



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Medellín: instantáneas del narcotráfico

DIDIER CORREA ORTIZ

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales

Maestría en Estética

Medellín, Colombia

2014

Medellín: Instantáneas del narcotráfico

DIDIER CORREA ORTIZ

Trabajo de grado para optar al título de:

Magíster en Estética

Director

JORGE WILLIAM MONTOYA SANTAMARÍA

Doctor en Epistemología, Historia de las Ciencias y de las Técnicas

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales

Maestría en Estética

Medellín, Colombia

2014

A mi familia; a mi ciudad

Resumen

La propuesta que aquí se presenta busca recoger argumentos cuyo contenido sirva para elucidar formas de expresión del narcotráfico y, en tal medida, sea posible acceder a la interpretación de ciertos rasgos culturales de la ciudad de Medellín. Este será el rol teórico de una estética sociológica que, más allá de la comprensión de un problema o de su lectura como hecho cerrado sobre sí mismo, asuma los fenómenos de la cultura como experiencias de la vida social concreta, no únicamente en cuanto su representación, sino en tanto producidas socialmente. El objeto de estudio de disciplinas como la sociología o la estética a menudo se desdibuja debido a la imposibilidad real de aprehender experiencias culturales como si se tratara de acontecimientos claramente delimitados. Entender la fragmentación de las experiencias de la vida en términos: culturales, políticos y económicos, en el mundo contemporáneo, implica al mismo tiempo repensar los límites de las disciplinas que persisten en sustentar modelos normativos sobre lo que observan.

Palabras clave:

Narcotráfico, Sicariato, Sociología, Estética, Medellín, Imágenes

Abstract

The proposal presented here seeks to collect arguments whose contents serve to elucidate forms of expression of drug trafficking and, to that extent, a possible access to the interpretation of certain cultural traits of Medellín. This is the theoretical role of a sociological aesthetic, beyond comprehension problem or reading as self-enclosed fact, assumes the phenomena of culture as concrete experiences of social life, not only in terms of their representation but also socially produced. The object of study in disciplines such as sociology and aesthetics is often blurred due to the impossibility of grasping cultural experiences as if they were clearly defined events. Understanding the fragmentation of life experiences in terms: cultural, political and economic, in the contemporary world, involves both rethink the boundaries of disciplines that persist in supporting regulatory models about what they observe.

Key words:

The Mafia of drug trafficking, hired assassin, Sociology, Aesthetics, Medellín, Images

Contenido

Resumen.....	VII
Lista de figuras	X
Introducción.....	1
Primera parte	
1. Capítulo primero. El surgimiento de una capa social.....	20
1.1 La violencia como forma de la cultura.....	23
1.2 Una perspectiva ética que ronda al narcotráfico.....	26
1.3 La expresión de esta nueva capa social. Estética y Ostentación.....	32
1.4 Héroe o antihéroe.....	46
2. Capítulo segundo. Perspectivas de análisis y soportes teóricos.....	51
2.1 Formas de expresión cultural como fragmentos de la experiencia....	53
2.2 Un modo de ver las cosas.....	60
2.3 Las imágenes del pensamiento.....	66
2.4 Imágenes del narcotráfico.....	69
2.5 Ética y representación en las imágenes del narcotráfico.....	73
Segunda parte	
3. Capítulo tercero. Cultura del narcotráfico.....	81
3.1 El ornamento. Ética y estética.....	86
4. Capítulo cuarto. El sicariato.....	100
4.1 Buenos y malos. Lo religioso.....	104
4.2 Barrios populares y etogramas sicariales.....	108
4.3 Estética y expresiones juveniles en el mundo del sicariato: Las motos.....	111
Consideraciones finales.....	126
Referencias bibliográficas.....	130

Lista de figuras

Figura 1. *Paisaje*. (2013). Ilustración digital para esta tesis. Diseñadora Gráfica Laura Pulgarín

Figura 2. *Las motos*. (2013). Ilustración digital para esta tesis. Diseñadora Gráfica Laura Pulgarín

Introducción

I

Cuando se está inmerso en el foco de la observación académica hay siempre un riesgo para el investigador de las Ciencias Humanas y Sociales a la hora de sostener su rol, en el sentido de la doble condición de sujeto y objeto que ostenta en los procesos de investigación. Esta situación ha dado lugar a serias disputas epistemológicas que han cuestionado el rigor de las disciplinas amparadas bajo este marco, casi siempre a través de la comparación con los modelos de observación científica de cuño positivista. Por extraño que parezca, esta discusión ha alimentado, y lo sigue haciendo, el ejercicio investigativo de las Ciencias Humanas y Sociales y en el camino ha ido ganando un espacio en los círculos de legitimidad académica.

Hay un momento en que cualquier investigador se enfrenta a los límites, más o menos difusos, que separan el trabajo académico desprendido de juicios de valor y el mero ejercicio de difusión ideológica como expresión de posturas emotivas. En todo proceso investigativo está siempre presente el riesgo de confundir la exposición de argumentos para la interpretación de problemas sociales o culturales, con un ejercicio de persuasión o disuasión sobre determinada manera de comprenderlos. En cada proyecto emprendido en el horizonte de las Ciencias Humanas se pone de presente un escenario en el que se despliega un juego de intereses donde tienen lugar las apuestas políticas, la toma de decisiones, la asunción de posturas, etc. En la defensa de un concepto o en la descripción de situaciones sociales particulares, por lo general, se vislumbra un escenario de valores en conflicto. No obstante este conflicto de valores y los riesgos metodológicos que puede acarrear, es imprescindible no renunciar a la posibilidad de plantear discusiones. En este sentido, Wright Mills (2003) señala:

Es fácil ver que la mayor parte de las cuestiones sociales entrañan un revoltijo de errores de hecho y de conceptos confusos, así como de prejuicios valorativos. Únicamente después de haberlas desembrollado lógicamente es posible saber si dichas cuestiones implican en realidad un conflicto de valores (...) Podemos aclarar el sentido y

las consecuencias de los valores, podemos hacerlos congruentes entre sí y averiguar a cuál corresponde realmente la prioridad, podemos rodearlos de hechos; pero al fin quizá nos encontremos reducidos a meras afirmaciones y contrafirmaciones, y entonces sólo podemos alegar o persuadir (pág. 94).

Si bien en este tipo de investigación hay que aprender a convivir con estos posibles escenarios, es necesario al mismo tiempo efectuar actos de honestidad y evidenciar cuáles son las condiciones. El acto de hacer explícito el posible juego de valores está representado tanto en la selección de un problema, como en la escogencia de los argumentos y hasta en la definición de un concepto; sin embargo, según W. Mills (2003), no ocurre lo mismo en la disposición de soluciones, debido a que ello podría convertirse fácilmente en un ejercicio de imposición ideológica, porque "(...) no podemos deducir cómo debe obrar otro hombre de cómo creemos nosotros que debemos obrar" (pág. 94).

Desde los debates por la objetividad en la modernidad hasta el solipsismo de la posmodernidad, los procesos de cultivo del conocimiento han conseguido marcar una clara diferencia entre un proyecto de reflexión teórica o de naturaleza especulativa, ya sea en campos como: la filosofía, la historia, la antropología o la sociología, respecto de proyectos de investigación aplicada, esto es, instrumental. Aunque la finalidad de la investigación toda apunta al ser humano, su nivel de acercamiento a la verdad de acuerdo a ciertos intereses se establece hoy por hoy de acuerdo a su costo económico. El debate en este sentido es profundo y no será este el lugar para reproducir ni su decurso histórico ni los fundamentos que lo han animado; pero basta señalar que las diferencias en este horizonte no se han zanjado hasta ahora y todavía despierta interés en los círculos universitarios bajo la designación de la positivización del trabajo académico. Como señalara Jürgen Habermas (1982) a propósito del rol transversal del juego de intereses en la investigación sociocultural advirtiendo que:

[...] El positivismo se ha impuesto también en las ciencias sociales ya sea que estas obedezcan a las exigencias metódicas de una ciencia empírico-analítica del comportamiento o que se orienten por el patrón de las ciencias normativo-analíticas, que

presuponen máximas de acción. Bajo el título de libertad de juicios de valor se ha confirmado también en este campo de investigación, cercano a la praxis, el código que la ciencia moderna hubiera de agradecer a los comienzos del pensar teórico en la filosofía griega: psicológicamente, el compromiso incondicional con la teoría y, epistemológicamente, la separación del conocimiento respecto del interés. A esto corresponde, en el plan lógico la distinción entre enunciados descriptivos y normativos distinción que obliga a discriminar gramaticalmente los contenidos meramente emotivos respecto de los cognitivos (pág. 90).

Aquí no se enuncia una propuesta teórica que pueda terciar en la discusión, por cuanto se superan los límites de este proyecto. Sin embargo, sí se pretende reivindicar la experiencia social e individual del observador como un terreno fecundo para el análisis y una oportunidad de plantear miradas sobre los procesos culturales, en este caso, concernientes a la ciudad de Medellín y su correlato histórico y social. Por lo tanto, la postura que se desarrolla en esta tesis se orienta más hacia el interés de describir un fenómeno, que hacia el afán de comprenderlo y en consecuencia darlo a conocer. Esta manera de proceder, que evidentemente se desarrolla desde una cierta perspectiva dada al investigador, se acoge a la *descripción* para una eventual interpretación de fenómenos culturales en Medellín, permitiéndose, en cierta medida, una licencia para “traicionar la imparcialidad”¹.

Tratándose en este caso de una tentativa por desplegar formas de observación crítica del fenómeno del narcotráfico en Medellín, es necesario, por supuesto, recurrir a las dimensiones teóricas del observar, es decir, a la actividad de contemplación que entraña el movimiento desde la imaginación hasta las formas prácticas de la vida. Al mismo tiempo que se apela a la contemplación de fenómenos culturales, inmediatamente ésta se arrastra hacia formas prácticas de aparición de lo observado, como ha sido largamente demostrado por los principales teóricos de la Escuela de Frankfurt; en palabras de Habermas (1982):

¹ Esta expresión fue utilizada por el Sociólogo italoargentino Gino Germani, para referirse a los procedimientos metodológicos que en las Ciencias Sociales y Humanas entrañan lógicas particulares para interpretar fenómenos de la cultura a partir de la descripción y no del sometimiento a juicios valorativos hegemónicos. Puede verse: Mills, Wright. (2003). Op Cit. Prólogo. Germani, Gino. Págs. 9-20.

La teoría induce a la asimilación del alma al movimiento ordenado del cosmos en la praxis de la vida: la teoría acuña en la vida su forma, se refleja en la actitud de aquel que se somete a su disciplina, en el *ethos* (Pág. 17).

La conjunción entre teoría y praxis fue una inquietud constante en los primeros proyectos del Instituto de Investigación Social de Frankfurt; la preocupación por los problemas de la sociedad y la cultura se sometió a revisión de acuerdo a los principios marxistas que conciben una crítica inmanente de la sociedad², esto es, una crítica que se ejerce desde afuera y hacia adentro de los fenómenos y, en esta doble dirección de la observación, se ponen en juego los intereses tanto del observador como de los observados. Se despliega así una *dialéctica de la mirada*, como afirmaría Susan Buck-Morss (1995). Es en esta tensión metodológica que se ubica este trabajo; se plantea un ir y venir de la mirada que se encuentra atravesado por la experiencia vital de actores sociales concretos.

El reconocimiento de este juego probablemente permita evitar la irrupción de una versión reificada tanto de las experiencias como de perspectiva crítica que se intenta exponer, una intención en el sentido contrario conduciría por el camino que Axel Honneth (2007) identifica sobre las huellas de Georgy Lúkacs, en el sentido en que:

se entiende por reificación el hábito o la costumbre de una conducta simplemente observadora desde cuya perspectiva el entorno natural, el entorno social y los potenciales propios de la personalidad son concebidos de manera indolente y desapasionada como algo que tiene calidad de cosa (pág. 30).

Dada la naturaleza del fenómeno del narcotráfico en Medellín en términos de sus conexiones entre particularidades históricas y procesos sociales de las últimas cuatro décadas en la ciudad, unidos a su expresión cultural, es necesario desarrollar una perspectiva que tenga por objeto interpretar esta condición sociohistórica general, al tiempo que se contraste con la descripción de formas de expresión concretas del fenómeno. La aplicación de conceptos cuyo objeto sea

² Para profundizar sobre este carácter de la investigación como actitud crítica puede verse: Adorno, Theodor. (2001b). *Epistemología y Ciencias Sociales*. Madrid: Cátedra. Sobre todo: Cap. 3. “Sobre la objetividad en Ciencias Sociales”.

comprender y abarcar el problema a partir de categorías normativas conlleva el riesgo de asumir un proceso de tan compleja y dispar naturaleza, como si se tratara de un hecho producido por una estructura social definida, de engranaje preciso que, a la manera de los *faits sociaux* durkheimianos³, su funcionamiento pueda ser asimilado a partir de reglas. Si se decidiera por una tentativa en este sentido sería necesario partir de un modelo social, cultural o moral que se constituya en la medida para valorar eventualmente la naturaleza de los hechos sociales. Antes bien, es necesario pensar el fenómeno del narcotráfico no como un acontecimiento en abstracto, sino a través de las vivencias cotidianas que se dirigen hacia la experiencia social y cultural. Por tanto, la aplicación de categorías teóricas que funjan como conceptos normativos es riesgosa y encarna una actitud de extrañamiento de un fenómeno que condensa la propia experiencia de la ciudad y el país. De este modo, este trabajo buscará desarrollar una perspectiva de interpretación de lo que podría ser llamado: las cargas representacionales del fenómeno del narcotráfico a través de algunas de sus capas expresivas, antes que recurrir a modelos explicativos.

En este sentido, la visión que pretende desarrollar esta tesis se ampara bajo una perspectiva que se interroga por las formas de aparecer de la cultura con sus tensiones sociales, y no por las derivaciones de ciertas conductas respecto de un modelo que se supone como lo cultural superior, es decir, como principio o paradigma de lo culto. Esto encarna una tarea que en modo alguno corresponde al crítico de la cultura. Este sentido de la crítica pertenecería más bien a los delirios de un megalómano; al respecto, Theodor Adorno (1962) afirmó que: “El crítico cultural habla como si fuera representante de una intacta naturaleza o de un superior estadio histórico; sin embargo, él mismo participa necesariamente de esa entidad por encima de la cual se imagina egregiamente levantado” (Pág. 205).

³ Esto en el sentido que le da E. Durkheim a los *faits sociaux* (hechos sociales) como “(...) el estado de un grupo, que se repite entre los individuos porque se impone a ellos” (Pág. 47). Durkheim, Emile. Esta edición. (2001). *Las reglas del método sociológico*. México: Fondo de Cultura Económica.

Puede decirse que el papel hoy del crítico de la cultura es más o menos el de ejecutar una limpieza de conceptos y nociones que, desde el punto de vista de la cultura, han contribuido enormemente a su oscurecimiento y empobrecimiento, no sólo intelectuales, sino sociales. La cultura burguesa, que en términos de Marcuse (1978) posee un *carácter afirmativo* de la visión del mundo individual, consiguió que toda expresión cultural, alejada de su modelo, haya tenido que cargar un cierto lastre negativo por lo menos en el último siglo. La afirmación de la experiencia individual como modelo universal, fue el principio que permitió la imposición de unos sobre otros y con ello se creó la noción de una cultura hegemónica⁴. Este proceso entraña la imposición de intereses específicos de cara a la totalidad social, permitiendo arrancar de cuajo las formas culturales de sus formas sociales concretas. Es necesario pues, quitar las telarañas que la *alta cultura* impuso sobre las demás formas de expresión y con ello tratar de ensamblar la cultura a su naturaleza social; este parece ser el reclamo de los críticos frankfurtianos.

En esta vía sobresale una tarea que consiste en pensar el narcotráfico en Colombia sin sobreponer modelos comprensivos anclados a discursos ajenos a sus características históricas; esta es una de las razones por las cuales en este texto se encuentran en un lugar secundario tradiciones filosóficas que se han ocupado de explicar procesos culturales de naturaleza parecida en otros escenarios. Hay varios referentes que se han ocupado de describir aspectos culturales presentes en fenómenos económicos, jurídicos, militares, etc.⁵, sin embargo, por lo general, han sido discursos operados como modelos explicativos

⁴ En clave de pensadores marxistas como Theodor Adorno y Herbert Marcuse en esto consistiría la actitud burguesa respecto de la crítica cultural. Una actitud que impone lecturas sobre la base de los modelos culturales que se han establecido históricamente como hegemónicos. Hay que anotar, que la mayor parte del tiempo cuando estos autores (Adorno principalmente) hacen alusión a la figura del crítico de la cultura, se refieren realmente al crítico de las expresiones artísticas afianzadas como supremas en el mundo burgués. Para ahondar en el concepto de crítica de la cultural puede verse: Marcuse, Herbert. (1978). *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Editorial Sur. Cap. 1. “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”. Adorno, Theodor. (1962). Op Cit. Cap. 8. “Crítica de la cultura y la sociedad.

⁵ Ver por ejemplo: Sombart, Werner. (1972). *El Burgués: introducción a la historia espiritual del hombre económico moderno*. Madrid: Alianza Editorial. O También: Veblen, Thorstein. (1974). *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica. Mauss, Marcel. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz.

que permiten evidenciar la lógica económica de la burguesía estadounidense y europea. Estos referentes sirven, por supuesto, para contrastar argumentos entre la observación del narcotráfico y otros precedentes culturales, pero no para medir el fenómeno o comprender su adecuación a lógicas económicas de otra naturaleza. En este trabajo se invita a pensar en el compromiso por construir una discusión académica sólida que permita generar material para la interpretación de la incidencia cultural y social del narcotráfico en Colombia. Se trata en este sentido de analizar el complejo de consideraciones y definiciones que implica la experiencia del narcotráfico en la ciudad desde una perspectiva que se ampare en la actitud crítica, reconociendo en el camino que la resistencia a la valoración de este fenómeno es un esfuerzo innecesario. Pensar en él es inmediatamente asumir posturas. Aunque al mismo tiempo, rendirse a una valoración en desmedro de la teoría es un asunto que pertenecería más al plano de la ideología. Las demandas de una postura, cualquiera sea el panorama que ella comprenda, se encuentran con serias dificultades cuando el fenómeno, como es el caso del narcotráfico, posee una tal carga negativa desde el punto de vista ético-jurídico que se hace imposible de evadir, sin embargo, en virtud de la orientación crítica que se deriva de este estudio, la presencia de juicios será contrarrestada con el desconocimiento de principios o modelos éticos en relación con formas de expresión del narcotráfico y, por el contrario, las descripciones de los problemas planteados se intentan ajustar a su ambiente natural correspondiente. Reconocer la naturaleza extramoral de una crítica al narcotráfico, no equivale a dar por sentado que dicha naturaleza puede extenderse más allá de los límites observables del desarrollo cultural, por ejemplo, el reconocimiento de la muerte violenta y sistemática como un gesto anticultural.

II

El primer capítulo responde a la pretensión de esta tesis de entretener una visión del narcotráfico que se sitúe bajo una constelación de conceptos que le otorguen coherencia teórica y metodológica, sin alejarla de las experiencias cotidianas. Se

trata de ubicar el fenómeno del narcotráfico en el lugar de la reflexión sociológica, filosófica y estética, entremezclada con la observación de experiencias concretas en la ciudad de Medellín. En este sentido, hay una intención de suspender el fenómeno del narcotráfico sobre un campo de tensiones conceptuales que permita configurar, después, perspectivas sobre algunas de sus dimensiones y, de este modo, dejar inscrito el escenario que interesa para este estudio. En este propósito servirá un panorama general sobre el narcotráfico en Medellín que hará las veces de marco o soporte para los análisis que le suceden. Este primer capítulo constituye el escenario que dispone el problema y lo presenta rápidamente para dar un paso ulterior hacia el desarrollo de una lectura crítica.

El conjunto de reflexiones presentadas en esta tesis, guardan una cercana relación con el objeto estudiado desde el punto de vista experiencial, tanto así que parece constituir un testimonio sobre algunos modos parciales de ver la ciudad y sus procesos culturales, en relación con el advenimiento del narcotráfico y su penetración en la estructura social⁶. Así, el narcotráfico se presenta aquí de una manera que va más allá del armazón político-económico, para ponerlo más cerca de las experiencias culturales de la ciudad. De tal suerte, la forma que adopta el fenómeno se configura en este caso sobre la base de una mediación de la experiencia del observador, una vez se pone sobre aquél una constelación de conceptos que lo interpreten desde su exterioridad.

La propuesta que aquí se presenta busca recoger argumentos cuyo contenido sirva para elucidar formas de expresión del narcotráfico y, en tal medida, sea posible acceder a la interpretación de ciertos rasgos culturales de la ciudad de Medellín. Este será el rol teórico de una estética sociológica que, más allá de la comprensión de un problema o de su lectura como hecho cerrado sobre sí mismo,

⁶ Según Serge Moscovici (Citado por Martín Mora, 2011) este es el rol que Georg Simmel le concedió a la sociología como disciplina en formación. Dice: “A ojos de Simmel, no se trata sino de un nuevo punto de vista desde el cual observar los hechos ya conocidos en tanto que producidos en y por la sociedad, la búsqueda de una tercera vía entre el individuo y la colectividad” (pág. 51). Mora, Martín. (2011). “El impresionismo filosófico y la estética de Georg Simmel”. En: *El alma pública*. Año 4 I, Núm. 8, Otoño – Invierno. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

asuma los fenómenos de la cultura como experiencias de la vida social concreta, no únicamente en cuanto su representación, sino en tanto producidas socialmente. El objeto de estudio de disciplinas como la sociología o la estética a menudo se desdibuja debido a la imposibilidad real de aprehender experiencias culturales como si se tratara de acontecimientos claramente delimitados. Entender la fragmentación de las experiencias de la vida en términos: culturales, políticos y económicos, en el mundo contemporáneo, implica al mismo tiempo repensar los límites de las disciplinas que persisten en sustentar modelos normativos sobre lo que observan. Es en este marco donde esta tesis adquiere sentido teórico, pues se trata de configurar una mirada crítica sobre el narcotráfico que no solamente lo haga aparecer en un campo de análisis como un conjunto de hechos sociales, sino en cuanto formas expresivas que nos permiten, momentáneamente, la interpretación de experiencias culturales de trascendencia histórica para la ciudad. La manera que se plantea esta tesis para hacer aparecer nuevas caras de este fenómeno desde la perspectiva cultural, no está sujeta a los condicionamientos de categorías que lo subsuman, en el sentido de “sustituir conceptos por fórmulas”, como dirían Adorno y Horkheimer (1994). El gesto de conceptualizar sobre aspectos de la cultura, según estos autores, conlleva la conservación de una cierta visión mitológica del mundo a través de interpretaciones que no desdibujen el componente imaginario (mágico) de los fenómenos de la cultura, mucho más aun, como en esta tesis, si se considera dar tratamiento a problemas de la estética donde siempre se esconde un cierto sentir latente.

Este modo de proceder desde la teoría se acerca a la manera de emitir conceptos que Deleuze y Guattari (2009) reclamaron para el filósofo, en el sentido en que todo concepto, que es por naturaleza parcial, local y finito, conlleva imágenes asociadas y compuestas por perceptos y afectos:

Los conceptos filosóficos son todos fragmentarios que no ajustan unos con otros, puesto que sus bordes no coinciden. Son más producto de dados lanzados al azar que piezas de un rompecabezas. Y sin embargo resuenan, y la filosofía que los crea presenta un Todo poderoso, no fragmentado, incluso cuando permanece abierta (Deleuze y Guattari, 2009, pág. 39).

Los conceptos se encuentran yuxtapuestos a perceptos y afectos que no están relacionados con impresiones cursis, sino con el nivel de afección de los conceptos de acuerdo a su plano de inmanencia. “El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento...” (Deleuze y Guattari, 2009, pág. 41).

Por tanto, las posibilidades que le quedan a una estética sociológica que se interroga por un fenómeno de las dimensiones del narcotráfico, es asumir las imágenes que se desprenden de él, como posibilidades parciales y fragmentadas de acceder a la interpretación de ciertos aspectos de la sociedad que lo produce, en este caso, se trata de un acceso parcial en perspectiva de la totalidad cultural de la ciudad.

En este proyecto se plantea una arquitectónica de argumentos que buscan concebir algunos planos del imaginario sobre el narcotráfico que se ocupen de mostrar críticamente aspectos que en él se hacen visibles. Estos imaginarios sobre el fenómeno del narcotráfico permitirán elaborar una semblanza sustentada sobre la descripción de algunas de sus formas exteriores. Hay que advertir que estos acercamientos al narcotráfico se podrían continuar en un número proporcional a las impresiones que puedan ser relatadas sobre su experiencia. Por esto, la estructura del texto no sigue propiamente la linealidad de capítulos que preparan un final.

La dirección de este estudio se aleja deliberadamente de los puntos comunes más revisados en trabajos anteriores, principalmente periodísticos, que discurren acerca del narcotráfico en tanto que, finalmente, todos parecen dirigirse hacia el optimismo y el humor. El resultado de la mayor parte de miradas sobre este problema en Colombia termina por ser juzgado de acuerdo a la orientación de sus conclusiones dependiendo si son constructivas o divertidas. Casi siempre las posturas realistas, y por tanto negativas, terminan por ser resistidas o denostadas. Sin embargo, adecuar el sentido de un problema al anhelo de bienestar a fin de

complacer determinada moral es, como diría W. Mills, “un síntoma de incapacidad para ver los hechos como son [...] el papel del investigador no debe ser el del idiota alegre” (Mills, 2003, pág. 95). Por tanto, el propósito de este ejercicio será arriesgar la enunciación de un problema antes que la formulación de eventuales salidas. En el caso del narcotráfico el afán se concentrará en hacerlo aparecer en cuanto fenómeno para permitir su interpretación, en ningún sentido se buscará establecer su comprensión. De este modo, las conclusiones que posiblemente aparezcan procederán del problema y no del investigador.

Decidirse por estudiar el problema del narcotráfico que ha tocado gran cantidad de formas sociales en Colombia y que ha conseguido afectar a gran cantidad de sus ciudadanos, es una tarea difícil que implica lidiar con la asunción de posturas asentadas en lineamientos éticos. Hay que definir los criterios éticos que condicionan una labor de esta naturaleza y, en tal medida, rehusar la emisión de juicios apasionados.

En el caso de este trabajo, las posturas que se asumen no responden a la práctica de ninguna moral implantada, antes bien, se evidencia un interés por alcanzar la práctica de una ética subsidiaria de lo que Michel Foucault (1999) llamó la “ética del cuidado de sí”. Según Foucault, cuidar de sí es una práctica que proviene directamente del “conocerse a sí mismo” y, en el camino hacia este *gnôthi seautón*, los griegos consideraban que se halla la posibilidad de libertad del individuo.

(...) Sin duda. Uno no puede cuidar de sí sin conocer. Por supuesto, el cuidado de sí es el conocimiento de sí –tal es el lado socrático-platónico de la cuestión-, pero también es el conocimiento de ciertas reglas de conducta o de principios que son, a la par, verdades y prescripciones. Cuidarse de sí, es pertrecharse de estas verdades: y ahí es donde la ética está ligada al juego de la verdad (Foucault, 1999, pág. 397).

En este sentido, cuidar de sí es un principio constitutivo del conocimiento de sí mismo, y este conocimiento representa la potencialidad de superarse a sí mismo como práctica reflexiva de la libertad. Pensar en sí mismos ofrece entonces la posibilidad de “dominar los apetitos que corren el riesgo de arrastrarnos” (Pág. 396). Por tanto, conocernos es cuidarnos a nosotros de nosotros mismos. La ética

del cuidado de sí en Foucault es aquella que responde al principio “cuidate de ti mismo”.

De este modo, ante el influjo que ha significado el problema del narcotráfico en los últimos cuarenta años en Medellín, surge un compromiso ineludible de resaltar su trascendencia histórica y ratificar que la vida cotidiana de la ciudad está impregnada de manera sustancial de esta experiencia. Edificios en ruinas por más 30 años; casaquintas cuya función ha sido adaptada para los servicios de alguna oficina estatal o empresa privada; palacetes que se acomodan en la arquitectura por sí misma irregular de los barrios populares; o en las reacciones casi de reflejo cuando dos jóvenes se ubican en motocicleta al lado de la ventana del automóvil; o el asombro cuando un potencial comprador ofrece pagar la oferta de un costoso apartamento con dinero en efectivo. En la experiencia de la ciudad es imposible soslayar esta imaginaria arraigada en la vida cotidiana y, por lo tanto, el ejercicio académico debe responder en este sentido siguiendo su impulso natural de auscultar la vida.

Para muchos el narcotráfico constituye una experiencia dolorosa y, por tanto, su experiencia sobre una ciudad como Medellín se encuentra atravesada por este sentimiento. En esta medida, serán pocos los intentos que indaguen sobre las formas culturales, sociológicas o históricas en la ciudad que puedan eludir, desde finales de la década de 1970 hasta la actualidad, el condicionamiento de una sociedad signada por el narcotráfico. Una visión que se apunte hacia el objetivo de reconstruir críticamente el narcotráfico a través de la observación de algunos de sus fragmentos o dimensiones, se enfrenta siempre a aspectos de este fenómeno que aparecen intermitentes en un panorama que generalmente se encuentra configurado por el anuncio de la tragedia. A pesar de ello, los trabajos en esta dirección no necesariamente deberían fungir como una plataforma para compilar lamentaciones sobre lo ocurrido, es decir, sobre los efectos que el narcotráfico ha legado para la ciudad y el país, antes bien, se trata de asumir posturas bajo la premisa según la cual, más allá de la complejidad ética y moral, incluso del dolor que un problema social de estas dimensiones encierra, la

observación crítica abre la posibilidad de llenar de contenidos las distintas miradas tendidas sobre la ciudad; miradas que se traducirán en más investigación, teorización y problematización.

Sin duda pese a la barbarie experimentada por el pueblo judío a manos del Nacionalsocialismo, este acontecimiento ha significado una de las posibilidades de estudio más fecundas para la Filosofía y las Ciencias Sociales a lo largo del siglo XX. La Filosofía Crítica alemana de los años veinte y treinta, tan cara para los debates actuales, se edifica al tiempo sobre bases de dolor y de agudeza intelectual. El drama judío constituye un principio de oportunidad que aportó no poco al afianzamiento de una de las visiones teóricas que ha brillado con mayor intensidad en la historia de la filosofía moderna. El momento de contrastar la crítica inherente al marxismo frankfurtiano con la realidad práctica, se puso a prueba en los años posteriores al ascenso del nazismo y, no cabe duda hoy en día, que el sufrimiento y el horror observado de cerca por estos intelectuales (a la cabeza de T. Adorno, M. Horkheimer y F. Pollock) de origen judío, catapultados por la elocuencia y agudeza sobre las que desplegaron su crítica, significó la posibilidad de fortalecer su discurso y afianzar su perspectiva en el horizonte de un *principio de esperanza*⁷. Así pues, guardando las proporciones evidentes, este estudio se propone refrendar de manera consciente la sensibilidad del sujeto en la afección que lo relaciona con lo observado, al mismo tiempo que reconoce en este proceso un potencial de superación.

En la dinámica que se viene planteando, esta tesis desarrolla *una* mirada entre otras posibles. Es decir, se da lugar a un modo de ver y discernir sobre aquello que desde el punto de vista cultural empezó a ocurrir en Medellín luego de ponerse en marcha la empresa que hemos reconocido como el narcotráfico. No se trata de desentrañar las condiciones de existencia del narcotráfico como si fuera una entidad que permitiría a través suyo conocer esencialmente a Medellín, en otras palabras, no se trata de ver la luz sino lo iluminado. Las explicaciones sobre

⁷ Esta noción puede rastrearse en la bellísima obra de Ernst Bloch sobre la visión del pensamiento crítico judío acerca de las utopías como posibilidades para la superación de la barbarie. Esta deberá ser una condición humana. Bloch, Ernst. (2007). *El principio esperanza*. Madrid: Trotta.

las condiciones originarias del narcotráfico quedan, en este sentido, por fuera del alcance de este estudio.

De este modo, el segundo capítulo dirige su atención hacia la necesidad de explicitar una justificación metodológica que conforma el tipo de mirada que aquí se despliega. Esta justificación destaca una tradición teórica resguardada en autores que se orientaron hacia el interés por las formas de expresarse de algunos fenómenos de la cultura en determinadas épocas, desde el punto de vista de la observación crítica. La función de este capítulo respecto de la arquitectónica total del trabajo, es justamente actuar de soporte de una depuración conceptual sobre la base de lo cual las afirmaciones contenidas aquí puedan adquirir un territorio legítimo. Fundamentalmente, se discute allí acerca de la concepción de fenómenos de la cultura en cuanto expresión de imágenes estéticas producidas socialmente que sólo permiten lecturas fragmentarias y parciales, antes que conclusiones holísticas. Se sigue, para esto, una estela que va en la vía de Georg Simmel hasta Walter Benjamin acerca de sus lecturas de las formas estéticas de la cultura en la sociedad moderna.

Sobre esta base, se expone un interés por elaborar descripciones de ciertas formas típicas que ofrecen imágenes-concepto o tipologías de la figura social del narcotráfico en Medellín, y evita apuntalarse en el intento de comprender el fenómeno desde un punto de vista holístico. La situación de personajes concretos y las interdependencias históricas del narcotráfico con asuntos sociales de carácter económico o político, están deliberadamente por fuera del marco de análisis aquí expuesto; únicamente se hace referencia tangencial a algunos aspectos de esta naturaleza para completar la descripción de situaciones concretas o para dar soporte a los argumentos que se exponen en cuanto que datos. Por ejemplo, el papel desempeñado por legendarios capos de la mafia colombiana o el rol del Estado en este panorama es ciertamente menor en el marco de esta investigación. Los asuntos que aquí se exponen tienen la función de despejar la superficie para emprender una lectura de formas de expresión estéticas, casi siempre denostadas por la opinión de expertos, o cuando no gravemente malinterpretadas. Hay que considerar que es tiempo de darle a esta

capa superficial un suelo social y cultural consistente, a fin de entregarle el lugar trascendental que le corresponde en nuestro contexto.

Este trabajo pudo haber sido titulado pensamientos sobre el narcotráfico o, ideas sobre el narcotráfico, debido a que el andamiaje teórico que lo soporta permite reconstruir percepciones sobre este fenómeno que se configuran a partir de formas estéticas de la experiencia cotidiana de la ciudad. Estas percepciones se expresan a partir de preceptos y conceptos sobre lo vivido. No obstante, el hecho de elaborar y explicitar percepciones sobre ciertos aspectos del narcotráfico, no tiene una función eidética que, a la manera de los *eidola* griegos, se ocupen de fabricar réplicas de un fenómeno como para reemplazarlo, esta sería más la labor representacional de las imágenes gráficas, en el sentido en que “se comportan como la proyección de estímulos más bien que como los productos de una mente que discierne” (Arnheim, 1985, pág. 115). Evidentemente, la actividad reflexiva o intelectual sería imposible sin el material suficiente para la representación de cualquier fenómeno social. De este modo, la idea con el narcotráfico aquí es también reconstruir un cierto material representacional para una eventual interpretación en el sentido en que algunos de los asuntos puestos de presentes en este texto, se pretenden como la contrapartida interna de perceptos. A propósito Arnheim (1985) dice:

[...] El pensamiento, en particular, sólo puede referirse a los objetos y los acontecimientos si éstos son asequibles a la mente de alguna manera. En la percepción directa pueden verse y aun, a veces, manejarse. Por lo demás, se los representa indirectamente por lo que se recuerda o se sabe de ellos. Aristóteles, al explicar por qué necesitamos de la memoria, señalaba que ‘sin una representación, la actividad intelectual es imposible’ (Pág. 110).

