

## **Darle forma al éxtasis. Poesía, arte y protocolos de contención**

Mariano López Seoane  
Universidad Nacional de Tres de Febrero  
Argentina  
mls379@nyu.edu

### **Resumen:**

Poniendo el foco en las reflexiones y las intervenciones artísticas de Néstor Perlongher y Hélio Oiticica, este trabajo explora un modo particular de la relación entre artes y narcóticos: no la consabida intoxicación inspiradora sino el recurso al arte y la poesía para contener y conducir la experiencia del éxtasis o la euforia en un sentido político afín a las derivas de la “revolución molecular”.

**Palabras clave:** narcóticos - éxtasis - revolución molecular - dar forma - subjetividad

## **Shaping Ecstasy. Poetry, Art and Containment Protocols.**

### **Abstract:**

Focusing on the reflections and artistic interventions of Néstor Perlongher and Hélio Oiticica, this article explores a particular modulation of the relationship between narcotics and the arts. Instead of insisting in the well-known connection between intoxication and inspiration, the article studies the recourse to art and poetry as means for containing and guiding the experience of ecstasy and euphoria in a political sense akin to the developments of the “molecular revolution”.

**Keywords:** narcotics - ecstasy - molecular revolution - giving form - subjectivity

**Fecha de recepción:** 15-10-2019

**Fecha de evaluación:** 12-11-2019



“La cocaína euforiza las moléculas”, dice Hélio Oiticica a propósito de su serie *Cosmococas*, parte del proyecto de *Quasi-cinemas* que realiza entre 1973 y 1974 en colaboración con el cineasta Neville d’Almeida (Basualdo 2001). Una definición austera, casi de diccionario, pero que en su imprecisión conceptual —esto es lo interesante— anticipa sin quererlo el nombre que se le dará al movimiento en el que, creo, debemos inscribir el trabajo de Oiticica y otras intervenciones artísticas de la época. Se ha dicho hasta el cansancio: desde los años sesenta en adelante Occidente se ve atravesado por una intensa “revolución molecular”; esto es, la impugnación de las formas de vida estabilizadas durante la posguerra fordista, acompañada de una experimentación radical en lo que hace a modelos de familia, identidades de género, prácticas sexuales y consumos químicos y culturales<sup>1</sup>.

El punto de este trabajo no es establecer una conexión directa entre la capacidad euforizante de la cocaína y su posible rol en esa vasta revolución, sino más bien estudiar sus usos, y el de otros narcóticos, en las producciones estéticas que ese movimiento alienta y agita. Se observa en primer lugar una proliferación de obras y trabajos producidos bajo la influencia de drogas de todo tipo. Este es un protocolo propio del momento contracultural, que actualiza y masifica una práctica de la bohemia neoyorquina de los cincuenta, y que en realidad no hace sino continuar una de las intuiciones atávicas del arte, codificada y transformada en cliché por el romanticismo: la conexión entre inspiración e intoxicación; la convicción de que las potencias creativas se movilizan con el consumo de sustancias estimulantes, relajantes o alucinógenas (café, alcohol, mezcalina, entre otras, dependiendo de la época, la escuela, la sensibilidad, etc.). Acaso la versión más espectacular de esta instrumentalización artística de los narcóticos sea la que ofrecen, hasta el día de hoy, el rock and roll y sus derivados.

Pero en este trabajo tampoco voy a detenerme en la comprobada fertilidad artística de la experiencia con las drogas, sino más bien en el modo en que se instrumentaliza el arte como molde o forma posible para una experiencia que se vive como potencialmente desorganizadora de la subjetividad. Lo sabemos: las interacciones químicas propiciadas por ciertos narcóticos tienen efectos físicos, psíquicos y emocionales sobre quienes los usan que llegan en algunos casos al límite de lo experimentable por el sujeto, dando lugar a lo que Suely Rolnik llama “experiencias

---

<sup>1</sup> La referencia obligada es aquí, por supuesto, Félix Guattari. Su libro *La revolución molecular*, publicado en francés en 1977, es una suerte de diario de combate en el que se diagnostica la nueva etapa del capitalismo, se definen las formas de control social en gestación, y se investigan filosóficamente y políticamente los movimientos sociales del momento, las transformaciones en los medios de comunicación de masas y la nueva circulación global de los narcóticos. Ver Guattari (2017).



