

NARCONOVELA Y SOCIEDAD:
NARRAR EL CRIMEN EN UNA REALIDAD POSTPOLÍTICA

ADRIANA SARA JASTRZĘBSKA
Uniwersytet Bielsko-Biała
ajastrzebska@ath.bielsko.pl

RESUMEN: En cada fase de su desarrollo, el género negro, al describir la transgresión de las normas, paradójicamente suele confirmar y reforzar su vigencia. La narconovela igualmente demuestra ser fruto de una realidad social muy concreta y un momento histórico determinado. El objetivo del artículo es caracterizar esta modalidad dentro de la producción negra y criminal, echando mano a ejemplos de la narrativa colombiana y mexicana. Dicho subgénero, nacido en una realidad postpolítica, globalizada y de capitalismo *gore*, manejando la profunda anomia combinada con discursos revolucionarios y utopistas, niega al mismo tiempo tres fundamentos en que basan (o declaran basar) las sociedades contemporáneas: el Estado y la ley como garante de seguridad, un sistema de valores compartido que sirva de fuente de la legislación vigente y la visión de un desarrollo equilibrado dentro del sistema legal establecido.

PALABRAS CLAVE: narrativa colombiana; narconovela; novela negra; narcotráfico; drogas; capitalismo *gore*

ABSTRACT: In every phase of its development, the crime fiction, describing the violation of the rules, paradoxically often confirm and reinforce their validity. The *narconovela* also proves to be the result of a very specific social reality and a particular historical moment. The aim of the article is to characterize this moda-

lity of crime fiction, reaching for examples of Colombian and Mexican narrative. The *narconovela* that was born in a post-political reality of globalized capitalism gore, handling deep anomie combined with revolutionary and utopist discourses, at the same denies three pillars on which base (or declare to base) the contemporary societies: the state and the law as guarantors of security, a common system of values that serve as a source of legislation and the vision of balanced development within the established legal system.

KEYWORDS: Colombian Fiction; *Narconovela*; Crime Fiction; Drug Trafficking; Drugs; Capitalism Gore



Desde el momento mismo de su nacimiento, el género negro en cada una de sus fases de desarrollo se ha configurado como fruto de una época determinada y referido a una realidad sociopolítica muy concreta. Al describir la transgresión de las normas, la novela negra paradójicamente suele confirmar y reforzar la vigencia de las mismas.

En las novelas detectivescas de Arthur Conan Doyle o Agatha Christie los motivos del crimen residen en el individuo y se asesina por razones personales o íntimas, tales como pasión, celos, codicia o venganza. Las novelas ofrecen la visión de una realidad social jerarquizada, clasista y estable en que el crimen, por más que afecte a una familia o los protagonistas, en modo alguno afecta el tejido social. Finalmente una vez resuelto el enigma, el orden del mundo social se restablece.

A consecuencia de la crisis económica de los años 30, las dos guerras mundiales y sus secuelas políticas, el contexto y el orden social en que se enmarca la novela negra ya no son los de antes. El *hard-boiled* anglosajón y toda la corriente negra inspirada por éste, relata crímenes cuyos motivos ya no residen en el individuo, sino en la sociedad. A lo largo del siglo xx, la novela negra surge y evoluciona en función de dos factores combinados de distintos modos: el capitalismo y –después de la segunda guerra mundial– la situación política de la Guerra Fría. A finales del siglo, tras desaparecer la división del mundo en dos bloques enemigos, el capitalismo y sus consecuencias se convierten en el motor principal de la producción novelesca negra.¹ En la mayoría de las obras el motivo del crimen es el dinero o el poder y, lo que es crucial, el autor material y el autor intelectual del crimen raras veces son la misma persona.

Así, la novela negra contemporánea representa un mundo cuyo orden es solo aparente; por debajo del mismo hay todo tipo de vilezas, corrupción, perversión y/o degeneración. La novela negra, al convertirse en herramienta de diagnosticar el estado de la sociedad y el desorden subyacente en las sociedades (post)modernas, asume el papel de novela social actual, la única posible en

¹ La relación del género negro con el capitalismo la explica Ricardo Piglia (1990: 61-62). Hoy en día, con la creciente importancia de conflictos ideológicos y religiosos en la actualidad, ya podemos intuir un siguiente paso en la evolución del género.

el panorama cultural contemporáneo. Con el tiempo va relegando el enigma al segundo plano, privilegiando el contexto social, investigando no sólo la autoría del crimen, sino sobre todo los porqués del mismo. Con cada vez más frecuencia, el motivo de la delincuencia ya no es sólo el dinero y el poder, sino las diferencias sociales.

En la producción negra hispanoamericana se privilegia el punto de vista del criminal o de la víctima, se concede la palabra a los marginados, a partir de las cuales se pudiera incluso hablar de cierta comercialización de la marginalidad. Al mismo tiempo, se acentúa la desconfianza en la ley en general y en sus representantes en particular.²

Sin embargo, narrando las transgresiones a la ley, una gran parte de novelas negras actuales sigue evidenciando la existencia de ciertas normas, un sistema de valores y cierto orden, si no realizado, por lo menos postulado. La narconovela, que constituye una modalidad particular dentro del género negro y es el tema central del presente trabajo, parece ir cuestionando esta actitud predeterminada, desafiar esa especie de "pacto ético" que aparece de modo implícito entre el autor y sus lectores, según el cual ambos –por lo general– dan por supuesta la vigencia del orden legal establecido y funcionan dentro del mismo.

El objetivo de nuestro análisis es demostrar que la configuración ética y estética de la narconovela cuestiona los fundamentos mismos en que basan las sociedades y los Estados modernos, aproximando sus mundos representados a la realidad del capitalismo *gore* descrita en el libro de Sayak Valencia. Para ilustrar los fenómenos en cuestión se recurrirá a algunas de las novelas más representativas de la narconovela colombiana: *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo, *Comandante Paraíso* (2002) de Gustavo Álvarez Gardeázabal y *El eskimal y la mariposa* (2005) de Nahum Montt. Del corpus mexicano hemos elegido dos textos que ostentan muchas analogías y permiten formular unas conclusiones parciales acerca del modelo mexicano de la narconovela: *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos y *Trabajos del reino* (2008) de Yuri Herrera. En este caso la selección es, inevitablemente, arbitraria y subjetiva, pero, en nuestra opinión, las dos novelas, narrando el mundo narco desde dentro y desde arriba (las "cortes" de los grandes capos), representan elementos del capitalismo *gore* de la manera más convincente y condensada. Nos parece todavía muy temprano para formular juicios generales definitivos y categóricos acerca de la narcoliteratura en México, ya que el fenómeno es aun muy reciente y a la vez muy actual; además el corpus de textos sigue creciendo rápida y vastamente.

