



Narc Deco. Ética y estética del narcotráfico

Narc Deco. Ethic and Aesthetic
of Drug Trafficking

DIDIER CORREA ORTIZ

Sociólogo de la Universidad de Antioquia, con estudios de maestría en Estética de la Universidad Nacional de Colombia. Ha sido profesor en la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín y del pregrado en Sociología de la Universidad de Antioquia. Actualmente es profesor de tiempo completo del área teórica en las Facultades de Diseño Gráfico e Industrial de la Universidad Pontificia Bolivariana. Es docente-investigador del Grupo de Investigación en Diseño Gráfico en la línea de Estética y comunicación, de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la misma universidad. Medellín-Colombia. Correo electrónico: didier.correa@upb.edu.co

Recibido:
20 de marzo de 2012
Aprobado:
18 de abril de 2012



Resumen:

Este texto busca establecer un acercamiento crítico al fenómeno del narcotráfico en la ciudad de Medellín a partir de categorías de análisis tanto estéticas como sociológicas. Se plantea la posibilidad de elevar la noción de narcotráfico hacia horizontes que se extienden más allá de predisposiciones académicas. Se apoya en el término *Narc Deco* para plantear una posibilidad de sospecha de la llamada *cultura del narcotráfico* sobre la base de algunos interrogantes que suscita el encuentro con esta particular perspectiva. Se intenta mostrar cómo la seducción del narcotráfico respecto de determinadas formas estéticas, no es un asunto que obedezca por principio a lineamientos económicos o políticos que, antes bien, en ocasiones aparecen como efectos. Finalmente, este artículo da cuenta de los límites éticos que llevan ejercer una cierta resistencia a la legitimación de algunas de las caracterizaciones estéticas que se han elaborado con respecto al narcotráfico.

Palabras clave:

Narcotráfico, arte, estética, ética política, problemas sociales.

Abstract

The following paper aims to establish a critical approach to the drug trafficking phenomenon in the city of Medellín based on aesthetic and sociological categories of analysis. The possibility of taking the notion of drug trafficking beyond the boundaries established by academic prejudices is proposed. The paper finds a support in the term of *Narc Deco* to raise a possible suspicion against the so-called *Culture of Drug Trafficking* on the basis of a few questions suggested by the meeting with this particular perspective. The paper aims to show how the interest of drug trafficking towards some specific aesthetic forms is not a matter ruled by economic or political principles, but instead, this interest turns out to be an effect. Finally, the paper accounts for the ethical limits that lead to a kind of resistance of the legitimization of some of the aesthetic descriptions created around drug trafficking.

Key words:

Drug trafficking, art, aesthetic, political ethic, social problems.

Introducción

Si hablar actualmente de “cultura del narcotráfico” parece un lugar común, podría pensarse con ello que las formas de expresión del narcotráfico¹, esto es: su forma particular de ver el mundo y de manifestarse en él, poseen un grado de aceptación tal que les permite, por lo menos en apariencia, un lugar en las esferas de la legitimidad cultural. Ahora bien, considerarlo de tal suerte sería plausible entendiendo que la cultura, por definición, se compone exclusivamente de actitudes y pautas de comportamiento, de perspectivas axiológicas, de normas y de creencias, entre otros, que se configuran a través de la interacción social y se establecen como dictados históricos transmitidos de generación en generación. Si se acepta que la cultura esencialmente reviste este proceso, habría que pensar entonces que se está frente a una forma cultural establecida sobre la base de los valores transmitidos por el narcotráfico. Y aún más, debería aceptarse que, Medellín en particular y Colombia en general, es una especie de sociedad *sui generis* narco-culturalmente de avanzada. Colombia es así uno de los países más cultos del mundo.

No obstante, al afirmar esto hay algo que no resulta del todo cómodo, al contrario, el eco de esta aseveración retumba ruidoso con ritmo desesperado; como lo ha reconocido la historia, tal perspectiva de la cultura se hace insostenible cuando no insoportable. La incomodidad parte de una cierta resistencia que se mantiene con relación a algunas manifestaciones, que si bien podrían ser asumidas como culturales en clave antropológica, en cuanto que se ejercen en algún tipo de instancia social por individuos históricamente determinados, se hace difícil afirmar su estatus cultural mientras sea la incertidumbre y la negación de la vida los componentes principales que éticamente fundamentan su actitud frente a la existencia. Si la cultura no permite mínimamente una posibilidad material de asir la vida en cuanto constituida por la memoria histórica, la energía fugaz del presente y la esperanza, la cultura aparece como una endeble construcción que ante el más mínimo viento podría desmoronarse.