fuera-del-sujeto” del sujeto (Rolnik 2019). Estas experiencias, afines y cercanas a la experiencia mística y al éxtasis religioso, llevaron en el pasado, muy claramente en las sociedades pre-modernas, al diseño de toda una serie de protocolos de contención y cuidado. Ciertos rituales religiosos pueden entenderse en parte como saberes del cuerpo y de la comunidad formalizados y socializados para proteger y guiar al sujeto durante experiencias de desborde (Perlongher 2004). Pero cuando el consumo de narcóticos se produce por fuera del campo de la cultura religiosa, como en nuestras sociedades, quienes buscan el éxtasis tienen que arriesgarse a una experiencia desritualizada, o trabajar en la construcción de protocolos seculares. Esto es lo que hace Walter Benjamin cuando se ocupa de acompañar sus experimentos con mezcalina de una serie de anotaciones que parecen indicar una replicación de la atmósfera de laboratorio (Benjamin 1993). Acaso sea más conocido el marco que le da a su experiencia con la misma droga, y con otras, el Aldous Huxley de *The Doors of Perception* (1954). En este trabajo voy a ocuparme de los protocolos diseñados por dos latinoamericanos, el artista brasileño Hélio Oiticica y el poeta argentino Néstor Perlongher, para enmarcar la experiencia con dos drogas que también podríamos llamar latinoamericanas: la cocaína y la ayahuasca.

### **Intoxicación, anestesia, experimentación**

La esfera pública moderna parece tironeada entre el “Just say no” como eslogan que cristaliza la tragedia política que llamamos “Guerra contra las drogas” y un consumo hedonista acrítico. Son precisamente las dos posiciones que Derrida desalienta en “La retórica de las drogas” (1993), su intervención sobre los problemas “absolutamente modernos” que presentan la circulación y el uso de narcóticos. Ambas posiciones, de distintos modos, bloquean el pensamiento, que de acuerdo con el filósofo francés es lo único a lo que estamos obligados<sup>2</sup>. No pensar públicamente sobre las drogas no sólo nos condena a una interminable crisis política, social y económica. Nos condena, además, a una devastación cultural, justamente porque ese NO y ese SÍ automáticos invisibilizan, reprimen, desoyen toda una serie de saberes del cuerpo que podríamos llamar, con

---

<sup>2</sup> “Dependiendo de las circunstancias (incesantemente analizadas, sea macroscópica o microscópicamente) el discurso de la ‘prohibición’ puede justificarse *tan bien o tan mal* como el discurso de la liberalización. Una práctica represiva (...) puede justificarse tan bien o tan mal como una práctica permisiva (...) Como no se puede justificar plenamente ninguna de estas dos prácticas, tampoco se puede entonces condenarlas absolutamente (...) La única actitud (la única política: judicial, médica, pedagógica, etc.) que personalmente condenaría es una en la que, directa o indirectamente, se corte la posibilidad de un cuestionamiento esencialmente interminable; esto es, un cuestionamiento crítico y por lo tanto transformador” (Derrida 1993: 3).

Foucault, saberes subalternos. Me refiero a los saberes que producen en la noche quienes experimentan con distintos narcóticos, saberes que se inscriben en un linaje milenario, emparentados con los saberes médicos de las mujeres, los misteriosos saberes mágicos de las brujas y los que cultivaban las culturas precolombinas y premodernas (Ginzburg 1991; Evans 1978; Taussig 1980).

Fuera de estos espacios, en los que se construye teoría al ras de la práctica, las drogas han sido objeto de investigación para la antropología, la sociología y las ciencias políticas en una serie de intervenciones académicas que no siempre han tenido impacto en la discusión pública. Acaso la máquina de reflexión sobre la experiencia moderna con narcóticos que mayores y más duraderos efectos ha tenido sobre el cuerpo social sea la literatura, sobre todo si se piensa en la amplificación que le proporciona uno de sus discípulos en el arte de narrar: el cine. Esto es lo que parecen haber entendido aquellos que desde la filosofía han intentado sostener sus intuiciones. Walter Benjamin realiza sus investigaciones sobre el hachís y la mezcalina de la mano de Baudelaire. Avital Ronell (2017) funda su narcoanálisis, y su interpretación filosófica de la adicción, sobre una lectura deslumbrante de *Madame Bovary*. Por su parte, Susan Buck-Morss (2005) trabaja con los ensayos del propio Benjamin y con el arte y la música producidos durante el modernismo europeo.

Quiero detenerme en este último trabajo porque ofrece algunas claves que nos servirán para continuar esta reflexión. “Estética y anestésica” es ante todo una reconsideración del ensayo que Benjamin le dedica al estado del arte en la era de su reproductibilidad técnica. No obstante, y como se insinúa desde el título, uno de sus puntos nodales será una discusión sobre los efectos que producen las obras de arte, pero también los narcóticos, en el sujeto. Más específicamente, sobre la tarea que de acuerdo con Buck-Morss Benjamin le adjudica al arte: “la de deshacer la alienación del *sensorium* corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas” (2005: 171).