El carácter de imagen que se le da en este trabajo a las formas de expresión que emanan del mundo del narcotráfico, se justifica en la búsqueda por dilucidar significados parciales y fragmentados que emergen en este contexto y que podrían conducir a la interpretación de la ciudad como la totalidad que constituye su escenario. Sin embargo, estos accesos que conducen a interpretar la ciudad sobre el ropaje que le ha puesto el narcotráfico, sólo emergen parcialmente:

surgen, se quedan en la superficie y se esconden nuevamente. “La imagen es un intento paradójico de proscribir lo absolutamente huidizo”, expresó Adorno (1971, pág. 117). Esta es la concepción que sustenta una visión instantánea sobre fenómenos de la cultura: imágenes que son capturadas a través de la crítica y que se le arrancan a la sociedad mientras ella sigue su curso. “Las imágenes estéticas no son algo inmóvil, no son invariantes arcaicas: las cosas llegan a ser imágenes porque hablan en ellas los procesos que han llegado a conseguir la objetividad” (Adorno, 1971, pág. 119).

Esta manera de proceder a partir de la elaboración de imágenes guarda una cierta correspondencia con las posibilidades representacionales que han ido estableciendo lazos entre la realidad y la ficción del mundo del narcotráfico. En Colombia, los estereotipos que han arraigado con mayor fuerza por lo general expresan cierta debilidad en las representaciones que son ayudadas a fabricar a través de programas de entretenimiento en la televisión. Esta debilidad, aparece la mayor parte de las veces justamente debido a que no se ha recaudado todavía el suficiente material representacional y por tanto es difícil reconocer los límites sobre lo real y lo ficticio. La clandestinidad de muchas de las formas de expresión, una cierta tara moral y la diseminación en la vastedad de la vida cotidiana, son factores que ayudan a plasmar débilmente algunas caracterizaciones que se elaboran sobre el narcotráfico.

En este trabajo subyace una pregunta de naturaleza social que surge por la observación e interpretación estéticas del mundo del narcotráfico. Intentar lecturas estéticas en relación con el narcotráfico implica ir más allá del mero simbolismo, pues no se trata de asumir que las relaciones sociales están codificadas simbólicamente por expresiones de carácter estético, como si detrás de las formas estéticas estuvieran agazapados hechos sociales que esperan el momento de aflorar. Las formas estéticas no se encuentran reemplazando el lugar de formas sociales, sino que son su expresión. En otras palabras, las formas de expresión estéticas son consustanciales a elementos sociales en la medida en que comparten la misma naturaleza, esto es: la atmósfera a través de la cual los seres

humanos *exhiben* su relación con el mundo. De este modo, es necesario ofrecer una mirada donde se pongan de presente vínculos entre relaciones sociales de origen económico, político, militar, jurídico, etc., con las representaciones irradiadas por formas culturales que constituyen su correlato. Así, la mirada desarrollada aquí busca los hilos invisibles que se tejen en estas relaciones y, en consecuencia, este trabajo expresa conceptos donde se entrelazan experiencias sociales del narcotráfico con las imágenes producidas *por* este contexto en sí mismo. Las imágenes producidas por este contexto no son más algunos fragmentos expresivos de la experiencia del narcotráfico en Medellín. En otro sentido, tampoco las imágenes (no *sobre* sino *del* narcotráfico) que se expresan en este trabajo a manera de conceptos, pueden ponerse en el lugar de comprender metafóricamente la realidad social del narcotráfico, antes bien, buscan cuestionar el significado social y cultural que estas imágenes expresan como pequeños fragmentos de la experiencia. De este modo, es posible desarrollar una postura que observa, no que superpone significados sobre la experiencia social del narcotráfico. Por supuesto, en este modo de proceder⁸ es imposible suprimir un cierto grado de fantasía que persiste a la construcción de analogías entre la sociedad y la cultura. Ciertamente en esta poética permanece un lenguaje que se ampara en los dominios de una sociología especulativa. Este es un riesgo metodológico que se debe enfrentar.

Hay que anotar que alrededor del tema del narcotráfico, particularmente en la ciudad de Medellín, se narran un sinnúmero de historias en esquinas, cafés y parques. En estas historias se establecen vínculos reales e imaginarios con lo

⁸ Este es el modo de proceder que David Frisby detectó en las observaciones estéticas y sociológicas elaboradas por Georg Simmel respecto de la experiencia moderna; esto es, si se quiere, la comprensión que hizo Frisby de la metódica simmeliana: “La modernidad consiste en un modo particular de experimentar el mundo, que no se reduce sólo a nuestras reacciones interiores ante él, sino que comprende, además, su incorporación a nuestra vida interior. El mundo exterior se convierte en parte de nuestro mundo interior. El elemento esencial del mundo exterior queda reducido, a su vez, a un flujo incesante. Todos los momentos fugaces, fragmentarios y contradictorios de nuestra vida exterior acaban incorporados a nuestra vida interior. Vista así, la modernidad presenta un problema peculiar a sus analistas... ¿cómo se puede captar una realidad social fugaz, fragmentaria y contradictoria que ha quedado reducida a experiencia interior individual? (Frisby, pág. 121). Frisby, David. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

producido culturalmente en el mundo del narcotráfico. De algún modo que casi nunca se sabe explicar muy bien, todos han tenido que ver con el narcotráfico. Las situaciones que se registran van desde algún tipo de contacto casual con uno de los llamados capos, hasta relaciones amorosas, fiestas clandestinas, familiares, amigos, conocidos, etc. Todos estos asuntos se relatan como secretos a viva voz, sin embargo, las pocas posibilidades de convertir estas historias legendarias en información para el estudio y la revisión crítica, pone en aprietos cualquier investigación debido a que nadie se quiere “meter en problemas”.

Unido a esto, resulta difícil encontrar una producción teórica que indague sobre el fenómeno del narcotráfico de una manera rigurosa y sistemática en el ámbito de los problemas culturales o estéticos. Además de un importante número de artículos periodísticos, que sin duda entregan datos relevantes pero que proponen poco para la conceptualización, el estudio de la producción sobre aquello que se ha dado en llamar la cultura del narcotráfico no se encuentra registrado en publicaciones que puedan servir de fuentes de discusión. Los trabajos que se encuentran comúnmente se ocupan más de aspectos económicos y jurídicos que muchas veces aparecen como tópicos secundarios en publicaciones que tratan de temas sobre el Estado o la política en Colombia. Estas dificultades que surgen por la precariedad de un estado del arte sobre una materia de la que se debería decir mucho más, representa, paradójicamente, una oportunidad para estimular un debate que desde la estética, la sociología o la antropología se interrogue y conceptualice acerca de las formas de aparecer del narcotráfico en la sociedad colombiana.

Finalmente, los últimos dos capítulos que aparecen numerados tercero y cuarto, y que constituirían una segunda parte de este ejercicio dirigida a la observación aplicada a situaciones concretas, a su tiempo plantean algunas formulaciones que discurren sobre aspectos de lo que se ha dado en llamar: la estética del narcotráfico. No hay aquí otro motivo más allá que poner en punto de sospecha algunas caracterizaciones que han ocupado un lugar definitivo a la hora de reflexionar sobre este fenómeno; todo ello se ejecuta sobre movimientos que

buscan hacerlo aparecer en clave de la crítica. Algunas de las categorías que han supuesto definiciones del contexto del narcotráfico y sus formas estéticas visibles, a través de cierta magia conceptual, han decidido nombrar genéricamente este fenómeno, por ejemplo: narco-cultura, las estéticas traquetas, el narc-deco, las estéticas del sicariato, estéticas de la violencia, etc. Sin embargo, las intenciones de esta tesis se hayan lejos del afán de desvirtuar de plano estas caracterizaciones sobre el narcotráfico; antes bien, se trata de someterlas a un proceso de revisión que después permita examinar su naturaleza. En este camino van apareciendo personajes, escenarios y relatos que, sin constituir un cuerpo explicativo, permitirán un acceso fenomenológico al mundo del narcotráfico sobre la base de ciertas expresiones de signo estético. En esta dirección, el capítulo tercero intenta observar el mundo simbólico del ornamento en el narcotráfico; y el cuarto capítulo plantea situaciones relacionadas con un mundo heredado del narcotráfico que ha empezado a tener reconocimiento por sí mismo: el sicariato.

Queda claro, por ahora, que este trabajo no tiene la intención de fundar las bases de una estructura teórica que envuelva el narcotráfico y lo comprenda, como si se tratara de un hecho social con forma acabada; un esfuerzo en esta dirección carecería de relevancia histórica, ya que el narcotráfico y sus diferentes formas de aparición cultural siguen estando presentes en la vida social de Medellín. La propuesta, por el contrario, es configurar una mirada crítica sobre ciertas formas culturales que en la ciudad han aparecido bajo el rastro del narcotráfico, a fin de continuar el camino por esclarecer un panorama que debe ser cada vez más observado.

Primera parte

Capítulo primero

1. El surgimiento de una capa social

El narcotráfico al que se refiere esta investigación comprende un campo social y cultural que silenciosamente se fue gestando en los años setenta, cuando el expresidente de los Estados Unidos Richard Nixon, compone su discurso en 1971 de rechazo a las drogas y en consecuencia declara la guerra contra su producción y consumo, elevando este asunto como el problema número uno para la seguridad nacional⁹. Más allá de los debates éticos y jurídicos que esto desató, es importante reconocer que todos los países que tuvieron en Estados Unidos su paradigma de Estado, ingresaron a esta carrera suscribiendo el llamado de Nixon. Este hecho representa la adopción de una política que le daría origen a un nuevo grupo social que desde entonces comenzaría a conformar un campo de actuación que involucraba la producción, la distribución y el consumo de la droga, el diseño de estrategias para evadir la persecución estatal, sistemas de seguridad y, en últimas, un nuevo mundo de la clandestinidad, que convocó a no pocas personas que vieron la oportunidad de un negocio rentable. Precisamente por la naturaleza subterránea que fue adquiriendo, en el caso de Medellín esta actividad cobró fuerza especialmente en los sectores instaurados en el “bajo mundo”.

No es casual que en el Medellín de los setenta esta actividad haya arraigado con mayor impulso en el muy conocido Barrio Antioquia, que desde algunos años antes se había convertido en el referente de la ciudad en actividades consideradas ilegales, y debido a su distancia con el centro principal de la ciudad, se empezó a consolidar como sector de tolerancia. Este barrio con su estilo de vida acostumbrado al malevaje, bajo su propia ética y su propia ley, depuró el terreno

⁹ El investigador y periodista argentino Gabriel Tokatlian publicó un texto que le hace seguimiento al debate sobre la prohibición de las drogas y la guerra contra el narcotráfico emprendida por Estados Unidos y sus repercusiones en el escenario latinoamericano. Para una revisión profunda de este tema puede verse: Tokatlian, Gabriel (2010). *Drogas y prohibición: una vieja guerra, un nuevo debate*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

para que Medellín lograra el dominio casi absoluto en el mundo del comercio de drogas ilícitas durante los primeros años de la década 1970; incluso dispuso algunos de los personajes que empezaron a dibujar la historia de la ciudad que más adelante el mundo entero conocería¹⁰.

El narcotráfico empieza desde entonces a constituir un tópico de interés para los gobiernos de aquellos países que lo han experimentado de modo más cercano, en la medida en que aparentemente introduce un contramodelo cultural que se asume como incorrecto. La ilegalidad, el oportunismo, la violencia, etc. Es decir, además del peligro que el narcotráfico empezó a representar para los Estados, debido a la creación de una economía paralela basada en la ilegalidad, la influencia en formas sociales y culturales ha implicado un riesgo latente de una importancia no menor. La cultura para los Estados tradicionalmente está soportada en la trasmisión de valores nacionales y en la consolidación de un modelo de nación¹¹; y es este el modelo que los gobiernos se esfuerzan por reproducir a través de aparatos de socialización: la escuela, los museos nacionales, las publicaciones, la televisión pública, etc. Sin embargo, tanto en Colombia como en otros países donde el narcotráfico ha hecho presencia de manera acentuada, surge un nuevo patrón de conductas sociales, con su propio programa de vida, que pone en vilo el modelo estatal. Incluso el escritor Carlos Fuentes llegó a plantear, en consideración a su propio entorno, un verdadero programa de la narco-nación en México¹². Esto quiere decir, que además del peligro que el narcotráfico ha venido significando desde los años setenta para los Estados en términos políticos, militares y jurídicos, existe otra amenaza menos visible, pero en el fondo quizás más contundente: poner en tela de juicio el modelo

¹⁰ Para ampliar este tema de cómo el narcotráfico empezó a irrumpir en la ciudad en un pequeño mundo acostumbrado a la ilegalidad y a personajes que diseñaban estrategias para sobrevivir en la marginalidad, puede verse: Guarnizo, José. (2012). *La patrona de Pablo Escobar*. Bogotá: Editorial Planeta. Este texto le hace seguimiento a algunos de los personajes que antecedieron a muchas de las figuras que posteriormente serían más conocidas. Uno de estos personajes es Griselda Blanco, la llamada patrona de Pablo Escobar.

¹¹ Para profundizar en este tema sobre la manera en que las formas culturales son asumidas como dispositivos ideológicos para consolidar el modelo nacional, puede verse: Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

¹² El escritor mexicano Carlos Fuentes publicó una de sus últimas novelas, dedicada a retratar literariamente la tragedia mexicana generada por la violencia del narcotráfico. Allí reclama una mirada sobre la tragedia real, que supera la realidad novelada. Fuentes, Carlos. (2008). *La voluntad y la fortuna*. México: Alfaguara.

cultural del Estado nacional. A propósito, Alonso Salazar (2001) expresa lo siguiente:

Los 'hombres de honor' tienen de sí mismos una imagen positiva de defensores del orden y ejecutores de la justicia esencial que las autoridades constituidas no son capaces de garantizar... En la medida en que el estado dejó de ser un instrumento de justicia, la clase política tradicional dio muestras de descomposición y la iglesia no respondió a las demandas de los nuevos tiempos, la sociedad se quedó sin paradigmas y los traficantes tuvieron un terreno despejado para convertirse en referentes de identidad (págs. 65-66).

Por esta razón, a menudo se piensa que el narcotráfico es el producto histórico de un Estado enclenque y de un modelo jurídico arcaico, poco efectivo y maleable que permitió la incursión de genios del engaño que alcanzaron el éxito. No obstante los orígenes sociales del narcotráfico¹³, cuya naturaleza puede ser más o menos evidente según el modelo explicativo, el surgir de esta actividad económica como fenómeno social y éticamente incorrecto, no puede ser revisado a través del simple razonamiento que lo acepte como el producto de personas con un nivel superior de inteligencia, que logró sortear el dominio del Estado a través de la capacidad creativa. Lo que puede aceptarse con facilidad y constatarse en Medellín de manera notoria, es que el narcotráfico introduce socialmente unas ciertas conductas que han reconfigurado el paisaje cultural de la ciudad¹⁴. En este

¹³ Hay algunos estudios que se han ocupado de asumir sistemáticamente una explicación de los orígenes sociales del narcotráfico en las esferas económica, política y jurídica. En este sentido puede verse: Betancourt Echeverry, Darío y García, Martha. (1994). *Contrabandistas, marimberos y mafiosos: Historia social de la mafia colombiana (1965-1992)*. Bogotá: Tercer Mundo Editores. O también ver: Salazar, Alonso. (2001). *Drogas y narcotráfico en Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta.

¹⁴ Según Alonso Salazar y Ana María Jaramillo, la ciudad se demoró en reaccionar críticamente y fue tomando la forma de una nueva lógica económica y social: "(...) en Medellín, a diferencia de otras ciudades, el narcotráfico entronó con una tradición comercial y contrabandista y un cierto modo de ser del país, proclive a formar parte de empresas riesgosas, con amplias posibilidades de ascenso social y enriquecimiento personal, [...] por ello el impacto del narcotráfico en Antioquia no fue sólo económico sino también cultural. Este le confirmó una nueva legitimidad a algunas tradiciones propias de la antioqueñidad, a ciertas expresiones culturales posmodernas y generó una nueva imagen de ciudad: Medellín sinónimo de narcotráfico y de muerte. [...] Esta realidad del narcotráfico no fue enfrentada de manera orgánica por la clase empresarial. Por el contrario, cada sector se consagró a recuperar sus propias empresas sin preocuparle mucho lo que pudiera acontecer por fuera de su entorno, ni con la ciudad, ni con la justicia, ni con los pobladores de las zonas populares o con la nueva clase emergente. [...] Tampoco por parte del Estado hubo mayores replanteamientos en su tradicional forma de intervención: se siguió poniendo todo el acento en una labor de

clima tiene lugar un fenómeno común en sociedades civilizadas: la tensión entre formas sociales que moldean las expresiones culturales de una sociedad en un momento determinado. Desde la perspectiva de la ética que establece un modelo de sociedad, el narcotráfico constituye la instauración de una actividad *non sancta* que socava la sociedad hasta conseguir la legitimidad. Sin embargo, probablemente esta consideración no persistirá en un futuro cercano. Desde la década de 1970 se plantea que el problema radica en las decisiones políticas aparadas en concepciones morales acerca de la producción y el consumo de las drogas. Se supone entonces que la legalización del consumo de drogas cambiaría este panorama drásticamente. Más allá de las connotaciones políticas que reviste este problema, cuyos debates no se han zanjado todavía, lo que interesa en este trabajo es resaltar el rol que ha desempeñado el narcotráfico en la creación de su propio escenario social, hecho que le permitirá crear todo un mundo repleto de representaciones culturales. El narcotráfico ha ido más allá de esta dinámica, y en Medellín esto se puede verificar de forma cercana. Las consideraciones acerca de la importancia de este fenómeno para la ciudad mantienen, aun hoy, un tono ético que se inscribe en la observación de sus efectos, entre ellos, uno de los más visibles: la violencia.

1.1 La violencia como forma de la cultura

Además de las imágenes más comunes que vienen a la cabeza una vez se piensa en el narcotráfico y su presencia en la ciudad de Medellín, casi siempre estas representaciones se acompañan de consideraciones éticas que lo relacionan con prácticas violentas que por sí mismas lo condenan. En Medellín, este hecho ha llevado a pensar que la violencia es una marca registrada del narcotráfico, es decir, que el narcotráfico es un generador de la violencia. Por supuesto, se podría ofrecer un debate sobre las consideraciones morales de fenómenos sociales y concluir rápidamente que la violencia es una forma de perversión que niega las

planificación urbana basada en un enfoque tecnicista, poco participativo y orientado a proveer soluciones de corto plazo a la crisis por medio de la construcción de costosas obras de infraestructura”. Salazar, Alonso y Jaramillo, Ana María. (1996). *Medellín: las subculturas del narcotráfico*. Bogotá: CINEP. (Págs. 30-31).

posibilidades culturales de los seres humanos y, por tanto, cualquier lectura del narcotráfico como fenómeno de la cultura quedaría de plano descartada. Sin embargo, detenerse a considerar el trasfondo de estos señalamientos deberá ser un gesto que arrastre consigo la elaboración de argumentos para responder por el carácter cultural de la violencia.

La configuración social de la violencia sistemática y sus consecuentes expresiones culturales en Medellín no son producto exclusivo del narcotráfico organizado de los años ochenta que se hizo célebre en el mundo. Ya desde comienzos de los años setenta¹⁵ se experimentaron en la ciudad hechos que anunciaban situaciones socialmente problemáticas que involucraron distintos sectores de la sociedad. La violencia que se gesta en aquella época no toca únicamente a los contextos socioeconómicamente marginales, sino que permea varias capas sociales al mismo tiempo¹⁶. Sin embargo, no se trata de cualquier violencia. La germinación de este tipo de violencia está asociada a prácticas que en la ciudad fueron asumidas como mafiosas, es decir, aquella violencia ejecutada por grupos cuyos códigos de actuación se desarrollaron sobre su propia perspectiva ética y cuyo producto se fue decantado hacia la implementación de ciertas conductas dirigidas a los objetivos que se proponían. Sin embargo, indudablemente el narcotráfico en Medellín indujo una repotenciación de este tipo de conductas, ya que se trata de una actividad por fuera de los límites de la ley y por tanto requiere de la disciplina que sólo los códigos de una mafia pueden garantizarle para extenderse.

¹⁵ En este sentido puede verse el estudio compilado por Jorge Alberto Giraldo Ramírez donde se discuten, entre otros asuntos, aspectos sociológicos ligados a la violencia del narcotráfico en Antioquia. Ver: Naranjo, Alberto; Jaramillo, Ana María *et al.* Giraldo Ramírez, Jorge Alberto (Editor). (2001). *Economía criminal en Antioquia: narcotráfico*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit. Principalmente ver: Cap. 2 Ana María Jaramillo. “Acerca de los estudios sobre el conflicto armado y violencia urbana en Medellín (1985-2009)”.

¹⁶ Hay un hecho que lustra claramente cómo la violencia no asociada a la actividad del narcotráfico que se comenzó a gestar en la ciudad desde finales de los sesenta y principios de los setenta afectó a las capas sociales altas, precisamente en el entorno de lo que podría considerarse como una ambientación de lo que vendrá más adelante. Se trata del secuestro y asesinato de Diego Echavarría Misas. Este influyente empresario de notable presencia en los círculos económicos y culturales de Medellín, fue secuestrado en 1971 y después de pagarse fuertes sumas de dinero por su libertad, fue devuelto asesinado en forma atroz por sus captores. Este caso no fue judicialmente resuelto por las autoridades o por lo menos no fue oficialmente establecido, tanto así que se encuentran todavía versiones según las cuales fue Pablo Escobar quien perpetró estos hechos y la versión de las autoridades indica que los autores pertenecían a la llamada “banda del mono Trejos”.

La discusión sobre la violencia desborda el escenario local que el narcotráfico representa. En general, podría decirse que los seres humanos históricamente han demostrado que su condición cultural expresa al mismo tiempo una violencia nociva que moralmente tiende a definirse como maldad y, al mismo tiempo, un profundo y permanente deseo de superar el resultado doloroso producto del ejercicio de conductas dañinas. El ser humano provisto de una naturaleza cultural, demuestra que su desarrollo en el mundo se produce precisamente por la disputa entre el impulso de la vida o *Eros* y el impulso de la muerte o *Tánatos*. En este sentido, la cultura se aparece en una dialéctica entre dioses y demonios, según mostraría Marcuse (1983). Esto se puede constatar en el uso de la violencia como medio para la consecución de fines que se plantean como nobles, es decir, se recurre a la violencia para alcanzar fines que el hombre mismo considera, más o menos, como de valor cultural. La propia civilización que representa el grado sumo de los valores culturalmente más elevados, está soportada por esta dialéctica: campañas de conquista y reconquista de los territorios, defensas heroicas, grandes proezas que, aunque ejecutadas sobre una estela de violencia y sufrimiento, se declaran en defensa de la vida. El panorama cultural del hombre, tanto individual como socialmente, se reduce al constante desarrollo de esta aporía. Sin embargo, en este escenario surge una discusión acerca de si se debe aceptar, o no, como una forma de cultura un tipo de violencia cuyos objetivos llevan resueltamente a la muerte.

Este debate tiene importantes proporciones y sus alcances no se corresponden con los límites de este trabajo, por lo tanto no se podría ampliar más allá. Simplemente bastará con anotar un asunto a fin de dejar planteada una discusión. Podría decirse que la muerte como *representación* ha significado históricamente un despliegue no menor de formas culturales, no obstante, la muerte como *experiencia* o como realidad concreta, es difícil de asumir como una forma de la cultura. Al estar por fuera de la vida, la discusión sobre lo cultural de la muerte violenta se hace inane. La representación de la muerte y las posibles respuestas a preguntas que apuntan a desentrañar el misterio que simboliza, se han considerado históricamente como muestras de la cultura, en tanto allí se ponen en

juego las miradas que desde la vida se tienden hacia la muerte como fenómeno natural y, en consecuencia, se consideran los medios de expresión de tales miradas. Pensar en el sentido inverso resulta francamente imposible, pues es un contrasentido concebir la muerte en tanto experiencia por sí misma. La muerte como experiencia, en este sentido, resulta en el límite de lo cultural.

El hombre civilizado se caracteriza por proponer grandes metas para su desarrollo; sueña con la felicidad como principio, lo que Freud denominó el *principio del placer*; sin embargo, para poder cumplir estos deseos se ve enfrentado con lo que debe hacer para alcanzarlos, que es lo que Freud llamó el *principio de realidad*. Este desplazamiento resulta doloroso y desagradable, por tanto la frustración que se genera aquí se expresa casi siempre en el uso de medios que se convierten en acciones de *displacer* (Marcuse, 1983).

La consideración sobre si hay cultura sólo en la vida, o si la muerte en cuanto que experiencia posee un carácter cultural, es una cuestión de pigmentos éticos, es decir, de los modelos discursivos que buscan defender el principio de la vida para llenarlo de valores axiológicos y, con ello, explicar por qué es mejor lo uno o lo otro. Desde el punto de vista teórico, la perspectiva hacia narcotráfico y la presencia permanente de la violencia, no puede ser asumida más que a través de una visión naturalista de la ética, que no conciba una defensa de la vida según un modelo moral que la subsume, sino que considere que el escenario natural de la cultura es la vida en cuanto experiencia. En otras palabras, habría que entender que la naturaleza cultural del hombre sólo puede ser interpretada en el horizonte de la vida.

1.2 Una perspectiva ética que ronda al narcotráfico

El ejercicio de la crítica en el panorama de violencia trazado por el narcotráfico en Medellín, se deberá orientar hacia un objetivo: hacer visibles no sus fundamentos, sino sus matices; entre otros rasgos, *la descripción* de la violencia y los medios empelados para su ejecución. De modo general, podría decirse que la cultura es el

testimonio de la vida como experiencia que aparece repleta de tonalidades positivas y negativas. Los modelos discursivos de la ética, en oposición a los modelos descriptivos plantean no una interpretación de la vida, sino de la vida *buena*; por tanto estos modelos han sido normativos antes que descriptivos. Esta es una tensión ética que encierra la cultura. S. Freud (1987) lo formuló así:

El *super-yo* cultural ha elaborado sus ideales y erigido sus normas. Entre éstas, las que se refieren a las relaciones de los seres humanos entre sí, están comprendidas en el concepto de la ética. En todas las épocas se dio el mayor valor a estos sistemas éticos, como si precisamente ellos hubieran de colmar las máximas esperanzas. En efecto, la ética aborda aquel punto que es fácil reconocer como el más vulnerable de toda cultura. Por consiguiente, debe ser concebida como una tentativa terapéutica, como un ensayo destinado a lograr mediante un imperativo del *super-yo* lo que antes no pudo lograr la restante labor cultural (pág. 84).

En el mundo del narcotráfico se pone en juego de un modo palmario lo aludido en esta discusión, la violencia es una de las formas expresivas más comunes para alcanzar objetivos trazados en su propio código ético. Considerarlo más o menos noble, racional o irracional, concierne a planteamientos amparados en una ética normativa. Lo que sí resulta cierto sobre la base de esta discusión, es que la muerte como realidad concreta queda por fuera del horizonte de la crítica. Aunque los modelos sociales de maldad y bondad transcurren paralelos en la existencia cultural de las personas, con reticencia se podrá aceptar que el sufrimiento generado por la administración y gestión de la muerte constituya un gesto cultural. Más allá de condenar el contexto violento del narcotráfico, hay que aceptar que el hecho de ocuparse de su descripción e interpretación arrastra por sí mismo una actitud crítica. Walter Benjamin (2007) ha dejado claro que “la crítica de la violencia es la filosofía de su historia” (pág. 137). Esto podría servir para entender de qué manera al recurrir a una mirada teórica en relación con el narcotráfico, a través de la posibilidad de interpretar algunas de sus formas y conectarlas con la sociedad que las produce, significa implícitamente ir hasta los lugares menos visibles pero más graves de las prácticas violentas. Dicho de otro modo, hacer crítica cultural del narcotráfico es a un tiempo fundar una mirada filosófica que

hace emerger la violencia del narcotráfico. En Colombia es común encontrarse una separación tajante entre estudios que tienen por objeto el narcotráfico: por un lado la observación de formas culturales visibilizadas en dispositivos estéticos como la arquitectura, la indumentaria, ciertas expresiones de un lenguaje, etc.; y, por otro lado, formas sociales relacionadas con prácticas violentas, ilegalidad, marginalidad, dolor, etc. Sería preciso entender que cada una de las dimensiones de la experiencia del narcotráfico visibilizan todo este mundo. En suma, crítica cultural equivale, en este contexto, a crítica de la violencia. Dado que la crítica no superpone modelos, sino que a través de la observación pone de presente el ropaje de los acontecimientos de la vida social y cultural, en este caso, una potencial crítica de la violencia no podría resguardarse en *principios* de la “vida buena”; Pero al mismo tiempo, como la actividad de la crítica es ya un ejercicio que trasciende el mero acto desprevenido de vivir, por sí mismo implica reivindicar una vida justa aunque no se ocupe de señalar cuál es su camino. Aunque la actitud del crítico no sea la de lanzar una mirada moralizante y nostálgica sobre lo que pudiendo ser no fue, es inevitable, por el contrario, desarrollar una “nostalgia por lo que aún no ha sucedido” (Kracauer, 2009). Habría que comprender pues, en clave de Benjamin (2007): que “la existencia no es superior a la existencia justa... (Porque la) existencia no quiere decir más que vida desnuda” (pág. 136).

Debido a la violencia, muchas veces se está tentado a pensar que el narcotráfico en Medellín es en cierta medida un sueño de la ciudad del que es necesario despertar. Evidentemente, el surgimiento las experiencias que han acompañado al narcotráfico parecerían producto de la imaginación surrealista pero, por encima de esto, el principio de realidad que orienta las acciones concretas en el mundo del narcotráfico, como los actos violentos por ejemplo, más que una representación onírica constituiría una representación espectral, donde se entiende por espectro una aparición fantasmagórica; como cuando alguien, producto de la psicosis, no puede establecer los límites seguros entre la realidad y la alucinación. Para Benjamin, el sueño, como representación social, es un hechizo que se debe deshacer, de lo contrario fácilmente se convierte en pesadilla: “Las imágenes del sueño y del despertar del sueño se relacionan como la expresión y la

interpretación, y es mediante la interpretación como Benjamin esperaba deshacer el hechizo”. (Tiedemann, 2005. pág. 16). Además, las imágenes del sueño no constituyen todavía una experiencia en sí misma, esto es, no constituyen una experiencia en tiempo real para el individuo o el colectivo, así como los estados oníricos; antes bien, es necesario hacer aparecer su sentido en diferido a través de una mirada crítica del pasado, que procure “el despertar de un saber, aún no consciente, acerca de lo que ha sido” (Benjamin, 2005, pág. 841).

Además de hechos de violencia, en el mundo del narcotráfico el dinero encarna una de las formas expresivas que pone de presente las advertencias de Benjamin sobre el hechizo que se puede esconder detrás el sueño. Teniendo proyectado como objetivo final de la vida el dinero, las acciones sociales y los gestos culturales se encuentran ante un camino cuya búsqueda por lo material encierra finalmente un resultado abstracto. En contravía de este camino, la labor de la crítica consiste en una búsqueda por hacer emerger conceptos en tanto imágenes que interpretan lo observado, no para perpetuar el sueño, sino para despertarse; expresado por Benjamin (2005), buscando su superación cualitativa como “la salida auténtica de una época” (pág. 875). Hacer visibles formas expresivas de un fenómeno de la cultura, permite transportarse más allá del estado onírico hasta la legibilidad de formas de vida concretas.

Es difícil afirmar con certeza si la violencia en tanto expresión de los individuos en sociedad es un hecho connatural a la psicología del hombre en sentido estricto, o si por el contrario se trata de una construcción cultural que vincula ciertos medios para la consecución de fines. Lo que sí puede ser constatado con mayor facilidad, es que la violencia se ubica históricamente en el lugar de los medios que son esgrimidos para alcanzar fines que se juzgan como justos o injustos desde múltiples ángulos. El asunto problemático que amerita una revisión teórica se instituye en el momento en que se hace presente una cierta transposición entre los medios y los fines que una época determinada establece como justos. Cuando la

violencia constituye un fin en sí mismo, inmediatamente surge el rechazo generalizado y se pone en juego un determinado sistema de valores.

De manera rápida se podría aventurar que la violencia en cuanto fin, al ser practicada por los seres humanos en un contexto socialmente determinado, encarna un gesto que demuestra su naturaleza cultural. Es cierto que la cultura encierra fundamentalmente un problema de medios: los medios dispuestos por el hombre para la transformación del mundo, o los medios de expresión del significado del mundo, etc. La cultura ha implicado siempre preguntas acerca de los procesos que se encuentran mediando entre el estado natural del hombre y su relación con el estado natural del mundo por fuera de él. Algunos autores, como Georg Simmel, consideran que la cultura es un conjunto de impulsos desplegados por el hombre para transformar su mundo y en esta vía confirmar el desarrollo de la *vida*, que se exaltará siempre como valor máximo. Para Simmel (2001), la cultura traza el camino que los medios permiten para conseguir siempre una *vida* mejor en cuanto valor sumo, lo cultural en el hombre se entiende

(...) como un período de desarrollo de un sujeto; precisamente aquel en el que desarrolla las fuerzas motrices sitas sólo en él, y que finaliza tan pronto como una voluntad inteligente, que dispone de *medios*, toma estas fuerzas y, en esta medida, conduce al sujeto a estados que, abandonado a su suerte, no podría alcanzar (pág. 186).

No es oportuno discutir aquí sobre la teleología de los valores de la vida, sin embargo, hay algo importante que se pone de presente en la concepción de Simmel sobre la cultura y que se relaciona en forma directa con el sentido que se ha venido planteando sobre la violencia: el rechazo de la violencia reside propiamente en el reconocimiento en cuanto *fin en sí mismo*. Si se traduce la finalidad de la violencia como la muerte, y por tanto la negación de la vida, el carácter cultural de la consideración entre los medios y los fines pierde cualquier posibilidad, pues hay que admitir que la violencia niega la vida en tanto que experiencia y por esto la cultura se queda sin su escenario natural. La presencia de gestos violentos puede ser verificada en un sinnúmero de campos de nuestras expresiones aceptadas convencionalmente como culturales: la violencia del

Estado moderno, la revolución, el deporte, en el arte como representación, en la construcción de discursos sobre ella misma. El punto importante, en virtud de la discusión, residiría en la evaluación que se hace acerca de la relación entre los medios y los fines que tiene lugar en estos escenarios. Walter Benjamin (2007) indicó en este sentido que,

La violencia, en principio, sólo puede ser buscada en el reino de los medios y no en el de los fines... Si la violencia es un medio, podría parecer que el criterio para su crítica está ya dado, sin más. Esto se plantea en la pregunta acerca de si la violencia, en cada caso específico, constituye un medio para fines justos o injustos. En un sistema de fines justos, las bases para su crítica estarían ya dadas implícitamente. Pero las cosas no son así. Pues lo que este sistema nos daría, si se hallara más allá de toda duda, no es un criterio de la violencia misma como principio, sino un criterio respecto de los casos de su aplicación. Permanecería abierta la cuestión de si la violencia en general, como principio, es moral, aun cuando sea un medio para fines justos. Pero para decidir respecto de esta cuestión se necesita un criterio más pertinente, una distinción en la esfera misma de los medios, sin tener en cuenta los fines a los que estos sirven (pág. 113).

Más allá del escrutinio sobre los valores que se ponen en juego cuando se piensa en el rol de la cultura en el contexto del narcotráfico, puede confirmarse que, por lo menos en Medellín, las expresiones violentas han producido reacciones más violentas y esta cadena difícilmente podría ser valorada en clave de un impulso cultural, más aún, podría defenderse la hipótesis según la cual, la violencia como fin en sí mismo, relacionada con el mundo del narcotráfico, constituiría un verdadero hecho anticultural. Slavoj Žižek (2009) señaló una dificultad importante en lo que respecta a la crítica de la violencia:

Hay razones para mirar al sesgo el problema de la violencia. Mi premisa subyacente es que hay algo inherentemente desconcertante en una confrontación directa con él: el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar. Un análisis conceptual *desapasionado* de la tipología de la violencia debe por definición ignorar su impacto traumático. Aun así hay un sentido en el que un análisis frío de la violencia de algún modo reproduce y participa de su horror (pág. 12).