1 Cuando en el texto se hace referencia al narcotráfico como si se tratara de un grupo social diferenciado, es únicamente con el ánimo de procurarle un lugar como categoría de análisis sociológico. El narcotráfico es hoy un fenómeno que implica no sólo un determinado grupo de personas dedicadas a las actividades del tráfico de drogas sino, además, una cierta visión del mundo que paulatinamente ha impregnado todas las esferas sociales. La diversidad de intereses, las diferencias en las formas de expresión cultural y las actividades subrepticias derivadas, no permiten caracterizar el narcotráfico como un grupo social con un marco definido. Por ello, el análisis y los interrogantes que este texto plantea, circunscriben el narcotráfico al ámbito local de la ciudad de Medellín y a sus particularidades.

Resulta una obviedad afirmar, que las formas de expresión estética transcurren indisolublemente vinculadas a un *ethos* cultural que se muestra determinante a la hora de pensar la sensibilidad y la percepción crítica como fundamentos esenciales de lo estético. Ha quedado demostrado por algunos filósofos marxistas que siguieron un camino de disidencia hasta la sociología crítica: T. Adorno, S. Kracauer, E. Bloch, W. Benjamin, entre otros, que la estética no es solamente el producto de un cierto *pathos* cuya abstracción lleva a renunciar a las configuraciones sociales como fundamento y posibilidad de surgimiento de sus maneras de expresarse, sino que ahora, las formas estéticas en sentido lato deberían alzarse sobre la base de una relación estrecha respecto de conductas sociales, éticas, políticas, como también económicas; algo que posee hoy una ciudadanía propia en la reflexión teórica contemporánea a través de la noción de estéticas expandidas.

Estas afirmaciones no resultan ser novedosas, sin embargo, es importante según el contexto señalado, mantener una posición enfática respecto de los contenidos éticos y sociales que encarnan algunas formas estéticas. En la que es quizás su obra magna, Walter Benjamin (2005) mostró que la estética -entendida como un complejo de formas de expresión, en el cual podría incluirse la pintura, la música y también la arquitectura, la moda, la decoración de vitrinas, entre otras- ya no puede sentirse segura apartada con la égida de la mera contemplación. Podría apoyarse esto en los análisis que establece Susan Buck Morss en su *Dialéctica de la mirada* (1995), en el que demuestra que aquella cosificación de la mirada propia del *flâneur* benjaminiano, tiene su correlato material, ético y social, en los pasajes parisinos de finales del siglo XIX tan caros a Benjamin como al capitalismo industrial, es decir, que el estudio de los pasajes se establece sobre la base de categorías estético-económicas.

Ahora bien, surge de aquí un problema teórico de difícil esclarecimiento, que incluso en la actualidad no ha podido agotarse. Tiene que ver con la pregunta por el origen de la relación entre formas sociales y formas estéticas o entre conductas éticas y formas de expresión estética. ¿Quién engendra a quién? Norbert Elías en su ensayo *Estilo kitsch y época kitsch* (1998), consigue mostrar el modo en que algunas formas estéticas dan lugar al surgimiento de ciertas conductas éticas. Para ello, se sirve de un caso hoy conocido por todos: el de la importancia del estilo literario y artístico del *Sturm und drang* en el que los románticos alemanes fueron encontrando un refugio para la libertad subjetiva como forma de resistir los embates de los excesos racionalistas del espíritu ilustrado. Si bien el estilo romántico consigue en parte su estatuto legitimador en la filosofía de Herder, persigue el ideal emancipatorio de los sentimientos como un estilo de vida, es decir, como actitud ética. Esto quiere decir, según Elías, que el *Sturm und Drang* va a consti-

tuir una cierta visión del mundo que inspirará conductas éticas ancladas a la misma pretensión, hasta alcanzar su máxima expresión en la visión reaccionaria de los nacionalismos. No se trata, por ejemplo, de entender a Goethe propiamente como un reaccionario, sino como inspiración estética de un modo de vida social que, inspirado en los principios sentimentales del *Sturm und Drang*, asume una forma ética particular y acompaña el tránsito social desde la época cortesana hasta el romanticismo (Elías, 1998).

