

Adriana Sara Jastrzębska
(Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku Białej)

LOS HÉROES DEL MUNDO DEGRADADO: SUBJETIVIDADES ENDRIAGAS EN LA NARCONOVELA

Fecha de recepción: 24.05.2017 **Fecha de aceptación:** 16.08.2017

Resumen: El presente artículo analiza dos novelas colombianas que pueden calificarse como narconovelas: *Comandante Paraíso* (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal y *Happy Birthday, capo* (2008) de José Libardo Porras. Recurriendo al término propuesto por la filósofa mexicana Sayak Valencia, calificamos a los personajes narcos como sujetos endriagos, actores principales del capitalismo *gore*. Nos fijamos en la configuración de la subjetividad de los actores principales del narcotráfico para demostrar cierta ambigüedad axiológica con que se representan y una tensión particular entre lo heroico y lo antiheroico en la percepción de los protagonistas. Publicadas hace, respectivamente, quince y nueve años, *Comandante Paraíso* y *Happy Birthday, capo* anticipan lo que en los últimos años se observa sobre todo en el *mainstream* de la cultura popular y de masas: un auge de protagonistas del narco configurados como personajes psicológica y moralmente complejos, cuya actividad parece por lo menos justificable en el mundo degradado de la corrupción de los políticos y las élites tradicionales, tan propio del capitalismo *gore*.

Palabras clave: narconovela colombiana, narcotráfico, capitalismo *gore*, sujetos endriagos, subjetividad

Title: Heroes of the Degraded World: Monstrous Individuals in the *Narconovela*

Abstract: The present article offers an analysis of two Colombian novels that can be qualified as *narconovelas*: *Comandante Paraíso* (2002) by Gustavo Álvarez Gardeazábal and *Happy Birthday, capo* (2008) by José Libardo Porras. Using the term *sujetos endriagos* proposed by the Mexican philosopher Sayak Valencia, we qualify the *narco* protagonists as monstrous individuals, main actors of the *gore* capitalism. We focus on the subjective configuration of the principal actors of the drug trafficking business, to demonstrate a certain axiological ambiguity with which they are being portrayed, and an unusual tension between the heroic and antiheroic elements present in the perception of the protagonists. Published fifteen and nine years ago respectively, *Comandante Paraíso* and *Happy Birthday, capo* seem to announce and anticipate something, that in the last years can be generally observed in the popular and mass culture: a rise in the number of *narco* protagonists, portrayed as characters with complex psychological and moral qualities, whose activities seem to be at least justifiable in the degraded world, filled with the corruption of the politics and traditional elites, and in the reality of the *gore* capitalism.

Key words: Colombian *narconovela*, drug trafficking, *gore* capitalism, monstrous individuals, subjectivity

En su análisis de la relación de la forma novelesca y el medio social en que esta se desarrolla, Lucien Goldmann pone de relieve la importancia de la vida económica, asumiéndola como uno de los aspectos principales de la vida social moderna que se traduce en las expresiones artísticas. Define la novela como “la historia de una búsqueda degradada [...]; búsqueda de valores auténticos en un mundo degradado también” (1962: 22), entendiendo como auténticos “no los valores que la crítica o el lector estiman auténticos, sino aquellos que, sin estar manifiestamente presentes en la novela, organizan el conjunto de su universo de un modo implícito” (22). A continuación, Goldmann constata:

En la vida económica, que constituye la parte más importante de la vida social moderna, toda relación auténtica con el aspecto cualitativo de los bienes y de los seres, tiende a desaparecer, lo mismo que las relaciones entre los hombres y las cosas, y que las relaciones interhumanas, para ser reemplazadas por una relación mediatizada y degradada: la relación con los valores en cambio, puramente cuantitativos. (28-29)

Más de medio siglo más tarde, las observaciones del filósofo francés, teñidas del pensamiento marxista, resultan (¿inesperadamente?) vigentes y actuales como punto de arranque de una reflexión sobre la expresión artística y su relación con la realidad social y económica en el marco del hipercapitalismo, conectado a un mundo globalizado que acusa la influencia de la revolución mediática y sus consecuencias.

El objetivo del presente artículo es analizar la configuración de la subjetividad de los actores principales del narcotráfico retratados en dos narconovelas colombianas, *Comandante Paraíso* (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal y *Happy Birthday, capo* (2008) de José Libardo Porras. Se persigue demostrar cierta ambigüedad axiológica en la representación de los protagonistas, quienes dan cuenta de una tensión particular en la percepción de lo que sería para ellos lo heroico y lo antiheroico. A través de dicha ambigüedad vemos el fruto de procesos culturales vinculados con la realidad socioeconómica del capitalismo tardío y una manifestación de cierta confusión axiológica, con clara fascinación por el mundo criminal.

UNA REALIDAD GORE

La filósofa mexicana Sayak Valencia califica la fase tardía del capitalismo que vivimos en la actualidad como “capitalismo *gore*”:

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. (2010: 19)

La autora utiliza el término *gore*, que remite a un subgénero de películas de horror particularmente sangrientas y brutales, para describir e interpretar la realidad de su país

y, en mayor o menor medida, de otros, ya que ninguno parece libre del elemento *gore* en su realidad social y económica. Valencia coincide con otro filósofo marxista, el italiano Franco “Bifo” Berardi, quien 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” (2010: 127). Tal capitalismo produce una realidad en que se han reformulado los conceptos de trabajo y de éxito vital. Ambos se ven, como diría Goldmann, mediatizados, mesurables solo en dinero y ganancias económicas. La violencia y su ejercicio se convierten “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, al mismo tiempo, en un instrumento para conseguir los objetivos que uno se propone y una herramienta que permite funcionar eficientemente en el entorno socioeconómico.