De este modo, criticar la violencia es un hecho que conlleva un peligro teórico-práctico que tiende, por un lado, a endurecer los análisis o, por el otro, a la cursilería. Si bien es evidente que aquí se hace presente la confusión señalada por Zizek, esta es una aporía que no se puede resolver por ahora aunque requiere de especial atención, por tanto, la mirada que se despliega en el marco de esta tesis, sólo asume de soslayo la pregunta por la naturaleza violenta del narcotráfico; definir la moral que la juzga, sería un asunto que excede los alcances de este trabajo. Queda por ahora la discusión formulada.

1.3 La expresión de esta nueva capa social. Estética y ostentación

Como se pudo haber visto, la historia de Medellín ha quedado signada desde los años setenta por la lucha contra las drogas y muchas formas de vida han confluído de una u otra manera en el narcotráfico o se han tropezado en algún momento con el delito. Dicho de otro modo, el narcotráfico se encuentra enlazado a múltiples formas de expresión cultural que se vinculan de manera directa con formas de la vida social colombiana. Más allá del tráfico ilegal de estupefacientes, es cierto que el narcotráfico se topa con muchos campos de la vida y no sólo en los ámbitos concernientes a la política o a la economía, sino que, de una manera importante, incide en el desarrollo de la cultura material. Podría decirse que el narcotráfico ha implantado su propio campo cultural¹⁷ en Colombia. Sin embargo, la comprensión de un campo cultural del narcotráfico permite precisar que no todos los procesos y situaciones que intervienen en la cadena productiva de las drogas ilegales, poseen un lugar dentro del narcotráfico en cuanto estilo de vida. Los campesinos productores y los consumidores de drogas, por ejemplo, están por así decirlo apartados de este *way of life* determinado por los espectaculares flujos de dinero y sus corolarios de ostentación, lujo, dominación y violencia. En este sentido, podría

¹⁷ Se utiliza aquí la noción de campo que construyó Pierre Bourdieu para referirse al campo intelectual o cultural. Este campo es la representación de un sistema propio, autónomo, cuyas tensiones y realizaciones adquieren un sentido en su interior y al mismo posibilitan tomar forma al propio campo. Estas tensiones pueden ser de orden ético, estético, intelectual, etc. Y develan la naturaleza del campo que las legitima. Bourdieu, Pierre (1969). “Campo intelectual y proyecto creador”. En: *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI Editores.

decirse que la referencia al narcotráfico en el contexto de los estudios estético-sociológicos hace alusión al campo que dibujan las estéticas del poder que se encuentran determinadas por el dinero.

En Medellín se comenzaron a componer unas ciertas imágenes de los narcotraficantes a inicios de los años ochenta:

En las calles de Medellín, en los estaderos, y en los sitios 'exclusivos' empezaron a aparecer estos hombres de camisas multicolores, luciendo cadenas y objetos de oro (embambados), carros lujosos, dando jugosas propinas y amedrentando a los ciudadanos que los contrariaran por cualquier motivo; en los barrios fueron generosos con los pobres y dadivosos en las fiestas. El traqueto es pues, simultáneamente, arrogancia y generosidad. Símbolo de un grupo emergente, por su origen popular mantuvo viva la tradición de la región, y por su paso por la sociedad norteamericana incorporó el consumismo, y aspectos básicos de la modernización como la creación de un estilo de vida. El traqueto como parte del fenómeno del narcotráfico, jugaría un papel primordial como generador de un prototipo social que sería imitado por amplios grupos de la sociedad (Arango, 1987, pág. 25).

Estas imágenes emergen en el campo social establecido por las tensiones del narcotráfico. Así, el narcotráfico en Colombia esboza un campo de tensiones que supera altamente el conjunto de transacciones comerciales alrededor de las drogas. Este campo, como en cualquier sociedad civilizada, se compone de diversidad de pequeñas esferas en cuyo seno toda producción social adquiere un sentido histórico y cultural.

Podría aventurarse una hipótesis sobre la efectividad en el establecimiento por parte del narcotráfico de un campo social y cultural. En el narcotráfico, la creación de un mundo con forma propia que permite interpretar las relaciones sociales que discurren en él, ha sido posible sobre la constitución de una verdadera empresa, en el sentido en que:

[...] llamamos empresa, en su más amplio sentido, a toda realización de un plan de gran alcance cuya ejecución requiere de la colaboración permanente de varias personas, bajo el signo de una voluntad unitaria [...] Es necesaria una realización del plan: no basta

con que esté concebida la idea del plan, ni tampoco con que se haya deliberado y decidido su puesta en práctica. Para que exista una empresa es necesario que el plan requiera para su ejecución la colaboración de varias personas. Es decir, una empresa no es la realización de un plan, por grande que sea su alcance, si lo lleva a cabo un solo individuo. Por ello queda descartado tanto la producción artística como la puramente artesana (Sombart, 1972, pág. 63-64).

Precisamente por el signo económico del narcotráfico y al mismo tiempo por su condición espectacular, es factible imaginar que se trata de un fenómeno en el que extrañamente se desarrollan procesos sociales a un ritmo mucho más acelerado en comparación con modelos de cambio social aparentemente normales. Los altos flujos de dinero se constituyen en el combustible que marca el tempo de la sociedad capitalista. Mientras el flujo de dinero trascorra a mayor velocidad, los aspectos sociales, que hoy en su mayoría dependen de él, se sucederán a un ritmo más acelerado. (...) Un fenómeno como el de la economía monetaria, que parece obedecer a sus leyes internas, sigue, sin embargo, el mismo ritmo que la totalidad de los movimientos culturales contemporáneos, inclusive los más distantes a ella” (Simmel, 2010, pág. 15). De este modo, los altos niveles de movilidad social, la propensión al lujo y a la ostentación, entre otros asuntos, son asociados a los narcotraficantes en cuanto que modelos de vida llevados a la exacerbación por el comercio de la droga¹⁸; pero, al mismo tiempo, son vistos negativamente como manifestaciones socialmente censurables. Esta consideración está mucho más cercana a la efectuación de un juicio de orden moral sobre la actividad que se desempeña en tanto ilegal, que a un análisis que asegure que estas conductas hacen parte exclusiva del este mundo del narcotráfico. Bastaría con una observación superficial por el universo del dinero en enormes cantidades que superan el ritmo de un flujo normal, para comprobar que

¹⁸ Durante el año 2011 se hizo muy famosa una serie de documentales publicados por la cadena *National Geographic* titulada: *El lujo de los narcos*. Allí, a través de la investigación periodística se exploraba el familiar y a la vez extraño mundo del narcotráfico en México y sus dispositivos de ostentación lujosa: armas de fuego fabricadas con oro que incluyen incrustaciones de diamantes, mansiones en geografías imposibles, animales exóticos, etc. Ver: National Geographic. *El lujo de los narcos*. (2011). Estados Unidos.

este panorama está lejos de ser explicado tanto en Medellín como en otros contextos.

En Medellín el problema del dinero empezó a tornarse no como un asunto asociado a la productividad o al aumento del nivel de vida, sino en una tendencia estética hacia la ostentación como forma expresiva de la dominación social.

En el caso antioqueño la bonanza de los dineros calientes no logró mejorar las condiciones de calidad de vida del conjunto de la población. Sólo se beneficiaron de ella los grupos vinculados al negocio y buena parte de los ricos tradicionales que recuperaron sus empresas con estos capitales. La suma gruesa del dinero del narcotráfico estuvo dirigida al consumo suntuoso. Los sectores privilegiados para inversión fueron la construcción de viviendas y las compraventas de automóviles, las casafincas lujosas, grandes centros comerciales, estaderos y discotecas, la compra de latifundios, etc. Por el contrario no fue notorio en este periodo el surgimiento de empresas productivas (Salazar y Jaramillo, 1996, pág. 79).

Thorstein Veblen (1974) había señalado una dinámica similar en la observación de la tendencia de la burguesía norteamericana hacia la ostentación y el lujo como modelo estético, es decir, en el sentido en que la tendencia no se orientó hacia valoraciones estéticas de los objetos por sí mismos, sino hacia su costo monetario:

Por lo general, la superior satisfacción que deriva del uso y contemplación de productos costosos y a los que se supone bellos es, en gran parte, una satisfacción de nuestro sentido de lo caro, que se disfraza bajo el nombre de belleza. Nuestro mayor aprecio del artículo superior es con mucha mayor frecuencia un aprecio de su superior carácter honorífico que una apreciación ingenua de su belleza. La exigencia de que las cosas sean ostensiblemente caras no figura, por lo común, de modo consciente en nuestros cánones de gusto, pero, a pesar de ello, no deja de estar presente como norma coactiva que modela en forma selectiva y sostiene nuestro sentido de lo bello y guía nuestra discriminación acerca de lo que puede y lo que no puede ser legítimamente aprobado como bello (Pág. 134).

A esta dinámica, Veblen la llamó los “cánones pecuniarios del gusto”¹⁹. Sin embargo, por encima del escenario local de Medellín, hay varios ejemplos de esta misma dinámica que se encuentran con facilidad en otras partes.

Después de la apertura económica de los años noventa los rusos han experimentado una danza de millones producto de las grandes reservas de gas y otros negocios que emprendieron quedando en manos de particulares. Una década después, el gasto ostentoso de los nuevos magnates que se produjeron en este contexto ha intervenido y alterado el ya millonario mundo deportivo del fútbol, adquiriendo clubes de poca figuración para llevarlos a la consagración; como quien compra cualquier dispositivo de entretenimiento sin esperanzas de productividad. Este hecho, ha provocado una dinamización inusitada del mercado de deportistas que ahora se comercializan por cifras escandalosas²⁰. Se puede confirmar que este fenómeno no es exclusivo de los equipos de fútbol colombianos de la década de 1980. El problema reside en el origen de los recursos invertidos.

Otro ejemplo podría darse en el mundo del comercio del petróleo en Medio Oriente. En medio del hermetismo religioso, los magnates petroleros han conseguido importantes hazañas ostentosas en el mundo de la construcción. En los Emiratos Árabes Unidos se construyen ciudades con todo el derroche de suntuosidad y lujo en geografías imposibles, con todo su dinero han conseguido construir verdaderos mundos artificiales en medio del desierto inhóspito; incluso hoy, muchos de estos países han llegado a convertirse en uno de los destinos más seductores para los arquitectos urbanistas. Todo esto transcurre ambientado por vehículos de lujo con accesorios en oro, la adquisición de leones blancos y

¹⁹ Para ampliar esta noción puede verse: Veblen, Thorstein. Op Cit. Cap. 6: “Cánones Pecuniarios de gusto”.

²⁰ Hay dos casos muy conocidos. El históricamente humilde club FC Anzhi Majachkalá, de la provincia de Daguestán, que compite en la liga rusa, fue adquirido por el multimillonario de la industria energética Suleyman Kerimov en el año 2011. Una vez adquirió el club, invirtió más de 200 millones de dólares fichando a jugadores de renombre como el brasileño campeón del mundo Roberto Carlos o el cotizado futbolista camerunés Samuel Eto'o. Otro caso se está relacionado con el Chelsea Football Club de la ciudad de Londres, que compite por la English Premier League. Este club fue adquirido en el año 2003 por el magnate petrolero ruso Román Abramóvich, quien ha invertido cientos de millones de dólares para adquirir jugadores permitiendo que el club consiga los máximos logros deportivos en Europa.

tigres de la India y con sus mujeres luciendo enormes diamantes y relojes *Cartier* bajo la burka²¹.

Al otro lado del planeta, puede hallarse un ejemplo en el estilo *gansta*²² de los raperos estadounidenses o en la exageración de la tendencia *bling bling*²³ con sus carros saltarines y sus joyas extravagantes. La condensación de muchas de estas conductas, incluso la coexistencia de diversas formas de ostentación, puede ser uno de los motivos por los cuales se concibe corrientemente el modo de vida de los narcotraficantes como un conjunto de gestos exacerbados que lo llevan al lugar de una caricatura cultural. Si bien la lista podría continuarse holgadamente, puede comprobarse que el narcotráfico no es una forma aislada en cuanto conjunto de expresiones de ostentación con carácter estético. Podría afirmarse que estos escenarios diseñados por el dinero se constituyen en determinantes de

²¹ El caso de la occidentalización del Medio Oriente en clave de los nuevos flujos económicos sobre la base del petróleo, ha dado pie al surgimiento de un fenómeno de consumo acelerado que no dista mucho del experimentado en Colombia a través de las grandes fortunas de los capos de la mafia en la década de 1980. La compra de animales exóticos, vehículos de lujo, equipos de fútbol, grandes fiestas con mujeres y licor del más caro, son imágenes comunes que asocian comúnmente, hoy por hoy, a los países de los Emiratos Árabes Unidos. La relación inexorable con la ostentación económica experimentada en Colombia a través de la figura de los narcotraficantes más famosos aflora por sí sola. A través de internet, se ha hecho célebre el caso del joven millonario Humaid Abdulla Albuqaish, allí pueden encontrarse abundantes imágenes que lo muestran a bordo de su colección de autos lujosos: Lamborghini, Maserati o Ferrari, en compañía de grandes felinos como tigres de la India y leones africanos.

²² Es una derivación fonética del término inglés *ganster*. Se usa casi siempre para referir un subgénero del rap estadounidense conocido como el *Gansta Rap*, que se popularizó en la década de 1980 en la costa este de los Estados Unidos. Entre los principales exponentes de este género se encuentran, por ejemplo, los raperos: Notorious B.I.G., Snoop Dogg o el grupo Wu-Tang Clan. Los temas más recurrentes en sus canciones van desde la apología al delito o el tráfico y consumo de drogas, hasta la instrumentalización de las mujeres y la ostentación lujosa. Tanto así, que incluso muchos de los exponentes de este género han estado relacionados con grupos mafiosos, sobre todo neoyorquinos y han estado presos o han sido asesinados. Es muy conocido el caso de Tupac, un famosísimo rapero que fue asesinado a tiros en 1996 en Las Vegas, Nevada. Este subgénero ha derivado en otra expresión conocida como *Mafioso Rap*. Esta expresión se refiere a aquellos grupos o cantantes que se ocupan de resaltar las actividades clandestinas de la mafia neoyorquina representadas en alusiones a la vida del lujo, las mujeres, la droga, el licor costoso, la ropa de marcas caras, etc. El nombre de uno de los dúos más conocidos de esta expresión es elocuente: Capone-N-Noreaga. Para ampliar sobre este tema: Nelson, George. (2000). *Hip-Hop America*. Nueva York: Penguin Books. O también ver: Newton, Michael. (2008). *Criminals Investigations. Gangs and Gang Crime*. New York: Chelsea House Books.

²³ El *bling bling* es una tendencia en la indumentaria de algunos raperos norteamericanos que se extendió a otras expresiones como el Reggaetón popularizado en América Latina. Esta forma se caracteriza por la ornamentación exagerada en la indumentaria que combina por ejemplo: piel sintética de leopardo, aplicaciones afelpadas, telas aterciopeladas con accesorios de gran brillo y tamaño e incluso joyas muy visibles en sus dientes. El término *bling bling* parece sugerir una posible onomatopeya del brillo generado por el oro y los diamantes de las joyas. Ver por ejemplo el portal de venta por pedido de accesorios bling bling en el Reino Unido: <http://www.bling-bling-online.co.uk/>. (Recuperado en diciembre de 2013).

conductas sociales; el dinero ingresa al mundo de las expresiones culturales y logra transformaciones notorias, tanto desde el punto de vista psicológico como en las formas de expresión de la cultura. En Colombia este proceso adquiere mayor visibilidad con la dinamización del narcotráfico ya instalado en la década de 1980 y se extiende paulatinamente a otros países de América Latina, siendo más fácil de verificar en México desde los años noventa hasta hoy.

Evidentemente, el contexto que el narcotráfico instaló en Medellín en el sentido de las formas culturales y su estética, no es esencialmente distinto al que aparece en otros ambientes: el mal gusto, lo populacho, la extravagancia o el kitsch, no brotan naturalmente del narcotráfico. Sus formas de expresión estética no difieren mucho respecto de otros contextos. Incluso, Lyotard (1987) expresó una conducta que podría ser nombrada como el eclecticismo universal en la cultura kitsch posmoderna:

(...) El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos reggae, miramos un western, comemos un McDonalds a mediodía y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados (Pág. 37).

Podría decirse que aquello que se asume como lo particular del narcotráfico, o sea, su identidad estética, está marcada por el proceso social que la produce. Por ejemplo, no puede resultar extraño que personas con extraordinaria capacidad económica coleccionen objetos de alto valor simbólico como obras de arte, o que sus casas sean un verdadero monumento de mármol de *Carrara* y oro. Lo que sí resulta especial y hace culturalmente autóctono al narcotráfico es que las obras de arte, el oro y el mármol vuelen en pedazos un día cualquiera por los efectos de un carro-bomba activado por el “enemigo” del cártel²⁴. En este sentido, el narcotráfico

²⁴ Así se demuestra con la explosión del edificio Mónaco en 1988, propiedad de Pablo Escobar, que se puede ver todavía en ruinas en el barrio El Poblado de Medellín. Allí vivía la familia de Pablo Escobar y se este edificio se constituyó en un referente del poder y el lujo alcanzado por los capos; además, esta explosión significó la declaración de guerra entre los dos carteles más poderosos de Colombia: Medellín y Cali. “(...) La esposa y los hijos del capo huyeron ilesos. Lo que encontró la policía al ingresar fue el cascarón de un museo en ruinas: un piso con obras de Obregón y de Grau, un girasol de Van Gogh, una escultura de Rodin y una de Botero de cuatro metros de superficie. (...) Con la explosión de este edificio no solamente El Mónaco, súbitamente roto, quedó como está hoy: arruinado. La guarida del bandido, desmantelada. Lo que siguió a la

es una muestra en pequeño de otros procesos que no se encuentran culturalmente a mucha distancia, aunque se crea que el narcotráfico es sólo un asunto aislado que responde a la especificidad de las repúblicas tropicales. Así, queda claro que aquello que finalmente debe importar son los matices del narcotráfico y no la comprensión de su naturaleza cultural.

El narcotraficante como hombre triunfador en el campo del dinero actúa a través de sus principios que se establecen bajo valoraciones cuantificables. Esto se muestra en la expresión de una actitud de desprendimiento de ciertos valores de la vida, indispensable como ejercicio de dominación. El que no tiene dinero poco o nada vale, así se trate de un experto ingeniero, calificado médico o renombrado artista. La mujer, como representación de lo que T. Veblen (1974) denominó el “consumo vicario”²⁵, pocas veces supera la categoría de objeto exhibitivo del poder pecuniario de su propietario, encontrándose en un lugar equiparable a la exposición de una vitrina repleta de botellas de wishky importado que se le presenta a los amigos.

En mundo del narcotráfico, la persona sin bienes materiales que se vincula a la disciplina del patrón narcotraficante, es ubicada a nivel de cualquiera de sus empleados improductivos. Por eso no hay ningún reparo en pedirle a su contador o arquitecto que le haga un elemental servicio como servirle un trago o cargarle el equipaje. En esta misma vía de la ostentación pecuniaria y pese a la valoración mezquina de las personas, puesta en el dinero, paradójicamente en la década de

bomba del edificio que sí fue de Pablo Escobar fue la guerra sucia que redujo el valor de la vida humana a un fajo de dólares y de la que aun el país recibe oleadas: 120 bombas, más de cinco mil padres de, hermanos de, hijos de, nietos de... (todos muertos); un odio flotante que engendró el desprecio por la vida, una generación entera de adolescentes convertidos en asesinos a sueldo. Ver: Bhor, S. (abril de 2011). *Narc-Deco, el edificio de Pablo Escobar*. (unahogueraparaqueardagoya.blogspot.com). <http://unahogueraparaqueardagoya.blogspot.com/search/label/serie%209> (Recuperado 27 de septiembre de 2011).

²⁵ Veblen explica que hay (...) una clase ociosa subsidiaria o derivada, cuya tarea es la práctica de un ocio vicario para mantener la reputación de la clase ociosa primaria o auténtica. Esta clase ociosa vicaria se distingue de la auténtica por un rasgo característico de su modo habitual de vida. El ocio de la clase señora consiste, al menos ostensiblemente, en ceder a una inclinación a evitar el trabajo, y se presupone que realza el bienestar y la plenitud de vida del amo; pero el ocio de la clase servil exenta del trabajo productivo es, en cierto modo, un esfuerzo que se le exige y que no está dirigido de modo primordial o normal a la comodidad de quienes pertenecen a ella. La ociosidad del criado no es su propia ociosidad. Veblen, Thorstein. (1974). *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica. (pág. 67).

los ochenta parece notarse una cierta tendencia en Medellín, sobre todo de jóvenes en edad productiva, a querer desempeñarse como empleados de los nuevos magnates:

En la primera etapa de su exitoso camino, los dineros se fueron abundantemente hacia el consumo suntuario, motivado no sólo por el modelo de la sociedad norteamericana que conoció, sino también para satisfacer consumos reprimidos por varias generaciones. Bajo tales motivaciones quiso poseerlo todo en abundancia: vehículos, aviones, motocicletas, vestuario, televisores, electrodomésticos, muebles, casas de recreo, mujeres, caballos finos, etc. [...] Inclusive se registró un inusitado auge de ciertas profesiones como las de piloto de avión, decoradores, arquitectos, veterinarios, escoltas, conductores de vehículos particulares, modelos, estilistas, pintores, montadores de caballos, etc. (Arango, 1988, pág. 109-110).

En términos de las expresiones para la simbolización del estatus social, que tradicionalmente no se asociarían a la vida de los narcos en sentido estricto, la relación con el arte es quizás la que se ha explicitado con vos más silenciosa, es posible que esto ocurra debido a que los orígenes sociales de los narcotraficantes obstaculizan el vínculo con el mundo de las expresiones artísticas legitimadas históricamente, ya que el acceso de lo “populacho” a los círculos *culturales* se ha asumido como un acto más o menos sacrílego. Por ello, esta relación, aunque evidente, siguió hasta hace poco mantenida como un secreto²⁶. Han sido otras las manifestaciones de carácter estético, mucho más visibles y risibles, las que han recibido mayor atención, tanto así que desde las décadas de los ochenta empezaron a ser vistas como manifestaciones estéticas congénitas a los nuevos emergentes:

²⁶ A propósito puede verse el llamado que hace el historiador del arte Carlos Arturo Fernández (2007) a profundizar en un tema que no ha pasado de ser un secreto a voces y, por tanto él, invita a investigarlo con mayor rigurosidad: “(...) Quizás no se ha hecho todavía un análisis suficientemente serio sobre las profundas repercusiones del narcotráfico en el terreno de las artes”. Fernández, Carlos Arturo. (2007). *Arte en Colombia 1981 – 2006*. Medellín: Universidad de Antioquia. Poco tiempo después, se publicó en Bogotá la rigurosa investigación de Santiago Rueda: “Una línea de polvo, arte y drogas en Colombia”; no obstante, este estudio no refiere el caso específico de Medellín de una manera tan amplia y profunda como para satisfacer el llamado de Fernández. Puede verse: Rueda Fajardo, Santiago. (2009). *Una línea de polvo, arte y drogas en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor.

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 (Arango, 1988, pág. 43).

Cuando muchos pensaban en Colombia a mediados de la década de 1970 que las conductas sociales de *los mágicos*²⁷ venían recubiertas de pintorescos gestos, de folclóricas o populachas maneras y que de algún modo por extrañas o caricaturescas ofrecían cierto encanto e incluso admiración, el narcotráfico se fue instalando paulatinamente en la sociedad a través del acceso facilitado por su revestimiento estético. Incluso a inicios de los setenta eran percibidos con un cierto toque de humor que ya venía legitimado desde la imagen proyectada por su predecesor: *el camaján*²⁸.

Mientras tanto, algunos ricos tradicionales, o familias de clase media profesional que constituían una importante porción de la población en Medellín, palidecían por aquél derroche de mal gusto. Todo esto comenzó a tonarse como “una lucha de clases vuelta historieta” (Vélez de Piedrahita, 2002, pág. 223). Algunas de las actitudes de los ciudadanos “correctos” que fueron apareciendo tímidamente entre ingenuas e indiferentes, al mismo tiempo, y a lo mejor sin saberlo, dieron su parte

²⁷ En los primeros años de aparición social del narcotráfico era común en Colombia encontrarse con la denominación de “mágicos” que hacía alusión principalmente al dinero que iba apareciendo como por arte de magia. De la noche a la mañana familias humildes se convirtieron en exitosos comerciantes. Para ampliar puede verse: Castillo, Fabio. (1987). *Los jinetes de la cocaína*. Bogotá: Editorial Documentos periodísticos.

²⁸ Mario Arango (1988) describe el *camaján* así: vestía vistosamente: pantalones verdes o morados, bota ceñida y bastante alta (a veces con cremallera), pretina a la altura del pecho (sostenida con cargaderas), camisa con mangas remangadas, cuello levantado y chaqueta bastante larga. Caminaba lentamente con movimiento rítmico de brazos. Era lo que llamaban un *man legal*, pero que constituía el terror de los barrios *residenciales*, pues las señoras le atribuían los peores crímenes y depravaciones, contribuyendo a ello la jerga esotérica de transposición de sílabas: misaca (camisa), lonpanta (pantalón), pinrieles (zapatos), o los nombres de la marihuana: yerba, mona, maracachafa, grifa, baretta, marimba. Era la época en que la nota musical de esa subcultura se oía en la Sonora Matancera y Daniel Santos, el *inquieta anacobero*. Para entonces, a comienzos de los años 60, ya se habían hecho realidad las palabras del poeta nadaísta Jotamario: *la marihuana es el opio del pueblo*, por su bajo precio naturalmente” (pág. 25). Arango Jaramillo, Mario (1988). *Impacto del narcotráfico en Antioquia*. Ediciones J. M. Arango. Medellín.

en la legitimidad cultural ambicionada por los narcos. Como señaló Rocío Vélez de Piedrahita:

En Antioquia, donde ha sido tradicional que los ricos aparenten no serlo y mantengan en cuanto a gastos suntuarios un perfil bajo, la actitud de los nuevos ricos causó asombrada hilaridad; despilfarraban bulliciosamente como los millonarios norteamericanos y sus actuaciones llegaron envueltas en una bacanal agropecuaria (pág. 221).

Las actitudes de los habitantes de la ciudad que permanecían ajenos a las actividades ilícitas, algunas veces estupefactos con la magia²⁹ y otras veces demostrando una impavidez apática, fueron gestando una cierta complicidad que no permitía advertir la vorágine desatada ya en la década de 1980. El humor y la burla fueron nublando la perspectiva sobre lo que se venía.

En este panorama de Medellín de los ochenta que ve acrecentar la violencia, hubo realmente poco espacio para la crítica, y el temor se apoderó de la atmósfera con su silencio aparejado. En general se puede decir que en Medellín se vuelve común la figura de un perfil crítico que ha sido arrinconado por la violencia. Sobre todo en los contextos de los barrios populares, aquellos distanciados por decisión u obligación, terminaron relegados a círculos muy reducidos y a negarse la calle como posibilidad del ejercicio ciudadano. Difícilmente el entono invitaba a salir.

²⁹ A propósito Ramón Jimeno (citado por Salazar y Jaramillo, 1996) cuenta que “(...) Muchas veces el rey (el narcotraficante) sólo por desprecio, por despecho, disfrutaba viendo el desfile de quienes eran considerados los verdaderos ricos de la región y del país, uno a uno, después de las complejas tácticas empleadas para acercárseles, enviándoles mensajes indirectos a través de terceros. El rey nunca los buscó. Jamás se habría interesado en sus negocios ni en sus casas de barrio alto. Fueron ellos, los industriales, los empresarios, los comerciantes, los banqueros, los corredores de bolsa, los políticos -todos ellos- quienes fueron a buscarlo. Llegaron muchos de los pretenciosos que solían exhibir el dinero. El rey sólo para mostrarles lo que es ser verdaderamente rico y velos moverse paladeando sumas que desbordaban el metódico cálculo tradicional de la rentabilidad del capital e incluso los refinados del clímax usurero, les ofrecía unas mucho mayores. Una vez pagó 5 veces el valor que le pidieron. Fue un excelente postor para los bienes de la oligarquía y de la clase media alta tradicional, aunque lo que ellos no sabían es que el rey lo hizo para joderlos. Los hirió en el corazón cada vez que compraban algo más caro de lo que valía, algo que los viejos paterfamilias vendieron sólo por el precio, no porque querían. Así aprendió a despreciar a la vieja oligarquía de Medellín y del país, porque lo mismo sucedió en todas partes” (págs. 40-41). Salazar Jaramillo, Alonso y Jaramillo, Ana María. (1996) *Medellín: las subculturas del narcotráfico*. Bogotá: CINEP. Tomado de: Jimeno, Ramón. (1990). “La metrópoli del nuevo bajo mundo”. En: *Revista Gaceta*. No. 8, Ago.-Sep. Bogotá: Colcultura.

Esta es la imagen más común a la que se acostumbra aludir para justificar de alguna manera la impotencia que generó la pasividad. Sin embargo, no es la única versión en el sentido de posturas de tenacidad de algunos pocos que mantuvieron su perfil de observación crítica. Desde la producción artística se expresaron voces de resistencia heroica en relación con el entorno hostil,

(En los años ochenta) en los salones regionales y de Arte Joven las imágenes de las narcoguerras empiezan a hacerse frecuentes. El rostro de Pablo Escobar, las siluetas de las armas y los cuerpos abatidos aparecen en los trabajos de los artistas, especialmente de los nacidos en las décadas de los años 60 y 70. La conciencia crítica de los jóvenes se presenta de una manera masiva e inédita en el medio local, moldeando hasta el día de hoy la imagen pública del arte colombiano. Algunos artistas consagrados, como Beatriz González y Ethel Gilmour (a las que habría que adjuntar una lista larga en cabeza de Miguel Ángel Rojas, Oscar Muñoz, entre otros) sin duda apoyadas en la reacción valerosa de los jóvenes, empiezan a tratar el tema (Rueda, 2009, pág. 50).

No obstante, habría que señalar que esta fue una actitud anclada a las capas sociales aburguesadas, en el caso de Medellín: jóvenes estudiantes, artistas y profesionales. Hubo una gran porción de la población joven que permaneció inmóvil, perpleja y aturdida, condicionada por la amenaza constante de un entorno que no ofrecía alternativa ninguna; “(...) La violencia anula y reprime por completo la vida de los espacios públicos y la fiesta colectiva” (Ruiz, 1987, pág. 136). Ciertamente, en medio de la violencia del narcotráfico y de expresiones culturales que se resisten a la hecatombe, sucede una alteración en Medellín de lo que Darío Ruiz Gómez (1987) llama el intercambio cultural.

A propósito, llama la atención el escaso número de trabajos que demuestran interés en Colombia por establecer la relación entre el narcotráfico y el mundo de la crítica³⁰ a través del arte; ello pone de presente la distancia grave que, por acción u omisión, se ha impuesto entre los llamados a ejercer interpretaciones

³⁰ En esta perspectiva resalta la labor desarrollada en Colombia por tres los artistas más importantes del país de los últimos cincuenta años: Beatriz González, Doris Salcedo, Oscar Muñoz, cuyo telón de fondo ha sido un escenario de violencia que a menudo se confronta con su obra. Para profundizar en este asunto, puede verse: Malagón-Kurka, María Margarita. (2010). *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Uniandes.

sobre la cultura. Al parecer el encanto entre el arte y los narcos ha sido labrado mutuamente y aparecen testimonios que advierten sobre el interés por dilucidar el rol desempeñado desde la “alta cultura” en el mundo clandestino y misterioso del narcotráfico³¹. Por encima de la dinamización del comercio del arte, que indudablemente le adeuda no poca cosa al derroche del dinero del narcotráfico, un ejercicio crítico que indague acerca de las formas culturales en el mundo del narcotráfico, no puede limitarse a reconocer la representación de este fenómeno en las imágenes legitimadas por los círculos artísticos oficiales. Por ejemplo, el mundo del malevaje de finales de la década de 1970 en la obra de Oscar Jaramillo; las pinturas de Rangel Gutiérrez o de Jorge Botero Luján; la vida de los sicarios en las novelas de Fernando Vallejo o Jorge Franco; las historias cinematográficas de Víctor Gaviria, etc., son todas formas culturales de vital importancia en tanto que constituyen un valiosísimo aporte a la reconstrucción de una imagen de la ciudad que ha sido atravesada por el narcotráfico. No obstante, si bien estos productos de la cultura revisten de interés el problema al que se dirigen, y por tanto contienen un valor por sí mismos para la historia cultural de la ciudad, se deberán lanzar preguntas que den cuenta del rol de estos productos en el panorama sociocultural de la ciudad, que entre otras cosas, podría ser el objetivo de una Sociología del arte que se ocupe del surgimiento social y cultural del fenómeno de la obra artística.

Más allá de las formas oficiales del arte, ya se ha podido ver que en el mundo del narcotráfico es posible identificar ciertos rasgos de un lenguaje estético, en sentido en que se pueden observar formas de expresión que permiten acceder a su representación colectiva. Por más difícil que resulte aseverar que hay presente una estética en el narcotráfico que lo hace visible y permite un acceso hacia su

³¹ Por más interesante que resulte este tema que significa una transcendencia incontestable para el análisis de los problemas culturales en Colombia, resulta inquietante la poca cantidad de trabajos que han aparecido en los últimos 20 años que ofrezcan un panorama sistemático y riguroso sobre los efectos sociales y culturales del narcotráfico en la producción artística. Para profundizar este tema puede verse: Rueda Fajardo, Santiago. (2009). *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia*. Bogotá: Alcaldía mayor (Editor). Fundación Gilberto Alzate Avendaño. También puede verse: Fernández, Carlos Arturo. (2006). “Arte y narcotráfico: las cuentas después de la bonanza”. Parte de: *Apuntes para una Historia del Arte Contemporáneo en Antioquia*. Medellín. Dirección de Fomento a la Cultura - Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia.

campo social y cultural, es preciso aceptar que aparecen en él un sinnúmero de formas expresivas; incluso a pesar de la denodada resistencia a valorarlo desde una perspectiva estética, y a pesar de que casi siempre se recurra a una pléyade de argumentos cargados peyorativamente. Como se verá más adelante, hay razones para que puedan ser esgrimidos argumentos en favor de una estética en el narcotráfico, más allá de su valoración. Así pues, es cierto que el mundo del narcotráfico ha creado en las ciudades que constituyen su escenario natural unas ciertas imágenes que lo representan, estas imágenes han sido legitimadas por lo menos a través del imaginario cotidiano que ofrece todo tipo de representaciones sobre él. Por todas partes se oye hablar de una cultura del narcotráfico y su interpretación inmediatamente remite a unas ciertas imágenes que han sido socialmente producidas en su mundo. Por tanto, este problema de la observación y descripción estética del narcotráfico, antes que denostado, deberá ser sometido a estudio y discusión.

Hacer referencia al asunto de la estética del narcotráfico es pensar en un conjunto de experiencias repletas de formas de expresión, que permiten fabricar interpretaciones acerca de un mundo que aparece tan familiar y a la vez tan extraño. Estas formas de expresión, al reiterarse en nuestro paisaje urbano permiten elaborar imágenes del fenómeno para construir así el estereotipo de los traficantes de droga, incluso por sobre la verdad de la actividad que desempeñen. Sin embargo, los argumentos que se esgrimen en favor o en contra de una caracterización estética del mundo de narcotráfico, a menudo se sustentan en consideraciones intuitivas que demuestran una cierta precariedad teórica, verbigracia,

Hablar de la estética del narcotráfico hoy, con una mirada desprejuiciada, es una empresa difícil y sobretodo contradictoria. Por un lado, los códigos estéticos del narcotráfico en Colombia, hacen parte de la identidad y el devenir nacionales, por lo que es superficial descartar la estética 'narco' en nombre del buen gusto. Por otro lado, es una estética ostentosa, exagerada, desproporcionada y cargada de símbolos que buscan dar estatus y legitimar la violencia. Sería deseable que la arquitectura no fuera uno de sus medios (Cobo, 2008).