En su intento de calibrar esa tarea titánica, Buck-Morss propone una breve historia de las técnicas anestésicas, una de esas “nuevas tecnologías” que no había que evitar sino atravesar. Las técnicas anestésicas se desarrollan a fines del siglo XIX en conexión íntima con el tratamiento de heridas de guerra, pero también con las nuevas operaciones e intervenciones asociadas con las enfermedades nerviosas que se multiplican en la época. Entre los anestésicos que se prueban en esos años, por ejemplo, en la práctica oftalmológica y odontológica, está la cocaína. La cocaína había sido



sintetizada en forma pura en 1860 por el químico Albert Niemann, y el efecto adormecedor que producía masticar hojas de coca se conocía desde muchísimo antes, pero su uso como anestésico local fue iniciado en 1884 por el doctor austríaco Karl Koller por una sugerencia de su amigo Sigmund Freud (Edwards 2004). Freud había empezado a utilizar la droga después de leer en una revista médica alemana sobre los experimentos de Theodor Aschenbrandt, que les había dado cocaína a los soldados del ejército bávaro para mejorar su resistencia.

Buck-Morss apenas se detiene en estos detalles. Su foco está puesto en el desarrollo y en las transformaciones que sufren en esos años las prácticas anestésicas en tanto tecnologías para adormecer “el *sensorium* corporal”. Y aun más en el establecimiento de una afinidad electiva, y por demás convincente, entre los efectos de ciertos narcóticos que empiezan a usarse masivamente a fin de siglo y los efectos de cierto arte que alcanza en ese mismo momento su cenit. En ese punto de su argumento se presenta una oposición conocida entre el arte “modernista” propiamente dicho y el arte que ella llamará “fantasmagórico”. Si el arte que Buck-Morss denomina “modernista” (cierto expresionismo pictórico, ciertos usos del fotomontaje) afirman la fragmentación, la ruina y el desastre propios de su momento histórico, el programa del arte fantasmagórico ofrecerá una experiencia adormecedora, al ocultar o enmascarar el astillamiento y la alienación del mundo moderno. El ejemplo más acabado de este verdadero “arte anestésico” es, como ya puede adivinarse, la música de Richard Wagner, y, más precisamente, la serie de óperas que él mismo denominó *Gesamtkunstwerk*, u “obra de arte total”. Si para Wagner la obra de arte total viene a marcar un pico creativo y el ingreso de su carrera en su fase imperial definitiva, desde Adorno en adelante el término se carga de connotaciones negativas en tanto índice de una práctica artística que tiende a bombardear al espectador hasta abrumarlo y sumirlo en una contemplación acrítica<sup>3</sup>.

Desde fines del siglo XIX, entonces, narcóticos y arte (mejor dicho, cierto arte) sostienen una afinidad sobre la base de sus supuestos efectos anestésicos. Sabemos que a mediados del siglo XX esta intuición se transformará en una suerte de política de salud mental, de la mano de los avances, y los intereses, de la industria farmacéutica. En efecto, no debemos olvidar que desde los años cincuenta, y por fuera y en paralelo a la “Guerra contra las drogas”, los narcóticos se piensan y se emplean como herramientas

---

<sup>3</sup> Como se sabe, esto es lo que en otro contexto Adorno y Horkheimer dirán de la industria cultural. Por eso mismo, la producción de Wagner suele pensarse como un antecedente de las superproducciones de Hollywood (Adorno y Horkheimer 1997)

de “normalización”. Hace décadas se escuchan voces críticas, más o menos autorizadas, que denuncian que los ansiolíticos, los antidepresivos y los sedantes producidos por la industria farmacéutica sirven para forzar la adaptación de nuestros cuerpos a condiciones de vida que se consideran alienantes y hasta aniquilantes. En palabras de Griffith Edwards: por medio de barbitúricos y benzodicepinas se busca la “tranquilización de la sociedad” (2004: 171).

Este es el cuadro de situación sobre el que querría pensar los experimentos con drogas que proponen Néstor Perlongher y Hélio Oiticica. En efecto, ¿en qué sentido sus apuestas pueden ser consideradas subversivas? O, dicho de otro modo, ¿cómo podemos pensar este uso creativo de los narcóticos en un momento histórico en el que crecientemente las autoridades médicas encuentran en las drogas legales producidas por los laboratorios un modo de apaciguamiento y contención desde la técnica psiquiátrica?