Como consecuencia de los procesos señalados, en este mundo que sin duda podemos considerar degradado¹, cambia la percepción social de la delincuencia y de los delinquentes. Los últimos, como íconos del éxito financiero, es decir, el único verdadero dentro de la lógica capitalista *gore*, llegan a convertirse en héroes *sui generis*. En palabras de Valencia, “esta glorificación de la cultura criminal se instaura 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” (69).

Pues bien, la narconovela nace como resultado de los procesos y fenómenos mencionados. Por un lado, se trata de una respuesta a la realidad *gore* en que viven las sociedades afectadas por el narcotráfico y sus secuelas, por otro, viene a ser un intento de satisfacer la demanda en el campo editorial, configurando así la novela como un componente más de la realidad mercantil hipercapitalista.

Usamos la categoría de narconovela para referirnos a la modalidad novelesca en que el origen, desarrollo, implementación, solidificación, mutación y secuelas del narcotráfico han repercutido en la configuración estética y axiológica del mundo representado. En práctica, en la mayoría de las novelas que conforman el corpus de narconarrativas, dicha repercusión se observa a nivel de valores éticos y estéticos explícitos e implícitos de la obra. La narconovela se nutre de la llamada narcocultura en un intento de absorber un fenómeno ajeno al mundo de “literatura culta” y de la “alta cultura”.

SUJETOS ENDRIAGOS

Lo que nos interesa en particular son los protagonistas de la llamada narcocultura y, al mismo tiempo, protagonistas de la narconovela: actores principales de la industria y la cultura narco. Sayak Valencia, al hablar de estos protagonistas del capitalismo *gore*,

¹ Para una característica más exhaustiva de la realidad capitalista *gore* o *splatter*, véase mi artículo “Narconovela y sociedad: narrar el crimen en una realidad postpolítica” (Jastrzębska 2016). El presente trabajo retoma y desarrolla algunas ideas expuestas en aquel texto.

recurre a la idea nietzscheana de los hombres nuevos denominados *bestias rubias*, capaces de “traspasar las fronteras de sus territorios y volver a sus lugares después «de orgías de muerte, incendios, violaciones y tortura, jubilosos y en paz con ellos mismos»” (2010: 85). La filósofa observa que Nietzsche no imaginó que su idea sería:

encarnada y ejercida por sujetos –en su mayoría– ni blancos ni primermundistas. Estos sujetos están llevando a cabo la *rebarbarización* del mundo tan esperada por Nietzsche, al mismo tiempo que se afirman asestando un golpe brutal a la visión romantizada de lo bárbaro. Estos *bárbaros*, que con toda probabilidad no han leído a Nietzsche, ejecutan sus premisas y responden a su pregunta sobre su ubicación. Estos nuevos bárbaros que nos dicen, al igual que Nietzsche: “Si miras demasiado al abismo, el abismo te mirará a ti”. (85)

Para caracterizar a estos sujetos, protagonistas y a la vez productos del capitalismo *gore*, Valencia recurre al mundo fantástico de *Amadís de Gaula* y les aplica la etiqueta de personajes *endriagos*, vale decir, monstruos, cruce de hombre, hidra y dragón, capaces de provocar el temor en cualquier adversario, habitantes de territorios-infiernos terrenales (89). Los sujetos endriagos se forman en un contexto de proliferación de mercancías y exclusión del consumo. Deciden hacer uso de la violencia como herramienta de empoderamiento y de adquisición de capital. La violencia se convierte en una herramienta de autoafirmación personal y, al mismo tiempo, en un modo de subsistencia (90-91).

Partiendo de las observaciones de la filósofa, reconocemos el modelo endriago de la subjetividad en los protagonistas del mundo narco. La narconovela suele representar una de las dos caras del protagonismo narco: la de un gran capo y la de un sicario. El primero construye –o ha contruido ya– un imperio criminal, manejando el *necroempoderamiento*². El otro usa la violencia y el crimen como instrumento de ascenso al mundo del hiperconsumo.

Aunque la anteriormente citada Valencia habla del cuestionamiento de la visión romantizada de lo bárbaro y percibe a los sujetos endriagos como antihéroes incuestionables, la narconovela explora las arenas movedizas de la percepción ambigua de los protagonistas narco, dando cuenta –explícita o, con más frecuencia, implícitamente– de cierta subversión axiológica producida a raíz del capitalismo *gore* en las sociedades afectadas por el narcotráfico y sus consecuencias.

“Todos llevamos a un narco adentro”, titula su artículo el periodista colombiano Omar Rincón. En el texto plantea el tema de la fascinación popular por la narcocultura, su estética y un estilo de vida basado en el hiperconsumo ostentoso. Observa que la cultura de “todo vale para salir de pobre” (2013: 3) ha dejado de ser cosa de ámbitos criminales y –guardando las proporciones– se observa en la sociedad actual en general. En otro trabajo suyo, Rincón afirma que el narco constituye ya un gran tema nacional y un referente moral y social de Colombia. La popularidad de las narcotelovelas y de perso-

² Valencia usa este término para referirse a los “procesos que transforman contextos y/o situaciones de vulnerabilidad y/o subalternidad en posibilidad de acción y autopoder, pero que los reconfiguran desde prácticas distópicas y autoafirmación perversa lograda por medio de prácticas violentas” (2010: 205-206).

najes como Pablo Escobar en Colombia es resultado de “modos de pensar de Colombia, donde se encuentra más dignidad y verdad en los narcos que en los políticos” (2015: 95).