1. MÁS MUERTE, MÁS PODER: EL CAPITALISMO GORE

Uno de los temas recurrentes en la narrativa negra hispanoamericana actual es el narcotráfico y sus consecuencias: fenómeno social (post)político y

² En su trabajo dedicado a esta modalidad del género negro, Francisca Noguero (2006) propone el término del *neopolicial latinoamericano*.

civilizador muy complejo que requiere una reformulación de los conceptos tradicionales del crimen, del poder, del orden social y de la economía. La filósofa mexicana Sayak Valencia indica al narcotráfico como uno de los fundamentos de lo que llama capitalismo *gore*, entendido como:

... la dimensión sistemáticamente descontrolada y contradictoria del proyecto neoliberal. Producto de polarizaciones económicas, el bombardeo informativo/publicitario que crea y afianza la identidad hiperconsumista y su contraparte: la cada vez más escasa población con poder adquisitivo que satisfaga el deseo de consumo. (Valencia 2010: 19)

Valencia armoniza con la idea expuesta por Franco "Bifo" Berardi que, recurriendo al término parecido, prestado del subgénero de películas de horror en que abunda la sangre, habla del Splatterkapitalismus en el cual: "Las convenciones culturales y jurídicas establecidas durante la modernidad por el derecho burgués van siendo erradicadas una tras otra por el avance de la desregulación capitalista" (Berardi 2010: 127). Bajo esta realidad se reformula el concepto del trabajo y éxito. La dignidad del trabajo y el éxito vital de uno se definen solamente en función del dinero ganado; el carácter del trabajo ejercido, su legalidad y la simple decencia pierden importancia. El ejercicio de violencia se convierte en un "oficio": "no sólo en un trabajo normal sino en un trabajo deseable al ofrecer 'oportunidades de superación' frente a la precarización global del trabajo" (Valencia 2010: 47). Y la violencia misma se percibe como "una mercancía que se rige por las lógicas mercantiles de la oferta y la demanda" (Valencia 2010: 47), ya que "[l]a eficiencia es el rasgo decisivo de toda operación empresarial, ya sea transportando mercancías con centenas de camiones encolumnados o derritiendo en ácido un par de cadáveres" (Berardi 2010: 121) Al mismo tiempo la violencia se convierte en una de las herramientas cruciales del éxito: su ejecución, su espectacularización y posterior comercialización a través de los medios de comunicación reportan beneficios económicos (Valencia 2010: 26). Sayak Valencia propone el término de *necroempoderamiento* (2010: 15): los cadáveres se traducen en poder; más muerte, más poder. Lo admite también Franco Berardi (2010: 123) al observar que: "Cuando los ministros económicos hablan del Producto Bruto Interno, deberían admitir la verdad: cuanto más sangre, cuanto más muerte, cuanto más veneno, más puntos de crecimiento del PBI". La espectacularización de la violencia, a su vez, genera y maneja un particular discurso de miedo que se sostiene en base a la imagen de horror creada por fotografías o videos de los cadáveres decapitados, acribillados, masacrados, expuestos en lugares públicos y difundidos por la televisión, la prensa o el Internet. De acuerdo con el trabajo de Rossana Reguillo "La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación" (2011), la violencia narco ostenta muchas analogías con la maquinaria de la muerte nazi.

Conforme al progreso de una economía basada en la violencia, cambia la percepción social de la delincuencia y de los delincuentes que pueden (en ocasiones) llegar incluso a convertirse en héroes románticos, benefactores de los más pobres o íconos del éxito financiero. Tal actitud ha constituido una nueva

clase social: la clase criminal global y una nueva cultura nacionalista basada en la criminalidad (Valencia 2010: 71).

El periodista colombiano Omar Rincón tiene observaciones parecidas, caracterizando la situación sociocultural actual de su país y el creciente protagonismo de la llamada narcocultura, una de las expresiones más genuinas del capitalismo *gore*, bajo el título provocativo de "Todos llevamos un narco adentro". Rincón explica:

[Somos] sociedades de sobrevivencia, sociedades de la exclusión donde solo se puede avistar el sueño de la modernidad vía lo paralegal (ya que no es ilegal, es el otro sistema de ascenso social): el narco permite pequeñas felicidades capitalistas, imagina progreso, libertad, igualdad, promete el confort del tiempo libre, las mujeres, el entretenimiento y la figuración social... Por eso es que afirmo que "todos llevamos un narco adentro", lo cual no significa que seamos narcos: ni comercializamos, ni consumimos, sólo habitamos en culturas en que los modos de pensar, actuar, soñar, significar y comunicar adoptan *la forma narco*: toda ley se puede comprar, todo es válido para ascender socialmente, la felicidad es ahora, el éxito hay que mostrarlo vía el consumo, la ley es buena si me sirve, el consumo es el motivador de poder, la religión es buena en cuanto protégge, la moral es justificatoria porque *no tenemos otra opción* para estar en este mundo. (Rincón 2013: 2).

Ahora bien, en varios países de América Latina, y sobre todo los más afectados por la criminalidad y la violencia, observamos una cierta búsqueda identitaria en torno a los criminales y a una cultura pop del crimen. Al respecto Sayak Valencia (2010: 69) menciona:

Esto, por un lado, trasciende las leyes de la economía y nos lleva a la creación de un *acervo cultural* que otorga legitimidad, por medio del valor simbólico, al crimen organizado, creando así una narrativa que le permitirá actuar sobre la realidad social y ética y reconfigurarla con el apoyo popular. [...]

Por otro lado, esta glorificación de la cultura criminal se instaure como un nuevo nicho de mercado para la producción y el consumo, puesto que se actúa instaurando modas, con sus subsecuentes consecuencias de oferta y demanda internacional, para las clases no desfavorecidas.

Por último, las prácticas *gore*,³ cada vez más presentes en nuestra realidad, parecen ocupar progresivamente más y más espacio en numerosas esferas de la vida económica, social y cultural. Los abusos del poder económico y la actitud de "todo vale para multiplicar las ganancias" ya no pueden calificarse como marginales, propios de una minoría delincuente degenerada, sino constituyen un elemento integrante de la vida cotidiana de las sociedades actuales. Según Berardi:

³ Tras Sayak Valencia, usamos esta palabra como adjetivo que describe varios aspectos de la realidad violenta, producto y consecuencia del capitalismo *gore*.

El chantaje, la violencia, la eliminación física de los adversarios, la tortura, el homicidio, la explotación de menores, la inducción a la prostitución, la producción de instrumentos para la destrucción masiva, la utilización delictiva de discapacitados se han vuelto técnicas insustituibles para la competencia económica. El crimen es el comportamiento que mejor responde al principio competitivo. (Berardi 2010: 127)

Igualmente, en palabras de Valencia:

Lo que se entendía como bajos fondos globales ha dado el salto y, ahora, convive con la superficie. El capitalismo gore se ha infiltrado en nuestra vida y desde nuestro papel de simples consumidores/espectadores no podemos abstraernos de ese hecho. Muchos de los fenómenos que nos son cotidianos se anclan en el crimen organizado. Lo gore ya no se reduce a un género cinematográfico ni a pasquines o periódicos sensacionalistas. Lo gore es nuestra realidad ahora. (Valencia 2010: 86)

Armoniza con la filósofa mexicana Omar Rincón (2013: 5) que observa:

... lo narco no es un problema, sino un orgullo patrio y la mejor alternativa de éxito para los que han sido expulsados del reino del capital, del paisaje de las oportunidades y del estado del bienestar. Lo narco es más bien la bendición y la leyenda de subir "donde no se podía subir"... por eso ahora los mafiosos ya son bonitos, se visten a la moda, escriben telenovelas, salen con chicas bien y de silicona, hacen parte del jet set Miami y son una multinacional del capital y el gusto. (Rincón 2013: 5)

Lo que a continuación llamaremos narconovela se configura pues como fruto de los procesos y fenómenos arriba presentados y constituye, por un lado, un intento de satisfacer la mencionada demanda en el campo editorial; por otro, una reacción, teñida de ironía, del mundo de la literatura frente a la narcocultura.

