europa. El comercio ilegal de drogas se ha convertido en un problema global de difícil solución, generando enormes flujos de capital que involucran tanto a gobiernos como consumidores. A pesar de los esfuerzos internacionales para erradicar

la producción de cocaína, como la legislación antidrogas transnacional y la intervención de organismos como la DEA, el narcotráfico sigue encontrando nuevas rutas y estrategias para su distribución. En este contexto, la hoja de coca ha sido penalizada debido a su asociación con la producción de cocaína, lo que ha llevado a campañas de erradicación de cultivos y a la demonización de una planta que, en su origen, era sagrada entre las culturas andinas.

A pesar de su relevancia histórica y su uso tradicional en la medicina, la alimentación y la ritualidad, la hoja de coca sigue siendo estigmatizada por la visión occidental, que tiende a asociarla únicamente con el narcotráfico. Este sesgo también se refleja en el ámbito artístico: los artistas contemporáneos que incorporan la hoja de coca en sus obras como símbolo de resistencia cultural enfrentan una falta de reconocimiento internacional. Sus trabajos, fuera de su contexto original, pierden parte de su significado, ya que el público en general no posee el conocimiento sociopolítico y espiritual necesario para comprender su valor. Muy a menudo, la ambivalencia discursiva sobre la hoja de coca responde a la coexistencia de múltiples narrativas ideológicas en América Latina, donde se entrecruzan influencias precolombinas, la herencia colonial y los influjos de la globalización contemporánea. A veces, la identidad cultural se transforma progresivamente en constante diálogo con las referencias europeas y norteamericanas, generando tensiones entre lo propio y lo ajeno. Poco a poco la narcocultura, que en sus inicios era considerada una subcultura, ha logrado integrarse en la cultura dominante debido a su impacto en ámbitos como la política, la economía y el arte.

Este proceso también ha transformado las dinámicas museísticas. Con el tiempo, las instituciones culturales han mostrado un creciente interés por la narcocultura y el *narcoarte*, lo que ha permitido una mayor visibilidad de los artistas que abordan temas relacionados hasta generar un intenso debate sociopolítico. Sin embargo, este mismo fenómeno ha relegado aún más a aquellos que defienden la tradición de la hoja de coca, cuya representación sigue siendo limitada y poco comprendida fuera de su contexto original. Quizás, un cambio en la política museística internacional, con una mayor apertura al estudio y difusión de las culturas ancestrales sudamericanas, permitiría superar el estigma que rodea a la hoja de coca. De este modo, se podría reconocer su valor histórico y cultural más allá de la vinculación con la producción de cocaína, fomentando una comprensión más equitativa y libre de prejuicios sobre su significado en las sociedades andinas.

## Referencias

Almada, Marcos (2005, julio). *Narcocultura: música, marihuana y mucha acción. La cultura del narcotráfico en los medios de entretenimiento*. <http://base.d-p-h.info/es/fiches/dph/fiche-dph-7137.html>

Arte Al Día (s.f.). Miguel Ángel Rojas: metáforas del oro y la coca en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. <https://es.artaaldia.com/Noticias/Miguel-Angel-Rojas-metaforas-del-oro-y-la-coca-en-el-Museo-de-Arte-de-la-Universidad-Nacional-de-Colombia>

Arte Boliviano Contemporáneo. (2015, abril). *El yatiri*. Arturo Borda [Fotografía]. <https://www.facebook.com/artebolivianocontemporaneo/posts/el-yatiri-arturo-borda-oleo-sobre-lienzo/10153693419794476/>

Arte, Pintura, Cultura, Teatro (2013, junio 28). *Obras muestran la potencialidad de la coca*. <http://artepinturacultura.blogspot.com.es/2013/06/obras-muestran-la-potencialidad-de-la.html>

Banrepcultural (s.f.). *Colección de arte del Banco de la República: Broadway*. <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/broadway-ed-23>

Basualdo, Carlos (2001). *Hélio Oiticica Quasi-Cinemas*. Hatje Cantz & Ostfildern.

Bouysse-Cassagne, Thérèse (Dir.). (1997). *Saberes y memorias en los Andes*. In *memoriam Thierry Saignes*. IHEAL.

Buchmann, Sabeth y Hinderer, Max Jorge (2013). *Hélio Oiticica and Neville D'Almeida: Block-Experiments in Cosmococa - program in progress*. Afterall Books.

Burillo, Rafael (2007). *Teresa Margolles. Ajuste de Cuentas* [Fotografía]. [https://www.replica21.com/archivo/articulos/m\\_n/537\\_martinez\\_margolles.htm](https://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/537_martinez_margolles.htm)

Calvani, Sandro (2007). *La coca. Pasado y presente. Mitos y realidades*. Ediciones Aurora.

Díaz Villamil, Antonio (1929). *La leyenda de la coca*. En *Leyendas de mi tierra, libro de narraciones basadas en el folklore nacional, destinado al uso de los escolares*. Renacimiento de Flores.

Duviols, Pierre (1997). La interpretación del dibujo de Pachacuti-Yamqui. En Bouysse-Cassagne, T. (Ed.), *Saberes y memorias en los Andes*. In *memoriam Thierry Saignes* (pp. 101-123). Iheal.

Lorente, Jesús Pedro (Dir.) y Almazán, Vicente David (Coord.). (2003). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Pressas Universitarias de Zaragoza.

Museo Chileno de Arte Precolombino. (s.f). *Máscara antropomorfa cultura Capulí* [Fotografía]. <https://precolombino.cl/wp/en/coleccion/mascara-antropomorfa-8/>

Museo del Oro del Banco de la República. (2016, 7 de diciembre). *Siempre se creyó que el Poporo Quimbaya era un suntuoso florero* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/MuseoDelOroBanRep/photos/siempre-se-crey%C3%B3-que-el-poporo-quimbaya-era-un-suntuoso-florero-sin-embargo-esta/10154424188372471/>

Oiticica, Hélio (1973). *CC3 Maileryn. Quasi cinema, Block experiment in Cosmococa. Program in progress* [Obra de arte]. <https://www.macba.cat/es/obra/r2498-cc3-maileryn-quasi-cinema-block-experiment-in-cosmococa-program-in-progress>

Padró, Carla (2003). La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. En Vicente David Almazán Tomás (Coord.) y Jesús Pedro Lorente Lorente (Dir.), *Museología, crítica y arte contemporáneo* (pp. 51-70). Universidad de Zaragoza.

Rueda, Santiago (2009). *Una línea de polvo: Arte y drogas en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Ruiz Durand, Jesús (2004). *Introducción a la iconografía andina*. IDESI/BID.

Wilson, Andrew, et al. (2013). Archaeological, radiological, and biological evidence offer insight into Inca child sacrifice. *PNAS*, 110(33), 13322–13327. <https://doi.org/10.1073/pnas.1305117110>

**Cómo citar:** Laura González Tinoco (2025). Luz y sombra en la hoja de coca. de la sacralidad de la inalmama al narcoarte. *ReCIA – Revista del Centro de Investigación en Artes*, (2), 133–149. <https://doi.org/10.21134/s17dbw78>