### **Por un éxtasis no desmelenado**

En un texto publicado en *Prosa Plebeya*, dedicado a lo que llama “la religión de la ayahuasca”, Néstor Perlongher opone como al pasar el uso ritualmente organizado de sustancias psicoactivas, que produciría un éxtasis ascendente, a su uso desreglado, en el que el sujeto “se desmelenan” e, incapaz de construir un plano de construcción propio, cae en un “caos trágico” (1997: 163). Estos “éxtasis descendentes” son especialmente frecuentes en el uso urbano de la cocaína, tal como lo retratan por esa época las películas *Sid & Nancy* (Alex Cox, 1986) y *Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant, 1989), que Perlongher discute como retratos del “satori de zanjón” que produce esa exaltación desquiciada del cuerpo personal que destruye el cuerpo. La cocaína aparece como centro de una práctica en la que a los usuarios “se les endurece o se les enfría el alma, y son fácilmente recuperados, enclaustrados y psiquiatrizados por los aparatos de poder de la policía y la medicina” (Perlongher 1997: 164). En este punto sigue de cerca el diagnóstico que traza Félix Guattari en su ensayo “Drogas socialmente significativas” (2017). Guattari opone el modo colectivo del consumo de drogas (regulado por el chamán, etc.) al modo solitario que predomina en el capitalismo. Esto aplica sobre todo a las drogas duras, a las que considera esencialmente *microfascistas*, no porque sean moléculas químicas, sino porque son agenciamientos moleculares (y no colectivos) del deseo, que cristalizan la subjetividad en un vórtice de degradación.

A esta espiral de degradación, propiciada por la primera droga producida a escala industrial, Perlongher opone su experiencia con la ayahuasca, la bebida sagrada de los pueblos nativos amazónicos, que, como se sabe, sostendrían una relación más sana con el ecosistema, con los narcóticos y con su propio cuerpo. El tufillo *new age* de esta oposición es en realidad la extensión hasta bien entrada la década de 1980 de la *bildung* contracultural de Perlongher, que sigue apostando a modelos comunitarios de agenciamiento y a cierto modo de conexión con la naturaleza que le debe mucho al proyecto hippie.

Perlongher construye así un juego de héroes y villanos; mucho mejor, de heroínas y malvadas, de acuerdo con estructuras narrativas que conocemos por la épica y los cuentos de hadas, pero también por su diseminación masiva en el cómic y en las películas de acción. Lo hace por medio de una estrategia retórica bastante usual —la personificación— que alienta al lector a identificar y confundir determinadas modalidades con determinadas sustancias. Dicho de otro modo, la cocaína aparece como sinécdote del consumo individualizado, por fuera de toda comunidad y todo protocolo, propio del estadio del capitalismo que atravesamos, mientras que la ayahuasca encarna y tipifica el consumo colectivo y ritual. De nuevo: esta simplificación es obra de una estilización retórica. Una lectura atenta, concentrada en el detallado argumento que elabora Perlongher, revela que todo lo que se le adjudica a la ayahuasca, su mentada capacidad de transformar y emancipar al sujeto, no es propiedad exclusiva de la sustancia, sino que se origina en gran medida en el marco en el que se la usa, marco que posibilita una expansión y conducción de sus efectos. Como veremos, es este marco lo que le interesa a Perlongher porque es lo que asegura la conducción, y la fertilidad, del éxtasis.

El recorrido artístico y vital de Néstor Perlongher aparece marcado por la búsqueda de un afuera: un afuera de la política de su época, un afuera de su propia cultura, un afuera de la lengua, un afuera de sí (Palmeiro 2012). Esta tensión hacia el salirse de sí se formula en uno de sus ensayos de los años noventa como “éxtasis” (Perlongher 1997: 149-153). Citando a Michel Leiris, Perlongher reconoce tres variantes fundamentales del éxtasis: el viaje chamánico, el arrobamiento de los místicos y la posesión. Apenas unas líneas más abajo, en el mismo ensayo, sostiene que la poesía debería sumarse a esa lista en tanto “una de las raras formas de trance relativamente ritualizadas que todavía queda en Occidente” (1997: 151). El exceso barroco de la poesía de Perlongher tiene que pensarse en esta línea, claro está. Pero lo que me interesa es el paso adicional que da el poeta a fines de los ochenta, cuando comienza a experimentar





con la ayahuasca. Se trata ahora de un éxtasis en el sentido más convencional del término.

Las *miraciones* o *mareaciones* —visiones celestes, vibraciones intensas, una especie de ‘alucinación’ (en gran medida constelaciones combinatorias de fosfenos) que, guiada, no es sin embargo desvarío ni error— producidas por el efecto de la ayahuasca en el cuerpo, son, por decirlo así, escandidas por la música y la danza, configurando una singular experiencia de éxtasis (Perlongher 1997: 159).