2. NARCONOVELA: EXPRESIÓN ARTÍSTICA DEL CAPITALISMO GORE

A nivel literario, lo que se vincula con las representaciones del narcotráfico, es cierto "triumfo de realidad sobre la forma" (Mendoza 2010: 168): antes de que el tema se ajuste a los cánones del género negro, el género mismo se transforma para dar constancia de una realidad afectada por el narco. El tema surge en la novela poco después de la aparición del fenómeno en el mundo real –en la década de los setenta– y sus transformaciones y modalidades reflejan el desarrollo y la evolución del mundo narco. Con la caída de los grandes capos, a partir de los años noventa se abre una nueva etapa en la producción cultural que explora las distintas manifestaciones del narcotráfico y su influencia en la sociedad en Colombia y en México (Fonseca 2009: 18).

La narconovela desde sus principios se desarrolla como un subgénero de la novela negra que resulta ser polémico, tanto ética como estéticamente. Uno

de los numerosos ejemplos muestra de ello es la discusión iniciada por el crítico mexicano Rafael Lemus, para el cual lo narco es:

En principio, el puto caos. O eso. Un elemento anárquico, desequilibrante, destructor. Una Organización en contra de lo organizado. El desgobierno. Antes de fijar su propio orden, mina otro. Sus lecciones son las del nihilismo: el dominio de la violencia, la futilidad de la vida, la victoria de la muerte. Ésas y esta otra: la incoherencia. No hay justicia ni armonía en su imperio. Se muere porque sí, se mata por lo mismo. Las causas y las consecuencias no están trenzadas. Hay un balazo y después otro. Sólo eso: actos, acción sin argumento. Todo, incluso el poder, sobre todo el poder, es efímero: nada se consolida, nada permanece. Impera la irracionalidad, el vacío. (Lemus 2005: 40)

En su artículo “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana” Lemus expresa su desprecio por la manera de representar el narco en la literatura que, en su opinión, peca de “costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial, tramas populistas” (Lemus 2005: 39). Pone de relieve la incoherencia y la falta de lógica interna del narco y, por consiguiente, la imposibilidad de novelarlo manejando modelos literarios existentes. Postula entonces lo siguiente:

Para no traicionar la realidad, habría que encarnarla. Dejar de escribir literatura sobre el narco y escribir narcoliteratura. Emular lo que se retrata, ser el retratista y el modelo. Llevar el realismo hasta el extremo: no copiar una realidad, volverse ella. Sólo se capturará al narcotráfico si se remeda formalmente su violencia. Una prosa brutal, destazada, incoherente. Una estructura delirante, tan tajada como la existencia. Una narrativa homicida, con vocación de suicidio. El narco –ruido, absurdo, nada– no es novelable; para recrearlo, se necesitan antinovelas. (Lemus 2005: 41)

Polemiza con Rafael Lemus el escritor Eduardo Antonio Parra, reprochándole su posición centralista y el conocimiento superficial, que éste tiene, de la narrativa nortea. En el mismo texto Parra hace una observación crucial para entender el fenómeno de la narcoliteratura:

... su universo [del narco] muestra una lógica interna, un férreo sistema de valores –contrarios a los de la sociedad, pero valores al fin–, una coherencia inamovible. La violencia es un elemento, no la esencia, pues el narcotráfico es un fenómeno integral, capaz de cimbrar –no destruir– todos los aspectos de la existencia humana, y también de sacar a relucir todas las miserias. (Parra 2005: 61)

Hoy, al pasar unos años, parece que el tiempo ha verificado algunas de las afirmaciones de Lemus acerca de los valores artísticos de la narrativa sobre el narco. Sin embargo (e independientemente de la diatriba del crítico) el postulado de la narcoliteratura se ve realizado igualmente, primero en el campo de la narrativa colombiana y ahora en el de la mexicana, aunque en ambos casos el concepto de la narconovela difiere bastante.

Paradójicamente, las observaciones de Lemus y de Parra acerca de la (in)coherencia e (in)existencia de la lógica interna del narcotráfico, no son contradictorias. En contraposición a ello, en realidad demuestran que el fenómeno trasciende lo costumbrista y lo sociológico, que constituye un paradigma cultural y civilizador nuevo que socava, si no desplaza, las normas que hasta hace poco eran consideradas universales. Es en este fundamento en el que esencialmente se ha desarrollado la narconovela, que más que retratar la realidad, se propone indagar y analizar esta lógica interna alternativa propuesta por el narcomundo. Asimismo, la narconovela trasciende el marco del género negro, muy propicio a dar constancia de una realidad política y capitalista, mientras que la narconovela opera en el contexto de una realidad que podemos clasificar como postmoderna, postpolítica, globalizada y fuertemente marcada por elementos, aspectos y características presentes en el capitalismo tardío o *gore*.

Es así como con el correr del tiempo podríamos delimitar un corpus de narrativas las cuales podrían también calificarse como narconovelas: subgénero o modalidad novelesca en las cuales el mundo representado muestra estética y axiológicamente las repercusiones que ha dejado el narcotráfico.

El análisis de los textos del *corpus* de novelas cuyo tema central es el narcotráfico permite destacar una serie de características pertenecientes a la narconovela y tomar como punto de arranque de este trabajo las siguientes premisas:

- a lo largo de más de dos décadas de su desarrollo la narconovela fue formando su convención particular y una suerte de cánón literario;
- el identificador de la narconovela no es sólo el argumento, sino sobre todo la configuración y el funcionamiento del mundo representado en que la presencia del narcotráfico determina el sistema de valores, afecta el tejido social y las relaciones entre personajes, así como determina la percepción de la realidad;
- la narconovela como fenómeno trasciende las fórmulas vigentes de la novela costumbrista, social, policiaca o psicológica;
- refleja, además, las transformaciones y cambios que se han producido en los países afectados por la actividad que llevan a cabo las mafias de la droga. Al hablar de transformaciones nos referimos no sólo a cambios sociales y económicos, sino sobre todo a una nueva sensibilidad y estética que rechazan los modelos culturales existentes;
- representa un sistema axiológico particular, que por un lado se basa en la comercialización de todos los bienes y la primacía del consumo, y por otro – en un *ethos* criminal particular;
- es fruto del enfrentamiento dinámico de paradigmas de la alta cultura y la cultura de masas, emprende el diálogo con la tradición literaria de la región, con las obras y los fenómenos claves de la producción artística colombiana e hispanoamericana en general. A veces pone en tela de juicio la vigencia de los mismos;
- en relación a lo expuesto, el rasgo característico de la poética narco es un enfrentamiento dinámico de la tradición y la modernidad artís-

tica, el choque de la literariedad y la oralidad, absorción de fenómenos lingüísticos heterodoxos (idiolectos, sociolectos, jergas, manipulaciones lingüísticas de todo tipo, etc.) así como una estética particular de ostentación y *kitch*;

- se enmarca en las tendencias universales de la evolución de la novela, vinculadas con las influencias mutuas o interreferencias entre la literatura y elementos de una realidad contemporánea, globalizada, mediatizada y tecnoligizada. La literatura se desarrolla en cierta simbiosis con el cine, la música, el arte digital y las tecnologías de comunicación que ofrece Internet;

- asume una parte de compromiso social de la literatura, ilustrando y diagnosticando el estado de la sociedad y al mismo tiempo, por su carácter controvertido, plantea y fomenta un debate ético al respecto;

- la narconovela se adapta a la situación y contexto cultural en que funciona el narcotráfico en el lugar y tiempo determinados. Una vez derrotados los grandes carteles de droga en Colombia y trasladado el centro de la narcoindustria a México, la narconovela, hasta cierto momento un producto cultural específico de Colombia, ha ocupado y sigue ocupando cada vez más espacio en la producción artística de los escritores mexicanos.