El purismo artístico de Clement Greenberg sería otro ejemplo de los muchos que habría por citar, de cómo las expresiones estéticas dan lugar eventualmente a una suerte de formas éticas expresadas socialmente. En su ensayo *Avant-Garde and Kitsch*, trata de mostrar la manera como las vanguardias artísticas antes del Pop Art, se constituyen en la inspiración de ciertos modos de vida pequeñoburgueses en cuanto a una resistencia denodada al consumismo propio de la sociedad capitalista, y no al contrario (Greenberg, 2002).

Por otro lado, algunos autores de adscripción sociológica entre los que cabría citar a Arnold Hauser o a Pierre Bourdieu, parten de un presupuesto invertido, según el cual, es justamente la disposición de la estructura social en una época determinada la que instituye los lineamientos de la percepción y producción estética. Es decir, estos autores se ocupan de las bases sociales de las formas de expresión estética.

Más allá de tratar de superar esta discusión de fundamental pero larguísimo debate, el análisis que aquí se plantea recurrirá a argumentos que transitan al tiempo entre estas dos dimensiones que brevemente se acaban de exponer, y que constituyen, como se verá, un equilibrio conveniente para el contexto que se busca describir.

Art Deco

Antes de proceder con la descripción de lo que se ha dado en llamar Narc Deco, como forma de expresión estética del narcotráfico, sería necesario hacer una breve revisión sobre algunos aspectos de su referente conceptual y que parece constituir su inspiración: el Art Deco.

Conocido por la historia como un estilo -o forma estética- abiertamente burgués, por su tendencia hacia la decoración de los espacios que disponían las nuevas casas, el Art Deco surge en los albores del siglo XX como una suerte de evolución modernista del Art Nouveau que se orientaba más hacia el naturalismo y el orga-

nicismo. El eclecticismo es propiamente la característica principal del Art Deco y se inspira en la visión burguesa del futuro. Las vanguardias artísticas serán su modelo de representación, y la adopción de formas extrañas tan particulares como el arte egipcio o el arte tribal africano, serán una forma bastante original, al tiempo que problemática, de introducir nuevos referentes. Cuando se señala como una forma problemática, se refiere a que, según Rybczynski (1986), las reacciones destructoras no se harían esperar, y el Art Deco fue denostado por muchos por ser un compendio de formas artísticas sin criterio y principio formal alguno.

El Art Deco tuvo su auge en la década de 1920 al interior de las capas burguesas principalmente en Francia y Austria. Aunque como se reconoce por la historia del arte moderno, el estilo se propagó posteriormente a varios países, principalmente a Estados Unidos a través del cine y las revistas de moda y decoración que proporcionaron soporte a una nueva forma de glamour. Aún sobreviven un alto número de edificios regados por el mundo que recuerdan esa búsqueda de opulencia funcional pretendida por el Art Deco. Esta opulencia funcional hace alusión justamente a la pretensión burguesa de ordenamiento del mundo por medio de la funcionalidad propia de los objetos industriales y del decorado, al tiempo que a una manera de ostentación encubierta por la simpleza: es la búsqueda denodada de lo mínimo, la exhibición de su discreto encanto a lo mejor “ya cansados de la extravagancia del Art Nouveau” (Rybczynski, 1986, p. 188).

En el momento de mayor prosperidad del Art Deco, que se afianza con la *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* realizada en París en 1925, “las estrellas del espectáculo eran los *ensembliers* franceses, una suerte de *couturier* del interior doméstico” (Rybczynski, 1986, p. 188), que hoy se reconocen sin equívocos como decoradores. El Art Deco se propagó rápidamente llegando a tener expresión en la moda, la decoración, el diseño industrial, el diseño gráfico y la arquitectura, en gran medida consideradas por el campo de las artes históricas como expresiones superficiales o artes menores. El estilo Deco compartió la creatividad y el ingenio, con la emulación, la copia y la serialización. No obstante, habría que reconocer que su vínculo con el proceso de industrialización lo erige como un referente histórico determinante para comprender la efectuación de la vida moderna en el seno de la clase burguesa -muy a pesar de la ortodoxia marxista-.