Comentarios de esta naturaleza se encuentran por todas partes, y son estos los que expresan las posturas generales de una crítica cultural que poco o nada aporta a su dilucidación teórica. Este capítulo al parecer continúa pendiente de debate en los círculos académicos.

1.4 Héroe o antihéroe

Aún hoy, muchas de las acciones ejecutadas por los narcos más reconocidos para evadir las acciones de control y conseguir sus objetivos desaforados de riqueza, siguen siendo narradas como epopeyas dignas de admiración, y quizás lo sean. No hay mucha distancia entre las gestas de los narcotraficantes colombianos desde la década de 1970 y las conquistas de personajes glorificados cuyas acciones pasan a la historia como triunfos memorables. Robespierre, Lenin, Bonnie y Clyde, Mussolini, el Che Guevara, Pablo Escobar, pueden ser considerados los abanderados de un selecto grupo de personajes considerados por muchos como reales héroes. Todos ellos poseen rasgos comunes: han sido reconocidos por la historia a través de un cierto perfil heroico; han manchado sus manos de sangre; han sido tema de importantes obras de la literatura y hasta tienen sus propias películas.

Por el mismo tiempo que Pablo Escobar consiguió recorrer toda Colombia desde Ecuador hasta Medellín montando un Renault 4, con un cargamento de pasta básica de cocaína sin ser detectado, se produjo su primera captura por el tráfico de narcóticos de donde resultó la famosa fotografía de reseña carcelaria por la que fue expulsado del Congreso de la República años después, en 1984, adonde había llegado gracias a la legitimidad alcanzada en sus primeros años de narcotraficante. Un año después de su captura irrumpió con los primeros asesinatos probados³². De la hazaña en el Renault 4 muchos se acuerdan todavía

³² Se trata del asesinato de dos de los policías que habían participado en su captura un año antes. Así lo señala el periódico el tiempo: “El itinerario criminal de Escobar se inició hace 14 años, un 30 de marzo de 1977, cuando fueron asesinados los agentes Luis Fernando Vasco Urquijo y Gilberto de Jesús Hernández Patiño, que habían participado en la captura de Escobar un año atrás, el 16 de junio de 1976, cuando por primera vez fue sindicado de narcotráfico y detenido con un pequeño cargamento de cocaína en compañía de Gustavo de Jesús Gaviria y otras personas en el municipio de Itagüí”. Archivo digital El tiempo. Fecha de publicación: 20 de junio de 1991. Sección otros.

en las calles de Medellín³³, de los asesinatos casi nadie. Los trucos para cumplir con los encargos de droga, las fiestas desorbitadas, la lluvia de billetes, etc.; algunas más verosímiles que otras, todas las historias narradas alrededor del narcotráfico siguen un mismo camino: construir la leyenda. Cada una de las historias aporta lo suyo en la construcción de una imagen total del narcotráfico a partir de fragmentos de visiones sobre lo que implica este fenómeno para la ciudad; la historia de Medellín se encuentra atravesada por esta narrativa épica. Aunque sea más o menos difícil de aceptar para muchos, todo esto encarna un ejercicio de legitimación cultural al convertir el narcotráfico y sus principales actores en mito, esto es, en tanto hecho primigenio de la cultura. Lo cultural del narcotráfico se expresa en lo que se dice de él y a través de las formas en que se dice. Tanto el cine como la literatura o la pintura y hasta la crónica periodística, tienen su parte en la construcción de esta mitológica.

Evidentemente la concepción hacia los narcos como personajes extraordinarios, héroes o villanos, es producto del modelo de valores que establece juicios sobre sus actos, en última instancia estos personajes no constituyen sino una muestra más de la naturaleza cultural de los seres humanos, no fundan ciertamente algo fuera de lo común desde una perspectiva histórica. Hay muchos testimonios de esta fascinación, admiración, rechazo y odio, que ha generado la vida de algunos de los narcotraficantes que sembraron su fama desde la década de 1970. La enorme cantidad de libros dedicados a la figura de los capos del narcotráfico, siendo Pablo Escobar el personaje más recurrente, demuestra la trascendencia que implica para la representación cultural este tipo de fenómenos. Por ejemplo, circulan en internet varios sitios³⁴ dedicados con esmero, y casi podría decirse que

³³ Un ejemplo de la trascendencia de este tipo de imágenes, se ve en el hecho de que misma hazaña fue narrada en la teleserie *Escobar, el patrón del mal* como una de las muchas anécdotas efectuadas por el jefe del cártel de Medellín. Esta escena generó un cierto nivel de recordación tras haber sido narrada con gestos de humor y ramplonería. La teleserie estuvo basada en el libro de Alonso Salazar Jaramillo: *La parábola de Pablo* y fue producida en Colombia por el Canal Caracol (empresa privada) en el año 2012. Constituyó un éxito comercial sin precedentes en la televisión de entretenimiento, tanto así que se ha llegado a ver en un gran número de países alrededor del mundo. Para ampliar, puede verse: Salazar Jaramillo, Alonso. (2012). *La parábola de Pablo. Auge y caída de un gran capo del narcotráfico*. Bogotá: Planeta.

³⁴ Aunque la lista de este tipo de sitios es larga, puede verse por ejemplo: www.pabloescobargaviria.info (recuperado el 10 de septiembre de 2012); www.proyectopabloescobar.com (recuperado el 10 de septiembre de 2012); o www.pabloescobartour.com (recuperado el 10 de septiembre de 2012). Este último es operado por

con pasión, a escrutar sobre la vida del capo más famoso del cartel de Medellín, hasta en el más mínimo detalle. Desde su talla en la ropa y los zapatos, hasta sus acciones más reconocidas, incluso episodios sobre su vida sexual más íntima, han quedado retratados en estos escenarios del nuevo culto. Estos santuarios virtuales han llegado incluso a popularizarse en redes sociales como Facebook, a través de perfiles públicos³⁵ donde sus principales promotores, dada su destreza con los nuevos medios, son presuntamente jóvenes que reproducen imágenes heredadas.

En una de las múltiples entrevistas que John Jairo Velásquez Vásquez apodado “Popeye” ha dado a los medios de comunicación del mundo³⁶, el único lugarteniente de Pablo Escobar que continúa con vida en Colombia cuenta que mientras otros narcotraficantes se dedicaban a comprar caballos, yates, construir edificios y conquistar mujeres, Pablo Escobar se dedicaba, al mismo tiempo, a inundar las comunas de la ciudad de armas de largo alcance, en compañía de dinero en efectivo y una mano abierta y bondadosa. Estos hechos sin duda fueron cultivando una admiración absoluta y una fidelidad que se entendió por honorable. En medio de este derroche se fue gestando en Medellín la figura de un héroe: El Patrón; y al mismo tiempo, se fue cimentando el principio de una guerra que todavía prevalece en muchos sectores de la ciudad. El narcotráfico ha ido tomando la forma de un carnaval sanguinolento de droga, balas, colores, figuras grotescas y héroes pintorescos.

La generación deliberada de tipologías en el mundo de narcotráfico permite establecer referencias hacia algunos rasgos comunes de personas que a través de sus formas de expresión cultural se tienden a relacionar con un cierto

miembros de su familia quienes han encontrado una oportunidad rentable de explotar la marca de Pablo Escobar.

³⁵ Puede verse el perfil en la red social Facebook uno de los perfiles públicos dedicados a la memoria de Pablo Escobar Gaviria: <https://www.facebook.com/pages/Pablo-Escobar-Gaviria/111158872246440?fref=ts> (recuperado el 20 de enero de 2014).

³⁶ En este caso se trata de una entrevista que concedió alias Popeye desde la cárcel de máxima de seguridad de Cómbita, Boyacá al periodista Hollman Morris. Fue publicada el 10 de diciembre del 2009 a través del canal “Contraviamorris” que se encuentra inscrito en la plataforma Youtube. Puede verse: <https://www.youtube.com/watch?v=66Se3qbYKGk> (recuperado el 15 de octubre de 2012).

imaginario que se ha distribuido socialmente sobre el narcotráfico. La creación de estos conceptos-tipo es lo que Deleuze y Guattari le atribuyen a la sociología de la interacción simbólica fundamentada en las figuras de G. Simmel y E. Goffman:

[...] Simmel y después Goffman profundizaron mucho en el estudio de estos tipos [personajes conceptuales, figuras estéticas] que parecen a menudo inestables, en los enclaves o en los márgenes de una sociedad: el extranjero, el excluido, el emigrante, el que está de paso, el autóctono, el que regresa a su país... No es por afición por lo anecdótico (Deleuze y Guattari, 2009, pág. 69).

De este modo, se crean por todas partes “personajes-concepto”³⁷ para referirse al narcotráfico indicando un conjunto de actitudes, formas de expresión, gestualidades, modos de comportamiento, etc., que se encuentran por fuera de la cadena productiva de las drogas ilegales, es una decisión que implica efectuar una caracterización que deliberadamente ha ido tomando forma en los imaginarios de la sociedad colombiana desde finales de la década de 1970 y que, además, ha tendido a universalizarse. La construcción de lo que Peter Berger y Thomas Luckman (2001) llamaron “esquemas tipificadores”, comprende la creación de categorías acerca de la estandarización de conductas practicadas por un grupo de individuos que, por fuerza de la reiteración, consiguen ciertos niveles de legitimidad sociocultural. Más allá de los estados mentales que ocasionan ciertas conductas, fácilmente podemos reconocer, desde el punto de vista del imaginario social, a un ciudadano inglés de buenos modales, impecable presentación, sentado sobre una silla del estilo de la *Regencia* y tomando el té de las cinco de la tarde. Así, se encuentra que ciertos puntos comunes asentados en el imaginario se hacen un lugar hasta generalizarse, aunque no todos los ingleses consuman té o tengan buenos modales. En este mismo sentido la mafia italoamericana de la primera mitad del siglo XX quedó fijada en la historia con unos rasgos característicos capturados en las escenas de Martin Scorsese o Francis Ford Coppola. Allí, la mafia adquirió unas formas típicas como expresión de códigos

³⁷ Esto es lo que Georg Simmel caracterizó como la construcción de “tipos sociales”. Para profundizar en este tema puede verse: Simmel, Georg. (2002a). *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. Especialmente Cap. III “Tipos sociales”.

éticos propios del mundo mafioso, los gestos, las lealtades familiares, el lujo, la violencia, etc., que representaron la diferenciación de formas típicas que luego han podido ser llevadas a otros contextos.

No obstante la necesidad de atribuir a ciertos rasgos comunes unas cargas simbólicas que permitan la elaboración de generalizaciones en mayor o menor escala, es difícil concebir una homogeneidad para dichos rasgos como si se tratara de aplicar leyes que funcionan tanto en un contexto como en otro o, tanto para unas personas como para otras. Este procedimiento encierra la adopción de una medida que metodológicamente permite darle forma a un escenario para los fenómenos estudiados, en este caso el narcotráfico. Así pueden aparecer: narcos, capos, traquetos o sicarios en cuanto que tipologías. Cada una de estas nociones-tipo son por sí mismas expresiones que hacen aparecer en pequeñas esferas culturales, representaciones fragmentarias sobre el mundo del narcotráfico; y esto no únicamente en Medellín, sino que se han ido llenando de sentido en el mundo entero.

Resulta un reto quimérico sintetizar en categorías precisas la multitud de tópicos que constituyen el marco simbólico del narcotráfico en Colombia durante las últimas cuatro décadas. Sin embargo, en el panorama abigarrado que ello representa hay algunos rasgos que saltan a la vista y han logrado trascender culturalmente con ciertos atributos y formas generales, dibujando algunos esquemas sobre el estilo de vida de personas en el mundo del narcotráfico. En este trabajo precisamente se intentan observar algunos de estos rasgos más o menos visibles.

Entre otros asuntos, estas pueden ser razones importantes para considerar una posibilidad estéril la idea de reconstruir sistemáticamente el narcotráfico como una totalidad por sí misma. Por tratarse de un fenómeno escurridizo y variopinto, es teórica y metodológicamente más conveniente optar por la idea, según la cual, lo que sobrevive históricamente de estos problemas de grandes dimensiones sociales, son sólo algunos rasgos que caracterizan su contexto social y cultural, y al intentar la reconstrucción de estos rasgos difícilmente se encuentra su forma original.

Capítulo segundo

2. Perspectivas de análisis y soportes teóricos

Con la observación de fenómenos sociales que se encuentran tan cercanos a la experiencia del observador siempre existe un peligro metodológico, no menor, en donde todo aquello que se describe podría deslegitimarse en un conjunto de consideraciones morales. Sin embargo, habría que asumir en estos casos una perspectiva de observación a la manera del *extranjero* o el *vagabundo*³⁸, que se ubique a cierta distancia de la experiencia social cotidiana y por tanto desarrolle un ojo más ajustado a lo que ve, pero que, a un tiempo, sea capaz de habitar en ello. Esta actitud es difícil de mantener de modo permanente y, si bien en esta tesis se pretende, esta postura sólo se consigue de manera momentánea; algunos aspectos aparecerán más o menos mediados por observaciones subjetivadas. Esto, sin embargo, antes que acarrear un problema podría ser considerado una ventaja para a la hora de examinar fenómenos que, en cierta medida, parecen inabarcables para los rigores académicos.

Tal como se podrá verificar, esta tesis se dirige hacia objetos no necesariamente asentados en los círculos oficiales de la legitimidad cultural, y busca más bien introducirse en formas de expresión estéticas que son producidas en el interior del mundo del narcotráfico, en su relación con la ciudad. Demostrar la vigencia, tanto desde un punto de vista práctico como teórico, de tradiciones como las que aparecen aquí para la observación de fenómenos de la cultura, será otro de los

³⁸ Esta actitud de *extranjero* que observa formas de la cultura es una de las nociones más importantes para la filosofía del Georg Simmel, pues en cierta medida explica sus posturas intelectuales y refleja su manera de proceder. “El extranjero expresa la vivencia de lo extraordinario, como vagabundo por el mundo cotidiano, Simmel puede adoptar una actitud claramente ‘objetiva’, hacia la realidad social, pues cuenta con el desapego y la necesaria distancia propios del vagabundo. El forastero no forma parte del mundo cotidiano en que se mueve. De forma semejante, el rasgo más general de la forma de la aventura es que queda fuera del marco de la vida, en el sentido de la continuidad de la vida cotidiana, rutinaria. Pero así como el concepto de extranjero sólo tiene sentido desde el punto de vista de su situación *dentro de* un medio social, así también la aventura no es sólo un cuerpo extraño en nuestra existencia, sino también ‘una forma de estar dentro de ella’”. Frisby, David. (1992). Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin. Madrid: Visor. (pág. 126). Para ampliar puede verse: Simmel, Georg. (2002a). *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. Principalmente: Cap. III “Tipos sociales”.

objetivos de este ejercicio académico amparado por las miradas que engendró la *estética sociológica*³⁹. La perspectiva que acoge este modo de proceder teórico, se logra resumir en el planteamiento de Georg Simmel sobre la observación de la sociedad moderna en los albores del siglo XX: se trata de “poner en tela de juicio los productos de la vida específicamente moderna en relación con su vida interior, el cuerpo de la cultura en relación con su alma” (Simmel, 2001, pág. 376).

El estilo para proceder de autores como Georg Simmel o Walter Benjamin, inspira la mirada que se busca dirigir en este trabajo hacia las formas de expresión del narcotráfico en Medellín. Para emprender un intento en tal sentido, se deberá primero reconocer cuál es el carácter de aquél estilo que, entre otras cosas, constituirá aquí no un modelo de análisis para aplicar, sino la demarcación de un modo de ver las cosas. Debido a la transcendencia de esta forma de pensamiento, y ya que estos autores representan una influencia capital que supo encausar una tradición de pensamiento en el discurrir del siglo XX, es necesario excavar más en la perspectiva desarrollada por estos referentes, a fin de afianzar la mirada que se desarrolla en esta tesis.

³⁹ Este texto recoge una cierta visión desarrollada a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, donde los estudios sociológicos se empiezan a nutrir de la observación de fenómenos de la cultura, expresados a través de formas de apropiación estética del mundo. Hay una tendencia a reconocer que la estética sociológica tiene un vínculo cerrado con las filosofías marxistas, debido a su interés por encontrar la estructura de las sociedades en sus formas concretas. Esto no está muy alejado de la corriente disciplinar que se espera mostrar aquí, pues la ortodoxia marxista encontró, sobre todo en elementos artísticos, posibilidades de acceso al hombre socialmente objetivado. Sin embargo, debido a su tendencia a anteponer el carácter económico y político-partidista a las formas del arte y la estética, estas corrientes han sido consideradas como muestras de la ortodoxia marxista más radical, y sus análisis de las formas estéticas se han visto como una instrumentalización ideológicamente forzada. Para ampliar este tema puede verse: Sánchez Vázquez, Adolfo. (1970). *Estética y marxismo*. México: Ediciones Era.

Por otra parte, los estudios sociales se ocuparon de la observación y crítica de dispositivos estéticos, incluso antes de la politización del materialismo dialéctico. Pensadores sociales como John Ruskin (1819-1900) o William Morris (1834-1896), mostraron preocupaciones de carácter sociológico ancladas a dispositivos estéticos, como la arquitectura, el diseño gráfico o el diseño de objetos, por ejemplo, resaltando su carácter expresivo antes que su representación económica. Puede verse: Ruskin, John. (2006). *Las siete lámparas de la arquitectura*. México: Ediciones Coyoacán. Ver también: Meggs, Philip. (1991). *Historia del Diseño Gráfico*. México: Trillas.

Como se podrá constatar a lo largo del texto, el enfoque que interesa presentar en este capítulo antepone a la experiencia del mundo no el carácter instrumental de las formas estéticas, sino su contenido objetivo, incluso por encima de la acción política, la situación económica o los parámetros morales. Los principales autores que representan esta tendencia se consideran entre los antecedentes más inmediatos de la Escuela de Frankfurt, y fueron retratados detalladamente por el Escocés David Frisby (1992) en su libro: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*.

2.1 Formas de expresión cultural como fragmentos de la experiencia

La perspectiva desarrollada en esta tesis, no se afana en respaldar o legitimar iniciativas de análisis relativistas propias de la posmodernidad. No se trata de desarrollar posturas acomodaticias que lleven el análisis hasta donde todas las posibilidades caben. Más bien, el interés por recurrir a referentes teóricos que se han formulado el problema de la experiencia moderna, desde la sociología hasta la estética, reside en las posibilidades de comprensión de los *nuevos* tiempos donde el sujeto, y con él la pregunta por el ser humano en relación con el mundo, se encuentra descentrado y no queda sino su imagen, las representaciones que tratan sobre él. La discusión por el objeto de la modernidad o el sujeto de la posmodernidad⁴⁰ quedan por fuera del horizonte de este trabajo y simplemente se busca establecer un acercamiento hacia a un modelo metodológico que permita darle forma a la revisión crítica de fenómenos de orden sociocultural. Esta idea de la representación del hombre como imagen de la modernidad ha venido siendo planteada desde hace, por los menos, un siglo y medio, como lo demuestra David Frisby (1992), esto es, “desde los tiempos de Baudelaire”. Las apreciaciones teóricas sobre la posmodernidad que se han venido sucediendo desde la década de 1960: *el fin de la modernidad, la época del vacío, la modernidad líquida*, no carecen de valor argumentativo; pero más allá de su coherencia teórica, todas estas voces constituyen una refrendación de las formulaciones que mucho tiempo atrás hicieran personajes como Georg Simmel, Siegfried Kracauer o Walter Benjamin, o incluso antes: Marx, Baudelaire y Nietzsche. Esta constelación de pensadores sobre la experiencia moderna se ocupó de demostrar, más o menos intencionalmente, que la modernidad era en sí misma la figura de una época siempre diferente,

Quienes aplauden el fin de la modernidad deben examinar de nuevo los análisis de la modernidad aquí presentados y preguntarse cuántos de los supuestos rasgos de la

⁴⁰ Para ampliar información sobre este debate: Baudrillard, J. Habermas, J. Said, E. y otros. (1985) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós. Ver también: Jean-François Lyotard. (2006). *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

posmodernidad son de verdad nuevos. A sus diferentes modos, la obra de estas tres figuras (Georg Simmel, Siegfried Kracauer y Walter Benjamin) se ocupan, entre otros fenómenos, de la cultura de las cosas, con sus ilusiones falsas, su mitología y su novedad. Muchos de quienes ahora hablan de lo posmoderno están también preocupados por la proliferación de imágenes fragmentadas de las cosas, con la proliferación de imágenes/apariencias/ilusiones, con la ausencia de totalizaciones, con una existencia absolutamente posmoderna. Antes de empezar a aplaudir y celebrar la novedad de lo posmoderno, tal vez debiéramos examinar hasta qué punto van prefigurados esos rasgos en la modernidad (Frisby, 1992, pág. 15).

Si se asume que aun hoy, a pesar de la multiplicidad de matices, la modernidad rige la experiencia del mundo, aparece entonces en este panorama una de las salidas más lógicas a las dificultades metodológicas que podría significar una comprensión de la sociedad moderna, en clave de lo *siempre diferente*: la crítica. La crítica, así como cualquier otra forma cultural como el arte, la religión, etc., es una actitud de cara al mundo antes que una actividad que implique el ejercicio técnico de algún oficio. La crítica es por sí misma una forma de producción cultural del mundo. La crítica de la cultura se concibe no como la sobreposición de un modelo hegemónico de cultura, sino como la descripción de procesos culturales que, a partir de conceptos, se someten a revisión y se los hace aparecer en crisis, cuestionados, debatidos, como material para la representación. La labor del crítico en este sentido es desempolvar los materiales para las construcciones pasajeras de los fenómenos de la cultura en la práctica de un materialismo de lo singular. David Frisby ha mostrado las caras de por lo menos tres de los más significativos referentes para disciplinas críticas como la sociología, la psicología social o la estética, a lo largo del siglo XX: G. Simmel, S. Kracauer y W. Benjamin; siendo, además, referentes⁴¹ fundacionales de la denominada *Teoría Crítica*. Estos

⁴¹ María Pía López, en el párrafo que abre el prólogo de la compilación de ensayos de Siegfried Kracauer conocida como el *Ornamento de la masa 2*, supo resumir muy bien el campo de influencias intelectuales que estos autores originaron: “Hay algunos nombres que apenas se pronuncian, generan zonas de afinidades alrededor. El de Kracauer es uno de ellos. La zona es una red lectores mutuos, intérpretes o amigos. Kafka es un nombre mayor dentro del territorio; Adorno, la enunciación de una amistad intelectual; Benjamin, el compañero de microscopias, y Simmel, la inspiración frecuente. Pero también transitan Bloch, Weber, Lukács y Troeltsch. Son travesías que se intersecan: la de un marxismo sacudido de economicismos, la de la mística redentorista, la de las filosofías de la vida, la de una crítica urbanística que intenta despertar a las ciudades de

autores ofrecen un testimonio validado por la tradición que confirma que la crítica constituye una forma cultural y por lo tanto un modo de experimentar y expresar la sociedad.

Experimentar la realidad social en la modernidad como si “el presente durara una eternidad” es la postura que desarrolla Georg Simmel sobre el espectro de F. Nietzsche, como se mostrará brevemente más adelante. Autores como S. Kracauer y W. Benjamin la recogen y asumen como su postura metodológica en relación a que lo visto de una sociedad no está más allá del fragmento que apunta hacia su totalidad. Por lo tanto, ninguno de estos autores trata de evidenciar los grandes procesos de cambio en la sociedad occidental como un gran sistema teórico, sino que se ocupan de mostrar en la imagen de la sociedad las permanentes transformaciones que se encuentran ancladas a su naturaleza cultural.

Esta idea del movimiento como condición de la naturaleza cultural de la sociedad moderna, aboca estos autores a encontrar los dispositivos necesarios para evidenciar la forma de este movimiento. Simmel, cuyo interés por las *formas*⁴², en cuanto que límites objetivos que evidencian el estado subjetivo de una sociedad, supo considerar en el camino la diversidad que comprenden dichas formas y, al mismo tiempo, que las formas constituyen en único dispositivo visible de la sociedad en cuanto que la tienen aferrada: “las formas no solamente hacen visible a la sociedad, sino que la expresan” (Simmel, 2001, pág. 205). Un ejemplo de esto se encuentra en el interés de Simmel hacia la moda como forma de expresión de la experiencia moderna o, lo que es lo mismo, como imagen de la modernidad. El problema de la moda, que ocupó un lugar central en la obra de Simmel o

sus ensoñaciones”. Kracauer, Siegfried. (2009). *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*. López, María Pía (Prólogo). Barcelona: Gedisa.

⁴² Según Simmel, las formas culturales o sociales son todos aquellos aspectos que en la vida individual pugnan por exteriorizarse y, en tal movimiento, se hacen visibles en la vida social. Las formas no son simplemente fragmentos o muestras del espíritu humano que se objetiva, sino, además, ordenaciones de la experiencia, individual y social, sobre el absoluto de la vida. Así por ejemplo, las religiones, las artes, la decoración, el vestido, etc. Para ampliar, puede verse: Simmel, Georg. (2001). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península. Principalmente el fragmento: “Transformaciones de las formas culturales”. (pág. 203).

Benjamin, y algún tiempo antes en Baudelaire⁴³, es importante en el sentido en que como forma cultural encarna por sí misma la experiencia de lo moderno, como el constante movimiento que encierra el principio baudeleriano de contingencia y, a un tiempo, ofrece un panorama sobre la sociedad y su época. En suma, son los fragmentos de la cultura, o mejor, las formas de expresión de la cultura los dispositivos que ofrecen la posibilidad de tránsito por los caminos gaseosos hacia la totalidad social. Ya se trate de obras de arte, rituales religiosos, edificios ruinosos o del vestuario, etc., -en el contexto de este trabajo de las formas de expresión estéticas en el mundo del narcotráfico- se debe señalar un aspecto crucial que permite alzar con mayor proximidad una mirada hacia problemas de similar naturaleza: en la modernidad los fenómenos de la cultura a menudo repelen un análisis estructural o sistemático que pretenda abarcarlos a través de la comprensión. Aunque, no obstante, la conciencia de lograr la reconstrucción de la totalidad cultural indique que esta empresa sólo se puede alcanzar parcialmente, es posible efectuar tentativas por constatar las formas que la cristalizan, en otras palabras, la perspectiva sobre los fragmentos de la experiencia se desenvuelve en virtud de la observación de la totalidad cultural.

En la postura que desarrolla Simmel sobre las formas de la cultura, subyace una influencia de A. Schopenhauer y F. Nietzsche⁴⁴. Si bien no es posible en este trabajo ofrecer un panorama completo de estas influencias intelectuales sobre la obra de Simmel, habría que referirse *grosso modo*, en virtud de la discusión, a algunos aspectos vinculantes a fin de afianzar los lazos del presente trabajo con la tradición que condensa este autor.

⁴³ Según David Frisby atribuye a Baudelaire la observación de la moda como el lugar estético de la modernidad. Al respecto del *Pintor de la vida moderna*, Frisby dice: “¿Dónde –ya que no sólo en ‘los paisajes de la gran ciudad’, con sus muchedumbres y ‘pompas y circunstancias’ amenazadoras-, se sitúa esa escurridiza modernidad? Baudelaire prefirió situarla en la fugaz belleza de *la moda*. Decía Baudelaire que ‘las modas conservan el sentimiento estético y moral de su tiempo’. Permiten destilar lo eterno a partir de lo transitorio”. Para ampliar puede verse: Frisby, David. (1992). Op. Cit. (pág. 47). Ver también: Birlanga Trigueros, José G. (2007). “Baudelaire y la moda. Notas sobre la gravedad de lo frívolo”. En: Revista Bajo Palabra. Época No. II. No. 2. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. pp. 13 – 21. Casi todas las alusiones de Baudelaire a la moda, han sido extraídas de su texto clásico: Baudelaire, Charles. (1964). *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Mayne, J. (Compilador). Londres: Phaidon.

⁴⁴ Para rastrear estas influencias filosóficas y determinar sus consecuencias en la obra de Simmel ver: Simmel, Georg. (2005b). *Schopenhauer y Nietzsche*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Según David Frisby, Simmel asume de Schopenhauer la idea de *voluntad* para renunciar a la concepción teleológica de la vida como reducida a un conjunto de impulsos que, al objetivarse, buscan alcanzar un fin último. Así, Simmel se niega a considerar la hipóstasis de los fines como si simplemente la vida cumpliera el papel de hacerlos efectivos, por el contrario, refuerza su inclinación a pensar como Schopenhauer en el sentido en que “no hay fines últimos en la vida, sólo la voluntad humana” (Frisby, 1992, pág. 89). En su ensayo sobre *la esencia de la cultura*, Simmel desarrolla esta postura pensando en ella como el principio ordenador de la naturaleza propiamente humana. En otras palabras, la cultura se ocupa de configurar el movimiento de la vida de los seres humanos donde el fin reside, justamente, en el movimiento mismo como tendencia permanente; es una pura voluntad (Simmel, 2001, pág. 186). Esta tendencia o voluntad como principio cultural, busca en forma constante la superación objetiva y subjetiva de las condiciones presentes hacia un estado de cosas *mejor* del que aún no se tiene noticia. Así, la cultura o, dicho de otro modo, lo cultural en el panorama simmeliano, significa el despliegue objetivo y subjetivo de la condición humana como tendencia hacia la perfección donde lo perfecto es una promesa.

Por otra parte, desde Nietzsche⁴⁵ Simmel labrará la idea en la modernidad de un presente eterno, como *el eterno durar de lo mismo*. Se hará consciente de que justamente el movimiento de lo cultural en la modernidad se percibe en el afán de la novedad, de donde se deriva una necesidad exagerada de transformar el mundo a un ritmo tan acelerado que su aspecto aparece siempre igual. Presuntamente lo nuevo incorpora un cambio en la presentación de algo distinto, sin embargo, cuando lo distinto se repite hasta volverse moneda corriente, hace aparecer la experiencia del mundo como siempre la misma, se reitera *ad infinitum* y convierte el movimiento de lo cultural en la superficie de lo mismo. Así pues, si de lo que se trata entonces es de desentrañar las formas culturales de la modernidad, hay que apropiarse de sus ritmos y sus lenguajes, si la experiencia

⁴⁵ Los desarrollos nietzscheanos a propósito de la metáfora del *eterno retorno*, pueden encontrarse en el texto: Nietzsche, Friedrich. (2001). *La Gaya Ciencia*. Madrid: Akal.

cultural del mundo señala la producción de formas cada vez más rápidas y fragmentarias, hay que tomarlas desde su propia naturaleza.

S. Kracauer como discípulo de Simmel sabrá capturar muy bien la propensión que se desencadena en su maestro hacia las formas culturales que pueden ser encontradas en las capas superficiales de la sociedad, y lo expresará en forma taxativa: "(...) El valor que una época ocupa en el proceso histórico se determina con mayor precisión en el análisis de sus manifestaciones superficiales e insignificantes, que a partir del juicio de la época sobre sí misma" (Kracauer, 2008, pág. 51). Lo trascendental de la confirmación de Kracauer no radica tanto en su interpretación del modo de proceder simmeliano, sino en que permite darse cuenta que la superficialidad, en este caso, no se rige por la consideración de la cultura como una estructura totalizante que corresponde a modelo ninguno. Por el contrario, su valoración de la superficie denuncia las posturas fragmentarias, no normativas, sobre la cultura y sus productos: la obra de Simmel demostró que tanto se puede valorar culturalmente obra de Rembrandt como el vestido de una mujer⁴⁶.

Así pues, la visión sobre la fragmentación de la experiencia moderna que viene desde Baudelaire se ha ido confirmando, entre otros asuntos, en la tendencia de los fenómenos de la cultura a reducir cada vez más su espectro. Una parte de las Ciencias Sociales durante el siglo XX se pasó entre grandes esfuerzos teóricos por ofrecer un modelo explicativo para los sistemas sociales: M. Weber, E. Durkheim, T. Parsons, mientras que otra parte se ocupaba de la descripción de experiencias cotidianas como escenario de interacciones concretas entre los individuos y su mundo. El intento por establecer un modelo teórico para las sociedades se fue superando por perspectivas que desarrollan miradas mucho más concretas y parciales sobre el mundo de las formas de la sociedad y la cultura. La microsociología de G. Simmel y posteriormente el Interaccionismo

⁴⁶ Para constatar el interés general de Simmel por las diversas formas de la cultura, que puede ir desde la pintura de Rembrandt o la escultura de Rodin hasta la moda del vestido y la coquetería, puede verse: Simmel, Georg. (2002b). *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*. Barcelona: Península. Ver también: Simmel, Georg. (2005a). *Rembrandt: An Essay in the Philosophy of Art*. New York: Routledge.

Simbólico de la llamada *Escuela de Chicago*⁴⁷, ofrecieron las bases para entender de qué manera la experiencia como totalidad del sujeto, en la sociedad moderna, fue decayendo de la mano del *eclipse de la razón*. En tiempos más cercanos, resulta apenas lógico observar que *La Experiencia* fue rápidamente reemplazada por el conjunto de experiencias de la cotidianidad cada vez más veloces, azarosas, artificiales y fragmentarias. Los efectos de una división social del trabajo progresivamente más compleja, demandan una mirada sobre las formas culturales cada vez más específica y concreta.

La diseminación de la experiencia en la modernidad se expresa por todas partes. En términos de la experiencia estética, la gran explosión de formas culturales ha obligado reacciones que intenten interpretar la pléyade de posibilidades expresivas que surgen en la observación de los fenómenos de la cultura. De los grandes tratados de la Estética Moderna: Schelling, Fichte, Schiller, etc., orientados por la razón que los condujo hacia los discursos sobre la belleza, se ha llegado hoy hasta las estéticas fragmentadas que reconocen multiplicidad de formas, que dan cabida al arte pictórico, al cine, a la música, incluso a los concursos de belleza. Un perfume de mujer como gesto de coquetería, las irrupciones gráficas de un grupo de jóvenes sobre los muros prohibidos de la ciudad como acción política, la decoración de la casa como la construcción de un paisaje estético que configura espacio del hogar, etc. La solemnidad de la razón moderna que se posó sobre el gran arte y que lo acompañó hasta su muerte hegeliana, dispuso también la muerte de la estética en sentido clásico⁴⁸. En consecuencia, el problema ahora no se centra en la razón estética sino en multiplicidad de racionalidades estéticas que constantemente aparecen y se vuelven a ocultar. Se trata ahora de fragmentos expresivos de la experiencia estética de una totalidad social.

⁴⁷ Se refiere a la escuela de estudios de ecología humana formada en Chicago en los años veinte por investigadores como George Herbert Mead y Robert Park, cuya tradición fue recogida poco después por autores como Herbert Blumer y el canadiense Erving Goffman. Para ampliar información sobre esta tradición puede verse: Blumer, Herbert. (1982). *El Interaccionismo simbólico: perspectiva y método*. Palma de Mallorca: Hora Nova S. A. Ver también: Goffman, Erving. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

⁴⁸ Para ampliar esta noción puede verse: Danto, Arthur C. (2002). *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós.

La justificación para partir del fragmento social resulta totalmente manifiesta, ya que el fragmento fortuito ya no es un simple fragmento: lo 'singular' abarca lo 'típico', el fragmento fugaz es la 'esencia'. No existe un ordenamiento ontológico de dichos fragmentos que permita al observador decir que uno es más importante que el otro. Todo fragmento, toda instantánea social encierra la de revelar 'el significado total del mundo en conjunto' (Frisby, 1992, pág. 113).

Como Frisby pone de presente, a pesar del inmenso número de dimensiones que la hiper-división de la experiencia pueda connotar, Simmel mantuvo intacto su propósito de observar los fragmentos culturales *sub specie aeternitatis*, desde el punto de vista de la eternidad. En un mundo plenamente fragmentado el objeto de la cultura se hace cada vez más escurridizo, sin embargo, desde el punto de vista de la teoría es imposible claudicar en el propósito por reconstruir la totalidad de la cultura, aunque sólo sea como una promesa, y aunque quede la sensación que este propósito sólo se logra durante un instante en una sociedad que se transforma velozmente.