Como sabemos, en este nuevo salirse de sí, Perlongher no abandona la poesía. En primer lugar, compone un libro con poemas determinados o inspirados por su experiencia con el brebaje. Ese libro se llama *Aguas Aéreas* (1990) y su título hace referencia a la comunidad del Santo Daime a la que pertenecía el poeta. Este trabajo sintoniza con la instrumentalización artística de los narcóticos que comentamos más arriba: la ayahuasca es catalizadora de la inspiración. Me interesa detenerme en una obra menos conocida y menos leída, que forma parte de su compromiso con la toma ritual del brebaje amazónico. Lo que se instrumentaliza en este caso no son los narcóticos, sino la poesía misma: Perlongher sigue escribiendo poemas, pero ya no como poeta, o ya no como el poeta que conocíamos, sino como devoto de la ayahuasca que busca darle forma a su éxtasis. Dicho de otro modo, la poesía, la técnica artística que domina y practica, aparece no como fin o resultado de la experiencia sino como instrumento en la contención de un éxtasis que puede ser abrasador.

Toda una disposición poética y barroca se monta para ritualizar la toma de la bebida sagrada. Se trata de dar forma (apolínea, estética...) a la fuerza extática que se suscita y se despierta, impidiendo que se disipe en vanas fantasmagorías, o, lo que es peor, que —como suele suceder en el uso desritualizado occidental de drogas pesadas— se vuelva contra sí, arrastrando al sujeto en una vorágine de destrucción y autodestrucción (Perlongher 1997: 162).

¿A qué se refiere Perlongher con “disposición poética” que contiene y “da forma”? No a los poemas que compondrán *Aguas aéreas* (aunque nosotros podemos también entenderlos de ese modo) sino a los “poemas” o “himnos” que se componen en medio del trance y que Cecilia Palmeiro ha recogido en su edición de la correspondencia personal del poeta (2016). Son himnos muy simples, que le eran dictados por las divinidades para cantar en las ceremonias, con rimas que el Perlongher neobarroso jamás se permitiría. Las fotos de este poemario/misario que Palmeiro incluye en su edición de la correspondencia comunican visualmente una idea de orden y contención que tiene bastante de escolar. La letra redondita, apoyada sobre las rayas de un





cuaderno de clases, se corresponde con el tono de maestra normal con el que Perlongher lee el poema “Cadáveres” en la grabación que hizo Víctor Redondo de la editorial Ultimo Reino.

### **La utopía de la coca**

Exiliado en New York a mediados de los años setenta, el artista brasileño Hélio Oiticica trabaja en su propia utopía de consumo virtuoso. Lo interesante del caso es que el protocolo de uso que diseña tiene como pieza central la droga villana que Perlongher ha señalado como suprema flor del mal: la cocaína. La cocaína es, en efecto, el hilo blanco que conecta la serie de “instalaciones” que usualmente se conocen como *Cosmococas*, espacios, o, mejor dicho, ambientes diseñados para ser habitados temporariamente en los que se proyectan retratos de personajes de la cultura de masas intervenidos con líneas del estimulante mientras se escucha una banda sonora elegida por el artista y sus secuaces en esta obra colaborativa, entre quienes se destaca el cineasta Neville d’Almeida (Basualdo 2001). Las *Cosmococas* se proponen como experiencias abiertas, y con ellas Oiticica busca sacudir el modo establecido de experimentar el arte, invitando a los participantes a trascender el decálogo del buen espectador<sup>4</sup>.

En más de un sentido. Si bien a mediados de los setenta todavía no se habían diseminado masivamente las imágenes de la cocaína como “droga mala” —habría que esperar a los ochenta para que la entronización del cartel de Medellín, la violencia asesina en Miami y la codificación cinematográfica y televisiva del “adicto” se hicieran moneda corriente en los medios de comunicación—, Oiticica está invitando al participante a entrar en contacto con una sustancia ilegal y que pocos años antes —más específicamente, en junio de 1971— había empezado a ser demonizada como resultado del lanzamiento de la “Guerra contra las drogas”, una invención de la administración Nixon que intensifica y amplifica la dimensión represiva y persecutoria de la política de prohibición iniciada en los Estados Unidos décadas antes (Baum 1997). Al peinar rayas sobre ciertas imágenes y proyectarlas en sus instalaciones, Oiticica está quebrando la ley y poniéndose del lado de la marginalidad, un gesto que el artista sostiene por lo menos desde mediados de los sesenta, cuando comienza a identificarse progresivamente con figuras marginales, rebeldes y hasta criminales, como el bandido

---

<sup>4</sup> Ver Suárez (2014: 295-328). Oiticica sólo llegó a realizar 9 *Cosmococas*. Había otras proyectadas y no realizadas. Entre ellas se destaca una que ideó con el escritor y crítico Silviano Santiago.



Cara de Cavalo o el ladrón de bancos Alcir Figueira da Silva, a quien dedica su famoso estandarte “Seja marginal, seja herói” (Suárez 2014).