Narc Deco

No es posible establecer con seguridad quién acuñó propiamente el término. De hecho, en las pocas publicaciones en que puede encontrarse esta referencia, no

se indica con certeza a qué se está haciendo alusión cuando se precisa que el estilo del narcotráfico que hoy puede ser visto en edificios ruinosos, en ciertas expresiones de la moda, en la literatura ligera, en las series de televisión y en general en el gusto popular, es propiamente Narc Deco. Lo que sí es posible afirmar, es que por lo menos en la ciudad de Medellín este término es apenas mencionado y no aparece en ninguna publicación que pudiera llamarse académica u oficial.

A partir de ahora lo que deberá plantearse, como se advierte al inicio, es una posibilidad de sospecha a través de algunas preguntas que se suscitan sobre la base del encuentro con este término tan particular y etéreo; aún cuando otorgarles respuestas no sea de fácil alcance. Asumiendo este panorama ¿qué puede ser comprendido con la denominación Narc Deco? De manera prejuiciosa y quizás apresurada se diría que los narcotraficantes en ninguna medida conocieron los lineamientos estéticos que el Art Deco propugnó desde comienzos del siglo XX hasta tiempos más cercanos; a pesar de que Medellín todavía cuenta algunas expresiones que se relacionan con este estilo principalmente en arquitectura: construcciones de los años 30 y 40, de los que se destaca el edificio que hoy acoge al Museo de Antioquia, por citar un ejemplo.

El periodista Alonso Salazar afirma que la herencia del narcotráfico, que asume como cultural, radica en una suerte de mixtura entre formas rurales y urbanas: “[...] en ellos [los jóvenes sicarios y narcotraficantes] está presente la huella de todo un proceso de influencia cultural que el narcotráfico tuvo en la ciudad a partir de los años 80. Un estilo de vida que involucraba la cultura rural y la urbana, lo añejo y lo moderno, que se fue afianzando en medio del quiebre de los discursos oficiales” (1996, p. 123). Sin embargo, el camino que pretende trazar el exalcalde de Medellín no se muestra como una ruta de utilidad para encontrar el punto de comparación con el Art Deco, entendiendo este tipo de expresión como una forma propiamente urbana. Es necesario considerar otros caminos.

En una publicación de 2008, a través de la Internet se lee a León Valencia, director de la Corporación Nuevo Arco Iris, en un artículo titulado *El Narc Deco, inadvertida revolución cultural*, diciendo que:

[...] los franceses van a palidecer cuando se den cuenta de que sus ‘años locos’, su belle époque fue un juego de niños comparado con nuestro estridente cambio de milenio, con nuestra era de carteles, ‘paras’ y águilas. Van a ver que nuestro arte decorativo no se detuvo en los interiores de casas y edificios y, con gran audacia, se metió con el cuerpo y se propuso moldear senos y culos, cincelar caderas y muslos, corregir labios y respingar narices.

Aquí puede verse que el Narc Deco, según Valencia, amplía su espectro hacia formas de expresión que poco o nada tienen que ver con los constituyentes históricos de los estilos artísticos, del mismo modo como en un principio ocurría con el Art Deco y su tendencia a la decoración y a la moda, es decir, el Narc Deco se muestra también como una tendencia signada por la superficialidad, de la misma manera como se denunciaba a principios del siglo pasado.

Otro punto de encuentro que se vislumbra entre el Narc Deco y aquél estilo modernista, es la constante exaltación de la grandeza a través de la utilización de materiales no convencionales y que tienen en la ostentación la fuente de su aparente inseguridad formal. Dice León Valencia en su artículo:

Van a saber que, en vez del humilde aluminio y del pálido estaño, nosotros nos atrevimos a utilizar el fulgente oro para hacer grifos y deslizar incrustaciones en muebles y adornos. Que, en todo caso, privilegiamos la estética corporal y nuestros excéntricos nuevos ricos acogieron generosamente los diamantes y las esmeraldas para hacer brillar su humanidad aun en las noches más oscuras.