2.2 Un modo de ver las cosas

El cuerpo teórico de esta tesis transita de la mano de una visión instalada entre la concreción del concepto y la imaginación. Este es un ejercicio dialéctico practicado por pensadores críticos de la estatura intelectual de Walter Benjamin, por ejemplo. Para justificar y refrendar la perspectiva materialista de la historia, pero al mismo tiempo el despliegue de imaginación y mística presente en la obra de Benjamin, Theodor Adorno (2001a) dijo que la perspectiva benjaminiana no se ocupa meramente de una "metafísica de la forma" (pág. 14). Cuando Adorno se refiere a esta metafísica de la forma lo hace para ejercer una defensa de Benjamin que, incomprendido y quizás tergiversado, fue acusado en su entorno como un pensador asistemático, poco riguroso e imaginativo⁴⁹. Adorno aboga por Benjamin

⁴⁹ El filósofo del misticismo judío Gershom Scholem, quien fuera uno de sus amigos más afectos, ofreció una semblanza no solamente de su relación con Benjamin, sino de la personalidad de aquel pensador y su contacto con el mundo, incluyendo el olvido y maltrato a los que fue sometido. Para ampliar puede verse: Scholem,

estando convencido que su modo de proceder es todo lo contrario a fútil y falto de rigurosidad. Adorno, quien como pocos sabía que recurrir a la imaginación en el ejercicio filosófico no constituye una falta a principio alguno, considera que el pensamiento de Benjamin, sobre la base de sus múltiples influencias e inspiraciones, denuncia justamente su condición de observador de la experiencia moderna y, como observador agudo, no puede ver otra cosa que la explosión en fragmentos de esta experiencia. Este es, sin duda, el punto más importante para esgrimir argumentos en favor de una eventual definición del pensamiento de Benjamin, su filosofía de la historia y su sociología están impregnadas de las observaciones de la experiencia fragmentada de la modernidad. Es decir, el pensamiento de este autor aparece como afectado de modo grave por su contexto. Por ello Adorno extrae del propio Benjamin una frase cuya correspondencia es evidente con autores como G. Simmel o Ch. Baudelaire, y que demuestra su interés declarado por la perspectiva fragmentaria de la historia: “Lo eterno es en todo caso más un adorno en la ropa que una idea” (Adorno, 2001, pág. 14). Lo que comienza a desprenderse de estas observaciones afectadas por el contexto, son imágenes fragmentadas de fenómenos que el filósofo sabrá hacer aparecer en clave de la crítica, como dispositivos concretos de la cultura. En un sentido semejante, Esteban Vernik (2007) destacó: “[...] Simmel sería considerado como el filósofo de la vida (...) T. W. Adorno, a pesar de sus desacuerdos, reconoció que Simmel fue el primero, a pesar de su idealismo psicológico, en efectuar ese retorno hacia los objetos concretos”. (pág. 21).

El proyecto benjaminiano transcurre entre la concreción y lo imaginario, o como lo indica Rolf Tiedemann (2005): “entre la filosofía materialista de la historia y el surrealismo” (pág. 13). Efectivamente, a propósito de esta actitud, Benjamin (2005) dejó un extenso testimonio sobre su obsesión teórica y práctica por el proyecto de *Los pasajes de París*. Así, expresó su idea reiterativa y permanente de acuerdo con la cual, su real objetivo era, desde la publicación de *Calle de*

Gershon. (2004). *Los nombres secretos de Walter Benjamin*. Madrid: Trotta. O También: Benjamin, Walter y Scholem, Gershon. (2011). *Correspondencia (1933-1940)*. Madrid: Trotta.

dirección única, “ganar para una época histórica la máxima concreción, tal como aparece de cuando en cuando en los juguetes infantiles, en un edificio, en un modo de vivir” (Tiedemann, 2005, pág. 20). Es decir, debe quedar claro que Benjamin a partir de su pensamiento, persigue, denodadamente, capturar imágenes de la experiencia moderna en sus formas de expresión cultural. Justamente, Frisby en perspectiva de Simmel, considera que este es el papel de una sociología de la cultura en el marco de la modernidad:

No es sólo que lo fragmentario y lo superficial puedan ser el punto de partida de la reflexión sociológica, sino que, además, su significado estriba en su ‘conexión’ con lo esencial. Así, pues, Simmel oscila entre la afirmación de que el fragmento es la totalidad y la de que el fragmento, en virtud de sus conexiones con lo esencial, facilita la entrada, por así decir, a la totalidad (Frisby, 1992, pág. 114).

No casualmente, esta es la misma manera de ver la experiencia moderna que Esteban Vernik (2007) reconoce en Georg Simmel:

(...) ‘dejar caer una plomada’ desde la superficialidad hacia las profundidades de las cosas aparece en la perspectiva estética de muchos de los escritos para *Jugend*⁵⁰. Estos parten de las situaciones más cotidianas y superficiales, como discusiones circunstanciales, diálogos con un hijo o confidencias entre amigos, y aspiran a sondear los misterios del alma humana, como en sus disquisiciones sobre sentimientos psicosociales de lo más universales, tales como la avaricia o la coquetería (págs. 18-19).

En los productos culturales de una época Benjamin “no suponía la esencia tras o sobre las cosas, sino que la sabía en ellas” (Tiedemann, 2005, pág. 13). Quedó demostrado por la historia que Benjamin era un exégeta de los tiempos y un crítico de la sociedad a través de la observación de sus productos culturales. Como

⁵⁰ La revista *Jugend* se publicó en Múnich entre 1896 y 1940 y en sus inicios estuvo dirigida por Georg Hirthse. En sus primeros años se desató como un escenario cultural para la publicación de temas relacionados con el arte, la filosofía y la cultura popular alemana. De esta revista se desprende el nombre *Jugendstil* que fue como se conoció el modernismo en Alemania. Muchos intelectuales y artistas fueron sus colaboradores, entre ellos: Max Bernstein, Arnold Böcklin o Georg Grosz. Allí, Simmel publicó entre 1897 y 1907, muchos de los fragmentos que después fueron recogidos para sus publicaciones, entre ellas los que se recogerán en la publicación: Simmel, Georg. (2007). *Imágenes momentáneas sub specie aeternitatis*. Barcelona: Gedisa. Esteban Vernik (ed.). Traducción de Ricardo Ibarlucea.

observador perspicaz buscó interpretar las cosas en su dimensión ominosa⁵¹ a partir de la crítica; es decir, que la crítica benjaminiana supo presentar las cosas en la experiencia moderna, a la vez extrañas y muy próximas. Desde el amor hacia una mujer, hasta una estación de gasolina o una salita para desayunar, Benjamin supo hallar los determinantes culturales de la modernidad⁵².

De los fenómenos de la cultura se desprenden imágenes que constantemente remiten a la elaboración de interpretaciones respecto de ciertas circunstancias de la vida social, aunque estas elaboraciones únicamente estén disponibles en forma pasajera, pueden conducir de una forma más clara a la elucidación de problemas de la cultura que si se pensara en ellos holísticamente. El tipo de imágenes que se desprenden de las formas de la cultura son derivaciones fenomenológicas y no se ajustan a elaboraciones subjetivas que vienen a la contemplación de las cosas; Benjamin dijo: “(...) Las imágenes no son impresiones subjetivas, sino expresiones objetivas que se manifiestan como las concretas apariencias de la vida” (Pág. 52).

No representa una sorpresa el hecho de acuerdo con el cual, por el camino de la crítica de la cultura es altamente plausible encontrar un acceso hacia determinadas formas sociales. En la búsqueda por dilucidar las relaciones sociales que estructuran nuestras visiones del mundo, es necesario recurrir a los códigos que impone cada tiempo; el modo proceder de Walter Benjamin bajo la herencia de Simmel, como se verá más adelante, constituye un testimonio en este sentido. Ha sido él quien más elocuentemente ha demostrado que la crítica hacia los tiempos de la superficialidad que campea en la experiencia moderna, debe comenzar justamente desde la superficie. Esa fue, la lectura que hizo Benjamin

⁵¹ La observación de una dimensión ominosa de fenómenos de la cultura, es un movimiento crítico que lleva a los fenómenos más familiares a parecer como extraños en su propio contexto. Esta noción de lo ominoso no fue expresamente desarrollada por Benjamin, más bien está basado en la comprensión que elaboró S. Freud, en el sentido que desde el punto de vista de la experiencia, algo muy familiar deviene, de pronto, extraño; en términos de Freud se experimenta un tránsito entre *Heimlich* a *Unheimlich*. Para ampliar ver: Freud, Sigmund. (1989). *Obras Completas*. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu. “Lo ominoso” (pág. 215).

⁵² Este ejercicio puede verse claramente expresado en una pequeña publicación que se tituló: *Calle de Dirección Única*. Allí, Benjamin busca alcanzar la máxima concreción teórica sobre la observación de la inmensidad de la vida cotidiana del Berlín que él vivió. Este libro dividido en 58 fragmentos está explícitamente dedicado a Asja Lacis, una actriz letona y directora de teatro a quien Benjamin le profesó un amor devoto y con quien nunca sostuvo una relación permanente. En el libro aparece: “Esta calle se llama *Calle Asja Lacis*, nombre de aquella que, como ingeniero, la abrió en el autor”. Ver: Benjamin, Walter. (1987). *Dirección Única*. Madrid: Alfaguara.

sobre el materialismo dialéctico: “deducir del exterior lo interior” (Adorno, 2001, pág. 23). Para Benjamin, el problema de la cultura posee un carácter fundamentalmente expresivo y la labor de su filosofía había sido la de hacer ver precisamente este carácter:

Marx Expone el entramado causal entre la economía y la cultura. Aquí se trata del entramado expresivo. No se trata de exponer la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura. Se trata, en otras palabras, de intentar captar un proceso económico como visible fenómeno origininario de donde proceden todas las manifestaciones de la vida de los pasajes (y con ello del siglo XIX) (pág. 462).

Así, pues, los fenómenos culturales producen imágenes de la sociedad que remiten hacia la posibilidad de construir significados acerca de sus formas. Las tentativas por interpretar estas imágenes parten del ejercicio de describirlas en clave de la crítica. Tal cual buscó hacerlo Benjamin en el recurso a las fisionómicas como modos de acceder a la “(...) eternidad del instante... La fisionómica deduce del exterior el interior, descifra la totalidad del detalle, representa en lo particular lo general” (Tiedemann, 2005, pág. 23). En este sentido, el movimiento ejecutado por Benjamin invita a ir desde los fragmentos expresivos de la cultura hacia la totalidad social en cada época.

Este es justamente el carácter que reconoce Esteban Vernik (2007) en las Imágenes Momentáneas elaboradas por Simmel en relación a sus observaciones de la experiencia moderna, a propósito dice:

La idea inspirada en Spinoza de *Imágenes momentáneas sub specie aeternitatis* alude a la pretensión de abordar el significado de la totalidad desde una mirada instantánea. O bien la contemplación de imágenes momentáneas desde el punto de vista de la eternidad. Aquí Simmel reconoce en Spinoza el principio de *coincidentia oppositorum*, una contraposición entre dos polos en tensión, los de lo momentáneo y lo eterno, cuya reconciliación inalcanzable determina la experiencia estética propia de la modernidad. Y es que la vivencia moderna descansa en la paradoja, en la oscilación entre los polos opuestos de todo lo humano (pág. 19).

Hay que saber que partir de los fragmentos y no de los problemas como totalidades es una decisión que no deja de arrastrar inconvenientes de orden metodológico, en el sentido de la modelación de un objeto de estudio claro, visible y delimitado. Elegir determinadas caras de un problema que expresan la imagen de una época, representa una apuesta por seguir los “hilos invisibles que soportan la realidad social” (Frisby, 1992, pág. 27); una realidad que aparece y se logra mantener tanto como una pompa de jabón en las manos.

Otra de las perspectivas teóricas que puede aportar elementos para exponer los fenómenos de la cultura a través de la lógica descriptiva de las imágenes, y que guarda un importante nivel de empatía con las formulaciones de Walter Benjamin, reside en la mirada de Theodor Adorno, fundamentalmente en su interés por entender la función de la imagen en cuanto capa expresiva de la cultura. En su preocupación teórica por la estética Adorno mantuvo la idea, según la cual, la obra de arte encarnaba el objetivo principal de la estética. Más allá del sentido clásico que Adorno le imprimía a sus formulaciones sobre el fenómeno estético, hay algo en su consideración de la obra de arte que llama la atención, especialmente para este contexto: tiene que ver con el *carácter de imagen*⁵³ de las obras de arte. La obra de arte en cuanto que imagen es “aparición y manifestación, no tanto representación” (Adorno, 1971, pág. 116). Adorno quiere decir con esto que la imagen como aparición guarda un significado que emerge en ella, o que *ella* manifiesta, no es por tanto el reflejo ni de la sociedad ni de ciertos estados anímicos. Al mismo tiempo, los significados que la imagen guarda no pueden ser más que versiones parciales de una totalidad. Es decir, que para Adorno como antes para Simmel y para Benjamin, la imagen constituye la posibilidad de acceso a fragmentos parciales de la experiencia de la totalidad, “(...) la tarea encomendada a las imágenes, consiste en hacerse conscientes de lo universal que late en lo particular” (Adorno, 1971, pág. 117). Esta es una consideración que

⁵³ El *carácter de imagen* es la categoría que usa Adorno para referirse a los rasgos fenomenológicos de las obras de arte. En este sentido no es un *tour de force* que se adapte en esta tesis para equiparar conceptos que en apariencia son de naturaleza distinta: Arte e Imagen. Esto debe ser aclarado justamente debido a la vigencia de los debates acerca entre la Historia, la Filosofía del Arte y los Estudios Visuales.

se podría fácilmente emparentar con el aparato crítico Benjaminiano en el sentido en que ambas perspectivas en parte se construyen sobre el legado de Simmel⁵⁴.

2.3 Las imágenes del pensamiento

Según A. Moles (2009) “[...] toda imagen es, por principio, figurativa en la medida en que se pretende un soporte de la comunicación, soporte igualmente de la transferencia de un fragmento del mundo” (Pág. 14). Las imágenes que aquí se configuran plantean una particularidad en cuanto a su construcción, esto es, en tanto que parten de observaciones sobre aspectos ligados a las capas visibles del mundo del narcotráfico, pero cuya elaboración se depende de un ejercicio de conceptualización. Quiere decir esto, que las descripciones sobre el narcotráfico poseen una función imagológica que buscan ofrecer un panorama delineado por la observación y expresado a través de las palabras.

Las imágenes verbales poseen una contundencia no menor en términos de posibilidades representativas relacionadas con asuntos de la sociedad. El crítico de la cultura es ya, de hecho, “un escritor de imágenes” (Kracauer, 2009). En este caso, cada acercamiento que busque comunicar una semblanza acerca de las formas de expresión cultural en el narcotráfico y su relación con la ciudad, es un intento por elaborar imágenes del fenómeno que a través de la comunicación trascienden la iconicidad o la representación gráfica. Es decir, la función de las imágenes del pensamiento posibilita mostrar lo que se hace invisible. Resultan muy elocuentes, en este sentido, los comentarios elaborados por Darío Ruiz Gómez (1987) haciendo alusión a la función de las imágenes como formas de capturar momentos del proceso cultural:

Digamos como en Proust en el amanecer y sobre el lienzo de la pared, la luz se convierte en una anémona o la parpadeante e innúmera sensación del mar; más presentido que visto en Seferis: la imagen no necesita sino de la propia imagen para

⁵⁴ Esta es una relación que se ha puesto en evidencia muchas veces, el propio Adorno le aceptó a Benjamin, aunque con cierta sospecha, la importancia que tenía Simmel para ambos, siendo en la obra de Benjamin donde más claramente se percibe la influencia simmeliana. Para ampliar puede verse: Theodor W. Adorno y Walter Benjamin. (1998). *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid: Trotta.

convertirse en recuerdo vivo, en tanto que éste, despierta siempre cuando la luz lo llama, cuando la luz salta inesperadamente y entonces la escena vuelve a rehacerse como ayer o como mañana. (pág. 180).

Estas imágenes del pensamiento son, en este contexto, expresadas a través de la descripción verbal que permite establecer un acercamiento fenomenológico sobre lo observado, esto es lo que permite que emerja un sentido para los fenómenos. Sobre estos procedimientos que hacen aparecer una forma distinta en la configuración de imágenes sobre situaciones o sucesos de la experiencia, Martin Jay afirma:

A diferencia de otros sentidos, como el olfato, el tacto o el gusto, parece existir una relación íntima, aunque compleja, entre el la vista y el lenguaje, que aparecen aproximadamente en el mismo momento de la maduración. Como señalan Robert Rivlin y Karen Gravelle 'la capacidad para visualizar algo internamente está íntimamente vinculada a la capacidad para describirlo verbalmente. Las descripciones verbales y escritas crean imágenes mentales sumamente específicas [...] el vínculo entre visión, memoria visual y verbalización resulta sorprendente'. (Jay, 2007, pág. 16).

Hay en este sentido una posibilidad infinita que se abre a través de la concepción de la noción de "imagen" que, según W. T. Mitchell (2009), puede significar fenómenos gráficos, ópticos, perceptivos, mentales o verbales. La imagen en sí misma no es diferente de la discursividad expresada a través del texto, incluso se podría decir que hay *imagenestexto*. Para Mitchell (2009), estas imágenes también llamadas metaimágenes o las imágenes de la teoría,

(...) revelan la inextricable imbricación de la representación y el discurso, la forma en que la experiencia visual y verbal y están entretreídas. Si, como pensaba Foucault, la relación de lo visible con lo legible es infinita, es decir, si 'palabra e imagen' son simplemente dos nombres insatisfactorios para referirse a una dialéctica inestable que constantemente cambia su situación en las prácticas de representación, rompiendo tanto sus marcos pictoriales como discursivos y poniendo en entredicho las premisas que sostienen la separación de las disciplinas verbales y las visuales, entonces las imágenes teóricas pueden resultar útiles sobre todo como ejercicios des-disciplinares (pág. 79).

De esta manera puede verse cómo la ventaja de entender este campo expandido de las imágenes ofrece la posibilidad de abarcar situaciones de la realidad, ya se trate de acontecimientos sociales o de formas culturales, de una manera más amplia y exenta de las pretensiones de ofrecer resultados sancionatorios sobre los acontecimientos que se observan. En un ejercicio teórico, las imágenes del pensamiento se ocupan de ofrecer testimonios sobre lo observado, sobre las experiencias atravesadas por formas de expresión de la cultura; no aspiran comprender.

Una de las propiedades más potentes de la imagen en cuanto representación de un fenómeno de la sociedad o la cultura, consiste en la posibilidad de incitar a quien interpreta a imaginar algo sobre determinada situación, de tal manera que pueda ser contrastada su interpretación con la propia experiencia. Entender la exposición de un fenómeno sociocultural como el narcotráfico y sus distintos modos de impactar la ciudad, en tanto que configurado por las imágenes que de él se desprenden, tiene una función documental. El carácter imagológico que en este trabajo tienen las imágenes del narcotráfico va más allá de su aparente configuración iconográfica o de su interpretación iconológica. Al no tratar con imágenes gráficas o icónicas⁵⁵, este ejercicio narrativo busca acercarse a formas culturales producidas en el mundo del narcotráfico a través de una comprensión del valor documental de la imagen, no tanto a través de un discurso visual sino imagológico, que puede cobrar sentido en el entorno histórico y social. Según Moles (2009),

[...] Esta aceptación de la palabra imagen es un reencuentro –a través de la renovación que le ha dado la comunicación técnica- con la noción de *Imago* de la filosofía, que es esencialmente un conjunto de causas de percepción sensorial que se traducirá más tarde en lo que los platónicos llamarían el *Ícono*, la ‘imagen material’ que permite al receptor o al espectador considerar, en su conciencia, un aspecto del mundo que les es

⁵⁵ En este contexto se alude de una acepción del término *Ícono* que según Umberto Eco se encuentra mediando entre el *Imitans* y el *Imitatum*: “lo que *representa algo* y aquello que *representa otra cosa*”. Para ampliar esta noción puede verse: Eco, Umberto. (1977). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen. Cap. 3. “Crítica del iconismo”.

próximo o lejano, pero que en cualquier caso no está 'aquí' sino 'en otra parte' (págs. 11-12).

Las imágenes del pensamiento, más que una interpretación por sí mismas, constituyen el material necesario para la elaboración de interpretaciones sobre cualquier fenómeno de la cultura. Son pues un insumo necesario para la representación⁵⁶. En este sentido, esta tesis espera poder construir unos cimientos iniciales que sirvan para tender un puente entre la elaboración de un discurso imagológico, que se dispone sobre la descripción de las capas expresivas del mundo del narcotráfico, es decir, sobre su emergencia estética, y una sociología de fenómenos culturales.

2.4 Imágenes del narcotráfico

En este sentido, recoger visiones que se arrojan hacia la observación de las formas culturales como la capa expresiva de la sociedad, implica moldear precisamente la forma que adoptan esas visiones sobre la base de la configuración de imágenes de la sociedad. Las miradas que se dirigen a formas expresivas denotan al mismo tiempo la construcción de imágenes *sobre* la sociedad; puede ser esta una de las razones para considerar que las imágenes se convierten en un testimonio cultural de una época.

Para ir al tema de este trabajo, la observación del fenómeno del narcotráfico implica el ejercicio de constitución de un hecho estético que se encierra en visiones parciales sobre este fenómeno social y el ejercicio se concentra en revelar algunas de sus formas de expresión, para que, desde el punto vista del análisis, tomen cuerpo las imágenes del narcotráfico en su ambiente natural. Las imágenes producidas por las formas culturales como expresión de hechos sociales son interpretadas en relación a las valoraciones de una época. Este modo de proceder escapa a los modelos explicativos que buscan comprender el carácter de

⁵⁶ Para ampliar la consideración de la imagen en cuanto insumo para la representación y no representaciones por sí mismas, puede verse: Jenks, Chris (ed.). (1995). "The centrality of the eye in western culture, an introduction". En: *Visual Culture*. London: Routledge.

una época sobre la base de una razón orientadora que lo abarca todo; “la razón en la modernidad se convierte en mito”, dijeron Adorno y Horkheimer (1994). Por el contrario, la fabricación de imágenes sobre un aspecto de la sociedad está mediada por la observación como gesto estético, y no se puede aparejar a la implementación de un método en tanto que discurso de lo observado. En este contexto, podría decirse que este trabajo principalmente se enfrenta a los problemas de las formas estéticas, antes que a la comprensión de una *razón* estética del narcotráfico.

La idea no es partir de un discurso normativo sino efectuar un ejercicio descriptivo, de modo tal que aparezca *una* visión posible sobre el mundo del narcotráfico y su incidencia en formas culturales en Medellín. No se trata de construir un conocimiento preciso acerca de este fenómeno en la ciudad, sino de acercarse a la interpretación de algunas de sus formas expresivas. Por lo tanto este trabajo no puede ir más allá de la contingencia que se desarrolla en la propia mirada que lo interpreta. Estas imágenes se desprenden de testimonios a partir de vestigios de la experiencia cultural de la ciudad, como un modo de capturar impresiones desde un determinado punto de vista dirigido hacia lo que expresan los sedimentos de un fenómeno cultural como el narcotráfico.

Soportados por este panorama, habría que entender que el narcotráfico no es un fenómeno fácil de reducir al simple reflejo de la estructuras socioeconómicas de un país tan heterogéneo como Colombia. Por el contrario, el complejo de expresiones multidimensionales que el narcotráfico implica, denuncian la naturaleza de las formas de la sociedad como su producción y no como su reflejo. El narcotráfico expresa el estado de la sociedad que lo produce, aunque su forma no sea un calco exacto, sino que adopte figuras muchas veces diferenciadas. Justamente, la observación de estas formas diferenciadas constituye uno de los objetivos claros de este trabajo: dilucidar la aparición estética del narcotráfico que se superpone a la forma ética de la sociedad.

Las imágenes como fragmentos que se desprenden de la cultura en un momento determinado, se apoyan en canales que les permiten transmitirse y reproducirse

hasta el punto de instalarse en imaginarios colectivos que las reelaboran y le entregan nuevos significados. En Colombia uno de los canales más expeditos en esta labor, a propósito del narcotráfico, ha sido el periodismo. El narcotráfico ha servido para referir casi cualquier asunto que se equipare a prácticas de ilegalidad, a expresiones de violencia, o a manifestaciones de mal gusto. Muchas prácticas de la vida cultural en el mundo del narcotráfico violan la legalidad, hecho que despierta el interés de una masa deseosa de información. La curiosidad por las cosas comunes que se hacen aparecer como extrañas, constituye el material más importante del periodismo. Asesinatos, robos, prácticas estéticas extravagantes y toda suerte de expresiones comunes a cualquier escenario latinoamericano, aparecen como hechos extraordinarios con el rostro de una dramaturgia grandilocuente. Así, las crónicas, los reportajes, las notas, las entrevistas, etc., herramientas inherentes al ejercicio narrativo del periodismo, empiezan a constituirse en la fuente más expedita de visibilidad de formas expresivas del narcotráfico, hibridándose con escenarios para la generación de opinión pública. La narco-estética⁵⁷, la narco-música, el narco-fútbol, las narco-novelas, etc.; son todas expresiones comúnmente llamativas que demuestran la apertura de un mercado de la información que, antes que decaer, se aviva con más fuerza hoy en día.

Las imágenes que socialmente se han elaborado sobre el narcotráfico en Medellín y en Colombia, han estado conducidas por representaciones derivadas de los medios de comunicación y desde una cierta literatura comercial⁵⁸, que han conseguido llevar las formas de expresión del mundo del narcotráfico al nivel de

⁵⁷ Este tipo de términos ha sido usado con bastante frecuencia, incluso, por lo general, de una manera peyorativa o muchas veces cuando se intenta exhibir con cierto sarcasmo un tono burlón y descalificador respecto de algunas formas expresivas de la cultura en Colombia. A propósito puede verse: Rincón, Omar. (2009). “Narco.estética y Narco.cultura en Narco.lombia”. En: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Sao Paulo, Vol. 24, No. 70, junio. pp. 147 – 163.

⁵⁸ La escritora Lolita Bosch publicó un artículo donde se efectúa un recorrido descriptivo por algunas de las principales obras de literatura que tienen como *leitmotiv* el narcotráfico en diferentes países. Ver: Bosch, Lolita. (8 de agosto de 2009). *Contar la violencia* [esferapublica.org]. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=12944>, (Recuperado 11 de octubre de 2012).

una mercancía; lo que Susan Buck-Morss⁵⁹ denominó las *post-imágenes*, que es lo que Walter Benjamin consideraba se encarnaba en la imagen publicitaria.

Un ejemplo de esto puede hallarse en hecho, según el cual, en el mundo contemporáneo la ciudad en general aparece hoy como la gran imagen, como la representación universal visible de los valores del sistema social moderno. Precisamente Guy Debord (2005) señaló que,

[...] Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida. La realidad considerada parcialmente se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo-mundo aparte, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra, consumada, en el mundo de la imagen hecha autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente. (Pág. 8).

La imagen de las ciudades reemplaza y trasciende todo contenido profundo en términos de una forma objetivada, de modo que la imagen de la ciudad se constituye hoy en su experiencia. La imagen espectáculo⁶⁰ del Medellín “post-narcotráfico” a través de su nueva arquitectura o su ingreso al mundo de los *gadgets* urbanos, que la han catapultado al nivel de las *smarts cities*, se ha ido convirtiendo en la propia experiencia de la ciudad ante el mundo. Si consideramos el binomio ciudad-estética se podría pensar que los objetos culturales que en ella se producen no remiten más que a su propia apariencia. La producción de referentes objetivos en su interacción con la subjetividad, reafirma el valor tanto intrínseco como extrínseco de las obras de la cultura para acceder a la interpretación de la experiencia social en un momento determinado. Este valor, en

⁵⁹ La perspectiva metodológica de Benjamin para dilucidar su comprensión de las imágenes derivadas de los fenómenos urbanos del París en la transición entre el Siglo XIX y el Siglo XX, no puede ser desarrollada en este trabajo. Para ampliar este tema puede verse el célebre y brillante trabajo de Susan Buck-Morss sobre una interpretación de la visión dialéctica de Walter Benjamin: Buck-Morss, Susan. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa. Sobre todo: Parte III. “Post-imágenes”.

⁶⁰ Esta noción fue señalada por Guy Debord para indicar justamente cómo la apariencia de la cultura se convierte en su propia experiencia. Para ampliar puede verse: Debord, Guy. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio. Principalmente: Cap. I. “La separación consumada”. Donde afirma que: “[...] El espectáculo no puede entenderse como el abuso de un mundo visual, el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Es más bien una Weltanschauung que ha llegado a ser efectiva, a traducirse materialmente. Es una visión del mundo que se ha objetivado”. (Pág. 8).

tanto que posibilidad, se ha extendido hacia múltiples formas expresivas que, independizadas y autónomas en sentido estético, nos llevan a interpretar el mundo contemporáneo. El valor de los grandes productos culturales, como el arte pictórico por ejemplo, no se encuentra muy lejano de los letreros luminosos de la publicidad, o de los avisos de los almacenes que anuncian la reparación del automóvil, o de los artículos decorativos que no van más allá que lo que muestran. En este caso, la producción de formas expresivas en el mundo del narcotráfico constituye una muestra de la propia experiencia de una ciudad que supone haberlo superado, como si pudiera reconstruir la imagen de una ciudad sin narcotráfico. Medellín no se puede deshacer de la imagen que imprimió sobre ella el narcotráfico, en cuanto signó su propia experiencia. Ahora bien, si esta imagen de la experiencia de la ciudad resulta positiva o negativa es un asunto de otras dimensiones.

2.5 Ética y representación en las imágenes del narcotráfico

Cuando se trata de formas culturales que tienen por motivo la representación del narcotráfico es frecuente encontrarse ante un problema de orden teórico en relación con la producción de imágenes sobre ciertos aspectos de la sociedad, en cuanto representación de un momento determinado que se ha juzgado por muchos como irrepresentable.

Georg Didi-Huberman (2010), se ha percatado del problema del orden representacional de la imagen y lo ha expresado en términos de la “representación de lo irrepresentable”. Podría decirse que estos cuestionamientos responden de modo general a un interrogante: ¿existe lo irrepresentable en las imágenes? Según Huberman (2010) la imagen tiene un poder para tocar lo real que se encuentra en su propia naturaleza, es decir, que la imagen (y no sólo el autor considera las imágenes de representación gráfica) se ha presentado en la historia como un testimonio de las tentativas por “mostrar lo que no puede ser visto” (Huberman, 2010, pág. 197); es decir, representar una realidad que en esencia es relativa, parcial y efímera, pero que al mismo tiempo encarna la posibilidad de

perpetuarse. Quiere decir esto que el rol histórico de la producción de imágenes como acercamiento a lo real constituye un gesto dirigido hacia la representación de lo que se supone irrepresentable: “lo que no puede ser visto, debe ser mostrado” (Huberman, 2010, pág. 198). La violencia por ejemplo, como un testimonio del intento por representar lo irrepresentable, queda en última instancia condicionada por modelos de creencias, valores y normas, y no por su posibilidad de ser representada en imágenes que ofrecen semblanzas sobre su naturaleza, pues

La noción misma de imagen –tanto en su historia como en su antropología- se confunde precisamente con la tentativa incesante de *mostrar lo que no puede ser visto*. No se puede ‘ver el deseo’ como tal, pero los pintores han sabido jugar a encarnarlo para mostrarlo; no se puede ‘ver la muerte’, pero los escultores han sabido modelar el espacio como la entrada a una tumba que ‘nos mira’; no puede ‘ver la palabra’, pero los artistas han sabido construir sus figuras como otros tantos dispositivos enunciativos; no se puede ‘ver el tiempo’, pero las imágenes crean el anacronismo que nos lo muestra en acción; no se puede ‘ver el lugar’, pero las fábulas tópicas inventadas por los artistas nos muestran – por medios a la vez sensibles e inteligibles- la potencia ‘vaciadora’ de éstas. De este modo, toda la historia de las imágenes puede explicarse como un esfuerzo por rebasar visualmente (y lingüísticamente) las oposiciones triviales entre lo visible y lo invisible (Huberman, 2010, págs. 197-198).

Sería lícito con esto pensar que los fenómenos de la cultura adquieren un sentido justamente por lo que sus imágenes representan en un momento determinado, y no tanto por la determinación moral de sus acciones.

En el caso de violencia, el asunto empieza a tomar otro matiz cuando las imágenes que se producen sobre ella, intentan de manera denodada velar la representación de lo real, tratando de recrear una alternativa menos mala, o más adecuada a los intereses de una época desde un punto de vista moral. El problema en este sentido no es si la imagen puede ciertamente representar una ficción o algún tipo de realidad alterada, pues no hay más o menos realidad en términos de las imágenes que la intentan representar; el asunto problemático puede surgir cuando una imagen esconde intencionalmente la naturaleza de

determinada realidad y volver a presentarla alterando sus contenidos para hacerla ver más agradable. Este es, a simple vista, un ejercicio con un carácter más ideológico que una dinámica de comunicación estética que pertenezca, como función, a las imágenes en general. De este modo, lo problemático no es si “escribir un poema después de Auschwitz constituye un acto bárbaro” (Adorno, 1962, pág. 230); el problema llega cuando las imágenes de una época esconden, ideológicamente mediadas, la naturaleza de lo real y la reemplazan por evocaciones que se asumen por moderadas persiguiendo disuadir posturas críticas. En el caso del narcotráfico en Medellín, muchas de las imágenes que históricamente han sido creadas para representarlo han mantenido un afán por mostrar una realidad tibiamente esperanzadora⁶¹. Las imágenes no deben negarnos la posibilidad de ver, “debemos aprender, en cambio, a dominar el dispositivo de las imágenes para saber qué hacer con nuestro saber y nuestra memoria” (Huberman, 2010, pág. 259).

Antes bien, esforzarse cada vez más por generar representaciones del narcotráfico, es justamente una forma de no pasarlo por alto y hacerlo aparecer como un fenómeno real, pensable, susceptible de crítica. Hablar en este sentido del narcotráfico implica producir imágenes sobre su propio mundo⁶²; imágenes que

⁶¹ En Medellín y en general en Colombia, esta ha sido la función de muchas representaciones creadas *ad hoc* para ofrecer mediaciones respecto de la naturaleza social del narcotráfico y sus correlativas interpretaciones culturales. Casi siempre el buen humor, el entretenimiento y las formas narrativas originales, han logrado que muchas de las teleseries, obras de literatura y películas lleguen a las personas para dirigir las formas en que se debe asumir culturalmente el narcotráfico en Colombia. Un ejemplo de esto se encuentra en el año 2012, cuando debido al éxito de audiencia alcanzado por la teleserie *Escobar, el patrón del mal*, producida por el canal privado Caracol, se empezó a ver en Medellín la implementación de una estrategia comercial que consistía en la distribución de álbumes a niños y jóvenes para generar el consumo de laminas coleccionables; esta estrategia se desarrolló en los barrios populares de la ciudad, donde el control de las autoridades que regulan este tipo de iniciativas, es casi nulo. En el álbum aparecían los personajes principales de la serie cotejados con imágenes de los protagonistas reales de esta historia. El personaje principal era, por supuesto, Pablo Escobar. A propósito se pudo leer en el diario *El Espectador*: “Seguramente los niños que intercambian láminas del álbum de Pablo Escobar en los barrios más deprimidos de Medellín desconocen que fue el hombre que más daño le causó a la ciudad y al país en los 90”. El titular de este artículo es elocuente: “En Medellín está de moda el álbum de Pablo Escobar”. Periódico *El Espectador*. Versión digital. Publicado el 07 agosto 2012. Sin firma. (Recuperado 30 de junio de 2013).