Lo que Omar Rincón observa en relación a la cultura popular y de masas, en el campo de la novela –o la narconovela– lo hacen autores reconocidos y consagrados como Fernando Vallejo, Jorge Franco Ramos, Arturo Alape, Gustavo Álvarez Gardeazábal, José Libardo Porras o Juan Gabriel Vásquez. En sus novelas, recurriendo a oralidades, intermedialidades, ironía, retratan las subjetividades endriagas del narco, enfatizando los cambios éticos y axiológicos que su actividad ha conllevado³.

A continuación analizamos dos ejemplos de la narconarrativa en que se pone de relieve dicha ambigüedad en la configuración de los personajes y se crea cierta tensión entre heroicidad y anti-heroicidad, entre mitificación y desmitificación de los protagonistas narco, subrayando su naturaleza endriaga.

UN NARCO REVOLUCIONARIO: COMANDANTE PARAÍSO

Comandante Paraíso (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal narra la historia del ascenso de un narcotraficante de las montañas del Valle del Cauca, un pequeño departamento al occidente de Colombia, en que nacieron los carteles de Cali y del Norte del Valle. El protagonista, Enrique Londoño, de origen muy humilde, llega a ser un líder poderoso del narcotráfico en la región. Su historia es el hilo conductor de la trama, pero su voz se ve complementada por otras que muestran la compleja red de relaciones dentro del mundo narco, los orígenes y las consecuencias del mismo, la influencia del narcotráfico en los vecinos del pequeño pueblo Alcañiz, así como la persistencia de la violencia en la cultura colombiana.

Entrevistado por Jaime Zambrano en 1997, Gustavo Álvarez Gardeazábal menciona que la obra, que inicialmente iba a titularse *Crónicas de los tiempos del perico*, “es contar la historia de todos los «traquetos» de mi tierra recogidas durante mi periodo como alcalde [de Tuluá]. Es ver cómo constituyeron una cultura” (Zambrano 1997: 113). El autor sitúa la obra en las arenas movedizas entre la realidad registrada por un periodista y la ficción creada por un novelista. La versión final del texto, publicada en 2002, tiende a reducir esta ambigüedad; con un título definitivo el autor optó por situar en el centro al gran capo, mientras que, suprimiendo la larga dedicatoria a “los ilusos gestores

³ Dada la enorme heterogeneidad de textos que pueden etiquetarse como “narconovelas”, muy a menudo se habla de este subgénero en plural: narconarrativas. En este trabajo y en otros sobre el tema, nos inclinamos al uso del término “narconovela” en singular para subrayar que las novelas del corpus de narconovela colombiana comparten ciertos rasgos, cuya intensidad y jerarquía pueden variar. Los rasgos en cuestión son los siguientes: 1) mundo representado basado en contrastes y dicotomías que dan cuenta de las tensiones en el seno de la sociedad que generaron el narcotráfico; 2) distorsión antirrealista del protagonista y su entorno a través de hiperbolización o grado variable de mitificación (o desmitificación); 3) intermedialidad: entroncamiento con otros medios (cine, televisión) y la cultura de masas en general; 4) “participación directa” expresada con más frecuencia mediante la primera persona gramatical; 5) incorporación de la oralidad; 6) variedad de registros y estilos que permite interpretar la narconovela como enfrentamiento dinámico de paradigmas culturales distintos (Jastrzębska 2016: 71).

del ejército nacional de los traquetos [...], [a] todos ellos, viudas y muertos que hicieron posible este relato” (115), sugiere que la obra debe leerse como una novela.

Este carácter colectivo de la idea original de la obra se ha conservado en la estructura narrativa de *Comandante Paraíso* que, como hemos dicho, parece un *collage* de relatos, entrevistas, comentarios y observaciones de autoría muy variada, escritas o transcritas por el narrador-investigador, identificable con el autor mismo de la novela, Gustavo Álvarez Gardeazábal. Entre las numerosas voces hay unas que, recurriendo a la hiperbolización y distorsionando la imagen realista del protagonista, lo configuran como un ser sobrehumano o incluso mítico. En el primer capítulo de la novela se recurre a una narración con elementos de pensamiento mítico y poesía para contar la genealogía del protagonista:

Y como si hubiera descornado el velo Alcañiz entendió inmediatamente que Enrique Londoño no era hijo de Temístocles el carnicero, sino que Anacarsis Mejía había caído en las garras de Abrahán Iscariote cuando el vendedor de telas pasaba cada mes, en su carromato de la Segunda Guerra Mundial, ofreciendo descuentos y créditos, abalorios y esperanzas detrás de sus ojos azules y su mirada de ardilla regordeta. Habían sido otros tiempos, fugaces calendas. [...]
[Iscariote] Llegaba siempre con la luna llena, como cumpliendo un rito maldito y fue bajo el amparo de una noche de esas que hundió su candelabro en las hendiduras virginales de Anacarsis, a la orilla de la quebrada de Cantarrana, donde después del jineo le hizo las abluciones de sus ancestros y le dio unas recomendaciones como si nunca fuese a volver a pasar por ese camino. (Álvarez Gardeazábal 2002: 9-12)