Más allá del tufillo satírico que revisten estas aseveraciones, que no están formuladas justamente por una autoridad en relación con temas estéticos o sociológicos; esa aparente ingenuidad estética afincada en un criterio de gusto que podría ser llamado a-histórico, ha sido tan cara a las expresiones materiales de los narcotraficantes como lo fue para los franceses en la década de los años 20.

Nuevamente Rybczynski (1986) ofrece una imagen evocadora para la decoración del interior Art Deco en la ya mencionada *Exposition Internationale*:

El más famoso [de los *ensemblier*] era Jacques-Emile Ruhlmann, diseñador y fabricante de muebles, que tenía su propio pabellón, el *Hôtel du Collectionneur*... El salón principal, cuyos colores predominantes eran el púrpura y el azul, estaba iluminado por ventanas altas con cortinas verticales de gasa. El espacio estaba dominado por un inmenso candelabro cilíndrico con cuentas de vidrio; sobre la chimenea de mármol de color de la flor del melocotón había un gran cuadro de Jean Dupas *Los periquitos*-, en cuyo esquema cromático en gris, negro y azul con un toque de verde vivo se centraba la habitación. Las sillas y los sofás estaban tapizados con paño de Beauvais. El ébano oscuro de Macassar de los muebles se veía rebajado por unos trazos de incrustaciones de mármol y de bronce plateado que, junto con algún cromado, reflejaban la luz y añadían brillo a una habitación que por lo demás era severa. (p. 185)

En las citadas publicaciones independientes muchas de ellas anónimas que se encuentran en la Internet, es lugar común encontrar que la arquitectura construida por el encargo de los narcotraficantes constituye un signo del posible nuevo estilo desarrollado en este contexto. Como se vio, para el caso de la decoración, se asume un eclecticismo exacerbado como muestra estilística de una lógica que se extiende, como el Art Deco, hacia multiplicidad de formas todas ellas tan particulares como disímiles, estalladas en la utilización de materiales exóticos. En términos de la arquitectura, no es posible encontrar muchos edificios asociados al narcotráfico, por lo menos en Medellín, que en estricto sentido puedan ser comparables con las características formales de los edificios Art Deco de los años 20 y 30. Sin embargo, es frecuente encontrar alusiones a las fachadas de las construcciones como una forma de superficial ostentación y como un modo efectivo de comprobar la distribución del criterio de gusto de los narcotraficantes hacia los sectores populares. Mario Arango (1988) muestra algo en este sentido:

En cualquier barrio de Medellín, sus residencias, tanto del capo como del pequeño narcotraficante, sobresalen por la solidez y seguridad de los materiales empleados: mármoles, metales y costosas rejas y puertas, la fachada de mármol o de imitación mármol, parece tener, no se sabe qué curioso encanto para estos nuevos ricos pues la remodelación de sus viviendas recientemente adquiridas la inician siempre con el inmediato cambio de fachada. Para el resto ya habrá tiempo y dinero. (p. 43)

Para conservar el sentido de lo que se ha venido desarrollando, es posible formular una pregunta más: si el Narc Deco es el estilo en propiedad del narcotráfico ¿podría compararse a un capo de la mafia con un *ensamblier* francés de principios del siglo XX? La comparación resulta odiosa, no obstante, en principio no habría un margen amplio que los distancie. Rybczynski (1986) cita una descripción del diseño elaborada por un *ensamblier* llamado Maurice Dufrene para el prototipo de una señora de la época en la *Exposition*:

Ha iluminado esta maravillosa habitación con una apertura ovalada en el techo, en la cual se entrelazan líneas ondulantes de tonos beige pálido para formar un dibujo. Pero una innovación más notable es la ornamentación luminosa que ondula en trazos limpios pero suaves en torno a un gran espejo circular frente a la cama... La alcoba en sí tiene unas paredes con formas radiantes de plata, una afirmación final de feminidad que lo penetra todo. ¡Ah! ¿Me olvido de la enorme piel de oso blanco que cubre la mitad del suelo? Como bozal tiene un cordón de plata, grueso y con flecos. ¿Cómo se imagina uno los pies de rosa y marfil de Madame que se hunden blanda y elegantemente en la blancura de esa magnífica piel. (p. 184)