⁶² En Colombia las representaciones que intentan mostrar el narcotráfico críticamente, casi siempre generan una ciertas resistencias se niegan a reconocerlo. A propósito, fue muy famoso el performance presentado por la artista cubana Tania Bruguera en el mes de Agosto del 2009 en la Universidad Nacional en Bogotá, donde además de llevar algunas personas afectadas por la violencia que se endilga al narcotráfico, repartió dos bandejas repletas de cocaína de la cual los asistentes podían servirse a su antojo, casi se la terminan. Al mismo tiempo, no sólo se censuró el performance y fue expulsada de la sala, sino que desató una polémica en

al mismo tiempo son un testimonio crítico sobre la agresividad y la destrucción del semejante, aunque no tenga que ser plasmado eidéticamente. No es obligatorio la elaboración de representaciones sobre el narcotráfico que alteren sus determinaciones sociales y culturales, esto sería tan simple como plantear nuevas series de entretenimiento para la televisión. Justamente, como ya se ha advertido, hay que entender que la labor de lecturas críticas de fenómenos culturales es la de posibilitar caminos para la interpretación, no generar opiniones o señalar modos de comprensión. Se trata más bien de entender que para muchos en el narcotráfico, en cuanto que realidad social concreta, no hay lugar para una ficción que lo esconda. Por tanto, el ejercicio que queda pendiente será el de construir más insumos para su libre interpretación, he aquí el carácter crítico que este estudio pretende. En síntesis, el debate sobre las formas de representación del narcotráfico constituye un problema más del orden de la ética que de la naturaleza estética sobre lo que expresa.

Huberman pone de presente el debate de la ética que se le atribuye a las imágenes haciendo alusión a la representación en fotografías del Holocausto judío. El éxito que significó para los nazis que los campos de concentración se mantuvieran en un cierto nivel de anonimato estuvo garantizado por constituir justamente un hecho inimaginable; lo que allí ocurría, al ser denunciado, se podría fácilmente desacreditar. Didi-Huberman dice que por esto Primo Levi⁶³ experimentó la más terrible angustia, dado que temía que todo ese sufrimiento fuera injustamente desacreditado por lo inimaginable. De este temor del descrédito, o de luchar contra lo inimaginable, surge la función documental de las imágenes que le fueron “arrancadas” a Auschwitz por un judío del *Sonderkommando*⁶⁴. Hay que comprender que la intención de comunicar aquello

los círculos oficiales de los comentaristas de arte donde casi todos los argumentos esgrimidos trataban del irrespeto a las víctimas del narcotráfico, como si la obra por sí misma constituyera el irrespeto. Ver: Estrada Fuentes, María. (27 de agosto de 2009). *La caída de la diosa: Tanía Bruguera en Colombia*. [esferapublica.org]. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=4790> (Recuperado 11/10/2012).

⁶³ Escritor italiano de origen judío que experimentó en primera persona los horrores de los campos de concentración y cuyas memorias constituyen un testimonio de la barbarie. Puede verse: Levi, Primo. (2013). *Si esto es un hombre*. Buenos Aires: El Aleph.

⁶⁴ Según Didi-Huberman, se trata de cuatro fotografías que: “(...) un día de verano de 1944, los miembros del *Sonderkommando* (en Auschwitz) sintieron la imperiosa necesidad, cuán peligrosa para ellos, de arrebatar a

que se da por inimaginable, por ejemplo la violencia administrada y terrorífica, no deja de ser un hecho en el que se esconde un gesto significativo de desesperación, pero que, al mismo tiempo, demuestra una necesidad en la que urge mostrar determinada realidad. La elaboración de imágenes en un contexto como el del narcotráfico opera como testimonio en la construcción de una semblanza del fenómeno, antes que como una mediación moral del mismo.

En este sentido, el compromiso ético que subyace a la imagen como intento de representación de lo real, si es que puede sostenerse un compromiso tal, sería eventualmente el que se encarna en la naturaleza del gesto de mostrar. Mostrar antes que ocultar. Tal es el valor documental que adquiere una imagen, como lo reconocería el sociólogo Karl Mannheim suscribiendo los planteamientos metodológicos de la Historia del Arte practicada por Erwing Panofsky⁶⁵.

Este ejercicio permitiría enrolarse en un debate, que se ha dado sobre todo al interior de la sociología subsidiaria de la Teoría Crítica de Frankfurt, acerca de la tendencia a la estetización de los fenómenos de la cultura, entendiendo por estetizar la desconexión de plano entre formas visibles de la cultura y realidades sociales concretas. El famoso reclamo de T. Adorno (1962) según el cual “escribir un poema después de Auschwitz constituía un acto bárbaro” (pág. 230), acoge los tonos de este debate en el sentido en que se cuestiona por el lugar de la

su infernal trabajo algunas fotografías susceptibles de ser los testimonios del horror específico y de la amplitud de la masacre. Arrebatarse algunas imágenes a *esa realidad*. Pero también –puesto que una imagen está concebida para ser mirada por otro- arrebatarse para el pensamiento humano en general, el pensamiento de ‘fuera’, un *inimaginable* del que nadie, hasta entonces (pero eso es ya mucho decir, puesto que todo ello fue muy bien planeado antes de ser ejecutado), había vislumbrado la posibilidad”. Didi-Huberman, Georges. (2010). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.

⁶⁵ Esta es una relación muy conocida en la teoría sociológica clásica que se supone enriqueció de manera importante las teorías de una tradición de sociólogos de la cultura, entre los que se cuenta a Karl Mannheim y a uno de sus discípulos más destacados: Norbert Elías. De esta relación fructífera derivaron muchos de los conceptos más importantes que aún son empleados ampliamente por críticos, fenomenólogos y sociólogos de la cultura. Para profundizar este tema puede verse: González García, José M. (1998). “Sociología e Iconología”. En: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (REIS). No. 84. oct-dic. pp. 23-43. Allí se plantea como “El modelo metodológico de la sociología del conocimiento es, pues, el de la historia moderna del arte, y de ella deriva Mannheim bastantes de las metáforas utilizadas para su análisis: ‘estilo de pensamiento’, ‘intención básica’ y ‘perspectiva’. Estos y otros conceptos metafóricos se construyen a partir del modelo de la historia del arte, pues ésta ha creado un método muy completo para clasificar los diferentes estilos artísticos, reconstruir sus características básicas y analizar los procesos de cambio que conducen a la sustitución de un estilo por otro. Puede verse también: Barbosa Martínez, Amalia. (2006). Sobre el método de la interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología. En: *Sociedade e Estado*, Brasilia, Vol. 21, No. 2, pp. 391-414.

estética negativa como forma de hacer efectiva la conexión entre Estética e Historia. Pero además, este debate ha puesto un interrogante que apunta hacia el papel de la imagen que, como representación, se ubica en el lugar de realidades concretas, dado que muchas veces la imagen de los fenómenos termina por ocultar, incluso negar, la realidad que intenta reemplazar. Hay dos posturas que ilustra Didi-Huberman, al respecto del debate en relación con el papel de la imagen como representación de realidades concretas, por ejemplo, el Holocausto judío. Por un lado se encuentra la postura de G. Wajcman (Citado por Huberman, 2010) que afirma que: “la Shoah (el Holocausto) existió y permanece sin imagen... sin rastros visibles e inimaginable... es el objeto invisible e impensable por excelencia... es destrucción sin ruinas... algo sin mirada” (pág. 51). Para Didi-Huberman, por otro lado, las imágenes cuya función “es hacer visible lo invisible” plantea que en las representaciones sobre un fenómeno, por doloroso y violento, “las imágenes siguen siendo *pese a todo*” (Didi-Huberman, 2010).

La imagen que hace visible lo invisible otorga la posibilidad de interpretación sobre aquello que visibiliza. Sin hacer emerger un fenómeno no hay lugar para la interpretación de sus significados. En este sentido, las imágenes sobre determinado aspecto de una sociedad y su cultura permiten la construcción de una realidad que es múltiple, cambiante y variopinta, que de otra manera se escaparía para la experiencia. En este sentido, vale la pena afirmar que las imágenes como posibilidad de acercarse a formas de expresión del narcotráfico, son *imágenes pese a todo*.

La imagen del narcotráfico con la violencia exacerbada es al mismo tiempo la “imagen del hombre”⁶⁶ (Didi-Huberman, 2010, pág. 52; esto es, es inherente a la ciudad, al país; y para ponerlo de presente en cuanto realidad concreta hay que

⁶⁶ A propósito, Didi-Huberman haciendo alusión a los campos de concentración en perspectiva de George Bataille, expresa lo siguiente: “Componer aquí la *imagen del hombre*, es hacer de Auschwitz, desde ahora, un problema fundamental para antropología. Como dice Bataille, Auschwitz es un hecho inherente a nosotros. No se trata, por supuesto, de confundir a las víctimas con sus verdugos. Pero esta evidencia debe contar con el hecho antropológico... de un *semejante* que inflige a su semejante la tortura, la desfiguración y la muerte... Y Bataille -pensador por excelencia de lo imposible- habrá comprendido que habría que hablar de los campos como de lo posible en sí mismo, lo ‘posible de Auschwitz’. Decir tal cosa no es banalizar el horror. Es en cambio, tomar en serio la experiencia de los campos de concentración...” (págs. 52-53). Didi-Huberman, (2010). *Georges. Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.

presentarlo y, con ello, necesariamente imaginarlo. Presentar el narcotráfico como fenómeno sociocultural para reconstruir sus imágenes desde su capa exterior hacia su interior, no conlleva en modo alguno banalizar el horror para convertirlo en “mercancía imaginaria” (Huberman, 2010, pág. 17).



Figura 1. *Paisaje*. (2013). Ilustración digital para esta tesis. Diseñadora Gráfica: Laura Pulgarín

Segunda parte

Capítulo tercero

3. Cultura del narcotráfico

Si hablar actualmente de “cultura del narcotráfico” parece un lugar común, podría pensarse con ello que las formas de expresión de los narcotraficantes, 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 solamente se compone de procesos mentales y pautas de comportamiento que soportan perspectivas axiológicas respecto del mundo, o de normas y de creencias 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 valores transmitidos y heredados 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 podría ser en esta vía 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 con ruido. Como se ha podido constatar históricamente, tal perspectiva de la cultura se hace francamente teóricamente insostenible. El carácter subjetivo de la cultura, esto es, las formas mentales de individuos aislados, por sí solas, no parecen ofrecer posibilidades de acceder de modo eficaz a la constitución de la totalidad cultural en una época determinada. Las formas de la cultura superan los determinantes subjetivos y más bien se manifiestan en lo que tales subjetividades exteriorizan.

La incomodidad en el término “cultura del narcotráfico” 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 complejo afirmar su estatus cultural mientras sea la violencia el componente principal que éticamente fundamenta su actitud frente al mundo. El problema de lo cultural del narcotráfico deviene un asunto de consideraciones éticas. Algunos podrían decir que si la cultura no permite mínimamente una posibilidad material de asir la vida en forma concreta, en cuanto constituida por una memoria que se objetiva históricamente, la energía fugaz del presente y la esperanza; esta aparece como una endeble construcción que ante cualquier sacudida podría desmoronarse.

Debido a la naturaleza teórica de este trabajo es necesario reconocer cuáles son los aspectos que más interesan de ese universo inmenso que se asume como cultura. Cuando en esta investigación se hace alusión al mundo de las formas de expresión del narcotráfico se pone sobre la mesa la idea de *los medios de expresión* de los estados mentales de un grupo de personas que se encuentran vinculados, directa o indirectamente, al mundo del dinero por grandes cantidades, de la droga, la violencia, etc. y, en consecuencia, el modo en que tales formas intervienen el paisaje cultural de la ciudad como manifestaciones de ella. En otras palabras, interesa resaltar desde el punto de vista estético cuáles son los soportes de la expresión de ciertos estados mentales como manifestación de una cierta disposición social, más que de los estados mentales por sí mismos. Raymond Williams (1994), se ocupó de establecer un panorama teórico que permite delinear teóricamente el campo de lo cultural, y en este caso puede ser útil para dilucidar cuál podría ser la connotación de lo cultural que se pone en juego en el marco de este trabajo. A propósito del concepto de cultura dice:

(...) en su uso más general, se produce un intenso desarrollo del sentido de 'cultura' como cultivo activo de la mente. Podemos distinguir una gama de significados que va: desde 1) un estado desarrollado de la mente, como en el caso de 'una persona con cultura', 'una persona culta'; hasta 2) los procesos de este desarrollo, como es el caso de los 'intereses culturales' y las 'actividades culturales'; y 3) los medios de estos procesos, como 'las artes' y 'las obras humanas intelectuales' en la cultura. Este último

es el significado general más común en nuestra propia época, aunque todos se utilizan. Coexisten, a veces incómodamente, con el uso antropológico y el sociológico --éste, sumamente extendido-- que indica 'todo el modo de vida' de un pueblo diferenciado o de algún otro grupo social (pág. 11).

Por lo tanto, puede ser posible que las disposiciones subjetivas de fenómenos culturales sean interpretadas a posteriori, una vez se haga un recorrido descriptivo por las formas en que se exteriorizan. Se podrá entender por cultura en este contexto los modos de expresión de una imagen del mundo que se constituye al mismo tiempo en la emergencia de un orden social que las produce; este proceso en el mundo del narcotráfico adquiere una cierta forma típica al interior de lo que en Colombia se conoce como: "cultura narco".

A estas alturas, resulta lógico pensar que las formas de expresión estética transcurren indisociablemente 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 en líneas anteriores cuál es la concepción algunos filósofos marxistas que siguieron un camino de disidencia hasta la sociología crítica: T. Adorno, S. Kracauer, E. Bloch, W. Benjamin. Estos filósofos consideran 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*, es decir, la estética enfrentada a procesos sociales y antropológicos como fuentes de expresión, más allá de las experiencias abstractas de la sensibilidad. A propósito, la mexicana Katya Mandoki (2008) señaló:

(...) no sólo es posible sino indispensable abrir los estudios estéticos – tradicionalmente restringidos al arte y lo bello- hacia la riqueza y complejidad de la vida

social en sus diferentes manifestaciones. Eso es la Prosaica: sencillamente, la estética cotidiana. Esta pervivencia de la estética se expresa de mil maneras, desde nuestra forma de vivir, en el lenguaje y el porte, el modo de ataviarse y comer, de rendir culto a deidades o a personalidades, de legitimar el poder, ostentar el triunfo o recordar a los muertos; pero el papel primordial que la estética tiene en nuestra vida cotidiana se ejerce en la construcción y presentación de las identidades sociales (pág. 9).

Estas afirmaciones corroboran lo que se ha venido sosteniendo en relación con la necesidad de abrir el campo de observación de fenómenos de la cultura a través de la estética; es importante, además, según el contexto señalado, mantener una posición enfática respecto de los contenidos sociales que encarnan algunas formas culturales en sentido estético. En la que es quizás su obra más importante, Walter Benjamin (2005) mostró que la estética -entendida como un complejo de formas de expresión, donde podría incluirse a un mismo nivel la pintura, la música, la arquitectura, la moda, la decoración de vitrinas, etc.,- ya no puede sentirse segura amparada bajo la égida de la mera contemplación. Esto se confirma en los análisis que establece Susan Buck Morss (1995), en los que se demuestra que aquella cosificación de la mirada propia del *flâneur* como un tipo social 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, en todo esto surge 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 (1998) consiguió mostrar el modo en que algunas formas estéticas dan lugar al surgimiento de ciertas conductas éticas y sociales en ciertas épocas. Para ello, se sirve de un caso ya hoy más o menos conocido: 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 constituir 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.

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 toda 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 Hauser⁶⁷ o a Pierre Francastel⁶⁸, 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 estética⁶⁹. Más allá de tratar de superar esta discusión de fundamental y hondísimo debate, los análisis que aquí se exponen, según pudo constatarse en los capítulos anteriores, recurren a argumentos que transitan a través de un

⁶⁷ Una de sus obras se ha convertido en fundacional de esta perspectiva disciplinar: Hauser, Arnold. (2009). *Historia social del arte y la literatura*. Madrid: Debolsillo.

⁶⁸ Se trata de uno de los críticos historiadores más renombrados en esta área de los estudios sociológicos del arte. Francastel, Pierre. (1975). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza Editorial.

⁶⁹ Esta corriente de las consideraciones sobre las determinaciones sociales de las expresiones artísticas, ganó un lugar en los círculos académicos durante el siglo designándose como Sociología del Arte. Una mirada de esta naturaleza es la que desarrolla Pierre Bourdieu en su texto célebre: *La distinción*. Para ampliar este tema puede verse: Bourdieu, Pierre. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

equilibrio conveniente entre formas de expresión estética y sus soportes sociales y culturales.

3.1 El ornamento. Ética y estética

En lo que concierne a este reciente y extraño término, no es posible establecer con seguridad quién lo acuñó propiamente, de hecho, en las pocas publicaciones donde se pueden encontrar alusiones a esta referencia, no se indica con certeza a qué se está haciendo mención 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 Deco⁷⁰. Lo que sí es posible afirmar, es que por lo menos en la ciudad de Medellín este término es apenas mencionado oficialmente y no aparece en ninguna publicación que pudiera llamarse académica u oficial. Sin embargo, es de corriente expresión en conversaciones cotidianas, casi siempre planteado con tono burlón.

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; aun cuando otorgarles respuestas no sea de fácil alcance. Asumiendo este panorama ¿qué puede ser comprendido con la denominación Narc Deco? De manera algo 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.

⁷⁰ Quizás la utilización más conocida de este término provenga de ciertos círculos oficiales del arte contemporáneo en Colombia. Pues se hizo muy popular después de la realización de la exposición: “Tráquira, siguiendo la estética del Narc Deco”. Allí se exhibieron obras del artista Víctor Escobar y estuvo curada y dirigida por Jaime Cerón. Esta muestra se hizo entre enero y febrero del 2010 y tuvo lugar en Bogotá en la galería Valenzuela Klenner.

Para iniciar un recorrido que busca reconocer algunas características del término Narc Deco, es necesario plantear el escenario de sus raíces filológicas a fin de adentrarse en una discusión. Así, 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 rápida revisión sobre algunos aspectos del referente conceptual que lo inspira: el Art Deco.

Conocido por la historia como un estilo -o forma estética- explícitamente 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 organicismo. El eclecticismo es propiamente la característica formal más visible del Art Deco y se soporta 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 Wiltod Rybczynski (1986) las reacciones detractoras no se harían esperar, y el Art Deco fue denostado por muchos por ser un compendio de formas estilísticas sin criterios o principios formales que ponían en vilo la idea del gran arte.

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 productiva 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 *ensemblers* franceses, una suerte de *couturier* del interior doméstico” (Rybczynski, 1986, p. 188), que hoy serían el equivalente de decoradores de interiores. 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 considerados por el campo de las artes históricas como expresiones superficiales o formas artísticas 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 sitúa como un referente histórico determinante para comprender la objetivación de la vida moderna en el seno de la clase burguesa, muy a pesar de la ortodoxia marxista.

El eclecticismo es el elemento diferenciador en lo que se ha conocido como el estilo Art Deco. Para entrar en materia, se podría decir que este es el mismo elemento que comúnmente se atribuye a formas expresivas que se desprenden del mundo del narcotráfico, sin embargo, las explicaciones al respecto varían. Salazar y Jaramillo (1996) afirman 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 (pág. 123).

El camino que pretende trazar el exalcalde de Medellín, no se muestra como una ruta de utilidad para encontrar el punto de asimilación con el Art Deco, entendiendo este tipo de expresión como una forma propiamente urbana. Es necesario considerar otros caminos.

A través de la Internet se lee a León Valencia (2008), 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 (2 de octubre).

Aquí puede verse que el Narc Deco, 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 marcada por la superficialidad, de la misma manera como se denunciaba a principios del siglo pasado.

En todo esto, hay un asunto donde se pueden encontrar semejanzas en el sentido del asombro, rechazo y fascinación que ha genera el Kitsch. Ya Abraham Moles y Eberhard Wahl se encargaron de demostrar de qué manera la personalidad estética del Kitsch ha seguido una lógica en este mismo sentido de las inseguridades formales, las mixturas excesivas y afanosas, la alteración de la función en los objetos decorativos, etc. Sin pensar lógicamente en el mundo del narcotráfico, se puede inferir fácilmente que este tipo de conductas expresadas en formas culturales como tipos de objetos o actividades de consumo, no son una marca registrada de los narcotraficantes colombianos. El Kitsch pone de presente el afán de buscar algo distinto en las capas más expresivas de las formas culturales, entre ellas los objetos cotidianos:

(En el Kitsch)... los materiales incorporados se presentan rara vez por lo que son. La madera estará pintada imitando el mármol, las superficies de plástico estarán adornadas con motivos de fibras de madera incorporadas, los objetos de cinc adoptarán el aspecto del bronce, las estatuas de bronce el del oro, las columnas de fundición imitarán el etrusco o el arco gótico, etc. (Moles, 1971, pág. 167).

Así pues, se pueden vislumbrar muchos aspectos comunes al encuentro entre el Narc Deco y la lógica estética de estilos ya reconocidos por la oficialidad como el Art Deco. Por ejemplo, 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 (2008):

(...) 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 (2 de octubre).

La movilidad social es un asunto directamente relacionado con procesos culturales que son al mismo tiempo su expresión. Las formas de expresión desde un punto de vista estético han explicitado con frecuencia los estados de agitación social, que en la modernidad se aceleró inusitadamente hasta consolidarse el juego social de un *perpetuum mobile* (Simmel, 2001). Así por ejemplo, la aparición de los estilos propiamente burgueses como asunto con carácter propio, distinguible, se presenta como la forma de expresión de las inseguridades de clase en una búsqueda por encontrar una identidad. Este proceso aunque se ha manifestado por todas partes durante el siglo XX, fue muy visible durante las primeras dos décadas, donde la burguesía en ascenso a partir de la exploración en nuevas formas alejadas de los estilos clásicos, generó no pocos desconciertos:

(...) El hombre moderno, que considera sagrado el ornamento, como signo de superioridad artística de las épocas pasadas, reconocerá de inmediato, en los ornamentos modernos, lo torturado, lo penoso y lo enfermizo de los mismos. Alguien que viva en nuestro nivel cultural no puede crear ningún ornamento (Loos, 1972, pág. 49).

En relación al carácter ornamental que encarnan los objetos, de muchos más casos que habría para referir, la función en cuanto decoración también se encuentra alterada en relación con lo que sería su escenario natural; esto se experimenta en una pragmática del uso donde incluso el papel que cumplen puede llegar a ser diametralmente opuesto a la de su diseño inicial. La avioneta a

la entrada de la hacienda Nápoles en Puerto Triunfo - Antioquia, aunque no pueda levantar el vuelo, la función que desempeña es incluso superior simbólicamente porque ha llegado a mostrar la grandeza y gratitud del narcotraficante en su afán por expresarse. En este sentido, hay una estrecha relación con lo que plantea Moles en el binomio objeto y kitsch:

(...) El objeto kitsch se define por una alteración en su funcionalidad: posee un grado de gratitud relativamente elevado: la caja de música, el soporte del árbol de navidad, el encendedor-cenicero, o la sirena del *Queen Mary* para interiores, poseen por cierto una funcionalidad indicada, fueron construidos para funcionar, pero cumple también una función sobreañadida, suplementaria, no incorporada desde el principio en la función, y que fue insertada artificialmente por el *intermediario*, sea este comerciante, decorador, o creador (Moles, 1971, pág. 154).

Más allá del humor que pueden contener estas aseveraciones, se puede verificar que 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 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 (1986, pág. 185).

De otra parte, en varias publicaciones independientes muchas de ellas anónimas que se encuentran en la Internet, es lugar común encontrar, por ejemplo, que la

arquitectura construida por el encargo de los narcotraficantes constituye un signo del posible nuevo lenguaje estético 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 exhibido por los narcotraficantes hacia los sectores populares, como se mostró en el primer capítulo bajo los argumentos de Mario Arango (1988). La arquitectura es, una vez más, una de las caras visibles donde se puede constatar el escenario del narcotráfico, entre muchas otras imágenes que se podrían evocar.

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? Aunque la comparación resulte odiosa, no obstante, en principio no habría un margen ciertamente amplio que los distancie. Rybczynski cita una descripción del diseño elaborada en la *Exposition* por un *ensemblier* francés para el estereotipo de una señora de la época:

(...) 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 hundan blanda y elegantemente en la blancura de esa magnífica piel (1986, pág. 184).

No propiamente porque un narcotraficante reencarnase 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, sino un que podría responder más bien a un proceso cultural que supera los meros gestos estéticos como reflejo de la subjetividad de los narcotraficantes, individualmente considerados. 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 esto pueda parecer más sensato, pensarlo en tal sentido exige caminar en puntas 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 adecuaran a su afán de ostentación, deleite y grandeza.

A este respecto siempre habrá algún grado de incertidumbre. De este modo, puede colegirse que si bien no es posible comprobar con facilidad que el narcotraficante posea lo que Alois Riegl llamó una *Kunstwollen*⁷¹ (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 su 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 designio 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

⁷¹ Este concepto se entiende como una fuerza del espíritu humano que hace nacer afinidades o empatías formales dentro de una misma época en todas sus manifestaciones culturales. Esta voluntad artística está condicionada por la visión del mundo en cada época, por la religión, creencias, el pensamiento científico. Para profundizar en este asunto puede verse: Riegl, Alois. (1980). *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili.

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 (pág. 23).

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 acuerdo con la cual, 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. Es decir, aquí se ponen en juego lo particular del narcotráfico como proceso cultural en Colombia.

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 o Narco Tour. Como si se tratara de un recorrido por las ruinas de un verdadero imperio, se trata de 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 (2008), 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 narc-deco: 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 (17 de agosto).

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, pág. 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.

En todo este marco tan variado, cuando se piensa en una estética que trascurre y se expresa de la mano de una ética de la violencia en el mundo del narcotráfico, pueden haber muchos ejemplos, particularmente en el campo de las artes, sin embargo, hay uno que por su filiación con el contexto del narcotráfico 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, a continuación se cita en extenso:

[...] 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 irrepetible 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 (Villoro, 2010, pág.20).

Este ejemplo genera un interrogante más: ¿cuál es la distancia que separa una posible estética de la violencia de una ética violenta? Más allá de los rasgos pintorescos que resultan del contexto del narcotráfico, hay algo que resalta en el conjunto de imágenes que se han presentado y que no es posible mirar de soslayo, como propone Žižek en líneas anteriores. Las referencias indirectas a las guerras entre carteles, edificios abandonados, opulencia, asesinatos, etc., comparten el mismo vínculo estrecho con la expresión *Narc Deco*, que a lo mejor impide que se asuma de manera despreocupada como una forma estética con pretensiones de estilo legitimado. 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 violencia y muerte que acaban con la posibilidad de legitimar cualquier pretensión a un estatuto estético más o menos fundamentado.

Así pues, puede verse que son límites éticos que como discurso ha construido la sociedad contemporánea, desde Richard Nixon hasta hoy, según se ha podido constatar en varios pasajes anteriores, los que llevan a ejercer una cierta resistencia a la legitimación de algunas de las caracterizaciones estéticas que se han hecho del narcotráfico. Como se ha reiterado en el caso de esta tesis, la valoración de formas expresivas en el campo cultural del narcotráfico dibujado en Colombia, se ampara en posturas morales que se sustentan sobre principios axiológicos. No se trata tanto de perspectivas sostenidas sobre valoraciones estéticas apegadas a tradiciones formales que lleven a establecer calificativos estéticos maniqueos entre lo bueno y lo malo. Las preguntas que se tejen sobre planteamientos que indagan acerca de los límites existentes entre una estética que se imbrica con la violencia y una ética propiamente violenta, todavía deben ser sometidas a debate. En esta tesis se trata, en suma, de una preocupación por las formas expresivas del mundo del narcotráfico y su correlato social, donde el trasfondo ético que caracteriza a la empresa del narcotráfico y que la sitúa como una forma irracional de negación de la vida, esto es, de administración y gestión de la muerte, es un asunto que deberá ser puesto en discusión, por supuesto, en otro escenario.

Por tanto, 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 estos procesos tampoco resisten un análisis formal en exclusiva, como si se tratara de un estilo artístico que se pueda equiparar a los aparecidos durante el siglo XX. El campo de análisis en el mundo

del narcotráfico en Medellín y en Colombia se ha ampliado, y esta medida habría que seguirle la pista para ver hasta dónde lo ha hecho y cuáles son sus consecuencias o alcances correlativos.

Muchos de los aspectos del narcotráfico en Medellín y las formas culturales que lo expresan hoy, aparentemente podrían estar desligadas de los procesos sociales de la ciudad, como si se alzarán sobre nubes de humo y decididamente trataran de opacar las formas sociales connaturales. Esto plantea una dificultad de percibir ciertos aspectos que caracterizan culturalmente el narcotráfico debido a que se hallan inmersos en la vastedad de la vida cotidiana de la ciudad, hasta hacerse casi invisibles. En este sentido, hay todavía una labor pendiente que se comprometa a visibilizar algunos de estos rasgos que no se reconocen fácilmente en la ciudad o, por lo menos, que no se reconoce ya su relación directa con el mundo cultural instalado desde la aparición del narcotráfico. Por ejemplo, el mundo de los sicarios y de las pandillas juveniles que han creado un mundo social y cultural propio en la ciudad, cuyo escenario se asienta en los sectores populares.



Figura 2. *Las motos.* (2013). Ilustración digital para esta tesis. Diseñadora Gráfica Laura Pulgarín

Capítulo cuarto

4. El sicariato

Tanto en Colombia como en otros países de Latinoamérica se dice mucho acerca de la figura del sicario. Sin embargo, de sus imágenes más visibles, aquellas que derivan de formas expresivas que han plasmado huellas en el imaginario cultural en Medellín, no se ha escrito tanto como debería. Desde la década de los setenta se vienen popularizando imágenes de ciertos personajes que retratan la figura de jóvenes dedicados al oficio de los homicidios por encargo, particularmente en ese mundo de la ilegalidad y lo subterráneo que puso en vilo la regulación del Estado y que se comenzó a fabricar como modelo desde el Barrio Antioquia, como ya se ha señalado. Es decir, desde los años setenta surge un fenómeno directamente vinculado al tráfico de droga, violencia y dinero en enormes cantidades: el sicariato. En Medellín, los sicarios empiezan a conformar un verdadero ejército que permite garantizar la aplicación efectiva de un poder que se gesta en aquella época, sobre la base del dinero y el uso de la fuerza que permitió controlar territorios, incluso, tiempo después, esta figura alcanzará niveles de legitimidad en los barrios considerados marginales.

Ahora bien, lanzar hipótesis acerca de la situación estructural o de las causas y consecuencias sociales de este fenómeno en Medellín, es un asunto que desborda el contexto del presente trabajo. De las posibles interpretaciones que habría por elaborar a propósito del sicariato interesan en este caso las formas de expresión estéticas que han ayudado a construir una imagen del sicario, al tiempo que permiten diseñar un personaje concepto o tipo social que en cierta medida representa la situación general de muchos jóvenes de Medellín, incluso en la actualidad.

El sicario es quizás la figura más emblemática de un fenómeno sembrado en Medellín por la época más visible y compleja de la violencia derivada del narcotráfico. Los jóvenes de las comunas de Medellín posterior a la década de

1970, recibieron la oferta tentadora de ser los soldados de una empresa rentable, altamente lucrativa y poderosa que ofreció una real alternativa de vida a la falta de oportunidades y a la escasa educación. Durante la década de los ochenta era fácil ver cómo jóvenes sin ninguna ocupación, regresaban a sus casas con fuertes sumas de dinero para aportar a sus grupos familiares, casi siempre en situación de pobreza absoluta. El oficio de sicario empieza a ser incluso un objetivo de identidad formadora para el futuro y muchos adolescentes lo empiezan a ver, o a intuir, como una alternativa plausible de vida. Esto ha hecho que este fenómeno se repita y estandarice como figura social superando hasta ahora varias generaciones.

Primero éramos cincuenta, pero han matado o han encarcelado a una cantidad y otros se han vuelto tiraleches. Quedamos sólo veinte casquetes. Todos son pelados de quince a dieciocho años, yo soy el mayor. Matan y encarcelan a muchos pero otros pelados se vinculan, piden pista (Salazar, 1990, pág. 27).

De este modo, se forma un círculo vicioso perverso de jóvenes modelo para nuevas generaciones que se reproducen en parte por el sostenimiento de las mismas condiciones socioeconómicas que los barrios populares de Medellín ostentan desde los años setenta. Con estos personajes surgen héroes, se hacen leyendas, se tejen mitos y se crea un universo cultural complejo alrededor de la figura social de los jóvenes sicarios.

El valor de la vida fundado en el mundo de la abstracción que impone el dinero, obliga a los sicarios a asumir su oficio con la distancia de un trabajo cualquiera. Esto que parece tan grotesco realmente expresa una lógica generalizada en la aparición histórica del egoísmo de la sociedad contemporánea. Usualmente se tiende a pensar en los jóvenes asesinos como personajes perversos que bajo ningún escrúpulo son capaces de negar la vida de cualquier persona, aunque, algunas veces, no haya dinero de por medio. Sin embargo, de un modo menos visible, en otros campos de la sociedad se han expresado este tipo de naturaleza similar a menudo con un final equiparable a la acción violenta, incluso perpetrada

por pillos y bandoleros⁷². Muchas de las grandes fortunas y del éxito económico de algunas personas, que se encuentran amparadas bajo la legalidad del sistema sociojurídico, están soportadas en la aplicación de una violencia que Slavoj Zizek denomina sistémica u objetiva, menos visible y silenciosa, aunque no menos dolorosa:

La cuestión está en que las violencias subjetiva y objetiva no pueden percibirse desde el mismo punto de vista, pues la violencia subjetiva se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia. Se ve como una perturbación del estado de cosas 'normal' y pacífico. Sin embargo, la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas 'normal'. La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento. La violencia sistémica es por tanto algo como la famosa 'materia oscura' de la física, la contraparte de una (en exceso) visible violencia subjetiva. Puede ser invisible, pero debe tomarse en cuenta si uno quiere aclarar lo que de otra manera parecen ser explosiones irracionales de violencia subjetiva (Zizek, 2009, pág. 10).

Muchas veces se tiende a pensar que las formas de violencia presentes en el narcotráfico tienen una misma naturaleza, la violencia que se ejecuta en las acciones de los malos; esta modalidad de violencia que se podría llamar subjetiva, es más visible y por tanto es fácil concluir sobre ella como la forma más grave. El asesinato sobre la motocicleta, las bombas, la tortura, el secuestro, son todas formas incomprensibles de experimentar el horror desde cualquier punto de vista, sin embargo, la ausencia del Estado, el hambre, la miseria, el abandono, son también maneras posibles de experimentar la crueldad. En este sentido resultaría mucho más acorde hablar de las violencias en el narcotráfico, antes que de la violencia del narcotráfico. Los problemas en el orden de la violencia que ha experimentado Medellín en el contexto del narcotráfico no se agotaron en la muerte de Pablo Escobar. El problema no es entonces subjetivo. En el caso de los

⁷² Para ver cómo estas lógicas de violencia relacionadas con la consecución del dinero en la sociedad burguesa, puede verse: Sombart, Werner. (1972). *El Burgués. Contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*. Madrid: Alianza Editorial. Sobre todo: Cap. 4. "Medios posibles de conseguir dinero". Allí Sombart plantea esta dinámica violencia-dinero como un viejo problema de la economía que se pone de presente en el seguimiento hecho a la burguesía ascendente desde la Edad Media cuando se refiere a la consecución afanosa del dinero sobre bases de violencia, de capacidad inventiva, de magia, etc. Por parte de bandoleros y pillos.

sicarios, la experimentación de la violencia producto de este sistema marca el ritmo de sus vidas. La violencia se constituye en el determinante cultural de la experimentación de la vida.