A continuación, las voces de vecinos, colaboradores, amigos y aprendices, recogidas en un *collage*, repiten rumores, comentarios y cuentos sobre la *berraquera*, valentía, sabiduría, experiencia, fuerza física y mental del protagonista. Se subraya que Londoño es una suerte de Prometeo local que ha llevado la prosperidad y modernización al pueblo de Alcañiz. En estos discursos la subjetividad endriaga del capo se configura como un eco de la estética magicorrealista. El Patrón es un ser casi sobrenatural, omnipresente y omnipotente. Sin embargo, su omnipresencia tiene también otra faceta, resultado de la globalización y del capitalismo tardío:

Para algo sirvió el viejo judío que preñó a mi mamá, porque [...] yo saqué papeles de judío gringo y de judío de Israel. Yo soy Abrahán Enrique Iscariote Londoño, con mi cara y con mis huellas y soy ciudadano de Israel y de Estados Unidos y es con esa chapa que he hecho mis negocios en Nueva York y en Hong Kong y ahora último en la Europa de los comunistas... (134)

Dentro de la lógica *gore*, tal percepción de su propia persona, teñida del pensamiento mítico, pero bien arraigada en el mundo moderno, constituye uno de los principales recursos en que se fundamenta su poder. Dice:

Vea, doctor, a mí me achacaron muchos muertos. Cada que usted ve la televisión o lee los periódicos encontrará que yo soy el autor intelectual de no sé cuántos crímenes.

Yo nunca los he desmentido ni lo voy a hacer. Esa clase de contabilidades no las llevo yo pero sus saldos sí los he usado para que la gente no me robe, no se meta conmigo y me tenga miedo. (152)

Produciendo muertos, el Comandante va construyendo su imperio, manejando la violencia –continuación de otras violencias colombianas del pasado–, contribuyendo a su propia leyenda y manejando conscientemente las debilidades de la gente. Dice por ejemplo:

...aunque la gente dice que yo me vuelvo a veces animal para desaparecerme cuando ya me van a echar mano y [...] desde que la mujer de Tittler consiguió que los gringos de la televisión armaran esa película de invento sobre el poder extraño del Comandante Paraíso [...] Aunque la gente, doctor, me ponga esos poderes de fuerza mental y de impulso, que de verdad yo no tengo, sí le puedo decir que mi gran ventaja ha sido saberle conocer rápidamente a la gente su debilidad y por allí directo, manejarla. (119-120)

Al mismo tiempo, el ejercicio de la violencia se somete a la lógica capitalista de la ley de oferta y demanda:

A mí me persiguen los de la DEA, ellos son mis demonios. A mí me persiguen los de la policía, ellos son mis demonios y los demonios, en eso sí tenían toda la razón los curas, solo salen con la tortura.

Pero eso tampoco significa que yo sea un torturador. ¡Ni más faltaba! Uno contrata servicios para obtener resultados. Pero si usted, doctor, contrata un barrendero para barrer su oficina, usted no es barrendero. (321)

Otro ingrediente importante de la subjetividad endriaga del capo es una total anomia en la que actúan el protagonista y su entorno, y desde donde perciben y definen el mundo. Entendemos la anomia como falta de normas que puedan orientar el comportamiento de los individuos (cf. Durkheim 1998: 10-15). En consecuencia, a menudo da origen a una ética y una axiología alterna. Según Sayak Valencia, “el imperativo categórico ha sido desplazado por el imperativo económico” (2010: 78). En las narconovelas, como en toda representación del mundo narco, proliferan ejemplos de hiperconsumo ostentoso que demuestra la indudable preponderancia del “tener” al “ser”.

No obstante, en la novela de Álvarez Gardeazábal más merecen nuestra atención, formulados desde la misma anomia, los discursos justificativos de los narcos y la visión del narcotráfico como un proyecto político dirigido contra las élites tradicionales colombianas y “Gringolandia”.

El Comandante Paraíso (es patente la utopía incluso en su apodo) declara: “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 Gardeazábal 2002: 128). Percibe el narcotráfico y sus “recursos humanos” como una institución paralela o alternativa al Estado, capaz de sustituirlo en sus obligaciones de proteger al pueblo de quienes abusan de él y lo explotan. Se propone crear el Ejército Nacional de los Traquetos para

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. (324)

Vemos aquí una interferencia de las competencias del Estado y de la mafia de que habla Valencia (2010: 35). En cambio, en las relaciones con los norteamericanos, así como las élites tradicionales colombianas, el narcotráfico se convierte en un arma con que el pueblo reivindica la justicia:

Yo, doctor, no es que me crea Napoleón pero aquí sí necesitamos alguien que se amarre los pantalones y los [ricos y representantes del gobierno] ponga a comer mierda y a trabajar de verdad. Pero de aquí a que nos den ese chance a nosotros, va a pasar mucho rato. Por eso me estoy moviendo yo solito, pues los viejos [...] o se retiraron o se dejaron meter en la cárcel para dizque pagar la pena. ¿Cuál pena doctor? La de no haber conseguido más plata para tumbar a esta manada de bandidos que vestidos de gente bien y tomando whisky barato en los cócteles bogotanos no nos dejaron entrar nunca a la sociedad. (Álvarez Gardeazábal 2002: 133)