No propiamente porque un narcotraficante encarnase la figura de un decorador podría compararse con un *ensamblier*, sino porque resulta fácil imaginarse una habitación en alguna de las mansiones de Medellín que posea unas características similares y con una pretensión tal a la descrita por Rybczynski. Así, el Narc Deco no resultaría ser un producto de propiedad intelectual de un narcotraficante. Aún más, podría afirmarse que aquello que se refiere como Narc Deco es una forma de expresión elaborada fuera del contexto del narcotráfico para el narcotráfico. Aunque ello sea más sensato, pensarlo de tal modo no es del todo acertado ya que, como ha quedado demostrado en diversidad de relatos sobre la mafia, nada que se escapara de las pretensiones de los capos tendría posibilidad alguna de establecer criterios que no se adecuara a su afán de ostentación, deleite y grandeza.

A este respecto siempre habrá algún grado de incertidumbre. De tal suerte, puede colegirse que si bien no es posible comprobar con facilidad que el narcotraficante posea lo que Alois Riegl llamó una *Kunstwollen* (voluntad artística), sí se conoce con claridad que nada se hacía a *sus* espaldas. Así queda evidenciado por el periodista Juan José Hoyos (2003) a propósito de una entrevista, o más bien, como él prefiere llamarle, una aventura a aquél encuentro con Pablo Escobar en la hacienda Nápoles en 1983:

[...] de pronto, cuando la luz del sol empezó a desvanecerse, centenares de aves blancas comenzaron a llegar volando por el cielo azul, y caminando por la tierra oscura, y una tras otra, se fueron posando sobre las ramas de los árboles como obedeciendo a un diseño desconocido. En cosa de unos minutos, los árboles estaban atestados de aves de plumas blancas. Por momentos, parecían copos de nieve que habían caído del cielo de forma inverosímil y repentina en aquel paisaje del trópico... —A usted le puede parecer muy fácil —dijo Pablo Escobar, contemplando las aves posadas en silencio sobre las ramas de los árboles. —Luego agregó mirando el paisaje, como si fuera el mismo dios—: no se imagina lo verraco que fue subir esos animales todos los días hasta los árboles para que se acostumbraran a dormir así. Necesité más de cien trabajadores para hacer eso... Nos demoramos varias semanas. (p. 23)

Los límites

Como ha podido verse, la distancia que separa las expresiones propias del Art Deco y el Narc Deco en los términos en que se viene describiendo, no es considerable en lo que concierne a rasgos estéticos comunes. Incluso, puede ser pensado

que la denominación Narc Deco se corresponde fielmente con el Art Deco desde un punto de vista estético-formal. Sin embargo, hay algo menos evidente que todavía no permite equiparar con plena seguridad estas dos formas de expresión: ¿qué hace que esta comparación no aparezca del todo cómoda? Piénsese en la posibilidad de que aquello que no permite aceptar de plano el virtual nacimiento de un nuevo estilo para el mundo, se encuentra en los fundamentos éticos que tales expresiones, en el mundo del narcotráfico, ocultan ante la mirada desprevenida de la crítica.

En Medellín, desde hace algunos años, de una manera más o menos clandestina, tiene lugar el llamado Pablo Tour, también denominado la ruta del Narc Deco. Es una especie de visita guiada por la ciudad del narcotráfico, donde se ofrece el servicio turístico principalmente a extranjeros interesados en conocer algunos de los sitios que constituyen verdaderos íconos de la magnificencia narcotraficante en esta ciudad. Marc Caellas (2011), un gestor cultural de origen Catalán extasiado por las formas de expresión del narcotráfico en Colombia para las décadas de 1980 y 1990, describe algunos de los sitios visitados:

Tres de los edificios incluidos en el Pablo Tour y notables expresiones del narcotráfico: primero, el Mónaco, en uno de los barrios más elegantes de Medellín y en cuyo penthouse vivió Escobar y su familia hasta que el 13 de enero de 1988 una bomba inició la guerra entre los carteles de Medellín y de Cali. Después, el Dallas, ya abandonado, y el Ovni. Al final: una de las cabinas telefónicas de las que Escobar habría llamado desde la clandestinidad en 1989.