A este sentido forajido se le añade un sentido que podría llamarse de-colonial, y que se pone de manifiesto en el título del proyecto. Oiticica no hace “Cosmococaínas”, hace “Cosmococas”. Hay un esfuerzo por acercar la droga a su versión pre-moderna en tanto planta sagrada de los Incas y otras culturas andinas. Esta conexión se subraya en la *Cosmococa 3*, en la que se utiliza la música de Yma Sumac para componer la banda sonora de la instalación<sup>5</sup>. Y queda más que clara en las cartas que por esa misma época Oiticica les envía a sus amis, entre les que se destaca la artista Lygia Clark. En una carta fechada el 11 de julio de 1974, por ejemplo, Oiticica reescribe la historia de la colonización teniendo en cuenta los efectos de la coca (a la que llama en clave “PRIMA”) sobre sus usuarios: “Assim como maconha tribaliza e a PRIMA isola, os INCAS eran fortes na individualidade e sucumbiram aos ESPANHÔIS porque estes eran ESPARTANOS (unidos em irmandade masculina para guerrear)” (Clark y Oiticica 1996: 233). No me interesa tanto esta hipótesis (tan delirante y tan plausible como cualquier otra) como el énfasis de Oiticica en el efecto individualizante de la coca, parte de la fuerza andina que se habría perdido con la colonización. Inmediatamente declara: “Para mim a coisa PRIMA-INCA é o futuro; a coisa ESPARTANA, o passado. Chega dessa merda de diluir a individualidade para fortalecer a massa: igualar, tratar a massa como individualidade, que loucura!” (233). Entonces: la cocaína es el futuro. O, mejor dicho, el fortalecimiento de la individualidad es el futuro.

Si esta declaración contra lo colectivo puede leerse hoy como afín al credo neoliberal que se volvería hegemónico pocos años más tarde, en el momento exacto en que Oiticica trabaja con sus *Cosmococas* tiene otros sentidos. Como mínimo: es posible pensarla en conexión con formas históricas de la revuelta. En primer lugar, por supuesto, con las formas que asume la revuelta en su país, que desde 1964 se encuentra bajo una dictadura militar de corte fascista y homogeneizante. Pienso en este punto en el despliegue táctico de materiales culturales y formas de vida subversivos que protagoniza el movimiento conocido como “tropicalismo”, del que Oiticica de algún modo forma parte (Santiago 2019). En segundo lugar, con las formas que están asumiendo, también desde mediados de los sesenta, la resistencia estudiantil, el

---

<sup>5</sup> Yma Sumac era una cantante peruana que había triunfado en Hollywood en los cuarenta y los cincuenta ofreciendo una versión *for export* de la cultura andina tradicional y modelándose como una suerte de “Princesa inca” digerible para la industria cultural. Constituye el equivalente andino a la mercantilización global de la cultura brasileña que consigue Carmen Miranda. Ambas, por cierto, serán apropiadas y subvertidas en diversas escenas de la disidencia sexual a escala global, transformándose en íconos camp o, como querría Oiticica, “Tropicamp” (Oiticica 2011: 16-21).



movimiento de los derechos civiles y de las minorías sexuales, la nueva ola del feminismo, etc. En otras palabras, la cocaína ya no sería anestésica, mucho menos destructiva, sino combustible para la profundización de la “revolución molecular” en la que está embarcado Oiticica junto con sus camaradas del movimiento tropicalista. Esta transvaluación debe ser pensada entonces como parte de la discusión que ha atravesado la historia de la izquierda y de los activismos radicales sobre los usos de los placeres y saberes del cuerpo, considerados por momentos como peligrosos paraísos artificiales que distraen de “la verdadera lucha”, y por momentos como herramientas o motores para una emancipación más auténtica y plena de los oprimidos, en línea con lo que Suely Rolnik y Félix Guattari han llamado “el atrevimiento de la singularización” (2006: 60). En efecto:

Lo que caracteriza a los nuevos movimientos sociales no es sólo una resistencia contra ese proceso general de serialización de la subjetividad, sino la tentativa de producir modos de subjetivación originales y singulares, procesos de singularización subjetiva (Guattari y Rolnik 2006: 60).

Pues bien, la cocaína podría ayudar precisamente en esta tarea, la de producir una subjetivación original y subjetiva. Nuevamente: no estamos ante el uso maníaco que va más allá del principio del placer descrito por Perlongher, sino ante un uso político del narcótico en pos de una iluminación que se da en el cuerpo. En los albores de lo que más tarde se llamará capitalismo de la información o capitalismo cognitivo, Oiticica cree que la cocaína, gracias a su capacidad de “euforizar las moléculas”, puede utilizarse para producir un impacto en los nuevos territorios que el capital se dispone a colonizar: nuestra imaginación y nuestro *sensorium*.