En este sentido, el Patrón se percibe a sí mismo como una encarnación de Bolívar y el narcotráfico como instrumento de un cambio social, un proyecto revolucionario que trasciende su propia existencia:

[...] cuando yo me muera o dentro de muchos años, 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... (50)

El tercer aspecto de la subjetividad endriaga de los protagonistas narco, esta vez en plano colectivo, es una cierta carnavalización del mundo, entendida como una tendencia al exceso y la desmesura, resultado, entre otros, de los ya mencionados hiperconsumo y ostentación del dinero. En *Comandante Paraíso* se describe un entierro de un traqueto que se estrelló en su avión transportando droga, por lo cual, en el imaginario popular, en el recuerdo de sus amigos y de los vecinos del pueblo se convierte en un héroe:

Ni el Cristo resucitado, que había salido el día anterior en procesión, alcanzó la magnitud del sepelio de Golondrino. Su hermano [...] contrató los catorce elefantes del Circo Gasca para que marcharan abriendo el cortejo revestidos con los colorines de la más lujosa presentación. Detrás de ellos la banda de Julio Tambora tocando aires marciales y entre la música y el fétetro el grupo de niñas de la escuelita de Fenicia [...], llevando un pabellón con 27 cintas blancas, verdes y rojas, que bajaban chispeantes de un gran muñeco del Tío Sam con los ojos vendados, representando cada uno de los años de vida del sacrificado piloto.

La misa la cantaron los del polifónico de Cali. En el atrio, al pie de María Auxiliadora, estaban los mariachis de Popayán con sus 34 instrumentos y cuando llegaron con el cadáver a las puertas de los Olivos, El Charrito Negro, todo vestido de negro y oro entonaba el “Pero sigo siendo el rey”. (245)

En el fragmento vemos no solo la famosa ostentación narco, no solo la afición del pueblo al espectáculo, sino también lo que, en nuestra opinión, constituye otro factor de la subjetividad endriaga: la celebración de la muerte como si fuera una fiesta, un carnaval, una forma más de vida. Así, la narcocultura representada por los capos y traquetos, trasciende lo puramente terrenal, configurándose como un acto colectivo de autoafirmación del pueblo que se identifica con la actividad, actitud y el sistema de valores del narco. Dicha subjetividad endriaga no sería entonces propia de individuos-protagonistas del narco, sino –como la narcocultura en general– una suerte de identidad y afirmación colectivas.

De hecho, la narración de Enrique Londoño sobre su vida y su carrera de traquete desemboca en lo colectivo. Conforme avanza su historia, el capo va dejando de ser un individuo para llegar a identificarse con el Ejército Nacional de los Traquetos y verse a sí mismo como a una fuerza autotélica; en vez de un “yo” aparece un “nosotros”. Es así que, concluyendo este proceso, al final de la novela confiesa:

Ahora se consigue la perica más barata no porque allá haya exceso de oferta sino porque la estamos vendiendo nosotros en todas las esquinas. Nos volvimos una multinacional y como nadie sabe ahora quiénes son los verdaderos capos del negocio o quiénes los que trabajan, esto va para largo. Publique entonces todo lo que ya tiene listo, todo lo que ha recogido, todo lo que le he contado, pero deje la puerta abierta, las crónicas de los tiempos del perico no se han acabado todavía. Habrá mucho, pero mucho más qué contar antes de que ganemos el Paraíso. (343)

Así, el Comandante Paraíso es a la vez un individuo y una colectividad, un comandante y un ejército, y el final de su narración es de hecho un anuncio de una nueva historia.

EL OTOÑO DEL PATRÓN

Happy Birthday, capo (2008) de José Libardo Porras Vallejo reconstruye las últimas ocho horas de la vida de Pablo Escobar, muerto el 2 de diciembre de 1993, el día siguiente al de su cumpleaños. Propone una visión ficcionalizada, pero basada en un trabajo documentalista muy minucioso, de lo que era el capo legendario como ser humano, como un hombre de carne y hueso. Y propone verlo desde una perspectiva muy particular. Según Ramón Gerónimo Olvera,

El libro es un intento serio por entrar al laberinto que significa la mente de Pablo; trata de entender la compleja sicología de un cazador por excelencia, al cual la vida

le revierte sus actos y se encuentra como bestia acorralada a la espera del ataque final. En los momentos finales de su vida, Pablo se ve enfrentado con todas sus soledades; el hombre venerado y temido se encuentra aislado del mundo, sin prácticamente nadie a quién mandar... (2013: 109)

Bien podríamos tratar la novela de José Libardo Porras y la imagen del capo que ofrece como una suerte de contrapartida de la historia del Comandante Paraíso. Mientras la historia del Comandante en general va *in crescendo*⁴, la del Capo es un *Gotterdammerung*, un descenso. Moviéndose en un tiempo casi detenido, el Capo, apartado del mundo, solo, abandonado por casi todos sus aliados –muertos o encarcelados–, no puede hacer nada sino contrastar su situación actual con la gloria pasada. Es un héroe-antihéroe que, como los tiranos protagonistas de la novela del dictador, se sitúa entre la vida y la muerte, en una especie de tiempo nulo o detenido, lo que le dota de una dimensión arquetípica y enmarca a Pablo Escobar en una larga galería de hombres poderosos retratados por escritores destacados con la idea de captar la esencia misma del poder.

A diferencia del protagonista de la novela de Álvarez Gardeazábal, en la de Porras la subjetividad de Pablo Escobar se constituye y se narra desde la muerte, lo que es, en nuestra opinión, el primer –y principal– factor endriago en este personaje.