El Tour ofrece además un paquete completo con viaje incluido a la Hacienda Nápoles, donde Pablo Escobar ostentaba su bastión de opulencia, placeres, droga, negociaciones políticas y planificación de la muerte. En este verdadero edén es posible encontrar las ruinas de la intuición, la ocurrencia y el ingenio; asuntos que, nadie niega hoy por hoy, ayudaron a construir en gran medida el éxito del narcotráfico y que son por demás facultades inseparables de cualquier actividad creativa. Cuando Pablo Escobar “diseñó” nápoles creó nuevos paisajes, cual demiurgo se imaginó y llevó a cabo su propia idea de paisaje al tiempo que pensaba y planeaba el futuro del país: “[...] él mismo, durante muchos meses, dirigió la tarea de poblar su tierra con canguros de Australia, dromedarios del Sahara, elefantes de la India, jirafas e hipopótamos del África, búfalos de las praderas de Estados Unidos, vacas de las tierras altas de Escocia y llamas y vicuñas del Perú” (Hoyos, 2003, p. 20). En su aventura Juan José Hoyos muestra cómo Pablo en su hacienda, a modo de pasatiempo, creaba una réplica del carro de *Bonnie and Clyde* y fraguaba los planes más mezquinos con reconocidos dirigentes políticos del país.

Si en el contexto del narcotráfico se habla del Narc Deco desde un lugar cómodo, es posible hablar, en el mismo panorama, de futurismo sicarial. El sicariato, una las derivas perversas del narcotráfico en la ciudad, es parte fundamental dentro de este andamiaje y su actuación se constituye en la representación estética de la desaparición. Aquí la velocidad es protagonista, incluso la velocidad del motor y la motocicleta opera como el dispositivo de una expresión poética en el tránsito de estos personajes siniestros por la *dromósfera* de Virilio. Máquina y velocidad constituyen un binomio efectivo para darle un carácter futurista al estilo sicarial, cuyo corolario es la desaparición. No obstante, la desaparición que es una de las formas estéticas que la velocidad del motor posibilita, no es aquí entendida como en Paul Virilio, en tanto virtualización que deslocaliza el cuerpo y altera el contacto físico para devenir en la fantasmagoría cibernética (Virilio, 1999). Aquí la vida pierde realmente su soporte natural, es la negación absoluta, esto es: la muerte. Se prescinde del hombre como en la estética de la desaparición de Virilio (2010), y al prescindirse del hombre -que es en última instancia lo esencialmente estético- lo estético desaparece, es “la desaparición de la estética” (p. 39). En el sicariato, la motocicleta es algo así como el dispositivo que permite introducir un nuevo *ethos* social que niega toda posibilidad de vida, lo que podría ser llamado: la ética de la desaparición en la performance de la muerte. De este modo, puede verse cómo nuevamente los límites de la ética condicionan cualquier aceptación a este tipo de categorías que buscan estetizar algo que se resiste.

Cuando se piensa en una estética de la violencia, pueden citarse muchos ejemplos particularmente en el campo de las artes, sin embargo, hay uno que por su filiación con el contexto planteado aquí llama la atención y puede llegar a ser de utilidad. Juan Villoro, periodista mexicano que vive en el exilio, en un artículo que tituló *La alfombra roja, comunicación y narcoterrorismo en México*, relata un acontecimiento revelador en los términos que se ha venido exponiendo:

[...] la instaladora Rosa María Robles en su exposición Navajas, exhibida en Culiacán en 2007, incluyó la pieza ‘Alfombra roja’, que no se refería a la pasarela donde los ricos y famosos desfilan rumbo a la utopía de Andy Warhol, sino a las mantas de los ‘encobijados’, teñidas con sangre de las víctimas, la ‘colonia penitenciaria’ que en 2008 cobró cerca de cinco mil víctimas. El momento irreplicable del crimen y las posibilidades ilimitadas del narcotráfico adquieren en esta pieza otro sentido. La sangre pasa al tiempo lineal, al suelo común donde la vida es tocada por el crimen.

Robles logró hacerse de ocho mantas en una bodega de la policía. Con ellas creó su ‘Alfombra roja’. Llevadas a una galería, se convirtieron en un dramático ready-made. Duchamp pactaba con James Ellroy: el ‘objeto hallado’ como prueba del

delito. Robles puso en escena la impunidad por partida doble: mostró un crimen no resuelto y comprobó lo fácil que es penetrar en el sistema judicial y apropiarse de objetos que deberían estar rigurosamente vigilados.