La llamada narconovela no es fácilmente delimitable y se presenta como un subgénero con amplias posibilidades, sin embargo podemos observar en el corpus un conjunto de rasgos característicos:

- mundo representado basado en con-trastes y dicotomías que dan cuenta de las tensiones en el seno de la sociedad que generaron el narcotráfico;

- distorsión antirrealista del protagonista y su entorno a través de hiperbolización o grado variable de mitificación (o desmitificación) en que resuenan "ecos" de pensamiento primitivo o mítico;

- intermedialidad: entroncamiento con otros medios (cine, televisión) y la cultura de masas en general;

- "participación directa" expresada con más frecuencia mediante la primera persona gramatical y, por consiguiente,

- incorporación de la oralidad;

- variedad de registros y estilos que permite interpretar la narconovela como enfrentamiento dinámico de paradigmas culturales distintos.

Cabe añadir que, a nivel estético, la narconovela establece cierto diálogo con la llamada narcocultura, definida por Omar Rincón de manera siguiente:

Lo narco es una estética, y una forma de pensar, y una ética del triunfo rápido, y un gusto excesivo, y una cultura de ostentación. Una cultura del todo vale para salir de pobre, una afirmación pública de que para qué se es rico sino es para lucirlo y exhibirlo.

La narco-cultura es un gusto que privilegia como expresión [...], a los carros, las fincas, el cemento, los caballos, los edificios estridentes, la música ruidosa, la moda exótica y la tecnología ostentosa. Los criterios claves de la narco.cultura son tener armas para tener la razón para imponer la ley personal y para ignorar la regulación colectiva. (Rincón 2013: 3)

Aquel diálogo en ocasiones resulta muy ambiguo y las fronteras de la narcocultura muy borrosas, ya que las narconovelas –muchas de ellas obras de alta calidad literaria, escritas por autores cultos y reconocidos– coexisten en el mercado editorial con las manifestaciones de la mencionada narcocultura: memorias de narcotraficantes arrepentidos, entrevistas, biografías amarillistas de los grandes capos y otros protagonistas del narcotráfico o libros de periodistas que analizan y relatan el complejo mundo de las drogas. Se observa también un claro parentesco de la narconovela culta y la narcocultura de masas: de las numerosas series televisivas sobre el narco (*El Capo, Las muñecas de la mafia, La mariposa*, etc.), algunas son basadas en novelas (*Rosario Tijeras, Sin tetas no hay paraíso, La Reina del Sur*).

La idea de que parte el presente estudio es que la narconovela es una modalidad novelesca crecida en el fundamento del género negro, pero ha trascendido la fórmula del cánón negro para dar constancia de una realidad transformada que ya no puede ser interpretada en términos vigentes a lo largo del siglo xx. Para demostrarlo, como se ha dicho más arriba, vamos a recurrir a ejemplos de novelas colombianas y mexicanas de las últimas décadas que, en nuestra opinión, ostentan características de narconovela.

3. EL CRIMEN NO EXISTE: NARCONOVELA Y ANOMIA

El crimen parece en la narconovela como “el aire que se respira”: tan omnipresente, tan cotidiano, tan obvio, que ni siquiera conserva su estatus del elemento arrancador del relato que suelen encontrarse en novelas negras “canónicas”. El crimen cobra protagonismo y se convierte en una fuerza autotélica, que actúa independientemente de las acciones humanas.

La novela negra propiamente dicha, a pesar de cuestionar y desafiar la moral y el sistema axiológico en que basan las sociedades modernas, opera desde y se sitúa dentro de este sistema, aunque se empeña en indicar sus puntos débiles. La narconarrativa rompe y demuestra su insuficiencia e incongruencia en la realidad del capitalismo *gore*.

Una de las razones por las cuales el sistema de valores se ha distorsionado reside en que, por ejemplo, en Colombia:

La incapacidad del estado [...] para mantener el orden social ideal de todo estado-nación frente a fenómenos como el narcotráfico, la guerrilla, la delincuencia organizada e individual y la corrupción política ha generado en la mayoría de los colombianos un estado de indefensión e impotencia y una familiarización con diversas clases de violencia; toleradas familiar y socialmente, cuando no propuestas como modelos de conducta ante la falta de oportunidades reales de desarrollo personal y social. (Romero Montaña 2007: 213)

La observación parece aplicable al igual a otros países afectados por el trauma de la violencia. En consecuencia, lo que se ha producido en aquellas sociedades es una evidente imposibilidad de regular e integrar a los individuos, produciendo un profundo estado de anomia, entendido como falta de normas

que puedan orientar el comportamiento de los individuos (Durkheim 1998: 10-15). Al mismo tiempo, dicho estado de anomia se configura como resultado de cierta ruptura institucional en el mundo social de que hablan Berger y Luckmann (2003: 118). Sayak Valencia observa que “en la carrera encarnizada del capitalismo que deviene gore, se subvierten los acuerdos éticos que hasta el momento habían regido el humanismo de Occidente. El capitalismo en su núcleo más duro los ha detonado y desplazado fuera de sus límites” (2010: 78). Ahora bien, la anomia que conlleva la creación de una ética y una axiología alterna, parece tener en los países latinoamericanos un arraigamiento doble: histórico (falta de estabilidad política) y económico (desigualdades sociales). Según Valencia (2010: 79), “[l]a ética en el Tercer Mundo, más que un proceso, es una acción *in situ*”. Así, la narconovela opera desde ausencia de normas consistentes y falta de una verdadera consolidación normativa de la sociedad. El crimen

... surge en efecto como entidad que responde a un estado de ausencia de normas y conflicto social generalizado. A diferencia de los que ocurría en la novela policíaca tradicional, la excepción es entonces la norma pues el contexto mismo en que nace presenta este supuesto. En esta situación común, las expectativas de los ciudadanos, incluidas aquellas económicas, desbordan las ofertas legítimas y, por tanto, ellos tienden a buscar medios sucedáneos para su satisfacción. (Forero Quintero 2009: 75)

Lo que resulta particularmente relevante es que

... el propio escritor hace parte de ese mundo en el que se inscribe la obra y su anécdota recrea ese mundo [...]. [E]l tratamiento del crimen, del protagonista criminal, o la resolución novelesca, dan cuenta, en primer lugar, de la visión de mundo del escritor. Así en la novela colombiana, la anomia social se convierte desde el punto de vista en la regla épica de los narradores pues es dentro de ese contexto que se han forjado como tales. (Forero Quintero 2009: 75-76)

La anomia permanente supone, en primer lugar, el rechazo de valores tradicionales que “se les llama prejuicios cuando uno no está de acuerdo con ellos” (Jaramillo 1995: 336-337), en segundo, una actitud de búsqueda –en el plano individual o colectivo (de una familia, un pueblo, una comunidad)– y, por fin, la construcción de un sistema nuevo de (anti)valores, con el dinero fácil e hiperconsumo como fundamentos. Según Sayak Valencia (2010: 78), “el imperativo categórico ha sido desplazado por el imperativo económico”. A las fortunas rápidas siguen la preponderancia de un “tener” a un “ser”, un consumo desenfrenado, culto a las marcas comerciales y objetos simbólicos (carros de marca determinada, apartamentos, fincas, mujeres-trofeo), la cosificación del cuerpo que se vende y se compra. Se enfrentan los “nuevos ricos” con los “viejos ricos” de un país en el que “la envidia se manifiesta en forma de juicio moral” (Jaramillo 1995: 299).