El personaje de Pablo se construye a través de movimientos pendulares: el triunfo de antes alternado con la impotencia actual. El Capo es como “un naufrago y [...] en su botellón de agua no más de unas gotas” (Porras 2008: 10). Su vida se narra en pretéritos indefinidos y pluscuamperfectos, como un periodo ya cerrado y lejano. Observa el mundo desde la ventana de su escondite, pero no forma parte del mismo y vive sus últimas horas en un tiempo casi detenido:

...consultó el reloj; 8;22. Llevaba tres horas levantado, sin embargo su vida no se había movido, como si ya hubiera muerto, como un barco que encallando buscara escapar del abismo: el tiempo estaba cojeando, avanzando a otra velocidad, con otra lentitud, o no avanzaba, era un cadáver. (158)

La supuesta muerte del tiempo –y la supuesta muerte del capo– se anuncian ya desde el primer capítulo de la novela. La muerte cobra protagonismo:

El reloj, que por el peso le pareció que era de plomo, le dijo con su tic tac: “El tiempo ha muerto”. El Capo escuchó: “Su tiempo ha muerto”. ¿Debería mandar a Inés a conseguirle una mortaja y cuatro cirios? Se vio en un ataúd, las manos sobre el pecho, con dos algodones tétricos en el fondo de las narices, a merced de las moscas. Aunque había vivido con la muerte a sus órdenes más de veinte años, diciéndole adónde ir y cómo actuar, aun produciéndola y modelándola con sus manos, ella le pareció un esperpento: no un concepto o un estado sino un monstruo. Y peor: un monstruo impenetrable, incognoscible. (23-24)

⁴ Lo que se debe sobre todo a la estructura narrativa de un *collage* compuesto de fragmentos ordenados de manera más o menos cronológica. De hecho, el Comandante narra su propia vida situado en un lugar apartado, descomunicado del mundo, huyendo de la justicia, en lo que se parece al protagonista de la novela de Porras.

Dado que el día de la muerte anunciada de Pablo es el día siguiente al de su cumpleaños, estamos en una temporalidad en que confluyen el inicio y el final de una vida, celebrados los dos por el protagonista, ya consciente de que la fiesta de cumpleaños es al mismo tiempo una suerte de velorio⁵.

El aislamiento y la soledad de Pablo en la novela son tan enormes que se aproximan a un realismo mágico *sui generis* cuando los objetos de su habitación se convierten en su compañía y sus observadores:

“El Capo huye de la muerte buscando la muerte”, comentó el objeto de la derecha a los pies de la cama, cuya quietud no permitía adivinar ni suponer qué era y añadió: “Y no debería buscarla, lo que a uno le pertenece a uno acude”. La percha, a la izquierda, se movió con incomodidad. “Tiene miedo”, dijo el taburete. “¿De morir?”, quiso saber la escoba. “No. Miedo de vivir”, contestó el taburete. La percha se removió otra vez, no aprobaba que se hablara con tal desparpajo en presencia de un hombre que se hallaba al borde de su desbarrancadero final. (178)

Sin embargo, el Capo representado en *Happy Birthday, capo* no tiene la dimensión mítica o legendaria del Comandante de la novela de Álvarez Gardeazábal. “La casa, en esta penumbra y en esa desnudez de muebles y enseres, era fantasmal. El colombiano más rico de todos los tiempos se dice: Soy un fantasma” (19), pero, como vemos por las actividades de esta última madrugada de su vida, su corporalidad ha dominado su dimensión espiritual. En nuestra opinión, la estrategia de desarmar el mito del Capo se apoya en esta bipolaridad conformada por lo corporal y lo espiritual. Lo espiritual es vinculado con el poder antiguo del narcotraficante y su influencia en la vida colombiana, en cambio, lo corporal con su estado actual y su propia dimensión humana. Porras recurre a una estética escatológica para subrayar la impotencia del capo y de esta manera desmitificar consecuentemente su figura. Una de las primeras escenas de la novela transcurre en el baño:

Descargó el arma sobre la tapa del tanque del sanitario, giró, se bajó la pantalonera y los pantaloncillos y se sentó en la taza: el chorro de orines hacía espuma en el agua. Y el ruido. Maldito ruido –se recriminó–, soy un meón capaz de despertar al vecindario. [...] Se preguntó cómo reaccionarían sus perseguidores si lo vieran ahí, en esa indefensión. No darían crédito a sus ojos, perseguimos a otro, declararían, o sufrirían un desengaño: ¿tanta ayuda externa en dólares, tanta inteligencia militar, tanto aparato de guerra contra un hombre que orina sentado? (30)

La clave de la desmitificación del personaje del narcotraficante y la fuente de la tensión heroicidad-antiheroicidad residen aquí en contrastar constantemente la miserable situación actual del capo fugitivo con las glorias de su pasado mediante numerosas retrospectivas, *flashbacks* y recuerdos:

⁵ Lo que emparenta la novela de José Libardo Porras con varias obras maestras de la literatura hispanoamericana del siglo XX: *Yo el Supremo*, *El otoño del patriarca*, *Pedro Páramo*, *La fiesta del Chivo* o *La muerte de Artemio Cruz*.