Navajas dio lugar a una polémica sobre la pertinencia de reciclar objetos periciales. Sin embargo, el verdadero impacto de la obra fue otro: en la galería, las mantas brindaban una prueba muy superior a la que brindaron en la morgue.

Después de algunas discusiones, 'Alfombra roja' fue retirada. Entonces Rosa María Robles tiñó una cobija con su propia sangre. El gesto define con acucioso dramatismo la hora mexicana. Todos tenemos méritos para pisar esa alfombra. De manera simultánea, el terror se ha vuelto más difuso y más próximo. Antes podíamos pensar que la sangre derramada era de 'ellos'. Ahora es nuestra. (2010, p.20)

Este ejemplo genera un último interrogante: ¿cuál es la distancia que separa una posible estética de la violencia de una ética violenta? Más allá de lo pintoresco que resulte, hay algo que resalta en estas descripciones que se han presentado y que no es posible sortear. Las referencias indirectas a las guerras entre carteles, edificios abandonados, opulencia, asesinatos, etc., comparten un vínculo estrecho con la expresión Narc Deco que a lo mejor impide que se asuma de manera despreocupada. Cuando se piensa en el narcotráfico es inevitable remitirse a un estallido de formas estéticas amalgamadas, al derroche de fantasía que sólo el dinero a gran escala puede cristalizar; pero, aún más ineludible es pensar en el estallido de artefactos explosivos, de ráfagas de dolor que acaban con la posibilidad de legitimar cualquier pretensión a un estatuto estético más o menos fundamentado.

Conclusión

Elevar la categoría de narcotráfico hacia horizontes que no están exclusivamente relacionados con el comercio de la droga, la corrupción política o la estética ligera, es un reto que debe plantearse. El narcotráfico y su coqueteo con formas estéticas determinadas no es un asunto exclusivamente económico o político, como pudo verse en la comparación establecida con el Art Deco. Asimismo, acaba de corroborarse que tampoco resiste un análisis formal en exclusiva. El campo analítico se ha ampliado y habría que seguirle la pista para ver hasta dónde lo ha hecho.

Así pues, son los límites éticos que, como se ha venido sosteniendo, llevan a ejercer una cierta resistencia a la legitimación de algunas de las caracterizaciones

estéticas que se han hecho del narcotráfico. No se trata de límites que se sustenten sobre principios deontológicos o axiológicos, ni mucho menos se trata de una posición sostenida sobre valoraciones estéticas apegadas a tradiciones formales, que lleven a establecer calificativos estéticos maniqueos entre lo bueno y lo malo. Es un planteamiento que pretende indagar acerca de los límites existentes entre una estética que encubre la violencia y una ética propiamente violenta; se trata, en suma, de un transfondo ético que caracteriza a la empresa del narcotráfico y que se consolida como la forma más irracional de negación de la vida: la administración y gestión de la muerte.

Referencias

- Arango, M. (1988). *Impacto del narcotráfico en Antioquia*. Medellín: J. M. Arango.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Barcelona: Visor.
- Caellas, M. (2011, 21 de Septiembre). Recuperado de www.pabloescobargaviria.info
- Elías, N. (1998). Estilo Kitsch y época Kitsch. En *La civilización de los padres y otros ensayos* (pp. 58 – 77). Bogotá: Norma.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura, ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.
- Hoyos, J. (2003). Un fin de semana con Pablo Escobar. *El Malpensante*, (44), 14 – 27.
- Rybczynski, W. (1986). *La casa, historia de una idea*. Madrid: Nerea.
- Salazar, A., & Jaramillo, A. (1996). *Medellín: las subculturas del narcotráfico*. Bogotá: Cinep.
- Valencia, L. (2008, 2 de Octubre). *Narc Deco, inadvertida revolución cultural*. Recuperado de <http://www.nuevoarcoiris.org.co/sac/?q=node/45>.
- Villoro, J. (2010). La alfombra roja, comunicación y narcoterrorismo en México. *El Malpensante*, (105), 32 – 37.
- Virilio, P. (1999). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.
- (2010). *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro.