

Narrar la villa entre el espectáculo y la experiencia: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia,* de Cristian Alarcón

✉ REGINA CELLINO / Universidad Nacional de Rosario – CONICET / aretu_cellino@hotmail.com

Resumen

Cristian Alarcón narra la villa, en *Cuando me muero quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros* (2003), a partir del entramado de relatos de vidas individuales que se entrecruzan en torno a la muerte del Frente Vital, y a través de su experiencia en ese espacio marginal. Asimismo, el cronista no enumera los hechos ocurridos, contrariamente, reconstruye la muerte del «santo de los pibes chorros» en una trama en la que se mezcla la historia del fin de una época, la traición, desintegración familiar, engaños, enamoramiento, dolor, heroicidad, muerte, el secreto y el mito. Es decir, los condimentos propios del melodrama. De esta manera, Alarcón configura la versión *otra* —individualizada— de los documentos periodísticos y televisivos al inscribir y escribir las voces de los testigos a través de su propia experiencia dentro de la villa. Creemos que la decisión de elegir la crónica para narrar la historia se sustenta no sólo en la posibilidad de incorporar las voces de los protagonistas, sino también en poder relatar la experiencia del cronista en un espacio y tiempo ajeno al suyo.

Palabras clave: crónica • espectáculo • villa • melodrama • experiencia

Abstract

Cristian Alarcón, in his chronicle *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vida de pibes chorros* (2003), narrates the shantytowns, from individual stories of life that interconnect between each other around the death of the Frente Vital, through his personal experience along this slum. In that sense, the narrator doesn't enlist the facts that occurred, but he reconstructs the death of the «pibes chorros' Saint», in a story which is the combination of the end of an era, treason, family breakup, deceit, falling in love, pain, heroism, death, secret, and myth: all typical ingredients of melodrama. In this way, Alarcón creates an *opposite* version —a single one— from the ones that the press and television documentaries show. He achieves that by registering and writing the witnesses' voices. Following with this reasoning, the author creates a story about life and death in the shantytown, from a different perspective that the one that is shown by the mass media. We believe that the decision of choosing a chronicle to narrate the story is not only based on the chance of including the characters' voices, but also the possibility to include the narrator's personal experience in a foreign space and time.

Key words: chronicle • spectacle • shantytowns • melodrama • experience

Entre el suceso y la experiencia: la crónica

Cristian Alarcón trabajaba en el periódico *Página 12*, en la sección Policiales, e investigaba sobre los escuadrones de la muerte de la ciudad de Buenos Aires, cuando llegó a sus oídos que en la villa San Fernando había nacido un ídolo pagano. Ese suceso periodístico lo sacó del recinto de la prensa y lo llevó a la pesquisa y escritura de la crónica sobre la historia de la vida y la muerte de Víctor Manuel *el Frente Vital*, un «pibe chorro» fusilado por la policía y convertido después en el santo al que los jóvenes de la villa acuden (rezan) antes de ir a «trabajar», para pedir protección contra las balas de los policías. El nombre del Frente fue el permiso de entrada del cronista a la villa:

Fecha de recepción:

18/11/2014

Fecha de aceptación:

6/2/2015

La vida de Víctor Vital, su muerte, y la de los sobrevivientes de la villa de esa porción del tercer cordón suburbano —la San Francisco, la 25 de Mayo y La Esperanza—, son una incursión a un territorio al comienzo hostil, desconfiado como una criatura golpeada a la que se le acerca un desconocido. *La invocación de su nombre fue casi el único pasaporte para acceder a los estrechos caminos, a los pequeños territorios internos, a los secretos y a las verdades veladas, a la intensidad que se agita y bulle con ritmo de cumbia de esa zona que de lejos parece un barrio y de cerca es puro pasillo.* (Alarcón 2003:13) (Subrayado mío)

El suceso o *fait divers* es, según Roland Barthes, una noticia inclasificable (no entra en las categorías reconocibles de política, economía, ciencias, etc.) y está constituido por una causa inexplicable que provoca asombro, es decir, «es una información monstruosa análoga a todos los hechos excepcionales o insignificantes» (1974:259). A su vez, el suceso posee una estructura cerrada e inmanente de la que forman parte al menos dos términos que se relacionan de dos maneras diferentes: a través de la causalidad vinculada con el asombro y la perturbación, o a través de la coincidencia en la cual se aproximan dos contenidos distantes. La primera de estas relaciones tiene que ver con los hechos cuya causa no se puede explicar inmediatamente. «Lo inexplicable se reduce a dos categorías de hechos: los prodigios y los crímenes» (263). La segunda «tiene por función paradójica fundir dos recorridos diferentes en un recorrido único. (...) En efecto, la coincidencia es tanto más espectacular cuando *invierte* determinados clichés de situación» (268), e implica una cierta idea de destino.

El suceso es un arte de masas: su papel es verosímelmente preservar en el seno de la sociedad contemporánea la ambigüedad de lo racional y de lo irracional, de lo inteligible y de lo insondable; y esta ambigüedad es históricamente necesaria en la medida que el hombre aún necesita signos. (271)

En este sentido, el suceso que atrajo la atención de Alarcón fue que Víctor Manuel *el Frente Vital*, al poco tiempo de su violenta muerte, se convirtiera en el «santo de los pibes chorros».

En una entrevista, el cronista explica cómo la investigación acerca del escuadrón de la muerte en la zona de Don Torcuato, al norte del Gran Buenos Aires, se transformó en el punto de partida de su libro:

De esa investigación derivó un proceso que terminó con 4 policías detenidos por fusilamientos a menores de edad. Y una abogada, María del Carmen Verdú, de la Correpí, me contó que había un santo de los pibes chorros. Ese fue el punto de partida. Conocí a la mamá de Víctor Manuel Vital, a Sabina Sotelo, y fue ella la que empezó a llevarme por los pasillos de la villa, en la deconstrucción de la vida de un pibe chorro y en la construcción también, de alguna manera, de un mito. (en Búmbalo:1)

Sin embargo, antes de que la historia fuese libro, el hecho fue narrado como noticia periodística por el propio Alarcón en el diario *Página 12*, en 2001. El título era «El santo de los ladrones» y en el copete se leía «En una villa veneran a un adolescente muerto por la policía». La crónica expandirá lo que en la nota se lee desde el comienzo del primer párrafo:

A él se encomiendan los ladrones del barrio antes de salir «a un hecho». A él le adjudican curaciones milagrosas, fugas de la cárcel, asaltos exitosos. Se llamaba Víctor Manuel Vital, pero lo conocieron como «Frente». Cuentan que era un pequeño Robin Hood, que repartía con generosidad el producto de sus robos. Tenía 17 años cuando murió, baleado por la bonaerense. Hoy su rostro aparece en las remeras de sus admiradores.

Podemos considerar que a partir de esta publicación se enlazan el suceso y la noticia, ya que lo narrado se adscribe, por una parte, a la categoría de suceso y por otra, al género de la crónica policial. En otras palabras, se fusiona el mito del *pibe chorro* que después de muerto puede realizar milagros (el suceso), con lo policial, un pibe chorro asesinado por la policía de Buenos Aires. En consecuencia, creemos que Alarcón conjuga, en su nota de *Página 12*, dos de los elementos que Alejandra Laera (85) encontró en la primera novela popular de Eduardo Gutiérrez, *Antonio Larrea*: lo verídico y lo interesante. Es decir, la primera novela popular argentina, según Laera, convierte a un criminal y bandido en héroe popular, a partir del suceso que luego es publicado como novela folletinesca, y en la cual el autor recurre a elementos del melodrama para atraer la atención de un incipiente público lector.

Si bien el contexto histórico y literario de producción y de recepción de ambas obras es distinto, Alarcón también parte de un suceso verídico, la muerte de un pibe chorro en manos de la bonaerense (caso delictivo cerrado), pero lo interesante del hecho, la conversión del ladrón asesinado en ídolo pagano, cuya fama era transmitida oralmente en toda la villa, lleva al cronista a expandir el episodio. Así, en la crónica se entrelazarán el dramatismo, el melodrama, la traición, lo trágico y el mito porque la muerte del Frente «corrió por las villas cercanas como sólo lo hacen las novedades trágicas» (Alarcón 2003:27).

La creación del mito de este santo pagano, que leemos en varios fragmentos de la crónica, es producto no sólo del relato de aquellos que atestiguan haber sido beneficiados por algún milagro, «“Antes de salir a laburar le doy un beso a la foto que tengo en un marco con los colores de Tigre”, me contó Chaías sentado contra la pared de los nichos de cemento, bajo la misma sombra que llega a la tumba

del milagrero» (45), sino también por los favores que otorgaba en vida cuando repartía entre sus amigos de la villa lo robado. El antes y después, que imprime la muerte del Frente en los códigos de la villa, es otro de los elementos que el cronista señala a lo largo de toda la historia: «El Frente preservaba los viejos códigos de la delincuencia sepultados por la traición» (2003:13).

Como si él y su poderío místico incluyeran la condena y la salvación, *el mito del Frente Vital me abrió la puerta a la obscena comprobación de que su muerte incluye su santificación y al mismo tiempo el final de una época*. Esta historia intenta marcar, contar ese final y el comienzo de una era en la que ya no habrá un pibe chorro al que poder acudir cuando se busca protección ante el escarmiento del aparato policial, o de los traidores que asolan como hambre la vida cotidiana de la villa. (15-16) (Subrayado mío)

La expansión de la noticia-suceso de la prensa escrita en crónica se fabrica, también, a partir de las múltiples historias individuales que recuerdan y narran la vida y muerte del Frente Vital, y que son recogidas por el cronista durante su estadía en la villa. En este sentido, el libro invierte la ruta que, según Martín-Barbero, realiza la prensa al convertir el acontecimiento en un suceso «vaciado de espesor histórico y cargado de sensacionalidad y espectacularidad» (2002:93). Alarcón individualiza, contextualiza, nombra, corporiza y da voz a los testigos y sujetos involucrados en la historia que se narra. Al respecto, Mónica Bernabé plantea que este mecanismo es una operación política porque mientras que Crónica TV «exhibe cadáveres sin identidad, [Alarcón] restituye “la vida breve” que a cada uno le tocó en suerte» (2010:13).

Entre el espectáculo y las voces

En este punto, nos parece pertinente retomar la pregunta que se realiza Catalin (2010) en función de su investigación sobre la poética de Segio Bizzio: «qué hace la literatura argentina en el presente con la televisión» (96). Para la investigadora, las reflexiones sobre las nuevas tecnologías, sobre los medios de comunicación y especialmente el lugar de la televisión, en tanto tecnología «que difunde ampliamente una pantalla en tiempo real» (90), ocupan un lugar central dentro de las prácticas literarias argentinas actuales. Sin embargo, este tema no es para nada un debate reciente sino que se inicia, en Argentina específicamente, en los años noventa (en 1994 se publicaron dos libros que señalaron las posiciones de la crítica argentina; por un lado, *Escenas de la vida posmoderna*, de Beatriz Sarlo, y por otro, *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, prologado por Josefina Ludmer) pero que continúa hasta el presente, y se relaciona directamente con la discusión en torno a dos cuestiones que se entrelazan: la posautonomía (o fin de la autonomía) de la literatura y la posmodernidad. Debates que, a su vez, pusieron en escena la cuestión del valor literario.

En relación con esto nos referiremos brevemente a algunos de los ensayos que en los últimos años, en los ámbitos académicos y críticos de la literatura argenti-

na, profundizaron en la discusión sobre la vigencia o no del concepto de «valor literario» como una categoría crítica que respondía —o responde— a pautas modernas. Si bien es cierto que la problemática de la valoración está presente desde las primeras polémicas literarias que se arguyeron en la incipiente construcción del ámbito de la literatura rioplatense (verbigracia Sarmiento–Bello, o el lugar de crónicas modernistas dentro del canon literario), y que acompañan —paralela o transversalmente— la historia literaria, porque como postula Avelar, «no hay estudio de la literatura, por más descriptivo que sea, en el que una respuesta a la pregunta acerca del valor no esté, de alguna manera, presente» (1), en las últimas décadas, las diversas reflexiones y puntos de vistas quedaron plasmadas en múltiples textos:¹ Estos escritos ensayan, desde varias miradas y perspectivas, sobre el concepto del valor literario y su inserción dentro de la crítica actual a partir de la lectura de algunas narrativas del presente (desde el 2000 en adelante).

Fernández Bravo explicita que «el problema del valor literario ha despertado en los últimos años un interés creciente, disparado en el caso latinoamericano por el avance de la industria cultural y la integración de la región al régimen del mercado mundial de los bienes simbólicos» (4) y:

La mera emergencia del problema es un síntoma de desconcierto por la caída del texto literario ante los medios audiovisuales y su simultánea supervivencia como locus del imaginario. El lugar liminal de la literatura, a medio camino entre la realidad y la ficción, bajo el impacto del mundo virtual y el Internet, pero sin embargo todavía latente como una producción simbólica con peso propio en la industria cultural contemporánea, hablan al mismo tiempo de un cambio y una permanencia: *la literatura continúa presente como un lenguaje significativo para articular el imaginario.* (7) (Subrayado mío)

Por su parte, Sandra Contreras (2010a) problematiza —o discute— los postulados más sentenciosos del escrito de Josefina Ludmer, «Las literaturas postautónomas» (2006 y 2007); texto, que a su vez, podemos leer en diálogo con el de Beatriz Sarlo: «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia» (2006); ambos son artículos críticos fundamentales que nos incitan a pensar el concepto moderno de valor. Ludmer tiene como punto de partida para su ensayo el análisis de «escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en islas urbanas [en zonas sociales] de la ciudad de Buenos Aires» (1), entre ellas: *La Villa* (2001), de Aira; *Ocio* (2006), de Casas; *Idea crónica*, compilación de Cristoff (2006), entre otras, obras que «no admiten lecturas literarias» (1) puesto que no se sabría si son o no literatura y «no se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para “fabricar presente” y ese es su sentido» (1) (subrayado mío). Estas narraciones del presente constituyen para Ludmer las «literaturas postautónomas» cuyas prácticas de escritura se anclan en un territorio cotidiano particular y se fundan en dos principios: «El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado para esas escrituras es que la realidad [si se piensa desde

los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es realidad» (2). Los valores literarios para Ludmer serían entonces: la ficción y la determinación crítica de un texto.