Percibió el polvo y la suciedad del piso y lamentó no haberse calzado las sandalias: por más que lo limpiaran, el piso permanecía grasiento como si la vivienda y las cosas que estaban en ella se estuvieran licuando. Tan pronto aclarara mandaría a Corozo a barrer y trapear [...] Se lo figuró con una escoba en una mano y la ametralladora en la otra. Sonrió con dolor, primero por esa imagen de caricatura y segundo por estar ocupándose de insignificancias domésticas, él que había sido huésped de varios presidentes extranjeros, él, tan ducho en protagonizar asuntos de trascendencia como los contactos con las mafias rusa y española y los negocios con mandamases de los gobiernos de Panamá, Nicaragua y Cuba, que habían suscitado destituciones, encarcelamientos y escándalos porque con mercancía suya la CIA había financiado a la guerrilla Contra en Nicaragua. (17)

La mitificación simultánea se realiza en la novela desde la perspectiva del protagonista que, pensando en su edad y su carrera que, como lo hizo también el protagonista de *Comandante Paraíso*, establece analogías con Simón Bolívar:

Ojalá llegara a los cuarenta y siete [...]. Cuarenta y siete como Simón Bolívar. La gente, al advertir la coincidencia, establecería similitudes. Los dos rivales del imperio, los dos abandonados, los dos proscritos, los dos incomprendidos, los dos hitos en la historia de Colombia.

[...] él había encarnado los sueños de los demás. Los niños decían: Cuando esté grande quiero ser un capo; las adolescentes se veían saliendo de la iglesia en traje de novia del brazo de un capo. Capo: patrón, jefe, mandamás, señor, duro, bacán. Capo, palabra mágica. (11)

Las dificultades que tienen las fuerzas estatales en dar con Escobar y el interés de los medios de comunicación por el asunto constituyen otro factor que refuerza la mitificación de Pablo. El capo se percibe como “un fantasma: sus perseguidores creían verlo aquí o allá y coordinaban operativos de caza, mas sólo hallaban los vapores del rastro” (20). Las declaraciones mediáticas de policías y militares –fuertemente hiperbolizadas– hacen que parezca que “los recursos del Capo eran infinitos y él, invencible, y colmaba de desilusión a unos y de esperanza a otros: el país se había dividido en anti Capo y pro Capo” (20). Así, Escobar, aunque ausente en la vida pública y abandonado en su escondite, se configura como el ombligo del mundo y, aunque sea en apariencia paradójico, como razón de ser del aparato estatal colombiano.

Pablo se configura como un fantasma que personifica lo colombiano, pero también como un santo popular. La dimensión religiosa en este caso constituye un ingrediente importante de su subjetividad endriaga. Así se imagina su propio entierro:

Vio acudir a miles de peregrinos, unos a llorar y a dejar flores sobre su féretro, “Gracias por los favores recibidos”, otros a robar una hebra o un botón de su camisa para guardarlos de reliquias y a implorarlo prodigios o a dejarle boletas con encargos para la otra vida. “Dígale al alma de Fulano que se acuerde del huérfano que dejó en este valle de lágrimas”...

Se reptitó uno de los epitafios que había redactado para su tumba, el que más le gustaba: Aquí yace el Capo, un rey sin corona. (34-35)

Conforme avanza el tiempo (muy lentamente, como si de hecho fuera un tiempo detenido del hombre ya prácticamente muerto), además de numerosas alusiones a la inevitable llegada de la muerte, observamos una suerte de descenso psicológico del protagonista. El miedo va creciendo: al principio al Capo le hablaban los objetos del cuarto, después se burlaban de él, finalmente, cada sonido y cada sombra le infunden pavor; se siente cada vez más inseguro. La debilidad del capo se debe en gran medida a su soledad; el hombre que hace de ícono del narco colombiano, sin su gente alrededor parece un lobo convertido en gallina.

Sin embargo, igual al protagonista de Álvarez Gardeazábal, Escobar mantiene todavía una visión de su proyecto político revolucionario:

[...] ingresar a la guerrilla e irse al monte a luchar desde allí contra la pobreza, la injusticia y la desigualdad, contra la corrupción y la politiquería, contra el imperialismo yanqui y, por qué no, [...] a promover la independencia del departamento de Antioquia, la constitución de un estado libre, independiente y soberano: Antioquia Federal. Eso sí, con la intención de ayudarlo a destruirlo cuando ya se hubiera consolidado. Porque lo interesante de ser guerrillero era destruir estados para construir otros sobre sus escombros. (186-187)

La reflexión del protagonista sobre su propia importancia en el país vacila constantemente entre historia y mito para desembocar, en conclusión, en una impotencia e inutilidad de cuánto hizo en su vida. El protagonista simbólicamente regresa al punto de arranque, reconociéndose incapaz de erradicar la miseria en que viven sus vecinos y compatriotas:

[...] al Capo no le cabía en la cabeza que en un país rico en oro y petróleo, con dos océanos, unos tuvieran que vivir de las sobras de otros, y que eso a nadie importara. A su tiempo él había hecho el papel de benefactor donando miles de viviendas para los habitantes del basurero municipal. ¿Y qué había cambiado? ¿Qué habría cambiado si hubiera donado cincuenta mil o cien mil casas y por un milagro o un descuido del diablo los ricachos colombianos hubieran procedido igual? Nada. La masa de miserables continuaría existiendo y regodeándose en su miseria porque tal era el orden natural del mundo. (139)

En su novela, José Libardo Porras contribuye a reforzar la leyenda de Pablo Escobar como héroe popular, optando por una de las múltiples versiones de la muerte del capo. En *Happy Birthday, capo* el criminal más famoso del mundo no es asesinado por un policía ni por un militar, sino por un sicario de otro cartel. Tal decisión del escritor pone de manifiesto la debilidad del gobierno colombiano, la omnipresencia de la corrupción y los negocios turbios, y parece afirmar la actitud de una total desconfianza para con los políticos y los funcionarios del Estado en general. Esto último en la cultura

popular y de masas se traduce hoy en día en la glorificación de los bandidos y en la identificación, por lo menos parcial, con la narcocultura.