Ellos no sólo están dispuestos a morir en acciones espectaculares. Su propia cotidianidad está cargada de muerte. Cuando un joven se vincula a la estructura del sicariato sabe que su vida será corta. Muchos de ellos dan con buena anticipación las instrucciones para su entierro. En realidad le temen más a la cárcel que a la muerte. (Salazar, 1990, pág. 186-187).

Los casos relacionados con las manifestaciones de violencia en el mundo del sicariato y los juicios sociales que ello conlleva podrían ser incontables, por ello en este trabajo no es prudente ir al fondo de esta discusión. Más allá de este debate ético, moral, político, etc., sobre el mundo de violencia y muerte que rodea a los sicarios, lo que interesa en esta investigación, si bien se relaciona ciertamente con la naturaleza específica de la violencia, tiene que ver más con la manera en que se expresa el mundo de los jóvenes sicarios a través del correlato de expresiones de carácter estético. Con esto se busca abrir otras opciones de interpretación de este fenómeno. La cantidad de formas de expresión visibles desde múltiples perspectivas hace que se considere este mundo como especialmente perverso. Los esquemas que tipifican las conductas de los mafiosos o los sicarios casi siempre lo hacen sobre la base de los antivalores que se les atribuyen debido a que se pueden juzgar a simple vista.

Cuando se considera el trasfondo ético que subyace a las formas de expresión del narcotráfico en Medellín y en Colombia, es inevitable pensar que muchas veces el velo del deslumbramiento estético pudiera encubrir las posibilidades de la crítica. La fruición generada por las formas de expresión estéticas en ocasiones se superpone al desencantamiento que ocasionan los desastres humanos. En este caso no se trata de estetizar el horror, o la violencia, como en un intento de legitimarlos, no obstante, se debe entender que las reflexiones estéticas siempre van aparejadas de formas éticas; como se ha ido verificando en este trabajo, estética y ética son consustanciales en la escena del *theatrum mundi*, y el drama de la sociedad en el mundo del sicariato, se hace mucho más clara.

4.1 Buenos y malos. Lo religioso

La figura del sicario encarna una paradoja común entre muchos jóvenes colombianos: al mismo tiempo que representan una condensación de formas irracionales de violencia y perversión, constituyen un signo de inocencia casi al punto de identificarse a través de una posición de víctimas. Este dualismo está plasmado en muchas de sus acciones sociales, así como ostentan conductas marginales son capaces de mostrar rasgos de pertenencia social, por ejemplo, el amor a la madre y la familia.

Nosotros manejamos (dominamos) desde el terminal hasta el colegio. La gente que no toca con nosotros, no tiene problema, pero los que se las tiran de bravos, o desocupan o se mueren. A la gente del barrio le ayudamos, vienen y nos dicen, que vea... que no tengo comida, y nosotros les colaboramos y los mantenemos afinados. Cuando hacemos un cruce bueno también nos manifestamos. Cuidamos el corte (mantenemos la disciplina) para que no se nos dañe. Cuando hay chuchas (personajes rebeldes o dañinos) en el barrio, yo mismo les quiebro las patas, les tiro a las rodillas y les digo que no vuelvan (Salazar, 1990, pág. 30).

Esto también puede ser verificado en una práctica aparentemente contradictoria: el fervor religioso que se hace visible en la demostración de una fe casi fanática, acompañado de una impavidez sórdida en la ejecución de sus encargos. Los adornos, los crucifijos, incluso tatuajes que perpetúan esta devoción, constituyen un testimonio de una práctica ritual que no es más que la recreación en pequeño de una conducta social más general.

En el caso de la religiosidad, se puede asegurar que una de las representaciones más icónicas de la cultura popular se encuentra en la devoción fervorosa y en el conjunto de rituales que sobrevienen a la imagen del Divino Niño Jesús⁷³. A esta imagen que muestra la representación de Jesús en su infancia, dentro de la comunidad católica se le atribuyen bondades especiales sobre todo relacionadas

⁷³ En varios países de Latinoamérica se conoce simplemente como Niño Jesús. En Colombia, la referencia más común es Divino Niño.

con la invocación del resguardo ante los peligros y el abandono. Se ha reconocido que el boom de la devoción hacia el Divino Niño Jesús se registra como producto del advenimiento de los tiempos de la violencia enfurecida del narcotráfico durante el segundo lustro de la década de 1980. Ante la violencia redoblada, que en los contextos urbanos significaba un hecho inusitado en el país pues la “gran violencia” de la que se tenía noticia hasta ahora era aquella que se originaba desde las zonas rurales fundamentalmente, unida a la falta de efectividad que demostraron los mediadores divinos reconocidos tradicionalmente, y ante el incremento de la vida turbulenta en las principales ciudades del país como Cali, Medellín y Bogotá, hubo que examinar otros referentes que sirvieran como tabla de salvación. Dado que en las zonas urbanas había un ídolo no tan desgastado por la Iglesia católica, se recurrió entonces a esta imagen para renovar la fe:

El auge del Divino Niño ha estado marcado por el contexto socio político del país en las dos últimas décadas. Particularmente, por la crisis vivida a finales de los años 80 y comienzos de los 90. Época en que el narcotráfico desató una nueva modalidad de violencia, que se registró en la urbe con asesinatos, atentados, acciones dinamiteras y secuestros a líderes políticos, altos funcionarios, periodistas y ciudadanos del común. Sucesos que fueron motivo para generar una nueva práctica de devoción: pedir por los secuestrados. Una acción que con el paso del tiempo se ha intensificado notablemente. Dado el recrudecimiento de la violencia, el Niño se ha especializado en ser mediador del conflicto armado (Duran, 24 de junio de 2006).

En la década de los ochenta se empieza a ver una serie de expresiones reiteradas por parte de quienes están sumergidos en el mundo del peligro constante. De este modo, la relación ambigua entre el mundo extraño de las pandillas juveniles y lo religioso, se puede verificar en la destinación de íconos de la fe para sustentar actos juzgados como pecaminosos. El Divino Niño que expresa una inocencia prístina ataviada con tonos pasteles y de mejillas sonrosadas se desdibuja entre los gestos del poder violento de las balas. Estos ídolos incluso prefiguran una imagen contraria a las conductas que ostentan quienes los advocan. Los rituales para reconfirmar la fe constantemente se mezclan entre liturgias que se impregnan del miedo a ser castigados por las faltas cometidas y que se sustentan sobre el

pedido de protección personal, con hechos que aparecen precisamente contrarios a los favores solicitados. Una vez más, estas manifestaciones constituyen la ambivalencia cultural como condición humana desde una perspectiva general, y no específicamente perteneciente al mundo de los sicarios.

La cruz como símbolo del sufrimiento y el sacrificio de Jesús aparece resignificada y se la lleva sobre el pecho como los jefes de la iglesia, o también grabada en tatuajes caseros y descoloridos, incluso tallada en el plomo de las balas que serán usadas para algún encargo. Las contradicciones no se expresan únicamente desde una perspectiva simbólica sino que incluso se llevan a la acción a través de conductas que se ponen en contravía de los principios profesados. El principio judeocristiano “no matarás” no solamente se anula, sino que incluso en favor de la indulgencia se esgrimen toda suerte de tretas hermenéuticas para justificar su contravención; a la manera de la exegética jurídica el problema no es de cumplimiento de la norma, sino del punto de vista que lo considere. Aunque se pretenda, estos no son procesos culturales aislados pues la expresión de conductas enfrentadas casi podría decirse que constituyen la forma típica en el mundo del cristianismo. Este hecho encierra una verdadera aporía en el mundo de la religión cristiana.

De esta manera, resulta insostenible afirmar que estos hechos pertenecen exclusivamente a la naturaleza del sicario o del mafioso, sin embargo, dado el carácter visible de sus modos de actuación social, en el mundo de los sicarios todos los gestos contradictorios se encuentran acopiados y por tanto afloran de un modo exagerado. Lo caricaturesco en los gestos del sicario en sus rituales religiosos, aparece cuando en medio de la solemnidad de las prácticas rituales propias del cristianismo, les consideramos cínicos extravagantes cuyas formas pintorescas esconden su maldad. En Medellín hay varios lugares que han quedado cristalizados en la memoria a través de obras de literatura que pertenecen a esa suerte de subgénero conocido como “novela sicarial”⁷⁴. Algunos

⁷⁴ Explorar este mundo de la literatura basada en las concepciones sociales del sicario sería otro trabajo por sí mismo interesante, podría constituir, por qué no, otra instantánea sobre el mundo del narcotráfico en Medellín.

templos católicos en la ciudad han alcanzado un célebre reconocimiento como escenarios de lo que podría ser llamado como la pintoresca sicarial, de rituales mezclados entre la fe y el plomo. Es famoso el santuario a María Auxiliadora del municipio de Sabaneta – Antioquia⁷⁵, que aparece con cierta frecuencia en series televisivas, en películas de ficción y documentales, novelas y, en general, en la mitología popular urbana de Medellín y sus alrededores. Aquí los sicarios piden protección, se santiguan, hacen bendecir su indumentaria de vez en cuando para ejecutar sus encargos o evitar ser aprehendidos por la policía⁷⁶.

Los sicarios no son los primeros ni serán los últimos que empuñen un arma amparados por el poder y omnicomprensión del dios cristiano, sin embargo, es claro que sus principios de actuación persiguen fines *non sanctos*. El problema se encuentra anclado a la naturaleza moral de los fines y, por tanto, la discusión sobre los medios en el sicariato o en cualquier otra esfera social podría ser inabarcable debido a la cantidad de matices. Los valores promovidos por la doctrina católica siempre han tomado la forma del dualismo entre la fe y el pecado, los dioses y los demonios, la salvación o el purgatorio. Desde la Edad Media el cristianismo ha mostrado su tendencia a zanjar la dualidad que expresa el mundo, y casi siempre esta tendencia ha tenido su corolario en símbolos que abundan en el catolicismo. De este modo no parece tan extraño entender de qué manera las formas de expresión estética en el mundo de sicariato no se alejan de lo vivido al interior de una cultura tradicionalmente dualista como el cristianismo y, antes bien, aparece como su representación.

Las imágenes del Divino Niño Jesús alzado con fusil bajo la custodia de su madre, podrían ser fácilmente las *creaturas* religiosas del mundo contemporáneo. Desde

⁷⁵ Sabaneta es un municipio ubicado al sur del área metropolitana de Medellín a una distancia de 14 kilómetros. El santuario diocesano de María Auxiliadora está ubicado en la parroquia de Santa Ana en el parque principal de este municipio. Allí fue institucionalizado el culto a la virgen y a su Divino Niño, especialmente en el ritual de los días martes, desde la década de 1930.

⁷⁶ Estas imágenes que se han hecho frecuentes en Medellín, han sido retratadas a menudo por la literatura. El encanto suscitado por esta figura del sicario ha despertado la imaginación de muchos escritores a quienes envuelve con sus particularidades sociales y formas estéticas. Para ampliar este tema puede verse: Mónica, Saldías. (2011). *La representación de la liminariedad religiosa en La Virgen de los Sicarios. Un análisis narratológico*. Tesis doctoral. Suecia: Uppsala Universitet. Ver también: Jácome, Margarita. (2012). “Reconfiguración del sicario en felicidad quizás de Mario Salazar Montero y Los restos del vellocino de oro de Alfredo Vanín”. En: *Revista Perífrasis*. Vol. 3, No. 5, enero – junio. Bogotá: Uniandes.

el famoso Barrio de Tepito en Ciudad de México, o la barriada popular del 23 de enero en Venezuela, hasta los callejones de tierra amarilla en el Popular Número Uno de Medellín, el significado de estas imágenes remiten siempre a la misma relación ambivalente entre la religiosidad, como fuente de valores culturales y de bondad, y la violencia y la muerte como sus extremos opuestos.

4.2 Barrios populares y etogramas sicariales

En Medellín, existe un modelo de ciudad que concibe la distribución de su territorio desde el punto de vista de la planificación como una necesidad político-administrativa. Sin embargo, este modelo muchas veces no se corresponde con las geografías que dibujan las experiencias cotidianas de aquellos sectores de la ciudad donde se muestran otros tipos de trazados cartográficos del territorio, cuyos límites responden al dominio y uso de la fuerza. La vida y la muerte que se pasean de la mano por los barrios populares de Medellín expresan a un tiempo las posibilidades de un colorido infinito tanto así como opacidades abrumadoras. Estas experiencias contradictorias, aunque coexistentes, estampan una tensión que le otorga nuevas formas a los lugares habitados. Si bien la representación cartográfica no significa por sí sola el aparecer estético del territorio, en el momento en que se prescriben y organizan las experiencias por un cierto modo de ver que se ampara en el dominio de la fuerza, sobre cada sector, se le imprime su carácter particular que permite identificar la formación de nuevas maneras de apropiarse de los espacios y, por tanto, las posibilidades comunicativas del territorio y de sus habitantes se van transformando de acuerdo a esta dinámica. Empiezan a aparecer, de este modo, expresiones traducidas a formas específicas que connotan cada una de estas zonas.

En este entorno poco importa la planificación, es la experiencia del habitar la que configura la estructura geográfica de los barrios y, por tanto, las formas expresivas que le imprimen los habitantes al territorio. Los barrios populares en Medellín, y en los últimos 30 años de manera más notoria, adquieren el color y la forma que imponen los que gobiernan. Cómo vestirse, el adorno en las viviendas y las

fachadas, el tipo de peinados, el modo de andar por el barrio, la experiencia de la calle, establecer recorridos cotidianos, etc.; son todas prácticas que corresponden a delineamientos de una cierta ética impuesta por la dominación territorial. Esta dominación es por supuesto contingente y aparece siempre en disputa, hasta que se impone la visión nuevamente de quien gana en franca lucha. Por esto, podría decirse que las representaciones de los barrios en la ciudad, con sus experiencias cotidianas contenidas y su amalgama de formas expresivas, son productos de los *etogramas* impresos sobre los territorios por un cuerpo social dominador. A propósito, José Luis Pardo (1992) señala lo siguiente:

Si los etólogos han contribuido en el siglo XX a fomentar una noción de *territorium* que no puede ser descrita geofísicamente ni calculada geométricamente, porque el territorio no se confunde con el nicho ecológico, sino que se compone de límites elásticos, flexibles, negociables, constituidos por la conducta de sus ocupantes o, más bien, por ciertos elementos mínimos de la conducta de esos habitantes que cabe llamar *etogramas*, y que no sólo son cosas del tipo 'movimiento de extremidades' o 'ritual nupcial', sino también colores, sabores o gestos, y que son lógicamente previos a la ocupación del espacio, que determinan y dibujan en espacio territorial que constituyen el tipo de personaje que debe ser su ocupante y el tipo de paisaje que debe funcionar como su contexto (pág. 18).

Todo el material simbólico de los barrios en cuanto que territorios socialmente delimitados, como en cualquier otra experiencia de la ciudad, está organizado de acuerdo a formas de apropiación de los lugares. Este proceso determina los múltiples canales de expresión posibles para los esquemas de valores y representaciones que ostentan los habitantes de cada zona. Cuando las experiencias individuales están más abajo en la escala de valoración social y por el contrario se les superpone el punto de vista de un cuerpo social que domina, las formas de expresión adquieren un carácter ya no personal sino grupal que se antepone. Estos condicionamientos imponen un medio en el que los habitantes desarrollan sus necesidades culturales, y como en cualquier grupo humano, se crea un escenario para habitar que involucra disposiciones materiales, técnicas y económicas, pero al mismo tiempo formas simbólicas que comunican la

apropiación de los lugares de acuerdo a las experiencias. Es de esperarse, que en los escenarios controlados por grupos socialmente definidos y con intereses particulares, las formas de expresión de las experiencias adquieran la forma del modelo. Se marcan los ritmos y los gestos, se decretan los dioses y los rituales, se imponen las rutinas.

Este panorama evidentemente no se establece de manera sencilla sin ningún tipo de resistencia. Aunque socialmente en muchos barrios populares de Medellín campea la dominación del miedo, la interacción cotidiana está signada por innumerables testimonios donde los individuos se dan a la lucha por mantener su identidad. Las formas de vestir se asumen como una manera de rechazar la imposición de un estilo, y en este proceso se crean otros. Los grafitis, los *skateboards*, los grupos de amigos en las esquinas, partidos de fútbol los domingos, el hip-hop, etc.; conforman de manera generalmente sutil, verdaderos gestos de resistencia practicada heroicamente en algunos sectores de la ciudad. Estos gestos han significado muchas veces la posibilidad de la libertad estética y muchas otras veces la muerte. En esta dramaturgia social se establecen poderes y se crean resistencias. Los barrios populares en Medellín son verdaderos escenarios sociales donde se pone de presente la tensión natural en los seres humanos entre la condición social y la naturaleza cultural. En este sentido las prácticas estéticas se constituyen en reales formas de expresión de un ordenamiento de los territorios socialmente establecidos. En otro trabajo, José Luis Pardo plantea que: “[...] Un espacio se construye con signos de un paisaje que determina a su ocupante como cazador o agricultor, muerto o vivo, carne o espíritu, agresor o agredido, hombre, animal o dios” (Pardo, 1991, pág. 56).

El ordenamiento territorial de algunos sectores populares de Medellín se establece sobre la base de las normas que se impone desde el dominio de los espacios dedicados al microtráfico⁷⁷ de drogas, antes que por las normas que estipulan las

⁷⁷ El microtráfico involucra transacciones de drogas al detal en sitios regulados por los combos de jóvenes orientados por figuras con poder en el mundo del narcotráfico. Estos lugares son dispuestos estratégicamente en las intersecciones o cruceos de los barrios populares de Medellín; son conocidos como plazas de vicio. Estas plazas, que han trascendido en la cultura popular a través de la expresión *la esquina*, funcionan como reales centros de poder donde se aplican las normas establecidas por la ética del cártel de turno. Las esquinas

autoridades de planificación de la ciudad. Las tensiones al interior de estos espacios condicionados por actividades económicas y disputas políticas que fueron introducidas por la experiencia del narcotráfico en la ciudad, sobresalen en las esquinas de los barrios populares, en los parques infantiles o en cualquier espacio que permita un control panóptico del territorio cuyas conquistas deben ser protegidas. Así, entre grafitis, estatuas del Divino Niño o la santísima Virgen María, un pequeño negocio para el comercio de víveres que hace las veces de lugar para estar, estos espacios comienzan adoptar la forma visible que su lógica impone: adquieren el olor, el sabor y los sonidos de las violencias derivadas del mundo del sicariato. Los espacios geográficamente se difuminan para dar paso a un campo de tensiones donde las fuerzas que regulan su energía se encuentran atravesadas por las balas, el riesgo de morir y finalmente la muerte. Aquí, la falta de una oferta social y cultural, y el dinero en efectivo, van fabricando la ecología de las violencias que puede ser constatada en muchas zonas de la ciudad. Tanto así, que visitar los barrios populares se ha convertido en toda una aventura para los deseosos de observar el extraño mundo de la violencia como un rasgo del folklor. Una vuelta por un barrio popular de Medellín se ha convertido en un verdadero safari urbano. Aquí es común encontrar periodistas y reporteros que buscan antes que una información veraz, la mejor pose en las fotografías de jóvenes armados ostentando su poder, así como el experto observa un gorila defendiendo su territorio.

4.3 Estética y expresiones juveniles en el mundo del sicariato: Las motos

Se ha visto hasta ahora de qué manera el legado de los primeros grupos de jóvenes que se conocieron como bandas juveniles al servicio del narcotráfico en Medellín, gestó para la ciudad un tipo social claramente delimitado cuyos rasgos se han convertido en características modélicas para muchos jóvenes latinoamericanos. El sicario constituye una marca más que el narcotráfico inscribió

están llenas de historias, hay actividad las veinticuatro horas del día, siempre cuentan con la posibilidad de ir y venir sin correr peligro. Las plazas son reales epicentros del dinamismo del narcotráfico en la escala sicarial.

en la ciudad con sus propias lógicas éticas. Desde los años setenta, la personalidad social y la identidad cultural del sicario ha sido destilada por la estandarización de ciertas imágenes: maneras de vestir, formas de andar, expresiones lingüísticas⁷⁸, gestos, códigos éticos particulares y hasta un cierto modo de mirar. Esta imagen no es precisamente de formación reciente, incluso su conformación podría decirse que discurre paralela al advenimiento del narcotráfico en la ciudad. El oficio de matón se haría popular en Medellín a través de una derivación de la voz latina *sicarium*, proveniente de la Roma imperial, para indicar aquél que desempeña el oficio de asesinar personas por encargo. La constitución cultural de esta figura corresponde al surgimiento de rasgos particulares que se presentan como productos de este nuevo mundo instalado en la ciudad.

El matón de los años setenta solía usar camisa de seda brillante. La tela debía ser tan poco rugosa, de forma que le permitiera deslizar, en cuestión de segundos, el revólver que llevaba guardado entre los calzoncillos y la pretina del pantalón. (Guarnizo, 2012, pág. 62).

Desde la década de 1970, el sicario en Medellín empieza a formarse una imagen que, a fuerza de repetirse en la imagología colectiva, consigue generar una estandarización de conductas establecidas bajo la presencia de los asesinos a sueldo. Aunque la naturaleza de sus actividades no sea probada, quien más o menos encaje con la imagen que se ha ido configurando, será subsumido por esta categoría. De este modo el sicario pasa de ser una figura social que ejecuta prácticas culturales atribuidas como propias, por ejemplo, desempeñar el oficio de asesinar personas a cambio de remuneración, a ser, además, una figura estética que posee rasgos identificables con formas visibles.

⁷⁸ En Medellín es muy conocido el “Parcero del Popular Número Ocho”. Es un personaje de ficción interpretado por el actor Robinson Posada Vargas, quien es su productor y creador. Este personaje se ocupa de resaltar a través de una figura exagerada, algunos rasgos característicos de muchos jóvenes de barrios populares de Medellín, por ejemplo, las conversaciones en las esquinas a partir de su propio lenguaje, una jerga particular y rimbombante escenificada con ademanes que se interpretan como pertenecientes a un mundo formado por la experiencia de estos jóvenes. Se trata, en últimas, de la reproducción de imágenes que se han instalado en el panorama cultural de la ciudad y que han conseguido dar forma a un tipo social con características estéticas particulares, esto es, el sicario; más allá del oficio que realmente desempeñen los jóvenes, incluso a pesar no de empuñar las armas.

De regreso al barrio, con el examen superado y los bolsillos llenos de plata, los sicarios se consagraban a beber, consumir droga, asediar mujeres y demarcar el límite de sus territorios apoyados en el séquito de jóvenes que los seguían con veneración. Su pragmatismo resultaba desmesurado, aunque eficaz... A veces ni siquiera importaba que la víctima fuera un amigo, o incluso un hermano o su padre. Quienes intentaban burlar sus dominios o cuestionar el poder que ejercían pagaban de contado vaciando las vísceras sobre el pavimento. La única figura inmune a la ferocidad de los sicarios era la madre, a quien se veneraba y por quien, repetían, estaban dispuestos a todo, incluso a morir en misiones suicidas a cambio del dinero suficiente para dejarla viviendo como una reina (Castaño, 2006, págs. 23-24).

Muchos de estos rasgos estéticos que comienzan a caracterizar este tipo de jóvenes en Medellín, se encuentran, en apariencia, unívocamente vinculados al dinero. De hecho, el oficio de sicario se considera en cuanto tal en la medida en que aparece mediado por una transacción de carácter comercial cuyo protagonista es el dinero. Sin embargo, el dinero parece marcar una serie de patrones que se convierten en símbolos de otras conductas sociales, que incluso superan los meros intereses económicos. Como es propio del mundo del narcotráfico, el dinero, en la lógica de los jóvenes sicarios, representa la posibilidad de demostrar su condición de dominio no tanto por poseerlo y acumularlo, sino para confirmar su imagen de superioridad social. Esto quiere decir que el dinero ejerce la función de una pantalla que se ubica delante de la condición social de estos jóvenes y permite llevar a efecto lo que en ellos lucha por exteriorizarse.

La plata de los negocios ilícitos es plata del diablo, dicen los sicarios. Por eso se apresuran a gastarla en farras de dos y tres días que incluyen aguardiente o whisky, cocaína, carne asada y muchachitas, jóvenes hermosas que crecen en los barrios populares con una prolijidad desconcertante. Después de eso, los días vuelven a la incertidumbre de siempre (Castaño, 2006, pág. 52).

Así pues, la imagen de muchos jóvenes en los barrios populares de Medellín trasciende la mera caracterización que se ejecuta sobre el escenario social, es decir, las formas visibles que caracterizan el mundo de las pandillas de sicarios en la ciudad van más allá de los condicionantes sociales experimentados

corrientemente en Colombia: la falta de oportunidades, la escases de dinero, etc. En este sentido, se dibujan en Medellín unas marcas y un rostro característico de los sicarios como figura social y, al mismo tiempo, como personajes estéticos, constituyendo en esta vía un modelo que se intentará imitar por otros.

El semblante estético que típicamente pertenece a un grupo de jóvenes asumidos socialmente como sicarios, desde el Medellín de finales de los años setenta hasta hoy, está dibujado por un ambiente de gestos, de maneras de ser y de vestir, de objetos de uso revaluado, etc. Uno de los aspectos más representativos de la conformación de estas imágenes alrededor de la figura del sicario, está marcado por las motocicletas que han sido a un tiempo herramienta de trabajo y símbolo de su personalidad.

¿No sentía acaso un ramalazo de envidia, de acerada envidia cuando veía llegar una pareja de muchachos que descendían de la moto, aun el olor a pólvora de la nueve milímetros, aquel gesto de orgullo y pedantería frente a los demás, frente a los muchachos, que los felicitaban por su 'labor cumplida'? (Ruiz, 1991, pág. 67).

Con esta dinámica de las estéticas del sicario, que se encuentra amarrada a un cierto *ethos* sicarial, puede verse cómo se ha trascendido el mero oficio de asesino a sueldo y se han desprendido una serie de imágenes capturadas en la personalidad de muchos jóvenes que habitan las comunas más populares de Medellín, y que, entre otras cosas, ha permitido construir un mundo cultural propio, cuyo estigma lo margina hacia la categoría de *bajo mundo*. Además de la función en cuanto que medios de transporte que se asocian directamente con sus labores, las motocicletas son objetos de afecto. Son cuidadas, valoradas y defendidas como un objeto preciado, incluso son convertidas en muestras de un culto casi museológico, por lo que se han convertido en nuevas fuentes de valores culturales en los barrios populares de Medellín y, con ello, de comunicación estética. La vida se empieza a ordenar de acuerdo a este elemento que ya ha trascendido históricamente el lugar de una mera herramienta de trabajo. La devoción que a

menudo se profesa por las motos tiene visos de un amor que se objetiva en la personificación del objeto. Nombres femeninos, adornos y *gadgets*⁷⁹

Las motos las aprendemos a manejar por aquí en esta loma. Son motos envenenadas⁸⁰, son muy veloces. La mayoría son robadas y se les consiguen los papeles por veinte mil pesos en el tránsito (Salazar, 1990, pág. 29).

Estas imágenes de la trascendencia espiritual y social de la motocicleta, formadas en los setenta y los ochenta, fueron retratadas por Darío Ruiz Gómez a través de una descripción que, debido a su contundencia y a la manera en que ilustra los argumentos que se exponen, se cita en extenso:

(...) La vio escandalosamente sólida, brillante; casi inmaterial de la perfecta armonía de su forma. El cilindraje de acuerdo con sus anhelos de altas velocidades. La ligera penumbra del zaguán parecía hacerla levitar en el aire. Vio el papelito y lo leyó convencido de que existía una equivocación. No era así: 'Nando, espero mijo que le guste. La Pecosá'. Fue y se duchó. Tomó despacio el desayuno. Luego sí se enfrentó a aquel mágico aparato. La sintió liviana al tacto, aspiró su olor nuevo y comprobó que estaba lleno el tanque de la gasolina. Cuando abrió la puerta de la calle, ahí estaban los cuatro, es decir, Gilberto, Hernando, Gonzalo y 'la Pisca'. Ya sabían pues de la existencia de aquella motocicleta, pero él no insinuó nada, sin embargo. Dejó que la acariciaran, la sobaran afanosamente. En realidad fue Hernando el que tomó la iniciativa. Era él quien conducía una 'Yamaha'⁸¹, pero, claro, sin el potente cilindraje de ésta. Y quien sin hacer

⁷⁹ Este término inglés cuya traducción podría ser más o menos: aparatos, dispositivos o artilugios, se puede considerar como el origen de una expresión popularmente utilizada en Medellín y en Colombia a través del argot juvenil o parlache: *engallar*, que significa poner aditamentos o decorar cualquier objeto o espacio, es decir, personalizar. Esta palabra se encuentra casi siempre asociada a los vehículos, por lo general tratando de hacerlos ver como algo más valioso de lo que son.

⁸⁰ Este término es muy común en el argot juvenil de los barrios populares de Medellín para indicar una alteración inducida en el combustible de las motocicletas, casi siempre con mezcla de gasolina para aviones, a fin de hacerlas más rápidas y eficientes.

⁸¹ Durante los años ochenta fueron muy populares las motocicletas de la marca japonesa Yamaha. Sobre todo, muy apetecidas entre los jóvenes de Medellín las Yamaha DT Calibmatic 175 cc, y las Yamaha XT 500. No solamente estas eran las motocicletas más vendidas en Colombia para finales de la década de 1970 y principios de 1980, sino, además, las más utilizadas para cometer asesinatos encargados. Para ampliar puede verse: Gallego A, Mauricio. (N.D). Historia de las ensambladoras (demotos.com.co). <http://www.demotos.com.co/html/histoyamaha.htm> (Recuperado 20 de enero de 2013). “La línea de ensamble inició operaciones en 1975 dentro de las instalaciones de Furesa en la ciudad de Medellín. Los primeros modelos fueron una moto todo terreno, la DT-125 / 175 y otra de calle, la RS100. Ese año se cerró con un total de 160 unidades vendidas. En 1980 se mejoró aún más el modelo con la introducción de un nuevo carburador que contaba con un sistema mecánico que compensaba la mezcla de aire - gasolina de acuerdo a la altura sobre el nivel del mar, este nuevo carburador se denominó Calibmatic y dio nombre al nuevo modelo de

muchos alardes, había puesto de presente para el barrio para qué servía una motocicleta, cuál era su verdadera utilidad en esos días. La empujó seguidamente hacia la calle y se pudo encima de ella. Le indicó que se hiciera atrás. Entonces encendió el motor con un fuerte pedalazo y se enfrentó al espacio de la calle. A esa hora de la mañana había poca circulación de vehículos, los niños estaban en la escuela, etc. Hernando le indicaba los cambios, las velocidades, la manera de controlarla en las curvas cerradas, de enfrentar los huecos, las humedades...Ya en la autopista sabía que su vida había cambiado por completo. Que otras instancias mejores se abrían a sus proyectos, que no seguiría siendo lo que había sido hasta entonces. Y se sintió exultante (Ruiz, 1991, pág. 65-66).

La motocicleta establece un verdadero estilo de vida en el que se plasman las imágenes más cotidianas de los barrios populares de Medellín. Emergen aquí hechos aparentemente triviales como las relaciones sentimentales, por ejemplo, "(...) Su moto es una *Yamaha 175*, con un corazón en el tanque de gasolina que tiene el nombre de Paula en letras doradas" (Castaño, 2006, pág. 74). La irrupción de una pareja de hombres sobre una moto a toda velocidad, abrazados de manera ferviente para evitar un accidente, es una imagen que pone en juego la aparente condición machista de muchos jóvenes. Incluso, las motos muchas veces garantizan o anulan las posibilidades de éxito de muchos jóvenes, por ejemplo, tener la mujer de los sueños. Las escenas se suceden una tras otra dando forma a una cotidianidad marcada por imágenes que brotan de la relación establecida con las motocicletas.

(...) al igual que el resto de los novios de las jovencitas más hermosas de *Beautiful Models*, la espera afuera de la academia... Eso de la espera es un ritual: cada una de las chicas tiene un novio, algunos de ellos miembros de bandas que roban carros, extorsionan negocios y, por la suma correcta, matan y secuestran. El mayor orgullo de los tipos son sus motos de alto cilindraje y sus enamoradas, tan bellas como las que aparecen en las revistas (Castaño, 2006, pág. 73).

la saga DT que siguió cosechando éxitos en ventas (...) A principios de los años 80's Yamaha vendía 13.000 unidades anuales y el portafolio estaba compuesto por las líneas DT, RX y la Furia. Además se importaron motos ensambladas entre las cuales estaban las míticas XT500 y su versión de Enduro la TT500, que fue la moto de los sueños para los aficionados de la época por ser la más potente del mercado y además por su versatilidad".

El amor por los aparatos ha llevado a darle un carácter determinante a la vida de muchos jóvenes, como quien encuentra un amor recientemente y difícilmente puede concentrarse en sus actividades rutinarias, la vida de muchos jóvenes empieza a ser dirigida por el deslumbramiento causado por sus motos.

En las mañanas, cuando alguno de sus amigos había utilizado en la noche la motocicleta, se levantaba presuroso y la revisaba con cariño; parecía un caballo después de una agotadora jornada a través de desfiladeros, trochas, en medio de la lluvia inclemente. Ahí estaba rezumando barro, destilando unas gotas turbias, acezando, y a veces creía ver en su pulmón cromado un hilo de sangre, leve, como si la hubiera herido una estaca, la garra de un alambrado. La acariciaba entonces, traía la manguera y comenzaba en medio del patio a lavarla, a hacerla regresar a su figura amable, compañera. La secaba con un ´dulceabrigó´, le untaba la pomada y luego la brillaba hasta dejarla como en la primera visión, alada, inconsútil (Ruiz, 1991, pág. 74-75).

Las motocicletas de más alto cilindraje por lo general pertenecen a aquellos quienes desempeñan roles dominantes, y por tanto, su estatus y prestigio aumenta. Esto conlleva una suerte de recompensa social: como relacionarse con las mujeres más bellas de los territorios dominados; el respeto generalizado que les permite acceder a ciertas dádivas: como, por ejemplo, comer y beber gratis en los establecimientos comerciales que están bajo sus dominios, etc. El uso de la motocicleta en Medellín⁸² ha introducido incluso conductas que se asocian a ella

⁸² Una canción del popular cantante panameño de salsa Rubén Blades, podría ser un testimonio de los alcances que esta figura del sicario con su moto ha tomado por fuera de la ciudad de Medellín, incluso más allá de las fronteras colombianas. El uso de la motocicleta para cumplir con las labores propias del sicarito, ha arraigado como una figura común en otros países latinoamericanos, al punto de ejecutarse con mayor fuerza hoy por hoy en países como Honduras, México o Guatemala. Rubén Blades. Canción: *El sicario*. (música.com) <http://www.musica.com/letras.asp?letra=953960> (Recuperado el 20 de octubre de 2013). Video: (youtube.com) Music video by Ruben Blades performing Sicarios. (C) 1999 Sony Music Entertainment Inc. <https://www.youtube.com/watch?v=sF2InmynRjE> (Recuperado el 20 de octubre de 2013).

Sicarios

Alerta, que al que va en motocicleta ningún carro lo respeta, ¿y autobús?, mejor ni hablar!

Tranquilo, que cuando llegue la hora, si usted no se descontrola, no nos lograrán prender.

Deje el nervio ya y concéntrese. Es muy tarde para echarse atrás. Se hace lo que se tiene que hacer cuando ya no hay nada más que hablar.