En relación con estas sentencias, Contreras (2010a) considera que el texto debe ser leído a la luz de *El giro cultural* de Frederic Jameson, publicado en 1998, y en el cual se plantea una reflexión sobre el posmodernismo. El mismo se puede determinar a partir de la expansión de lo cultural y la proclamación del fin de lo estético bajo los parámetros modernos, lo que implica una disolución de la autonomía de la esfera artística. La propagación de lo cultural produciría cambios en los modos de recepción de las obras junto con los valores estéticos (y literarios) ya que la importancia de las producciones artísticas radicaría ahora en el impacto subjetivador y transformador antes que en su especificidad literaria o artística:

Pronto veremos que en una cultura (...) tan abrumadoramente dominada por lo visual y la imagen, la noción misma de experiencia estética es demasiado escasa o excesiva: puesto que en ese sentido, dicha experiencia está hoy en todas partes y satura la vida social y cotidiana en general; pero es esta misma expansión de la cultura que ha hecho problemática la noción de una obra de arte individual, y convirtió en algo así como una denominación fallida la premisa del juicio estético. (Jameson:137)

La expansión de lo cultural impide, según Ludmer y Jameson, no sólo la autonomía del arte sino que imposibilita una crítica valorativa de la misma debido a que los parámetros de valoración moderna de la literatura (¿lo literario?) no se articulan con las escrituras que emergen como «lo nuevo». A su vez, la ambivalencia en la recepción (ficción y realidad; literario y no literario; económico y cultural) provocaría una indeterminación en los valores, o simplemente una anulación de los mismos.

Por otro lado, Beatriz Sarlo en «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia» (2006) realiza un análisis de algunas novelas publicadas a partir del 2000 (*La Villa* y *Las noches de Flores*, de César Aira; *¿Vos me querés a mí?*, de Romina Paula; la narrativa de Washington Cucurto; *La ansiedad*, de Daniel Link, entre otros) en función de la pregunta «¿cómo la ficción entiende a la historia?», es decir, cómo es el tiempo de la historia en las novelas del presente. La hipótesis que sostiene Sarlo es que la literatura que se está escribiendo (el texto es del 2006) tiene al presente como el tiempo de referencia, «si la novela de los ochenta fue “interpretativa”, una línea visible de la novela actual es “etnográfica” (...) Las interpretaciones del pasado se reemplazan por representaciones etnográficas del presente» (2). Entre el documental y las tecnologías, Sarlo considera que lo que ingresa al mercado son los no escritores o los que escriben mal y las obras «representativas de temas culturales del presente».

Asimismo, del artículo se desprenden argumentos que están en sintonía con el artículo de Ludmer en relación con una moral descriptiva y analítica en torno a los parámetros de validación para juzgar la narrativa contemporánea: 1) el tiem-

po «puramente» presente en la literatura, el registro «etnográfico» junto con el ingreso de lo «cultural» como rasgos distintivos de las escrituras que se publican entre el 2004 y 2006 —y que para las críticas son «lo nuevo» (la novedad como valor)— provocan una renuncia de «la función cognoscitiva y crítica propia del (mejor) arte» (Contreras, 2010a:137). En este sentido, lo nuevo (como valor) carecería de la distancia crítica que debiera tener la literatura para considerarse como tal. Lo nuevo y el distanciamiento son, entonces, dos morales diferentes para valorar las novelas contemporáneas analizadas.

Podemos afirmar que lo que subyace o aparece soslayado de manera tangencial en ambos ensayos (el de Ludmer y Sarlo) es la afirmación que algunas escrituras surgidas a partir del 2000 carecen del valor específicamente literario porque «lo cultural» (¿como valor?) se ha expandido no sólo en lo concerniente a la temática de las obras sino en las configuraciones formales de esta literatura: la introducción de los que hablan y escriben mal, la incorporación de las nuevas tecnologías, el «realismo alegre y festivo».

Ahora bien, volviendo a la interrogación del inicio del párrafo y en función del debate sobre la literatura y los medios de comunicación, nos preguntamos ¿qué hace Cristian Alarcón en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* con la televisión? O, en otras palabras, ¿cómo incorpora en la crónica a los medios de comunicación, como la televisión?

Pensamos que en la crónica de Alarcón se superponen dos tipos de lógicas del espectáculo televisivo, entendido como una voluntad de dramatización (Martín-Barbero 2002), atravesadas por la experiencia del cronista en la villa. Por un lado, la lógica melodramática de las telenovelas y, por otra, la lógica de los noticieros. Mientras que los medios, en especial la televisión, quieren dar efecto de realidad por mediación de las tecnologías de la proximidad (Sarlo 2009), la crónica pone en escena, de modo constante, la mirada del cronista como perspectiva que hace, incluso, dudar del propio relato sin dejar por ello de generar un efecto de realidad del todo opuesto al de la televisión. Sin embargo, es posible pensar que incluso la experiencia del cronista en el espacio y tiempo de la narración permite un uso del *en vivo y en directo* de la televisión que lo lleva a diferenciarse,² ya que el escritor sale del recinto, cruza la frontera de la cultura (letrada) y participa en la creación de una literatura «en contacto directo con la vida», aunque mediada ineludiblemente por las construcciones del imaginario social instauradas desde los medios de información. Entonces, la televisión no sólo aparece como un agregado en la crónica sino como un lugar de posibilidad para entrelazar temporalidades y para mantener en tensión el relato en primera persona con la expectativa de espectacularidad propia de los discursos televisivos. Porque según Alarcón (2010), cronicar el margen le permite moverse entre lo «nuevo», que es la música y la televisión,³ y la narración de su experiencia:

Me parece que en los registros del margen (...) se producen para mí unas contaminaciones interesantes que vienen sobre todo de la *noción de pop* y que me permitieron pendular entre

ese realismo de búsqueda y del realismo clásico (...) hacia un *registro que incorporara la presencia de este nuevo color, de esta nueva textura y de esta nueva presencia que son la música y por otro la televisión*. (Subrayado mío)

En la crónica aparecen incorporadas dos tipos de lógicas espectaculares que, a su vez, marcan dos temporalidades diferentes: por un lado, la lógica melodramática propia de las telenovelas; y por otro lado, la lógica del vivo y en directo de los noticieros diarios como *Crónica TV*. La primera de estas lógicas ha sido —¿sigue siendo?— una forma de experimentar con la modernidad. Según Martín-Barbero, lo melodramático no como género sino como fenómeno performativo «es una narrativa anacrónica que conecta con la vida de la gente» que permite que ciertas matrices culturales de la tradición se mantengan vigentes. El melodrama, ya sea el de la telenovela o del cine, se define como narración según los postulados de Benjamin.

De la narración, el melodrama televisivo conserva una fuerte ligazón con la cultura de los cuentos y las leyendas, la literatura de cordel brasileña, las crónicas que cantan los corridos y los vallenatos. Conserva la predominancia del relato, del *contar a*, con lo que ello implica la presencia constante del narrador estableciendo día tras día la continuidad dramática; y conserva también la apertura indefinida del relato, su apertura en el tiempo. (Martín-Barbero 1987:246)

Por su parte, Rossana Reguillo considera que el melodrama latinoamericano es una matriz cultural que se instaura como forma de relato, como una solución narrativa para establecer puentes entre la ficción y la realidad cuando el proceso modernizador fracasó. En la literatura argentina, el melodrama se cristalizó primero en los folletines de principios del siglo xx, pero luego transmigró a otros géneros como la novela popular, el radioteatro y el cine. Es, según Reguillo, una forma de relato que permite abolir la frontera entre lo real y lo que se representa.

El melodrama se convirtió en escritura de lo real, en visión del mundo y en el abrevadero de las grandes verdades para amplios sectores de la población que interpretaron y fueron interpretados en la narrativa melodramática que más que un género se convirtió en matriz cultural. (41)

Esa matriz no es sólo literaria, sino cultural, es decir, constituyente de las culturas populares, como anunciaron Reguillo y Martín-Barbero (1987). En la crónica, esto se presenta desde el título, «Cuando me muera quiero que me toquen cumbia», ya que corresponde a la letra de una canción de cumbia colombiana que le gustaba al *Frente Vital*. La cumbia villera está ligada a la música de las provincias: cumbia, chamamé, huayno, chacarera. Estos géneros son los que fundan musicalmente a la villa y cartografían el paso de las zonas andinas o litorales a las grandes ciudades, pero con el paso del tiempo esa música tradicional no alcanzó para expresar la experiencia de los jóvenes villeros, hijos de la villa, y ya hijos o nietos de provincianos. Por eso la cumbia villera se transformó en una forma de relato de la vida en esa nueva circunstancia.

Asimismo, el melodrama atraviesa toda la crónica: en la vida de los protagonistas —nucleados en torno a la muerte del *Frente*— se mezcla la historia del fin de una época, la traición, desintegración familiar, engaños, enamoramiento, dolor, heroicidad, muerte, el secreto y el mito. Al respecto, Alarcón manifiesta: «Mi objetivo no era contar desde la perspectiva de cada uno sus vidas; lo que yo iba a buscar era una *trama* no la vida de cada uno, el *territorio* mucho más allá de las circunstancias personales» (en Búmbalo:2) (subrayado mío). Trama que se funde y se organiza a partir de dos vectores: la experiencia del cronista en la villa y los relatos de vidas narradas, en los cuales subyace el melodrama, según lo define el cronista:

A mí me gusta mucho experimentar con el ritmo de la crónica. Esto tiene que ver con haber encontrado una historia y unos personajes que me permitieron pelearme con mi barroco más propio y *optar por contar una historia que tiene los ingredientes típicos de la villa: un texto melodramático y un subtexto político. En la villa, cuando alguien muere, muere porque fulano lo cagó con mengano, porque zutano lo engañó con perengana, porque a otro no le gustaba su cara, porque una vez habían peleado al salir de un baile. Pero también las muertes suelen ser porque se debe dinero, porque alguien se quedó con droga, porque hubo una alineación o realineación en las divisiones de poder del lugar, o sea una trama más política de fondo. Siempre suele ponerse el texto melodramático y uno debe descubrir cuál es el subtexto político. Mi operación literaria en el libro es poder invertir estos textos y subtextos y trabajar desde una narrativa que le permita al lector ir comprendiéndolo todo de a poco como me pasó a mí.* (3) (Subrayado mío)

Entonces lo melodramático no es sólo parte de la trama cultural de la vida en la villa sino que también atañe a la vida del propio cronista quien acude a bautismos, ritos y funerales dentro de la villa e incluso establece relaciones de amistad con los protagonistas. A continuación, citaremos algunos fragmentos en los que podemos vislumbrar cómo lo melodramático aparece en la crónica no como simple agregado de la supervivencia de una retórica sino como una manera de contar, como una posibilidad de narrar las relaciones y los intersticios de la cotidianidad en la villa que se funden en el secreto, la traición, el amor y el engaño.

Sabía que Mauro tenía una contradicción mayúscula entre el recuerdo doloroso del amigo asesinado y la felicidad que podría causarle la reconstrucción de su propia historia. Pensaba en la vieja norma del oficio que indica que cuando una entrevista deja de ser una propuesta que el otro acepta o rechaza y se transforma en una larga seducción y negociación, resulta evidente que en la mezquindad de esas palabras se esconden los secretos. En el caso de Mauro yo pensaba que serían asuntos vinculados a su amigo Víctor Vital: llegué a sospechar que había algo relativo a la traición que podría socavar la leyenda que me había atado a ese territorio. (2003:137)

El machismo tumbero, la prosapia delincuencia, el archivo policial, los peritos en el tema, y hasta los periodistas policiales, creen que la traición que sufre un ladrón casi siempre está relacionada con una mujer. (...) Pero por regla general esa delación tiene casi todo que ver con la policía. (...)

Llegar a Mauro fue descubrir a Nadia, y conocerla fue acercarse a los secretos de la villa. Esas intrigas comienzan en sus propios hermanos: tres varones entre los nueve hijos del matrimonio. La muerte de Toti es quizás el caso en el que la trama de los bandos encontrados y la complicidad histórica de la mafia policial actuando por métodos simulados es más patética. (...) Ella misma cree que su ingreso al delito fue una consecuencia lógica de la desintegración familiar tras una guerra entre sus padres empobrecidos. (2003:164-165).

El recurso de la estética melodramática dentro de la crónica se puede analizar también desde la perspectiva propuesta por Jesús Martín-Barbero, quien la considera como aquella que «se atreve a violar la repartición racionalista entre temas *serios* y las que carecen de valor, a tratar los hechos políticos como hechos dramáticos y a romper con la “objetividad” observando la situación de ese otro que interpela la subjetividad de los lectores» (1987:193). En este sentido, Alarcón relata desde la proximidad de los hechos, desde la cercanía e incluso a veces desde el dolor, agrietando la objetividad periodística. Por ejemplo en el «Epílogo», luego de narrar la muerte de Daniel, el narrador-cronista que se mueve entre una primera persona singular y una plural esboza lo que a simple vista podría ser sólo una escena cotidiana dentro de una trama melodramática cuando en realidad forma parte también del texto político de la crónica:

Yo acompañé a Sabina, a los hermanos del Frente, y a Manuel, hasta la tumba del ladrón que me había hecho llegar hacía tanto tiempo ya, a la villa. Nos paramos frente a su foto en blanco y negro, ante las ofrendas de los chicos todavía intactas, ante las botellas de Pronto Shake que la decoraban. Cada uno besó la foto. Yo también. Cada uno se persignó. También lo hice. Y luego todos nos quedamos callados durante un buen rato. Lloramos hasta que Sabina nos dijo que partiéramos. Volvimos a la villa La Esperanza. Comimos juntos. Luego, al atardecer, me aleje hacia la estación. (170-171)

De acuerdo con lo señalado, el cronista recurre al melodrama no sólo porque puede ser pensado como una parte constitutiva de la trama de la cultura popular villera, sino porque se establece como una *mediación* entre su práctica de escritor y esa matriz cultural que se halla en lo cotidiano de las vidas de los pibes chorros, vidas historizadas, narradas en primera persona.

Por otro lado, la crónica incorpora la lógica de los noticieros que se caracteriza por «mostrarnos» cómo suceden o sucedieron los hechos, llevándonos al lugar de la acción a través de la imagen y el sonido. De esta manera, nos convierten en testigos de los sucesos como si hubiésemos estado en el mismo sitio y en el mismo momento de los acontecimientos. Con relación a este punto, Martín-Barbero (1987) sostiene que los programas televisivos de información se articulan en función de la retórica de lo directo, es decir, «el dispositivo que organiza el espacio de la televisión sobre el eje de la *proximidad* y la *magia de ver*, en oposición al espacio cinematográfico dominado por la distancia y la magia de la *imagen*» (235).

En la crónica, esto se hace evidente en la incorporación del relato del asesinato del Frente, que había sido televisado por *Crónica TV*, y del que sus amigos habían

sido telespectadores en vivo y en directo: «[Manuel] reconoció las calles, los ranchos, el potrero. Y vio que sacaban en una camilla el cuerpo de alguien. Aunque enfocaban desde lejos, creyó reconocer la ropa de su amigo. (...) No lo podía creer era *Crónica* en directo y se veía todo el barrio» (2003:31-32). Pero en el libro, el crimen del Frente está relatado a partir del dramatismo de la mirada de la madre, dramatismo que también forma parte de la retórica espectacular de los medios de información. En este sentido, la crónica comparte con la televisión la lógica espectacular del dramatismo y la proximidad, con la diferencia de que individualiza, da nombre, corporiza la mirada de la madre frente a su hijo muerto:

En el piso de tierra yacía Víctor, con la frente ancha y limpia que le dio sobrenombre, sobre un charco de sangre bajo la mesa sobre la que escribían el parte oficial de su muerte.

Sabina soltó un grito de dolor. Su llegada a la escena de los hechos había provocado un silencio sólo alterado por el ruido que hacía el helicóptero suspendido sobre el gentío. Ese alarido y llanto que lo precedió fueron suficientes para quienes esperaban perdieran la esperanza: un policía había masacrado a Víctor Manuel «El Frente» Vital, el ladrón más popular en los suburbios del norte del Gran Buenos Aires. Tenía diecisiete años, y durante los últimos cuatro había vivido del robo, con una diferencia metódica que lo volvería santo; lo que obtenía lo repartía entre la gente de la villa: los amigos, las doñas, las novias, los hombres sin trabajo, los niños. (26)

En la crónica conviven dos tipos de imágenes del asesinato: la del relato del cronista y la del programa *Crónica TV*. En relación con la construcción de sentido a partir de las imágenes, Rancière reflexionó sobre la producción y difusión de imágenes sobre el horror, las masacres y la violencia dentro de los medios de comunicación, y consideró que la multiplicidad de ellas «no nos ahogan de ninguna manera»; por el contrario, las imágenes son seleccionadas y ordenadas para que simplemente ilustren un significado:

No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra. El sistema de la Información no funciona por el exceso de las imágenes; funciona seleccionando los seres hablantes y razonantes, capaces de «descifrar» el flujo de la información que concierne a las multitudes anónimas. (2011a:97)

En este punto, es capital situar la coyuntura social en la que se producen los acontecimientos narrados en *Cuando me muero quiero que me toquen cumbia*. Si bien el libro se publica en 2003, la historia que se cuenta refiere al período 1999-2002, en el que se manifiestan cambios sociales, económicos y políticos, y que delimita el comienzo de la desintegración social en nuestro país, ligada a la crisis política, económica y social surgida en Argentina luego de la implementación de las políticas neoliberales y de la renuncia de Fernando de la Rúa en 2001.

En la crónica leemos: «Matilde y sus hijos estuvieron en las primeras filas excluidas, desempleadas, puestas en crisis por el menemismo, cuando la devastación para las clases medias y hasta para las medias bajas se veía como un imposible tras la fortaleza imbatible del uno a uno» (2003:81).

Lo que se narra en la crónica fue, a su vez, objeto de los programas televisivos. A finales de 2001, desde la televisión particularmente, se tematizó la pobreza en términos de amenaza, a partir de la puesta en escena de la violencia de los saqueos. Luego de las contingencias del 19 y 20 de diciembre de 2001, surgen nuevas configuraciones sociales relacionadas directamente con la espectacularización de la villa y los «villeros». Producto de la pauperización y la desigualdad social que surgió con la crisis (que estalló ese año, pero que venía impulsada desde los noventa), la villa y los villeros —como espacio social diferente pero cercano— se multiplicaron, no sólo en número, sino también en imágenes televisivas, en hechos periodísticos y sucesos literarios, y en el cine, tanto en películas como documentales (Aguilar, Sarlo 2009, Wortman). Al respecto, Ana Wortman estudia la construcción del imaginario social durante la crisis de 2001, a través del análisis de diferentes programas televisivos y considera que en esos meses, desde los medios de comunicación, se insistía en que los saqueos eran producidos por «gente de las villas de emergencia» aunque esto nunca fue confirmado. Sin embargo:

Una frase es insistente: «se vivieron horas de muchísima tensión». (...) En el informe «La cara de las víctimas» [en el programa de Daniel Hadad] se muestra a un pequeño comerciante saqueado: «estoy sufriendo como todo el pueblo (...) los saqueadores destruyeron autos de los vecinos del lugar (...) son chorros de las villas». Aquí el discurso mediático aparece reforzando el imaginario de división entre los «villeros» a los que se acusa en masa de delincuentes y la «gente de trabajo» que paga sus impuestos. (132)

La estigmatización de los habitantes de las villas y la criminalización de la miseria fueron algunas de las imágenes televisivas que quedaron registradas en la sociedad argentina. En la crónica, el «estigma del chorro» no es sino la huella que deja la enunciación que producen principalmente los discursos institucionales del sistema penal y las fuerzas de seguridad, divulgados y amplificados por la prensa y los medios de comunicación, hasta llegar a convertir en sentido común, la mala fama que alimenta el «perfil» o el prontuario como ficciones legales. En *Cuando me muera...*, Manuel, uno de los amigos del Frente relata que

El estigma del chorro se convierte con el tiempo en algo asumido aun después de salir del círculo vicioso del delito; pero, reconoce Manuel, se vive con cierto odio cuando ya no se asalta, cuando se intenta el «rescate», cuando las armas a lo sumo sirven para la defensa en el interior del propio territorio, para la intimidación, para la venganza. (...) Manuel considera que fue la policía y los jueces quienes lo rotularon tempranamente con el sello de la peligrosidad y la violencia como si la portaran en la sangre, como si se trataran de males incurables y congénitos. (2003:44)

Según lo analizado, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* coexiste con la sobreabundancia de imágenes sobre la villa provenientes de los medios de comunicación, especialmente de diarios y programas televisivos, como del lenguaje cinematográfico. Al respecto, Beatriz Sarlo considera que, en las representaciones de la ciudad y especialmente en las de la violencia y el miedo, los medios y la experiencia aparecen imbricados, impidiendo deslindar «la realidad de la experiencia» de la «realidad de los medios». Y agrega:

Vivimos (...) en sociedades mediatizadas donde los medios de comunicación procesan los datos de la experiencia, los refuerzan o los socavan, aunque no puedan contradecirlos abiertamente salvo en la ficción, e incluso en este caso, sólo según ciertas reglas. Los medios informan sobre aquello que sucede más allá de los límites de la experiencia vivida. (...) La información recurre a la toma directa de los sucesos en el momento mismo en que se están produciendo (...) Pero aun en los casos (que son la mayoría) en que el registro comienza después de que los hechos hayan terminado, lo que se capta de modo «documental» son las consecuencias del acto de violencia: cadáveres, escarparates destruidos, agujeros de bala en las paredes, autos chocados durante la persecución, el cuerpo herido de las víctimas vivas cuando llegan a los hospitales, las declaraciones de los familiares, los testigos o de quienes afirman que lo fueron. (2009:95-96)

Por esto, sostenemos con Bernabé (2006) que la decisión de elegir la crónica es política y literaria, y que se apoya en la posibilidad que le brinda la forma genérica de incorporar las voces de los testigos, porque desde allí el cronista crea un relato fragmentario sobre la vida en la villa, diferente al propuesto por los medios masivos de información pero utilizando como vimos anteriormente algunos de sus mismos elementos retóricos. Pero a su vez, Alarcón opera con otras formas de escucha que ponen en crisis el discurso «legítimo» del periodismo escrito o televisivo. Desde esta perspectiva, quizás una de las características de gran parte de la literatura escrita después de 2001 en relación con los usos de la memoria y el testimonio sea el pasaje de la narración de los hechos vividos al relato de lo que fue contado y escuchado. La crónica incorpora, reelabora, desacomoda o transforma las voces, los giros lingüísticos, palabras de los protagonistas de las historias.

[El cronista] Deja que su voz se contamine de las palabras y perspectivas, de los dialectos y jergas que escucha, usando el estilo directo o el indirecto libre para poder situar las condiciones que permiten acceder a la diferencia sobre la que se asientan otras «verdades», otras «realidades», otros modos de ver, pensar y vivir la vida en el lenguaje. (Parchuc:53)

Por ejemplo, en el comienzo de la crónica, el escritor introduce la voz de María: «—¡Loco! ¡Vengan! ¡Vamos a fijarnos! ¡*Está toda la yuta!* ¡Parece que lo agarraron al Frente!» (2003:17) (subrayado mío). Pero otras veces, incorpora el lenguaje villero a partir del estilo indirecto libre referido desde el lugar del narrador-cro-

nista («Cristian»): «En cada relato sobre el significado de la devoción surge la comparación entre los tiempos que corrieron hasta que murió, y lo que luego pasó en la villa: el “*bardo*”, en lunfardo el lío, la locura, el irrespeto, la traición» (58) (subrayado mío). También aparece cuando el oído dispuesto del narrador presta «una especial atención a su fraseo tumbero de oraciones cortas respiradas hacia adentro» (57). El registro de una lengua específica desenmascara cómo se construye el discurso de los medios de información, «el que con la precisión de estadística opera la segregación, criminaliza la pobreza» (Gutiérrez:123).

El relato (cualquier relato) no consiste tanto en comunicar lo que se ha visto o percibido como en transmitir lo que se ha oído, lo que otros han dicho (Deleuze y Guattari:81-83). La narración se construye a varias voces, con los testimonios de los personajes que habitan y se disputan el territorio. En este sentido, la crónica no es simplemente un relato de un sujeto particular, el cronista, sino que es una construcción colectiva, porque «pese a que siempre remite a agentes singulares, la literatura es disposición colectiva de enunciación» (Deleuze 1996:17) De esta manera, la narración es un despliegue de voces que se va armando, completando con documentos, entrevistas y testimonios, pero fundamentalmente con fragmentos de conversaciones oídas y comentarios dichos, algunos como al pasar. La atención concentrada en la puesta en escena de esas voces despeja toda pretensión de contribuir a la «verdad» jurídica o a algún tipo de certeza periodística, hacia un interrogante sobre los juicios como producción del lenguaje en la narración (Parchuc).