El sistema de (anti)valores abarca también el desprecio de la vida y de la muerte, dotando a la narconovela de un carácter intensamente *thanático*. Vivir es una forma de ser culpable. En su diatriba ardiente y misógina, Fernando, el

narrador-protagonista de *La Virgen de los sicarios* acusa a las mujeres por haber contribuido a multiplicar la pobreza, la violencia y el sufrimiento dando a luz y a los hombres por engendrar a los hijos: "Y cuando llegan a sus casas los malnacidos rendidos, fundidos, extenuados 'del trabajo', pues a la cópula: a empanzurrar a sus mujeres de hijos y a sus hijos de lombrices y aire. ¿Yo explotar a los pobres? ¡Con dinamita!" (Vallejo 2002: 62).

Armoniza con Vallejo, Nahum Montt haciendo al protagonista de su novela *El Eskimal y la mariposa* observar que "en un país donde los muertos son siempre los buenos, quienes quedan con vida deberían arrastrar la culpa, el crimen de vivir" (2005: 143). Mientras tanto, la muerte "no es sino una herramienta de la vida. [...] En Colombia, la muerte es un instrumento para sobrevivir, para ascender y, curiosamente, hasta para vivir tranquilo" (Álvarez Gardeazábal 2002: 46, 57), constata uno de los personajes de la novela *Comandante Paraíso* de Gustavo Álvarez Gardeazábal.

En la narconovela observamos otro rasgo crucial de la ética del capitalismo *gore*: la reinterpretación del concepto de la justicia que se ha separado del concepto de la ley, creando

... una suerte de axiología alterna que aprueba como *justos* todos los medios y acciones de los que haga uso el capitalismo *gore*, porque su noción de justicia debe apegarse a la persecución de dos fines fundamentales: el enriquecimiento y la victoria sobre cualquier competidor. (Valencia 2010: 79)

En este contexto, la resolución de los problemas que supone el narcotráfico, resulta imposible. Con las responsabilidades diluidas, desde el cuestionamiento de la moral y el orden social tradicionales, desde la anomia y el sistema de (anti)valores costruidos en su base, se edifican en las narconovelas los discursos justificativos de los narcos. En *Comandante Paraíso* el protagonista, Enrique Londoño, indica a la moral tradicional, vinculada con la religión, como fuente de violencia:

El día que todos nos pusiéramos a culear se acababan las guerras. [...] Pero como estos curas maricones le enseñaron a uno que culear es un pecado, que hacerse la paja era conseguir el camino del infierno, son ellos, los mismos curas y los ayatollahs y esos rabinos de mierda los que por andar prohibiendo el sexo han vuelto este mundo malo. (Álvarez Gardeazábal 2002: 47)

Igualmente, desde el punto de vista del capo, los responsables del narcotráfico son los gringos. En sus palabras al respecto el desprecio de su clientela se mezcla con clara disposición a adaptarse a la situación de oferta y demanda impuesta por la misma:

Usted lo sabe, doctor, para corruptos y bandidos esos gringos. Si no fuera así no se gastaban la fortuna que se gastan todo el año metiendo cocaína. El problema no es de nosotros que se las vendemos, el problema es de ellos que viven desesperaditos metiendo todo el día por esas narices y hasta por el culo, porque Dios los libre, qué no hacen esos gringos con tal de andar acelerados. (Álvarez Gardeazábal 2002: 48-49)

Un discurso justificativo distinto va armando Luis, el profesor de literatura convertido en un narco en *Cartas cruzadas* de Darío Jaramillo. Luis se obstina en percibir la industria de la droga como un mal comparable a cualquier otra actividad que perjudica la salud, le quita importancia y se niega a emitir juicios morales al respecto:

Al fin y al cabo, quién es mejor que quién. Y si vamos al daño que hace la cocaína, mucho más criminales son los fabricantes de aguardiente, sin mencionar el cáncer que produce el tabaco, la contaminación asesina que generan los carros, el colesterol que expenden las cafeterías de comidas rápidas. Todos esos negocios afectan mucha más gente y sin embargo sus dueños se pavonean como patriarcas de la tribu. La cocaína no es más que un lujo de burgueses ocupados. [...] La cocaína no es el demonio que pintan. Sí, es muy buen negocio y por eso se está volviendo una obsesión nacional. (Jaramillo 1995: 474-475)

Es interesante que en las narconovelas mexicanas, posteriores a las de Vallejo o Álvarez Gardeazábal o Jaramillo, el problema de la responsabilidad moral aparece de manera muy marginal, que resulta casi irrelevante. Por lo visto, a finales del siglo xx, el "imperativo económico" que propulsa la actividad de narcotraficantes ha dejado de ser actitud minoritaria y despreciable, ha dejado siquiera discutirse como una de varias opciones por escoger y se va convirtiendo en uno de los discursos hegemónicos: "La realidad es así y ya está. Ni modo. Hay que ser realista es la frase favorita de los realistas" (Villalobos 2010: 13).

4. SUJETOS ENDRIAGOS: EN EL REINO DE LOS MONSTRUOS

Creada y mantenida por los procesos arriba comentados y sus actores-sujetos dispuestos a actuar a favor de ella, la realidad del capitalismo *gore* afecta las personalidades y subjetividades humanas, estableciendo

... un entramado doble que, por un lado, actúa desde el adentro-afuera del sujeto y tiene efectos en la realidad y, por otro, se ve influida por esta realidad para crearse como sujeto, resultando en un entramado no desentrañable a primera vista, que aglutina la producción de nuevos sujetos y la demanda hiperconsumista, instituyendo una cadena interno-externa que se retroalimenta. (Valencia 2010: 84)

Sayak Valencia ve en los verdaderos protagonistas y actores del capitalismo *gore* encarnaciones de las "bestias rubias" nietzscheanas, paradójicamente, "ni blancos, ni primermundistas" (2010: 85). Para caracterizarlos, la filósofa mexicana recurre al mundo fantástico de *Amadís de Gaula* y toma en préstamo el término *endriago*, que se refiere a un monstruo, cruce de hombre, hidra y dragón. En *Amadís de Gaula* se le describe como un ser capaz provocar el temor en cualquier adversario, y la ínsula que habita como una especie de infierno terrenal al que solo podrán acceder caballeros cuya heroicidad rondara los límites de la locura (Valencia 2010: 89).

La analogía literaria propuesta por la autora corresponde perfectamente a la imagen literaria de los actores del narco ofrecida por la narconovela. La narcocultura resulta, en gran medida, un culto a la persona: ofrece todo un panteón de héroes romantizados que se reclutan desde grandes capos, contrabandistas, asesinos, sicarios, hasta fugitivos de la justicia o benefactores de los pobres. En los personajes arquetípicos de la ficción, llamados El Rey, o Yolcaut, o Comandante Paraíso, o simplemente El Capo, resuenan ecos de personajes reales como Pablo Escobar, El Chapo Guzmán, Amado Carrillo Fuentes, Félix Gallardo o Rafael Caro Quintero, para mencionar sólo a los más conocidos de los narcos, cuyos perfiles resultan recuperables a través de reportajes, entrevistas o memorias de sus colaboradores.

En el corpus de narconovelas encuentran su representación las dos caras de la subjetividad endriaga: la de un capo y la de un sicario. El primero construye –o ha contruido ya– un imperio criminal, manejando el *necroempoderamiento*. El otro usa la violencia y el crimen como instrumento de ascenso al mundo del hiperconsumo. Es muy interesante que, en términos generales, la narconovela mexicana tienda a situar en el centro de la trama a un representante de los primeros: un narco poderoso (*Trabajos del reino, Fiesta en la madriguera*), mientras que la colombiana, por lo menos la de más renombre, se incline a representar a “los de abajo”: sicarios, jóvenes aspirantes a traquetos, mujeres-trofeo (*La Virgen de los sicarios, Rosario Tijeras, Sangre ajena*, etc.).

Otra divergencia significativa consiste en que los autores colombianos se suelen concentrar en el proceso de devenir narco, en la transformación progresiva de la vida y la personalidad del protagonista hacia lo *gore*, mientras que en las novelas mexicanas los narcos se configuran como “dados”: se representan en el momento culminante de su vida y su carrera delictiva o en el proceso inverso: el de ir perdiendo su poder y sumergiéndose en la pesadilla de ser perseguido y amenazado por sus antiguos socios y cómplices.

En *Fiesta en la madriguera* el peligro constante vinculado con la jerarquía constituye uno de los motivos principales de la obra. A través de la percepción y la lógica infantil de Tochtli, narrador, hijo de un capo (todavía) poderoso, nos enteramos de la posición del padre:

Yolcaut y yo somos dueños de un palacio, y eso que no somos reyes. Lo que pasa es que tenemos mucho dinero. Muchísimo. Tenemos pesos, que es la moneda de México. También tenemos dólares, que es la moneda del país Estados Unidos. Y también tenemos euros, que es la moneda de los países y reinos de Europa. Me parece que tenemos miles de millones de los tres tipos, aunque los que más nos gustan son los billetes de cien mil dólares. Y además del dinero tenemos las joyas y los tesoros. Y muchas cajas fuertes con combinaciones secretas. Por eso conozco poca gente, trece o catorce. Porque si conociera más gente, nos robarían el dinero o nos harían una transa como a Mazatzin. Yolcaut dice que tenemos que protegernos (Villalobos 2010: 19)

Igualmente en la novela *Trabajos del reino* la vivienda del capo narco se configura como un verdadero palacio real:

Era como siempre se había imaginado los palacios. Sostenido en columna, con estatuas y pinturas en cada habitación, sofás cubiertos de pieles, picaportes dorados, un techo que no podía rozarse. Y, sobre todo, gente. Cuánta persona cubriendo a zancadas las galerías. De un lado para otro en diligencias o en afán de lucir. Gente de todas partes, de cada lugar del mundo conocido, gente de más allá del desierto. Había, verdad de Dios, hasta algunos que habían visto el mar. Y mujeres que andaban como leopardos, hombres de guerra gigantescos y condecorados de cicatrices en el rostro, había indios y negros, hasta un enano vio. (Herrera 2010: 19)

En ambos fragmentos resalta un particular maridaje entre el capitalismo simbolizado por los billetes, globalización –los billetes y los habitantes del palacio provienen de varias partes del mundo– y numerosos elementos que, consecuentemente, aluden a la cultura feudal. Aquellos palacios son un territorio genuino del capitalismo *gore* que supone, junto a la rebarbarización del mundo de que habla Valencia (2010: 85), cierta refeudalización de las relaciones sociales. Dicha refeudalización constituye uno de los ejes interpretativos de las dos narconovelas en cuestión. En la novela de Yuri Herrera, el territorio del narcotraficante se define como “reino” y el capo mismo, ya desde la primera escena, se configura como un rey acompañado por su corte.

Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta. Se notaba en el modo en que el hombre llenaba el espacio, sin emergencia y con un aire de saberlo todo, como si estuviera hecho de hilos más finos. Otra sangre. El hombre tomó asiento a una mesa y sus acompañantes trazaron un semicírculo a sus flancos.

Lo admiró a la luz del límite del día que se filtraba por una tronera en la pared. Nunca había tenido a esta gente cerca, pero Lobo estaba seguro de haber mirado antes la escena. En algún lugar estaba definido el respeto que el hombre y los suyos le inspiraban, la súbita sensación de importancia por encontrarse tan cerca de él. Conocía la manera de sentarse, la mirada alta, el brillo. Observó las joyas que le ceñían y entonces supo: era un Rey.

La única vez que Lobo fue al cine vio una película donde aparecía otro hombre así: fuerte, suntuoso, con poder sobre las cosas del mundo. Era un rey, y a su alrededor todo cobraba sentido. Los hombres luchaban por él, las mujeres parían para él; él protegía y regalaba, y cada cual, en el reino, tenía por su gracia un lugar preciso. Pero los que acompañaban a este Rey no eran simples vasallos. Eran la Corte. (Herrera 2010: 9-10)

En *Fiesta en la madriguera* las connotaciones monárquicas son evocadas de manera mucho menos explícita, pero en múltiples ocasiones. Tochtli compara los sombreros a las coronas de los reyes: “los sombreros, si son buenos sombreros, sirven para distinción. [...] Si no eres rey puedes usar un sombrero para la distinción. Y si no eres rey y no usas sombrero terminas siendo un don nadie” (Villalobos 2010: 12). Más adelante alude a la clásica canción mexicana *El Rey*, concluyendo que la canción trata en realidad de ser macho:

En el rey me gusta esa parte donde dice que no tengo trono ni reina, ni nadie que me mantenga, pero sigo siendo el rey. Ahí explica muy bien las cosas que

necesitas para ser rey: tener un trono, una reina y alguien que te mantenga. Aunque cuando cantas la canción no tienes nada de eso, ni siquiera dinero, y eres rey, porque tu palabra es la ley. (Villalobos 2010: 29)

Por último, se alude en varias ocasiones a la Revolución Francesa, la guillotina y las cabezas cortadas de los reyes.⁴ Los hipopótamos enanos de Liberia, que Tochtli quiere conseguir como juguetes, son bautizados con los nombres históricos de Luis XVI y María Antonieta de Austria. En la última escena de la novela sus cabezas aparecen colgadas en una pared de la habitación del niño que proyecta organizar una fiesta, coronándolas con coronas de oro y diamantes.

Fiesta en la madriguera y Trabajos del reino, al construir mundos representados con cierto toque poético y mítico, alejándose del realismo entendido como un registro minucioso de la violencia narco, ponen de relieve la esencia misma del capitalismo gore en que "la destrucción del cuerpo se convierte en sí mismo en el producto, en la mercancía, y la acumulación ahora es sólo posible a través de contabilizar el número de muertos, ya que la muerte se ha convertido en el negocio más rentable" (Valencia 2010: 16). En ambas novelas la producción de cadáveres es una actividad que demuestra, afirma y consolida el poder del capo, elemento que se convierte en el atributo real más significativo: "para ser rey en África tienes que matar a mucha gente. Es como una competencia: el que lleva la corona es el que ha acumulado más cadáveres" (Villalobos 2010: 29).

También la antes citada escena inicial de *Trabajos del reino* termina con un cadáver que "es producido" para probar la fuerza, la dominación y la omnipotencia del Rey:

Le acercó la pistola como si le palpara las tripas y disparó. Fue un estallido simple, sin importancia. El briago peló los ojos, se quiso detener de una mesa, resbaló y cayó. Un charco de sangre asomó bajo su cuerpo. El Rey se volvió hacia el borracho que lo acompañaba:

–Y usted, ¿también quiere platicarme?

El borracho prendió su sombrero y huyó, haciendo con las manos gesto de No vi nada. El Rey se agachó sobre el cadáver, hurgó en un bolsillo y sacó un fajo de billetes. Separó algunos, se los dio a Lobo y regresó el resto.