Persiste, sin embargo, la pregunta, ¿cómo hacer de la cocaína instrumento de esta educación sensorial? Entra en escena el dispositivo diseñado por Oiticica: las *Cosmococas*. Porque, como es obvio a esta altura, no se trata en ningún caso de la cocaína sola; se trata siempre de la cocaína contextualizada y contenida, puesta en contacto con determinados materiales y formas para producir una experiencia guiada. Acercándose al modo en que Perlongher entiende la capacidad de la poesía de “dar forma”, Oiticica concibe sus *Cosmococas* como un “ambiente”, una experiencia en la línea de lo que Wagner llamaba *Gesamtkunstwerk*, una obra de arte total que ya no adormece, sino que ayuda a multiplicar las conexiones que la cocaína suscita.

Uno de los primeros en participar del experimento es el escritor brasileño Waly Salomão, cuando viaja a Nueva York en 1974. Años más tarde escribe sobre su experiencia, refiriendo en primer lugar al estado del cuerpo en las *Cosmococas*.

Describiendo la situación física que proponen la *Cosmococa 3* (una superficie cubierta de globos) y la *Cosmococa 6* (en la que el espectador debe echarse en unas hamacas), Salomão habla de un estado de suspensión. Esta suspensión literal subrayaría la suspensión temporal que produce la obra: el tiempo que vivimos en ellas no es el tiempo de la productividad protestante que mandata el capital sino el tiempo del “crelazer”<sup>6</sup>. Esta es una noción central para Oiticica, que justamente busca que sus instalaciones multipliquen las oportunidades de ejercer un ocio creativo, con visos críticos y un horizonte de emancipación, cuya saludable expansión el capitalismo estaría cercenando. Las *Cosmococas* participarían entonces de la invención de una “estructura del ocio como placer opuesta a la estructura actual de ocio como desublimación programada que sostiene períodos de producción y trabajo alienado” (Oiticica 1989: 17). El vocabulario que emplea Oiticica revela sus deudas con el Marcuse de *Eros y Civilización*, y nos ayuda a distinguir la celebración de la individualidad que veíamos en las cartas a Lygia Clark de la celebración del individuo que propone el credo neoliberal.

### **Conclusión**

Si bien intervienen desde prácticas estéticas diferentes y sostienen visiones opuestas del valor, y los efectos, de la cocaína, Perlongher y Oiticica coinciden en el diseño de un dispositivo crítico que propone una instrumentalización del arte y de los narcóticos. Ambos apuestan a la capacidad de ciertas drogas, contenidas formalmente por las artes, de estimular nuestra imaginación. Esto es posible porque el poeta y el artista comparten los elementos básicos de un diagnóstico de las transformaciones que produce el capitalismo tardío, y de las nuevas formas que asume la resistencia contra la explotación y la alienación. En efecto, ambos podrían hacer suya esta definición que Félix Guattari propone junto a Suely Rolnik, psicoanalista brasileña que es amiga y confidente de Perlongher y de Oiticica:

Desde el momento en que se reconoce que la lucha no se restringe ya al plano de la economía política, sino que comprende también el de la economía subjetiva, los enfrentamientos sociales ya no son sólo de orden económico. También tienen lugar entre las diferentes maneras en las que los individuos y los grupos entienden su existencia (2006: 60).

Estas transformaciones del capitalismo no pueden no tener impacto en el modo de hacer arte y entender el arte. En *La experiencia opaca* Florencia Garramuño marca un corte en

---

<sup>6</sup> El “cre-lazer” es un estado en el que se conjugan la creación y el *lazer*, es decir, el ocio (Posso 2013).



las letras y las artes sudamericanas de las últimas décadas del siglo XX. A partir de fines de la década de 1970, sostiene, se verificaría una transformación en ciertas formas de escribir, explicables desde su perspectiva como efecto de un desencanto con el proyecto moderno (y las estéticas modernistas que vinieron alternativamente a expresarlo o discutirlo). Refiriendo a Flora Süssekind, Garramuño sostiene que, ante el ritmo irrefrenable de la modernización, el arte y la literatura sudamericanos posteriores a los sesenta dejan de encontrar en ese proceso un motivo de celebración para pasar a sufrir una profunda desilusión y desengaño. Una de las respuestas a este “desencanto de lo moderno” sería una salida o creciente disolución de la autonomía, lo que se traduciría en la producción de una serie de obras “estriadas” por el exterior a partir de una apertura de la práctica estética a la actividad política (de acuerdo con nuevos sentidos, ampliados, de lo político), a otras prácticas artísticas y a una serie de experiencias de de-subjetivación entre las que sobresale la experimentación con narcóticos.