Otra forma de la escucha atenta del escritor es la inscripción de la lista de nombres de jóvenes asesinados que pertenece a Roberto «Pupi» Sánchez: un vecino que registró las muertes de todos los pibes de la villa, durante las décadas del ochenta y el noventa. En el Capítulo VII, Alarcón relata desde el acercamiento de Roberto hasta la descripción minuciosa de la lista que está acompañada de una fotografía y también incorpora la introducción y el resumen que, según el cronista, están escritos en una prosa impecable:

[Pupi] Tiene una foto de la comparsa Los Cometas de San Fernando. Son unos treinta chicos encimados, abriendo los brazos, extendiendo el brillo de sus levitas fucsias, sonriendo a la cámara del carnaval. De ellos quedan muy pocos, cuenta. Podría, con la foto, reconstruirse la historia. Con sólo hacer un círculo en cada uno se iría completando la sangría de los noventa en la villa San Francisco. Pero la historia está escrita. Él decidió escribirla. Él no pudo evitar llevar un registro. Desde que murió el primero comenzó a anotar. No mucho. Sus portes, el color de sus ojos, los rasgos, algunos detalles, y la forma en que murieron, las circunstancias de sus muertes. Nunca los había mostrado pero me los entregó ese día, me dio sus originales con el compromiso de devolverlos y no me pidió nada a cambio. «Podés hacer con esto lo que puedas», me dijo y se desprendió de esas muertes en el final de un homenaje. (119-120)

La lista puede considerarse como un archivo, entendido desde Foucault,⁴ no porque registra ordenadamente la serie de las muertes ocurridas en la villa sino porque es un documento siempre incompleto (en el tiempo habrá más muertes

que no serán registradas en la lista) y que encuentra su lugar en el porvenir: la escritura de la crónica. Roberto Sanchez registra en función de lo que para Derrida es fundamental: no hay deseo de archivo sin la posibilidad de olvido.

Las muertes que se registran en la lista no son una historia cerrada y terminada, no es una cuestión que atañe al pasado sino que por el contrario se incorporan al futuro de la escritura de la crónica, donde también se enuncian otras muertes de adolescentes en la villa. El archivo actúa, entonces, como la marca de una ausencia pero al mismo tiempo como la posibilidad de crear nuevos acontecimientos. La inscripción del registro de las muertes de Roberto Sánchez constituye también una de las formas de escucha del cronista.

Entonces, la crónica relata el mismo acontecimiento desde adentro y de esta manera produce otras lecturas y nuevos puntos de vistas; son nuevos en tanto se hacen visibles en la escena pública. De este modo, se rebela contra el discurso del periodismo hegemónico, que aborda las representaciones de los nuevos sujetos sociales mediante estereotipos, e inaugura una mirada que rompe con los relatos totalizadores de los discursos considerados como legítimos y con las representaciones autorizadas sobre los sectores populares.

Siete años después de su incursión en la villa San Fernando, Cristian Alarcón decidió oír de primera mano los relatos de los transas y narcos villeros de quienes había tenido noticias en esta crónica. En *Si me querés, quereme transa* (2010) organiza la trama que une la violencia, la villa y el narcotráfico y, a partir de esto, crea una obra que logra visibilizar lo que en poco tiempo será noticia corriente: el creciente negocio de la droga en Argentina. Sin embargo, la crónica no pretende desentrañar una verdad o presentar una denuncia social, sino articular relaciones entre diferentes historias vinculadas con el tráfico ilegal de drogas desde las voces de los propios protagonistas. Desde el comienzo, Alarcón narra la crónica intercalando una primera persona plural —«El apuro, la decisión tomada a última hora, *nos ha dejado* sin un detalle importante: las flores» (2012:13) (subrayado mío)— con monólogos de los protagonistas, voces que son reconfiguraciones que intentan mantener *dignamente* las estructuras de cada una de las maneras de hablar. De todas las voces, la de Alcira emerge por encima de las demás. Viuda y con un hijo a su cargo, ingresó al mercado como transa por desesperación, como se ingresa a una habitación oscura de la que es imposible retornar. «Entrar en el negocio había sido fácil para Alcira. Quizás ése sea uno de los grandes mitos que se caen apenas uno se acerca a los negocios narcos. Acceder a las redes no es arduo. Lo complicado, lo verdaderamente difícil, es permanecer en ellas» (30). Alcira consiguió de un amigo el primer capital para instalarse de lleno en el mercado de la cocaína, del que no salió nunca más.

En *Si me querés, quereme transa*, el cronista da un paso más con relación a su participación con los protagonistas porque Alcira le pide que sea el padrino de uno de sus hijos. Pedido autorizado tal vez por las visitas asiduas y cotidianas de Alarcón y su contacto con los niños. Sin embargo, el escritor se resiste: «Desde el comienzo le dije que no, que era impropio, que no estaba dentro de los códigos

de mi oficio. Así como en su mundo había reglas no escritas como que no se puede mejicanear al hermano, en el mío era imposible emparentarse de la manera que fuera con una fuente» (127). Al final, termina aceptando.

A pesar de estos lazos establecidos, y a diferencia de su primera obra, Alarcón no se inmiscuye en esta crónica por los pasillos de la villa, sino que son los protagonistas quienes salen de su territorio para ser entrevistados. Este cambio en la figura del cronista tiene que ver, según el propio escritor, con respetar la palabra del otro, ya que sus conversaciones podían ser interceptadas dentro de la villa (Alarcón en Jackson y Taboada:s/n), y él no desea «trabajar» para la Justicia o la policía. Por esto, los nombres y los lugares que aparecen son falsos o incluso en algunos casos se ha dividido a una persona en dos o más seudónimos, o reunido a dos personas en uno solo. Alarcón manifiesta que

...en el caso de transas, en lugar de yo estar como estuve en el caso de *Cuando me muera*, permanentemente en la villa buscando la cercanía con el territorio, por las cuestiones de seguridad yo me desterritorialicé y desterritorialicé a los personajes. Yo sólo ingresaba en contadas ocasiones a ciertos lugares periféricos, al lugar controlado por la organización criminal y, si lo hacía, lo hacía prácticamente disfrazado, mimetizado, debajo de un buzo con capucha. (s/n)

Sin embargo, nuevamente el cronista no relatará sólo las muertes narcos sino la trama mayor que los envuelve que es la cotidianeidad en la villa, la que sólo es posible narrar a partir de la matriz melodramática. Ésta se instaura como forma de relato, como una solución narrativa para establecer puentes entre la ficción y la realidad. Así, las fiestas populares, la venganza, la tragedia, el amor, el odio, pero especialmente la traición, forman parte constitutiva de las relaciones entre las diferentes comunidades que viven en Villa del Señor. En este sentido, la figura de poder o capo narco:

suele tomar prestado lo que necesita de la ficción, hasta para convertir una biografía imposible en un relato oral que se vale por sí mismo, capaz de ser verosímil y de perdurar. La leyenda no sólo se construye con la exageración y la mentira, sino también con ciertos tópicos como la compasión del líder antes las miserias de sus dominados, y al mismo tiempo su costado oscuro de matón que debe destacar su mayúscula crueldad. (Alarcón 2012:89-90)

La violencia convertida en escritura sólo se logra a través del discurso melodramático, según Monsiváis, porque la vuelve inteligible (231). Así, el cronista recurre al melodrama porque es una parte constitutiva de la trama de la villa, pero además porque a través de ella puede narrar de manera completa una vida, es decir, los detalles personales y cotidianos de los transas y narcos sin caer en el relato estereotipado o incluso estigmatizante como los que se construyen desde los medios masivos de comunicación.