–Cóbrese, artista –dijo. (Herrera 2010: 12-13)

La producción de cuerpos muertos no sólo es privilegio de los grandes capos y su entorno, sino igualmente constituye una determinante del contexto social y de la imagen mediática de la realidad. Sayak Valencia (2010: 20) observa que "[l]a historia contemporánea ya no se escribe desde los sobrevivientes sino desde el número de muertos". Efectivamente, el noticiero que mira Tochtli en la novela de Villalobos parece nada más que un registro de cadáveres, mientras el gobierno en sus declaraciones, lo sanciona como pura normalidad:

⁴ La cabeza y sus adornos adquieren en esta obra un carácter simbólico, articulando inteligencia, reino, virilidad, dominio y decisión. Nos parece acertado el análisis propuesto por Teresa García Díaz (2011).

A partir de entonces todos los días hay cadáveres en la tele. Han salido: el cadáver del zoológico, los cadáveres de la policía, los cadáveres de los narco-trafficantes, los cadáveres de los políticos y los cadáveres de los pinches inocentes. El gober y el señor presidente salieron en la tele para decirnos a todos los mexicanos y mexicanas que no nos preocupáramos, que nos estuviéramos tranquilos. (Villalobos 2010: 37)

El último aspecto de la subjetividad endriaga que nos parece relevante para este análisis es el entrenamiento en las prácticas *gore*, particularmente ostensible en *Fiesta en la madriguera* que se narra desde la perspectiva de un niño. A sus pocos años Tochtli ya es un verdadero experto en los aspectos técnicos de dar muerte:

... los muertos no cuentan, porque los muertos no son personas, los muertos son cadáveres.

En realidad hay muchas maneras de hacer cadáveres, pero las que más se usan son con los orificios. Los orificios son agujeros que haces en las personas para que se les escape la sangre. Las balas de las pistolas hacen orificios y los cuchillos también pueden hacer orificios. Si se te escapa la sangre hay un momento en que el corazón o el hígado dejan de funcionar. O también el cerebro. Y te mueres. (Villalobos 2010: 20)

En otro fragmento la ingenuidad del narrador sirve de estrategia textual para esconder cierta dosis de ironía e humor negro:

Nosotros no usamos a nuestros tigres para los suicidios o para los asesinatos. Los asesinatos los hacen Miztli y Chichilkuali con orificios de balas. Los suicidios no sé cómo los hacemos, pero no los hacemos con los tigres. A los tigres los usamos para que se coman los cadáveres. Y también usamos para eso a nuestro león. Aunque más que nada los usamos para verlos, porque son animales fuertes y muy bien proporcionados que da gusto ver. Ha de ser por buena alimentación. (Villalobos 2010: 34)

La producción de cadáveres ocupa igualmente un lugar importante en el proceso de la educación del hijo de Yolcaut y se convierte en el fundamento de la relación entre el padre y su hijo. El progenitor transmite su sabiduría al muchacho, preparándolo a funcionar dentro de la realidad *gore*. Los dos tienen su juego preferido de preguntas y respuestas:

Uno dice la cantidad de balazos en una parte del cuerpo y el otro contesta: vivo, cadáver o pronóstico reservado.

–Un balazo en el corazón.

–Cadáver.

–Treinta balazos en la uña del dedo chiquito del pie izquierdo.

–Vivo.

–Tres balazos en el páncreas.

–Pronóstico reservado.

Y así seguimos. Cuando se nos acaban las partes del cuerpo buscamos

nuevas en un libro que tiene dibujos de todo, hasta de la próstata y el bulbo raquídeo. (Villalobos 2010: 18)

Esta actitud puramente técnica y fría, libre de cualquier reflexión ética o moral, resume muy bien la esencia del capitalismo *gore* y al mismo tiempo demuestra que la actitud intelectualista, distante y cínica frente a la violencia en los narradores y protagonistas de las narconovelas colombianas, en los textos mexicanos actuales se ve profundizada, perfeccionada y –¿por qué no llamarlo así?– puesta al día. La impotencia de la literatura y la cultura en general frente a las consecuencias del narcotráfico igualmente se ve sometida a las leyes del capitalismo *gore* y resulta cada vez más ostensible.

5. NARCONOVELA COMO UTOPIA

En un mundo habitado por los “endriagos”, en el que los valores no son sino una amalgama de la que los individuos se ven libres de escoger a su gusto, no sólo pierden vigencia los conceptos de justicia, ley y transgresión a las normas, sino incluso el crimen deja de percibirse como tal, poniendo de relieve el carácter utópico de la narconovela. Hemos caracterizado la narconovela como una reacción, teñida de ironía, a la irrupción de la narcoestética y narcocultura en la vida pública de Colombia y México. En este aspecto utópico que a continuación se ilustra con ejemplos literarios, se percibe no sólo dicha ironía, hiperbolización de discursos del narco, sino también cierta redefinición de conceptos políticos del Estado, de la sociedad, de las relaciones internacionales. Dice Valencia (2010: 46): “los sujetos endriagos, es decir, *emprendedores del capitalismo gore*, crean una amalgama entre *emprendedores económicos*, *emprendedores políticos* y *especialistas de la violencia*”. El poder económico se traduce en poder político y ambos se originan y fundamentan en el ejercicio eficaz de la violencia que se configura, como ya se ha mencionado, en mercancía y se rige por la lógica de la oferta y demanda. Al mismo tiempo, “[e]s importante destacar que en este entramado criminal los especialistas en la violencia se organizan en unas fronteras difusas donde no es del todo posible separar sus técnicas de las de las fuerzas de seguridad pertenecientes a los gobiernos (Valencia, 2010: 46)”. Las competencias del Estado y del cártel se interfieren y la frontera entre el gobierno y el desgobierno se vuelve cada vez menos palpable. Dice Sayak Valencia:

... la mafia se entreteje con el Estado y cumple (o financia) muchas de las funciones de aquél, creando un entramado indiscernible y difícil de impugnar de forma eficaz, dado que las necesidades de la población civil se ven atendidas gracias a la creación de escuelas, hospitales, infraestructuras, etc., patrocinadas por el narcotráfico. Se difuminan así las fronteras donde situar las funciones del Estado y las del narcotráfico, todo ello coadyudado por el encubrimiento y el silencio de la población civil. (Valencia 2010: 35)

En consecuencia, el narcotráfico construye una suerte de Estado paralelo que posee sus propias competencias, sus técnicas de reclutamiento y su ejército

propio, así como, evidentemente, también sus propios objetivos económicos, sociales y políticos y su propio concepto del sistema legal.