La conclusión de la novela de José Libardo Porras mantiene cierta ambigüedad de heroicidad y antiheroicidad del protagonista. Un agente norteamericano añade la foto del Capo muerto a su colección “a la derecha de Abimael Guzmán, encima de Manuel Noriega” (240) y constata: “Ahí yace el Capo, un rey sin corona. ¿Qué pasará con la muerte del Capo? ¡Nada! Todo seguirá igual” (240).

Happy Birthday, capo se puede leer entonces como una aproximación a la psicología del criminal más famoso del mundo, pero también como una narración parabólica y filosófica sobre un ineludible descenso y caída de aspirantes a mesías populares en un país con una larga tradición de violencias múltiples.

CONCLUSIONES

Las dos novelas analizadas representan dos estrategias distintas de aproximación literaria a lo que hemos etiquetado como “subjetividad endriaga” de los protagonistas narco. La ambigüedad axiológica de la que dan cuenta las dos obras y la narconovela en general se plantea en el texto, sobre todo, debido al procedimiento narrativo consistente en una simultánea o alternada mitificación y desmitificación del personaje.

Comandante Paraíso y *Happy Birthday, capo* difieren bastante en cuanto a su contenido o mensaje axiológico e ideológico. Mientras la novela de Álvarez Gardeazábal se califica, en palabras de Óscar Osorio, como “literatura cómplice”, ya que está modalizada “por una construcción ideológica definida por una posición pro narca” (2015: 19). En el caso de la obra de Porras podemos hablar más bien de una literatura empatizante con cierta inclinación parabólica, especialmente si leemos la vida y muerte de Pablo Escobar como una historia del hombre-producto de unas circunstancias históricas y culturales específicas. No obstante, las dos representan las subjetividades endriagas de los grandes capos, benefactores y bárbaros al mismo tiempo, oscilantes entre lo individual y lo colectivo, lo moderno y lo primitivo.

Publicadas hace 15 y 9 años respectivamente, ambas narconovelas colombianas analizadas en este trabajo parecen anunciar y anticipar lo que en los últimos años se observa sobre todo en el *mainstream* de la cultura popular y de masas: un auge de protagonistas del narco configurados como personajes psicológica y moralmente complejos, cuya actividad parece por lo menos justificable en el mundo degradado de la corrupción de los políticos y las élites tradicionales en el marco del capitalismo *gore*. Nos referimos aquí a la popularidad de los narcocorridos o las narcoseries televisivas en que los antiguos antihéroes se configuran como nuevos héroes del mundo degradado, encarnaciones del sueño capitalista, capaces de llevar a cabo una suerte de revolución económica, social y política. Como observó Tomás Eloy Martínez, “Los novelistas van siempre un paso adelante de la realidad. [...] La cultura narco es la cultura del nuevo milenio” (2010, en línea).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, Gustavo (2002) *Comandante Paraíso*. Bogotá, Grijalbo.
- BERARDI, Franco “Bifo” (2010) “Splatterkapitalismus. La cara criminal del capitalismo contemporáneo”. En: *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón: 119-130.
- DURKHEIM, Émile (1998) *El Suicidio*. Buenos Aires, Grupo Editorial Tomo.
- GOLDMANN, Lucien (1962) “Introducción a los problemas de una sociología de la novela”. En: *Para una sociología de la novela*. Madrid, Gredos: 21-37.
- JASTRZEBSKA, Adriana Sara (2016) “Narconovela y sociedad: narrar el crimen en una realidad postpolítica”. *Pasavento. Review of Hispanic Studies*. 4 (1): 63-83. <http://www.pasavento.com/pdf/03SARA.pdf> [15.09.2017].
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2010) “Los desafíos de la cultura «narco»”. *El País*. 2 de febrero. http://elpais.com/diario/2010/02/02/opinion/1265065204_850215.html [10.05.2017].
- OLVERA, Ramón Gerónimo (2013) *Sólo las cruces quedaron: literatura y narcotráfico*. México, Ficticia Editorial.
- OSORIO, Óscar (2015) “El buen traqueto. Violencia y narcotráfico en dos novelas del Valle del Cauca”. *Revista Nexus Comunicación*. 1 (17): 6-21.
- PORRAS, José Libardo (2008) *Happy Birthday, capo*. Bogotá, Planeta.
- RINCÓN, Omar (2013) “Todos llevamos un narco adentro: un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad”. *MATRZes*. 7 (2): 1-33. <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/69414/71991> [10.05.2017].
- (2015) “Amamos a Pablo, odiamos a los políticos: Las repercusiones de *Escobar el patrón del mal*”. *Nueva Sociedad*. 255: 94-105.
- VALENCIA, Sayak (2010) *Capitalismo gore*. Barcelona, Melusina.
- ZAMBRANO, Jaime (1997) “Gustavo Álvarez Gardeazábal”. *Hispanamérica*. 76-77: 113-124.