La experimentación con narcóticos, lo hemos mencionado, ocupa un lugar destacado en la “revolución molecular”, que en el contexto brasileño se expresa como *desbunde* y *curtiçao*.<sup>7</sup> Los artistas y escritores que se inscriben en ese movimiento consideran que el uso creativo de ciertas drogas alienta el cuestionamiento de parámetros perceptivos y morales, colabora en el autoexamen y el cuestionamiento de la subjetividad que es moneda corriente durante esos años, y genera una torsión en las prácticas artísticas, que desplazan la noción de valor estético para enfatizar aquello que en las obras y en los textos *afecta* al lector o al espectador. Es en este marco que deben pensarse los dispositivos que diseñan Perlongher y Oiticica: ambos producen “obras” que no permiten una contemplación distanciada e invitan en cambio a la participación activa y creativa del espectador. En estas intervenciones, entonces, el arte pasa a ser un soporte para producir experiencia en un sujeto que participa de ella y la produce en el consumo. Como sostiene Ivana Bentes, se saca al espectador de un “punto de vista” para instalarlo en un “punto de existencia”.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Dice Garramuño: “*Desbunde* y *curtiçao* son términos intraducibles, intensamente asociados con los años de fines de la década de 1960 y la de 1970. Ambos se relacionan con una entrega a experiencias intensas de placer y desborde, en muchos casos —pero no exclusivamente— vinculadas a las drogas y el sexo. Hay un arte y una cultura del *desbunde* y la *curtiçao* que definen una parte importante de la cultura de los años setenta en el Brasil” (2009: 35).

<sup>8</sup> Hablando precisamente de Oiticica, Ivana Bentes sostiene: “En sus ambientes, Hélio saca al espectador de un ‘punto de vista’ y lo instala en un punto de ‘existencia’ (descalzo, ahondado en la espuma del suelo, oyendo rumores, ruidos, fragmentos de música, sintiendo texturas, experimentando un cine-mundo” (Bentes 2006: 96).



## **Bibliografía**

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1997). *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta.
- Basualdo, Carlos (2001). "Waiting for the Internal Sun': Notes on Hélio Oiticica's Quasi-cinemas", *Hélio Oiticica: Quasi-cinemas*, New York, New Museum.
- Baum, Dan (1997). *Smoke and Mirrors: The War on Drugs and The Politics of Failure*, Boston, Back Bay Books.
- Benjamin, Walter (1993). *Sur le haschich*, Paris, Christian Bourgois editeur.
- Bentes, Ivana (2006). "Quase-cinema. Cosmococa", *Grumo 5*: 96, Buenos Aires, Rio de Janeiro.
- Buck-Morss, Susan (2005). "Estética y Anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte", *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona.
- Clark, Lygia y Oiticica, Hélio (1996). *Cartas 1964-1974*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- Derrida, Jacques (1993). "The Rhetoric of Drugs. An Interview", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 5: 1.
- Edwards, Griffith (2004). *Matters of Substance. Drugs – and Why Everyone's a User*, New York, Thomas Dunne Books.
- Evans, Arthur (1978). *Witchcraft and Gay Counterculture*, Boston, Fag Rag Books.
- Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Ginzburg, Carlo (1991). *Historia nocturna: un desciframiento del aquelarre*, Barcelona, Muchnik.
- Guattari, Félix (2017). *La revolución molecular*, Madrid, Errata naturae.
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- Huxley, Aldous (1954). *The Doors of Perception*, London: Chatto & Windus.
- Oiticica, Hélio (1989). "Mundo-Abrigo", *110 Arte Contemporânea*: 17, Rio de Janeiro.
- Oiticica, Hélio (2011). "Mario Montez, Tropicamp", *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 28: 16-21.
- Palmeiro, Cecilia (2012). *Desbunde y felicidad: de la cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título.
- Perlongher, Néstor (2004). "Antropología del éxtasis", *Revista Sociedad*, 23: 51-68.
- Perlongher, Néstor (2016). *Correspondencia*, Cecilia Palmeiro (ed.), Buenos Aires, Mansalva.
- Posso, Karl (2013). "An Ethics of Displaying Affection: Hélio Oiticica's Expressions of Joy and Togetherness", *Portuguese Studies*, 1: 44-77.



Rolnik, Suely (2019). *Esferas de la insurrección*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Ronell, Avital (2017). *Crack Wars. Literatura, adicción, manía*, Buenos Aires, EDUNTREF.

Santiago, Silvano (2019). “De las inconveniencias del cuerpo como resistencia política”, *Chuy*, 6: 261-279.

Suárez, Juan (2014). “Jack Smith, Hélio Oiticica, Tropicalism”, *Criticism*, 2: 295-328.

Taussig, Michael (1980). “Folk Healing and the Structure of Conquest in South West Colombia”, *Journal of American Lore*, 6: 217-78.