“La justicia que no hace la mano de Dios la llevan a cabo los traquetos. Para eso vinieron al mundo, para poner orden y castigar la injusticia” (Álvarez Gardeazabal 2002: 128), se declara expresamente en *Comandante Paraíso*. El protagonista, Enrique Londoño, que llega de niño pobre al capo poderoso, se propone crear el Ejército Nacional de los Traquetos capaz de sustituir al Estado en sus deberes de proteger al pueblo de explotadores de todo tipo. Dicho Ejército tendrá como objetivo

... perseguir no solo a los empleados públicos que piden comisión por todo lo que compran o contratan. Vamos a buscar a todos estos que pagan el porcentaje para que les den contratos. Tienen que ser juzgados los unos y los otros porque son tan sinvergüenzas los que trabajan con el gobierno como los demás. [...] Claro que ahora vendrán con el cuento de que somos terroristas porque todo pobre que intente hacerle la guerra al rico siempre será llamado terrorista y entonces voy a ser doblemente malo... (Álvarez Gardeazabal 2002: 324)

La novela de Álvarez Gardeazabal es la que más hincapié hace en el aspecto utópico de la actividad de los narcos (véase el apodo mismo del Comandante Paraíso), los cuales, productos de una realidad social determinada, un mundo dividido entre los ricos y los pobres, entre explotados y explotadores, se perciben a sí mismos o son percibidos por otros como visionarios o mesías capaces de cambiarlo todo. El narcotráfico deja de ser una vía de enriquecimiento rápido para particulares y se configura como instrumento de cambio social. Los discursos justificativos, al plantear una perspectiva colectiva, se tiñen de tonos revolucionarios. Dice el protagonista de *Cartas cruzadas*:

Y uno habla con estos tipos [...] y ellos quieren que esa riqueza esté aquí, al servicio del pueblo, para que no haya miseria. Pero antes tendrán que cambiar las reglas del juego. La ley, que es dura según dicen, también es lenta y se retrasa ante los cambios históricos [...]. Llegará el momento en que ese punto se arregle [...] en beneficio de todos, ya regidos por unas leyes que reconozcan la realidad social.

[...] Te aclaro que la cocaína no es un narcótico, si esto sirve de paliativo a la transformación histórica que ocurre ante tus narices manchadas de un polvillo blanco, sin que te des por enterado. Un país donde hay muchos ricos es un país rico. Una región donde se concentren los ricos es una región riquísima. Dejamos de ser pobres -¿sabes qué es eso, pobreza?— y podemos ser todos prósperos. El tamaño de este cambio toca fibras históricas. (Jaramillo 1995: 515-516)

Así, la narcoviolencia no sólo se interpreta en clave histórica y revolucionaria, sino también como un camino hacia un futuro mejor. El Comandante Paraíso percibe la narcoindustria como un proyecto político: “cuando ya los gringos estén desbaratados, carcomidos por la cocaína que les hemos vendido o vueltos añicos por la heroína que se han chutado, cuando eso pase, gentes

como yo vamos a ser más importantes que Bolívar. Vamos a ser los padres de la patria nueva, escríbalo... los padres de la patria nueva..." (Álvarez Gardeazábal 2002: 50).

Con una fuerte dosis de ironía, este aspecto utópico, desarrollado en menor o mayor grado en gran parte de las novelas del corpus, aleja la narconovela del realismo de la novela negra⁵ enmarcándola en un particular juego de espejos: una utopía proyectada, una distopía cotidiana de la narcoviolencia.

CONCLUSIONES

La narconovela, nacida en una realidad postpolítica, globalizada y de capitalismo *gore*, manejando las subjetividades endriagas, la profunda anomia de la que emerge un particular sistema de (anti)valores y los discursos revolucionarios y utopistas, niega al mismo tiempo tres fundamentos en que basan (o declaran basar) las sociedades contemporáneas: el Estado democrático y la ley como garante de seguridad, un sistema de valores común y compartido que sirva de fuente de la legislación vigente y la visión de un desarrollo equilibrado dentro del sistema legal establecido. En cambio, lo que confirma y afirma es la lógica capitalista, una especie de capitalismo a ultranza, o *gore*.

Paralelamente, observamos que en el campo literario, ciertos fenómenos intuidos y señalados por los autores colombianos en los años 90 o a principios del siglo XXI, cobran más fuerza en la producción narconovelesca más recientemente escrita en México, lo cual es un claro indicador de la evolución constante de este subgénero. La narconovela, como una particular modalidad del género negro, sigue siendo fruto de una realidad sociopolítica muy concreta y unas circunstancias históricas determinadas. Resultado que proviene del capitalismo *gore* y la globalización, se adapta a la realidad social en la que se ha producido, o bien se está produciendo ahora mismo:

... una revolución internacional (quizá intercontinental) desorganizada, sin teóricos que la escriban, sin héroes, sin banderas, sin manifestaciones, sin uniformes, sin historias heroicas de barquitos que llegan a playas inhóspitas, sin ideales, una revolución con fines puramente económicos, musicalizada por los tartamudeos de las armas automáticas y por los corridos norteños que recuerdan personajes y batallas. (Valencia 2010: 56)

OBRAS CITADAS

- Álvarez Gardeazábal, Gustavo (2002): *Comandante Paraíso*. Bogotá, Grijalbo.
Berardi, Franco (2010): "Splatterkapitalismus. La cara criminal del capitalismo contemporáneo". En: *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón, pp. 119-130.

⁵ Al hablar del realismo nos referimos a sus modalidades actuales que suelen ser dotadas de un adjetivo o prefijo, sea realismo sucio o narcorrealismo.

- Berger, Peter L., y Luckmann, Thomas (2003): *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Durkheim, Émile (1998): *El suicidio*. Buenos Aires, Grupo Editorial Tomo.
- Fonseca, Alberto (2009): *Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y México*. Tesis doctoral inédita. University of Kansas. Disponible en <https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/5646/Fonseca_ku_0099D_10395_DATA_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [última visita: 20.12.2015].
- Forero Quintero, Gustavo (2009): "La novela de crímenes en Colombia a partir de la teoría de la anomia: el caso de *Comandante Paraíso* de Gustavo Álvarez Gardeazábal", *Lingüística y Literatura*, n.º 55, pp. 72-85.
- García Díaz, Teresa (2011): "El narco como telón de fondo: *Fiesta en la madriguera*", *Amerika*, n.º 4. Disponible en <<http://amerika.revues.org/2171>> [última visita: 13.06.2015].
- Herrera, Yuri (2010): *Trabajos del reino*. Cáceres, Periférica.
- Jaramillo Agudelo, Darío (1995): *Cartas cruzadas*. Bogotá, Alfaguara.
- Lemus, Rafael (2005): "Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana", *Letras libres*, vol. 7, n.º 81, pp. 39-44.
- Mendoza, Mario (2010): *Scorpio City*. Bogotá, Seix Barral.
- Montt, Nahum (2005): *El eskimal y la mariposa*. Bogotá, Alfaguara.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2006): "Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n.º 15. Disponible en <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/noguerol.html>> [última visita: 15.06.2015].
- Parra, Eduardo Antonio (2005): "Norte, narcotráfico y literatura", *Letras libres*, vol. 7, n.º 83, pp.60-61.
- Piglia, Ricardo (1990): "Sobre el género policial". En: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte / Universidad Nacional del Litoral, pp. 59-62.
- Reguillo, Rossana (2011): "La narco máquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación", *E-misférica. Revista electrónica del Instituto de Performance de New York University*, vol. 8, n.º 2, pp. 1-17. Disponible en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>> [última visita: 10.12.2015].
- Rincón, Omar (2013): "Todos llevamos un narco adentro-un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad", *MATRZes*, vol. 7, n.º 2, pp. 01-33. Disponible en <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/69414/71991>> [última visita: 30.06.2015].
- Romero Montaña, Luz Mireia (2007): "Raíces históricas de la toma de posición fatalista en la nueva novela policíaca colombiana", *Asian Journal of Latin American Studies*, vol. 20, n.º 4, pp. 199-225.
- Valencia, Sayak (2010): *Capitalismo gore*. Barcelona, Melusina.
- Vallejo, Fernando (2002): *La Virgen de los sicarios*. Bogotá, Alfaguara.
- Villalobos, Juan Pablo (2010): *Fiesta en la madriguera*. Barcelona, Anagrama.