Recuerde, el color del auto es blanco, europeo y nuevecito, y porta placa oficial. Son cinco, tres atrás, dos adelante; nuestro hombre está en la foto que le acabo de enseñar.

para generar estereotipos sociales creados partir de imaginarios que se asumen como pautas. Algunas mujeres en los barrios populares, por ejemplo, cuyas vidas transcurren alrededor de las motocicletas y los jóvenes pandilleros son conocidas como *gasolineras*, en alusión directa a su propensión por aquellos aparatos, y que, por extensión, se relaciona con una mujer de vida fácil y sexualmente agitada. La cicatriz en la pierna ocasionada por quemaduras con el tubo de escape de las motos, es casi siempre un signo de vergüenza y estigma social. Otra de las pautas sociales, entre muchas más que cabría citar, que ha trascendido en los imaginarios culturales alrededor de las motos, se relaciona con el sonido. Casi siempre que se oye un ruido estridente de motocicletas aceleradas se asocia a hechos de violencia, de inminente peligro, o de acciones intrépidas. El sonido de los motores permite elaborar imágenes sobre el mundo de las motos. Las motocicletas de dos tiempos con mayor potencia y desarrollo de velocidad, son reconocidas fácilmente en los barrios populares como pertenecientes a jóvenes que desempeñan funciones por lo general ilegales; en oposición a las motocicletas de cuatro tiempos, no tan rápidas y más silenciosas, con poca potencia y menos vistosas, que por lo general se asocian a personas que ejercen labores legales.

Las motos, vehículos rápidos y versátiles, han sido un apoyo efectivo para la aplicación de la violencia en el narcotráfico. La motocicleta en cuanto medio de transporte posee una connotación cultural en Medellín que va de acuerdo a lo que se haga con ella. Cuando el patrocinio para introducir estos vehículos fue rotundo

*Colóquese al lado del chofer y no piense en lo que va a pasar. No tenemos tiempo que perder: arranque al oírme disparar.
Hoy cambiará la vida.
Hoy cambiará su vida.
Hoy cambiará mi vida.
Yo no sé si el tipo es bueno, o malo; solo sé que le tocó perder. En el cielo está Dios, soberano, y en la tierra, la orden del cartel.
Espero que la ametralladora no vuelva a trabarse ahora, como en el ensayo ayer.
Más tarde, después que cobre el trabajo lo invito a tomarse un trago, no me vaya a despreciar.
Yo por él no siento compasión. Nunca en vida él hizo algo por mí. Si es entre él y yo la selección, no me dolerá verlo morir.*

en la década de 1970 por parte de los primeros narcotraficantes en el Barrio Antioquia, no se pensaba que las consecuencias superarían, por mucho, las funciones iniciales endilgadas al medio de transporte eficaz. Paradójicamente, una de las personas más influyentes en la consumación y popularización del binomio sicario-moto, Griselda Blanco, conocida como la patrona o la dama de la mafia, fue asesinada por sicarios en moto en el año 2012 tras haber regresado a vivir a Medellín, una vez pagó su condena en Estados Unidos por tráfico de narcóticos.

Por otra parte, la habilidad para hacerle frente a la muerte que está representada, además, en la motocicleta, es una destreza que se entrena y que se consigue sólo después de años de consagración al vértigo, a la velocidad, al mundo de los riesgos, a vivir una vida *in extremis*. Como cualquier deportista de alto rendimiento cuyo lugar en la gloria está reservado por el principio *citius, altius fortius*, muchos jóvenes de las comunas populares de Medellín, cual portadores de la antorcha de la gloria, se enorgullecen de su pericia adquirida a través de años de arriesgar su vida. Una agilidad para sortear la muerte que muchos creen arrebatarse a los *gatos*⁸³, como señala Alonso Salazar:

Sobre la luna redonda se dibuja la silueta de un gato sin cabeza que cuelga amarrado de las patas. En el piso, en una ponchera, se ha recogido la sangre. Ahora caen sólo gotas de manera intermitente y pausada. Cada gota forma al caer pequeñas olas que se crecen hasta formar un mar tormentoso. Olas que se agitan al ritmo del rock pesado que se escucha a todo volumen. A un lado está la cabeza, que todavía mira con sus ojos verdes y luminosos. Quince personas participan silenciosas del ritual. Al fondo está la ciudad... En una copa se ha mezclado la sangre caliente con vino. Sangre de gato que trepa muros, que salta con facilidad de una plancha a otra, que camina sobre sus almohadillas silenciosas por los filos de los tejados, que se escurre con facilidad entre las sombras de la noche. Sangre felina que impulsa a saltar sobre la presa con destreza y seguridad. Sangre que convoca extrañas energías y acelera el alma (Salazar, 1990, pág. 23).

⁸³ Es común encontrar en Medellín la expresión *gatos* para señalar jóvenes ladrones y asesinos cuya agilidad superior es notoria, casi siempre relacionada con una capacidad de evadir la muerte o la acción del Estado.

La velocidad de desplazamiento, la velocidad de experimentación de la vida, la velocidad para evadir la muerte, etc., le otorga al sicario no sólo una posición superior que lo sitúa en los lugares de la admiración y el respeto social, sino también, le posibilita de configurar un poder que se hace efectivo en la dominación de sus territorios; además de otros beneficios sociales a los que se hacen acreedores una vez someten la velocidad extrema. Sin embargo, este proceso no se distancia en absoluto de otros contextos sociales anclados al funcionamiento de la estructura social en el capitalismo. Como se mencionó en un capítulo anterior, el dinero, que logra reemplazar la noción de tiempo social, se constituye en el motor que establece la velocidad para el movimiento de la sociedad capitalista. Es decir, el dinero es el motor que permite una mayor o menor aceleración del tiempo social, por lo tanto, es el que establece los ritmos. Asimismo, la velocidad se constituye en el indicador de una sociedad que cada vez depende más de los ritmos que marca su motor, esto es, el dinero. A propósito, Paul Virilio (2010) señaló: “(...) Si, como sostiene el capitalismo, el tiempo es dinero, entonces la velocidad es poder”. El dominio de la velocidad representa el dominio de los tiempos sociales, hecho que se convierte en una muestra visible en el ejercicio del poder en la sociedad capitalista; de este modo, los procesos asociados a la velocidad se presentan como un síntoma del funcionamiento mismo de la sociedad.

La velocidad, no solamente como rasgo estético sino como forma de experimentación de la vida, se puede verificar en una condición especial en que discurre el tiempo social para muchos jóvenes de Medellín. En el mundo de los sicarios se pone de presente la experiencia de lo que Reinhart Koselleck llamó el *futuro pasado*⁸⁴. El presente inmediato constituye la real experiencia del tiempo

⁸⁴ Koselleck en su libro *Futuro Pasado* hace alusión a *La Batalla de Alejandro en Issos*, una pintura del siglo XVI hecha por el artista alemán Albrecht Altdorfer, donde se recrea una escena de la mítica batalla en Issos Grecia entre el ejército comandado por Alejandro Magno y el ejército persa, a la cabeza de Darío III. En la escena se retrotrae por parte del artista un acontecimiento del pasado ocurrido casi dos mil años antes, lo que lo hace aparecer como un hecho histórico. Sin embargo, el movimiento del enfrentamiento y los gestos de los soldados lo presentan en el cuadro como un hecho en movimiento, es decir que transcurre, pero además en cada estandarte de batalla aparece marcado el número que cada soldado, que se encuentra peleando en el momento del cuadro, ocupará en los registros de los caídos en la lucha. Se configura en este cuadro una síntesis temporal que suprime las condicionantes sincrónicas. Aquellos soldados tiene ya marcado su destino.

para los sicarios, no hay tiempo para pensar o reconstruir su propia historia que difícilmente supera los veinte años, y aún más, la esperanza del futuro se anula por la necesidad de supervivencia del aquí y ahora. Muchos jóvenes de Medellín saben que su destino está marcado por la muerte a una distancia muy corta. La velocidad de la vida hace que el principio y el fin sean una síntesis de la misma experiencia. Como dijo Virilio (2003): “(...) Con la aceleración tecnológica, la partida y la llegada –el nacimiento y la muerte- se confunden hasta el punto de hacerse una” (pág. 102).

La velocidad y la aceleración conforman de manera clara el tiempo social de la modernidad. Paul Virilio (2012) ha demostrado que la vida en la sociedad contemporánea se define por un escenario que la soporta: *la dromósfera*⁸⁵, el ambiente naturalmente volátil donde la sociedad acelerada se desenvuelve. Antes de Virilio, Georg Simmel había planteado no sólo las *nuevas* velocidades sobre las que transcurre la modernidad, sino también sus consecuencias psicológicas y sociales. La principal de ellas: “el acrecentamiento de la vida nerviosa” (Simmel, 2001). Una vida que transcurre acelerada corre el riesgo de sufrir una alteración nerviosa que se expresa no sólo en la actitud de individuos aislados, por ejemplo, el padre de familia que llega indispuesto a su casa después de un día de múltiples actividades en su trabajo y como consecuencia indispone a su familia; sino que esta dinámica de velocidades alteradas en las experiencias de la vida repercuten en el cuerpo social. De tal modo que un individuo cuya vida transcurre acelerada y por tanto su experiencia de vida se llena de nerviosismo, es la expresión de una sociedad cuyo tempo se ha visto drásticamente alterado, y viceversa. Simmel (2001) llamaba a esto, “la neurastenia de las metrópolis modernas”. Paul Virilio

Ver: Koselleck, Reinhart. (1993). *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos modernos*. Barcelona: Paidós. Principalmente Cap. I “Futuro pasado del comienzo de la modernidad”. pp. 21 – 41.

⁸⁵ Este concepto es revisado nuevamente por Paul Virilio a la luz del nuevo mundo de la velocidad y los nervios alterados causados por el pánico de la sociedad contemporánea: el terror a la hecatombe hiperacelerada. Para ampliar esta noción poder verse: Virilio, Paul. (2012). *La administración del miedo*. Madrid: Barataria – Pasos Perdidos.

(2003) supo percatarse de este carácter neurasténico de la sociedad contemporánea:

(...) mediante comportamientos equivalentes a intentos de suicidios, tales como la anorexia, la toxicomanía, pero también las conductas de riesgo como: exceso de velocidad, ir en moto sin casco, *windspeed*, etc., el individuo cree poder dominar la idea de que es débil. Esta *confrontación con los límites*⁸⁶ tiene como telón de fondo el fantasma clásico de querer dominar totalmente el propio destino (pág. 102).

La velocidad, que desde el punto de vista de la producción cultural ha sido una de las principales conquistas del hombre moderno, al mismo tiempo, y sin que hayan sido medidas sus consecuencias, constituye uno de los principales condicionamientos sociales que constantemente produce individuos nerviosos y frustrados. La velocidad como logro cultural se recoge a principios del siglo XX con el *dictum* condensado en el primer manifiesto futurista firmado por Marinetti:

Afirmamos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con grandes tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo, un automóvil rugiente que parece que corre sobre la metralla es más bello que la Victoria de Samotracia. (Nash, 1975, pág. 31).

Al mismo tiempo, los propios futuristas parecieron prever el carácter accidental que venía aparejado con el nuevo culto a la velocidad, pues en el mismo manifiesto, más adelante, declararían Marinetti:

Los de más edad entre nosotros tienen treinta años... cuando tengamos cuarenta, dejemos que los demás –hombres jóvenes y más osados- nos arrojen al canasto de la basura como manuscritos inútiles. ¡Ellos... correrán para matarnos, su odio será más intenso cuanto más sientan sus corazones abrumados de amor y admiración por nosotros! Y poderosa y saludable, la injusticia estallará entonces brillantemente en sus ojos. Porque el arte sólo puede ser violencia, crueldad e injusticia (Nash, 1975, pág. 33).

El culto a la velocidad comienza a ser una de las banderas de una nueva forma de entender estéticamente la modernidad. Las máquinas de aceleración⁸⁷

⁸⁶ El subrayado es del autor

⁸⁷ J. M. Nash afirma que incluso el primer manifiesto del futurismo promulgado por Marinetti fue literalmente producto del éxtasis generado por la velocidad de los motores: “(...) Allí encuentran ‘tres bestias resoplando’,

evidentemente producen un encantamiento descontrolado, al punto en que llega a obviarse de manera denodada un hecho no menor: que la gran complejidad de la vida acelerada hoy en día introduce, al mismo tiempo, las posibilidades del accidente cada vez con mayor riesgo, pues es claro que a mayor complejidad de cualquier sistema su riesgo de colapso aumenta⁸⁸. Las máquinas de aceleración alteran drásticamente el tiempo social en términos de lo que Henri Bergson (2008) llamó la *dureé*, es decir, la duración de las experiencias; estas máquinas no sólo son representadas en los medios de transporte sino en los dispositivos de información y en la experiencia virtual de la era digital, que demuestra un dinamismo incluso más potente que el aclamado por los futuristas. A comienzos del siglo XX Marinetti lanzaba su mirada velozmente hacia un futuro donde las tecnologías de la aceleración constituirían un verdadero signo de culto estético. Quizás Marinetti no se haya equivocado, pero dos décadas más tarde el cine de Chaplin o de Walter Ruttmann⁸⁹, o las pinturas de Georg Grosz, mostraban las consecuencias de la aceleración de la vida en la modernidad industrial. Con los tiempos hipercontrolados y los nuevos afanes de la vida cotidiana se fueron produciendo individuos cabizbajos que no podían escapar al nuevo *tempo*. *The time is money*, la metáfora capitalista por excelencia ha signado el encuentro entre dos de los principios fundamentales de la experiencia moderna: tiempo y dinero,

sus automóviles nuevos. ¡¡Vamos! -grita Marinetti-. ¡Vamos amigos! Vamos fuera. La mitología y el ideal místico han sido finalmente superados. ¡Estamos a punto de ser testigos del nacimiento del centauro y pronto veremos volar a los primeros ángeles! ¡Se debe sacudir las puertas de la vida para probar sus goznes y sus pasadores! ¡Vayamos! ¡Atención a la primera madrugada de la tierra!'. Este furioso paseo en automóvil, según la narración de Marinetti, se convierte en un epítome de la existencia. Saca a relucir todas las metáforas e imágenes del romanticismo para dejarlas a un lado como carentes de valor, pero también para destruir la noción misma de valor. Sentado detrás del volante que es como una hoja de guillotina, él mismo, como un cadáver en ataúd, sigue su marcha aplastando perros bajo las ruedas hasta que por último cae en una zanja. Pero el automóvil resucita y cuando se aleja nuevamente a toda velocidad, el conductor declama los once principios del futurismo. Ver: Nash, J. M. (1975). *El Cubismo, El Futurismo y el Constructivismo*. Barcelona: Labor. Cap. II El futurismo. pp. 32-33.

⁸⁸ Virilio coincide con Simmel en el sentido en que pone de presente el carácter fundamentalmente accidental de la cultura moderna, la velocidad que ocasiona este riesgo en Virilio, se asume en Simmel como el choque entre la cultura subjetiva en cuanto que las disposiciones espirituales de los individuos para adecuarse a las transformaciones de la cultura, y la cultura objetiva, es decir, lo que podría entenderse como las transformaciones exteriores y técnicas de las sociedades. Puede verse: Simmel, Georg. (2000). "El conflicto de la cultura moderna". En: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. No. 89. Enero-Marzo. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. Ver también: Virilio, Paul. (2012). Op Cit.

⁸⁹ Es sobre todo célebre una película del llamado género *city symphony film* en formato documental que retrata la vida en el Berlín de los años veinte. Ver: Ruttmann, Walter. (1927). *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Berlín: sinfonía de una gran ciudad).

pilares fundacionales de una nueva sociedad. Simmel tampoco estaría equivocado. Quienes no mantienen el ritmo en de la *carrera* de la vida ponen en riesgo su propia dignidad. Como lo mostró Grosz en varios de sus cuadros⁹⁰, los individuos de futuro descolorido que se vuelven moneda corriente, pagarán el precio de ser dejados por el tren de la vida casi siempre con el fracaso. Cuando no hay tiempo para pararse a pensar sobre la vida, es muy factible que se escape como aire entre las manos, por tanto, es el ritmo el que gobierna ahora la experiencia.

Algunos más o menos románticos saldrán en la defensa de otros tiempos menos turbulentos abogando por una vida más apacible, otros propugnarán una vida de riesgos, sin embargo, hay un hecho innegable en la experiencia acelerada de la modernidad, el carácter sublime⁹¹ que encarna la velocidad. La velocidad produce tal admiración que fácilmente puede convertirse en experiencia horripilante. “La rapidez de una especie siempre es para esta un signo de muerte precoz” (Virilio, 2003, pág. 91).

Si en el contexto del narcotráfico se habla del Narc Deco desde ciertos lugares más o menos cómodos, es posible hablar, en el mismo panorama, de futurismo sicarial. El sicariato, una las derivas dolorosas y perversas del narcotráfico en Medellín, 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 extraños por la *dromósfera* de Virilio. Máquina y velocidad constituyen un binomio efectivo para darle un carácter futurista al lenguaje estético sicarial, cuyo corolario es la desaparición. No obstante, la desaparición, que es una de las formas estéticas que la velocidad del motor posibilita, no se puede entender aquí solamente, como

⁹⁰ Especialmente una sus obras más representativas expresa el nuevo ambiente vivido en las ciudades modernas a principios del siglo XX, como Berlín o París. Ver: *Metrópolis*. (1917). Óleo sobre lienzo. 100 cm x 102 cm. Colección: Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

⁹¹ Como en los cuadros sobre la naturaleza del paisaje sublime de Caspar David Friedrich, tan importante para los pensadores de la estética clásica como Schelling o Schiller, la belleza está sólo a un paso de convertirse en una experiencia trágica. Ver por ejemplo: *Viajero frente a un mar de nubes* (Der Wanderer über dem Nebelmeer). (1918). Óleo sobre tela. 74,8 cm x 94,8 cm. Colección: *Kunsthalle de Hamburgo*.

en Paul Virilio, en tanto virtualización que deslocaliza el cuerpo y altera el contacto físico para devenir en una fantasmagoría cibernética (Virilio, 1999). En el mundo de los sicarios la vida pierde realmente su soporte natural, es la negación absoluta, esto es: la muerte. Se prescinde del hombre como en una *estética de la desaparición*, y al prescindirse del hombre -que es en última instancia lo propiamente estético- lo estético desaparece, es “la desaparición de la estética” (p. 39). En el sicariato, la motocicleta que aparece como un testimonio técnico y estético en el mundo de los sicarios, es al mismo tiempo algo así como el dispositivo que permite introducir un nuevo *ethos* social que niega las posibilidades culturales de la vida, lo que podría ser llamado: la ética de la desaparición a través en el performance de la muerte.

Nuevamente los límites éticos condicionan las interpretaciones acerca de las formas estéticas presentes en el mundo del narcotráfico. Formas culturales, violencia y muerte se mezclan en un cóctel difícil de discernir, pero que, al mismo tiempo, hacen parte constitutiva de las experiencias en la vida cultural de Medellín. Más allá de la moral que lo juzgue, tanto la experiencia de encanto como de angustia se hace presente en muchos momentos y de múltiples formas en la contemporaneidad. En Medellín, este tipo de experiencias pueden ser percibidas de modo particular a través de los rasgos culturales que envuelven el mundo del sicariato. Por encima de esto, de un modo más general, el sicario podría ser una creación social, cultural y estética de la sociedad contemporánea que trae aparejado su propio nivel de accidentalidad.

Consideraciones finales

Queda demostrado que la noción de narcotráfico en el contexto de Medellín refiere más a un campo cultural que a la actividad ligada al comercio ilegal de la droga. A ello se une un cierto estilo de vida que se encuentra anclado directamente a las estructuras del dinero que permiten visibilizar las formas sociales y culturales de este fenómeno: las estéticas del lujo, la ostentación, la religiosidad, etc., en concomitancia con la dominación, la violencia o la muerte.

Este ejercicio investigativo ha buscado acercarse a la construcción de inquietudes sobre algunas dimensiones del narcotráfico y su establecimiento en Medellín; sin incurrir en explicaciones del fenómeno, se ocupa de mostrar algunas de sus caras visibles en las formas culturales de la ciudad. Estas dimensiones a las que este trabajo ha aludido, y otras más que no han podido ser desarrolladas aquí, no han tenido a lo largo de los últimos 30 años escenarios académicos suficientes para su debate y problematización. Tanto por asuntos prácticos como teóricos, se ha presentado una dificultad para ofrecer un panorama crítico sobre este fenómeno social de capital importancia para la historia de la ciudad, muchas veces la academia ha mostrado reticencias en abordarlo con seriedad. La idea no ha sido desplegar una perspectiva metodológica en el sentido de trazar caminos hacia la comprensión sistemática de problemas relacionados con el narcotráfico. Como se puede constatar, se proponen conexiones entre formas de expresión cultural derivadas de rasgos comunicativos o estéticos, con formas sociales que tienen lugar en Medellín. Aquí se ha buscado levantar una semblanza parcial de una sociedad que ha venido dibujando múltiples caras en los últimos 30 años sobre una base de violencia y muerte, pero también de diversidad de formas de expresión cultural.

El contenido sociológico que este trabajo demuestra no es en ninguna medida producto de un accidente o de una falta de claridad teórica y metodológica. Antes

bien, este trabajo discurre de manera declarada hacia el desarrollo de una postura que se interroga por la manera en que los fenómenos estéticos en la cultura, es decir, las formas de expresión cultural, guardan relaciones inmanentes con el entorno social; esta relación permitiría ofrecer un panorama que posibilite interpretar los significados variados que empiezan a emerger una vez se los pone en perspectiva de la crítica de la cultura. Resulta interesante ver cómo las relaciones sociales se hacen visibles a través de la lectura de sus formas de expresión, y en este sentido, habría que entender que justamente en la compleja red de relaciones en la cultura, se plasma la composición de una sociedad. Por tanto, lanzar miradas hacia modos de expresión cultural, de carácter estético en este caso, es adentrarse a la composición de una sociedad. Muchas de las formulaciones teóricas de la estética contemporánea son subsidiarias de la sociología de la cultura desarrollada por pensadores como Georg Simmel o Walter Benjamin. La demostración de los vínculos teóricos que enlazan la estética con una buena parte de la teoría sociológica del siglo XX, será un capítulo que quedará pendiente por desarrollarse en el marco de investigaciones futuras.

De otra parte, la aparente desconexión de algunos acápites en este texto, incluso pertenecientes al mismo capítulo, es un síntoma que se desprende justamente del carácter fragmentario de la experiencia del narcotráfico en la ciudad. Aunque este estudio solamente se plantea la exposición de argumentos *prima facie*, logra mostrar de qué manera el narcotráfico, como la sociedad misma, es imposible de abarcar en tanto que un fenómeno con forma definitiva, y por tanto, ofrecer una explicación acerca de sus causas y consecuencias se hace una empresa difícil de realizar. Lo único que queda en este sentido es recurrir a algunos de sus lados para intentar interpretaciones que se presentan pasajeras. Elegir cuáles son las dimensiones más importantes para abordar este problema, es una tarea que no se plantea en este estudio, podrían ser tratadas otras alternativas igualmente legítimas.

Se podría muchas veces pensar que investigar sobre ciertas experiencias en Medellín resulta casi de manera obligada en un lugar común que se refiere a la

violencia del narcotráfico. Muchas veces esto se ve con malos ojos y se tiende a afirmar que lo que se hace es reproducir hasta el hastío el mismo cliché al que fácilmente se puede llegar. Lo importante no es tanto si esto resulta un tema agradable de tratar o no, lo que sí es seguro es que no puede ser obviado en los temas que tengan por objeto construir una mirada histórica, antropológica, sociológica o estética acerca de la cultura urbana de esta ciudad. Como este trabajo pudo mostrar, se podría decir, por ejemplo, que hacer una sociología de la cultura urbana de Medellín en décadas recientes, es hacer, a un tiempo, sociología de las formas culturales del narcotráfico.

Muchos temas podrían ser presentados de manera detallada como imágenes culturales ofrecidas por el fenómeno del narcotráfico: los reinados de belleza y la relación con el narcotráfico; el cuerpo y las transformaciones inducidas por los nuevos disciplinamientos de acuerdo a modelos impuestos; la moda y las indumentarias del lujo; la ecología urbana en Medellín y su deuda con el narcotráfico de los años ochenta, etcétera. Todos estos serán temas que se trabajarán en un futuro desarrollo de proyectos investigativos de esta naturaleza, que tengan por objetivo dilucidar otras imágenes del narcotráfico. No obstante, queda pendiente la tarea de construir soportes teóricos que permitan elaborar interpretaciones críticas sobre el narcotráfico en Medellín; por lo pronto, tal objetivo en el marco de esta tesis, se encuentra en ciernes.

Finalmente, es claro que desarrollar y exponer ideas sobre el narcotráfico en Medellín cuando se experimenta la ciudad en primera persona, es un reto que implica saber hasta dónde llega el compromiso social de la investigación teórica y académica. Muchas veces las reflexiones sobre los fenómenos de disciplinas como la estética se asumen como ajenas a la moral de la experiencia, y eso, de alguna manera, ha podido llevar a la comunidad académica de Medellín a aplazar el compromiso crítico en lo que tiene que ver con este ámbito. Hacer una estética que se acompañe de una sociología crítica no puede ser visto como un ejercicio de militancia ideológica. La desconexión entre las formas estéticas de la cultura y las formas éticas de la sociedad solamente es posible en la ficción.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. (1962). *Prismas. Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel.
- _____. (1971). *Teoría Estética*. Madrid: Taurus.
- _____. (2001a). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.
- _____. (2001b). *Epistemología y Ciencias Sociales*. Madrid: Cátedra.
- Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter. (1998). *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid: Trotta.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. (1994). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arango, Mario. (1988). *Impacto del narcotráfico en Antioquia*. Medellín: J. M. Arango.
- Arnheim, Rudolf. (1985). *El pensamiento Visual*. Barcelona: Paidós.
- Barbosa Martínez, Amalia. (2006). "Sobre el método de la interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología". En: *Sociedade e Estado*, Brasilia, Vol. 21, No. 2, pp. 391-414.
- Baudelaire, Charles. (1964). *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Mayne, J. (Compilador). London: Phaidon.
- Baudrillard, J. Habermas, J. Said, E. y otros. (1985) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Benjamin, Walter. (1987). *Dirección Única*. Madrid: Alfaguara.

- _____. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- _____. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- _____. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar.
- Benjamin, Walter y Scholem, Gershom. (2011). *Correspondencia (1933-1940)*. Madrid: Trotta.
- Berger, P. y Luckman, T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bergson, Henri. (2008). *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.
- Betancourt Echeverry, Darío y García, Martha. (1994). *Contrabandistas, marimberos y mafiosos: Historia social de la mafia colombiana (1965-1992)*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Bhor, Stanislaus. (abril de 2011). *Narc-Deco, el edificio de Pablo Escobar*. (unahogueraparaqueardagoya.blogspot.com).
<http://unahogueraparaqueardagoya.blogspot.com/search/label/serie%209>
 (Recuperado 27 de septiembre de 2011).
- Birlanga T., José G. (2007). "Baudelaire y la moda. Notas sobre la gravedad de lo frívolo". En: *Revista Bajo Palabra*. Época No. II. No. 2. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. pp. 13 – 21.
- Blumer, Herbert. (1982). *El Interaccionismo simbólico: perspectiva y método*. Palma de Mallorca: Hora Nova S. A.
- Bloch, Ernst. (2007). *El principio esperanza*. Madrid: Trotta.
- Bosch, Lolita. (8 de agosto de 2009). *Contar la violencia*. [esferapublica.org].
<http://esferapublica.org/nfblog/?p=12944> (Recuperado 11 de octubre de 2012)
- Bourdieu, Pierre. (1969). *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI Editores.

- _____. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Buck-Morss, Susan. (1995). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Barcelona: Visor.
- Caellas, Marc. (17 de agosto de 2008). *El tour de Pablo* (página12.com) <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4767-2008-08-18.html> (Recuperado 10 de octubre de 2011).
- Castaño, José A. (2006) *¿Cuánto cuesta matar a un hombre? Relatos reales de las comunas de Medellín*. Bogotá: Norma.
- Cobo, Adriana. (28 de junio de 2008). *Estética del narcotráfico*. (esferapublica.com). <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1305> (Recuperado 15 de julio de 2012).
- Danto, Arthur C. (2002). *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós.
- Debord, Guy. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Delueze, Gilles y Guattari Felix. (2009) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Didi-Huberman, Georges. (2010). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Duran, Sandra Marcela. (24 de junio de 2006). *El divino niño. Un símbolo de reconocimiento social que, por su origen urbano, masivo y popular, tiene gran aceptación ritual dentro de los colombianos*. [Semana.com]. <http://www.semana.com/especiales/articulo/el-divino-nino/79557-3> (Recuperado 25 de marzo de 2012).
- Durkheim, Emile. (2001). *Las reglas del método sociológico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Umberto. (1977). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.

Elías, N. (1998). "Estilo Kitsch y época Kitsch". En: *La civilización de los padres y otros ensayos*. Bogotá: Norma.

Estrada Fuentes, María. (27 de agosto de 2009). *La caída de la diosa: Tanía Bruguera en Colombia*. [esferapublica.org]. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=4790> (Recuperado 11 de octubre de 2012).

Foucault, Michel. (1999). *Estética, ética, hermenéutica*. Barcelona: Paidós.

Fernández, Carlos Arturo. (2006). "Arte y narcotráfico: las cuentas después de la bonanza". En: *Apuntes para una Historia del Arte Contemporáneo en Antioquia*. Medellín: Dirección de Fomento a la Cultura - Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia.

_____. (2007). *Arte en Colombia 1981 – 2006*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Francastel, Pierre. (1975). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza Editorial.

Freud, Sigmund. (1987). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. (1989). *Obras Completas. Vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu. "Lo ominoso" (pág. 215).

Frisby, David. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

Fuentes, Carlos. (2008). *La voluntad y la fortuna*. México: Alfaguara.

Gallego A, Mauricio. (N.D). *Historia de las ensambladoras* (demotos.com.co). <http://www.demotos.com.co/html/histoyamaha.htm> (Recuperado 20 de enero de 2013).

Goffman, Erving. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

- González G., José M. (1998). "Sociología e Iconología". En: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*. No. 84. Oct-dic. pp. 23-43.
- Greenberg, Clement. (2002). *Arte y cultura, ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.
- Guarnizo, José. (2012). *La patrona de Pablo Escobar*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Habermas, Jürgen. (1982). *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus.
- Hauser, Arnold. (2009). *Historia social del arte y la literatura*. Madrid: Debolsillo.
- Honneth, Axel. (2007). *Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento*. Buenos Aires: Katz.
- Hoyos, Juan José. (2003). "Un fin de semana con Pablo Escobar". En: *El Malpensante*, No. 44. pp. 14 – 27.
- Jácome, Margarita. (2012). "Reconfiguración del sicario en felicidad quizás de Mario Salazar Montero y Los restos del vellocino de oro de Alfredo Vanín". En: *Revista Perífrasis*. Vol. 3, No. 5, enero – junio. Bogotá: Uniandes.
- Jay, Martin. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jenks, Chris (ed.). (1995). "The centrality of the eye in western culture, an introduction". En: *Visual Culture*. London: Routledge.
- Jimeno, Ramón. (1990). "La metrópoli del nuevo bajo mundo". En: *Revista Gaceta*. No. 8, Ago-Sep. Bogotá: Colcultura.
- Koselleck, Reinhart. (1993). *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos modernos*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, Siegfried. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa.

- _____. (2009). *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*. López, María Pía (Prólogo). Barcelona: Gedisa.
- Levi, Primo. (2013). *Si esto es un hombre*. Buenos Aires: El Aleph.
- Loos, Adolf. (1972). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lyotard, Jean-François. (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2006). *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Mandoki, Katya. (2008). *Prosaica uno. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI Editores.
- Malagón-Kurka, María Margarita. (2010). *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Uniandes.
- Marcuse, Herbert. (1978). *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- _____. (1983). *Eros y Civilización*. Madrid: Sarpe.
- Mauss, Marcel. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz.
- Meggs, Philip. (1991). *Historia del Diseño Gráfico*. México: Trillas.
- Mills, Wright. (2003). *La imaginación sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mitchell, W. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Moles, Abraham. (2009). *La Imagen. Comunicación funcional*. México: Trillas.
- Moles, Abraham y Eberhard Wahl. (1971). "Kitsch y objeto". En: *Los Objetos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

- Mora, Martín. (Otoño de 2011). "El impresionismo filosófico y la estética de Georg Simmel". En: *El alma pública*. Año 4 I, Núm. 8. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Naranjo, Alberto; Jaramillo, Ana María et al. Giraldo Ramírez, Jorge Alberto (Editor). (2001). *Economía criminal en Antioquia: narcotráfico*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Nash, J. M. (1975). *El Cubismo, El Futurismo y el Constructivismo*. Barcelona: Labor.
- Nelson, George. (2000). *Hip-Hop America*. Nueva York: Penguin Books.
- Newton, Michael. (2008). *Criminals Investigations. Gangs and Gang Crime*. New York: Chelsea House Books.
- Nietzsche, Friedrich. (2001). *La Gaya Ciencia*. Madrid: Akal.
- Pardo, José Luis. (1991). *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones el Serbal.
- _____. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Barcelona: Pre-textos.
- Riegl, Alois. (1980). *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rincón, Omar. (2009). "Narco.estética y Narco.cultura en Narco.lombia". En: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Sao Paulo, Vol. 24, No. 70, junio. pp. 147 – 163.
- Rueda Fajardo, Santiago. (2009). *Una línea de polvo, arte y drogas en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Ruiz Gómez, Darío. (1987). *Proceso de la cultura en Antioquia*. Miguel Escobar Calle (Editor). Medellín: Secretaría de Educación y Cultura.
- _____. (1991). *En tierra de paganos*. Medellín: Editorial el Propio Bolsillo.

- Ruskin, John. (2006). *Las siete lámparas de la arquitectura*. México: Ediciones Coyoacán.
- Rybczynski, W. (1986). *La casa, historia de una idea*. Madrid: Nerea.
- Salazar, Alonso. (1990). *No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles de Medellín*. Bogotá: CINEP.
- _____. (2001). *Drogas y narcotráfico en Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta.
- _____. (2012). *La parábola de Pablo. Auge y caída de un gran capo del narcotráfico*. Bogotá: Planeta.
- Salazar, Alonso y Jaramillo, Ana M. (1996). *Medellín: las subculturas del narcotráfico*. Bogotá: Cinep.
- Saldías, Mónica, (2011). *La representación de la liminariedad religiosa en La Virgen de los Sicarios. Un análisis narratológico*. Tesis doctoral. Suecia: Uppsala Universitet.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. (1970). *Estética y marxismo*. México: Ediciones Era.
- Scholem, Gershom. (2004). *Los nombres secretos de Walter Benjamin*. Madrid: Trotta.
- Simmel, Georg. (2000). "El conflicto de la cultura moderna". En: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*. No. 89. Enero-Marzo. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- _____. (2001). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- _____. (2002a). *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- _____. (2002b). *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.
- _____. (2005a). *Rembrandt: An Essay in the Philosophy of Art*. New York: Routledge.

- _____. (2005b). *Schopenhauer y Nietzsche*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- _____. (2007). *Imágenes momentáneas sub specie aeternitatis*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2010). *Cultura líquida y dinero*. Beriaín, Josetxo (Editor). México: Anthropos.
- Sombart, Werner. (1972). *El Burgués. Contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tiedemann, Rolf. (2005). "Introducción del editor". En: Benjamin, Walter. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal
- Tokatlian, Gabriel (2010). *Drogas y prohibición: una vieja guerra, un nuevo debate*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Valencia, L. (2 de octubre de 2008). *Narc Deco, inadvertida revolución cultural*. (nuevoarcoiris.org) <http://www.nuevoarcoiris.org.co/sac/?q=node/45> (Recuperado 30 de noviembre de 2011).
- Veblen, Thorstein. (1974). *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vélez de Piedrahita, Rocío. (2002). *Muellemente tendida en la llanura*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Vernik, Esteban. (2007). "Introducción. Aguafuertes Simmelianas". En: Simmel, Georg. (2007). *Imágenes Momentáneas Sub Specie Aeternitatis*. Barcelona: Gedisa.
- Villoro, Juan. (2010). "La alfombra roja, comunicación y narcoterrorismo en México". En: *El Malpensante*, No. 105. pp. 32 – 37.
- Virilio, P. (1999). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.
- _____. (2003). *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires: Manantial.

_____. (2010). *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro.

_____. (2012). *La administración del miedo*. Madrid: Barataria – Pasos Perdidos.

Williams, Raymond. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

Zizek, Slavoj. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.