La experiencia del cronista

Como mencionamos anteriormente, en la crónica se imbrican, por un lado, los diferentes relatos que narran la muerte y posterior santificación del *Frente Vital* (desde las historias de sus amigos y familiares, a las noticias televisivas y periodísticas de los medios de comunicación); y por otro, la experiencia del cronista en ese territorio ajeno al suyo. De este modo, Alarcón configura la villa a partir del entrecruzamiento de fronteras —realidad/ficción; margen/periferia; culto/popular—, y de la mirada individual que tiene sobre el territorio. Mirada que construye en su experiencia en el lugar y tras ella. De este modo, consideramos insoslayable delimitar el concepto de experiencia, término polisémico y controversial dentro de la historia del pensamiento intelectual occidental, que ha tenido y tiene tantas significaciones como pensadores o intelectuales reflexionaron sobre él.

Desde Platón y Aristóteles, pasando por Montaigne, Bacon, Kant, los posestructuralistas (como Foucault y Barthes), Adorno y Benjamin (entre otros), hasta llegar a la actualidad, la experiencia tuvo y tiene un lugar predominante en el sistema filosófico occidental.⁵ De esta serie, nos interesan particularmente los postulados de Walter Benjamin en relación con el lamento de la pérdida de la experiencia en la modernidad, que aparecen cifrados en los ensayos «Experiencia y pobreza», de 1933, y «El narrador», de 1936. De este último, nos referiremos brevemente al vínculo que se establece entre el concepto de experiencia y el de narración. Ambos escritos serán nucleares para luego reflexionar sobre la figura del cronista en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*.

En «Experiencia y pobreza», Benjamin diagnosticó la crisis o pérdida de la posibilidad de tener experiencia en el mundo moderno, como consecuencia de la incapacidad de las personas de poder nombrar o narrar las prácticas a través de las cuales nos constituimos como sujetos históricos e individuales. No hay que olvidar que el contexto en el que escribe el filósofo es el de los horrores de la Primera Guerra Mundial. Antes de la guerra, escribe Benjamin: «Sabíamos muy bien lo que era experiencia: los mayores se la habían pasado siempre a los más jóvenes. En términos breves, con la autoridad de la edad, en proverbios; prolijamente, con locuacidad, en historias; a veces como una narración de países extraños» (1933:167). Sin embargo, con la guerra, los vínculos generacionales se rompen y las personas sobrevivientes de los campos de batallas «volvían mudas (...) No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído» (167) (subrayado mío). Pero ¿qué es la experiencia para Benjamin?

En el ensayo «Testigo», Link considera que la experiencia (*Erfahrung*)⁶ es para el filósofo no una vivencia, sino un acto de discurso que se construye en el límite inexpresable de lo verdadero y lo falso, y que al mismo tiempo, como la fábula, «restituye la unidad entre palabras y acción, pero también entre voz y cuerpo» (106–107). De acuerdo con esto, «de la experiencia ni siquiera se puede decir que sea, sino que la hay (o no) en determinadas circunstancias» (106). Asimismo,

Link sostiene que el testimonio (como género) corresponde a una escritura que está del lado de la experiencia más que de la verdad⁷ porque se enuncia en términos de la capacidad del decir (la narración) y adquiere un papel importante en el plano ético. Retomando los postulados de Agamben, expresa que la subjetividad se forma o se crea en la experiencia de la escritura del testimonio y no en la adecuación de una vivencia a la transcripción de un texto. Desde este punto de vista, el régimen del *testigo de* para Link (el narrador para Benjamin) adquiere un valor ético igual o mayor que el del historiador o pedagogo.

A su vez, en «El narrador», Benjamin acusa al auge de la información y de la novela el detrimento de la narrativa. Mientras que las primeras sólo pretenden comunicar *el puro en-sí* de lo ocurrido, en la segunda, el narrador encarna la experiencia a través de una voz y un cuerpo:

El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida, la toma a su vez, en experiencias de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado.

La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito, son aquellos que menos se apartan en sus textos, del contar de los numerosos narradores anónimos. (1936a:7)

En este sentido, la experiencia en Benjamin es entendida a partir de la reflexión acerca de las condiciones de posibilidad del conocimiento y se corresponde con un volver a un lenguaje que permita decir o narrar. Desde esta perspectiva, Agamben retoma los postulados benjaminianos, con la diferencia de que para él la experiencia no es algo realizable en el mundo contemporáneo, ya que se da afuera del hombre. Sin embargo, sostiene que si se quiere conformar una teoría de la experiencia, sólo se puede plantear a partir de una teoría de la infancia.

A partir de las lecturas de Benjamin y Agamben en relación con la pérdida de la experiencia en la modernidad y en la contemporaneidad, respectivamente, consideramos insoslayable preguntarnos por su lugar en nuestra sociedad contemporánea argentina. Al respecto, creemos que es posible pensar hoy la experiencia después de la crisis de la experiencia, desde el punto de vista de Martin Jay, quien la piensa como aquello que comporta el encuentro con algo nuevo, sea un obstáculo o un desafío, y que desplaza al sujeto más allá de donde comenzó, es decir, se adquiere sólo a través del encuentro con la otredad. «La experiencia se halla en el punto nodal de la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada» y «no puede limitarse a duplicar la realidad previa de quien la sobrelleva y dejarlo, por decirlo así, en donde estaba antes; es preciso que algo se modifique» (20–21). A su vez, esa experiencia puede ser transmitida a los demás a través de la narración o del «relato *post facto*» (20). En este sentido, estableceríamos un retorno al concepto de experiencia benjaminiano, vinculada con ese poder decir o narrar.

A partir de lo señalado, consideramos que el cronista de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* recupera, por un lado, la noción de experiencia presentada por Benjamin en relación con el concepto de narración y, por otro,

aquella entendida como el encuentro con la otredad, propuesta por Jay. El cronista, como el narrador, recoge las experiencias que le relatan oralmente y no se propone transmitir las como lo haría una noticia periodística, sino que «la huella del narrador queda adherida a la narración (...) y tiende a iniciar su historia con precisiones sobre las circunstancias en que ésta le fue referida, o bien la presenta llanamente como experiencia propia». (1936a:7). Alarcón acude en sus entrevistas a la narración de esos sujetos anónimos (los habitantes de la villa), pero no se convierte en su *médium*, sino en aquel que permite visibilizar lo que suele quedar oculto en los discursos informativos. La experiencia, entonces, constituye al mismo tiempo el encuentro con la otredad y su posterior acto de discurso, la narración de la crónica. Es decir, se establece un vínculo estrecho entre el lenguaje público (la obra) y la subjetividad privada (el cronista). En la crónica leemos:

Pero me vi un día intentando torpemente respetar el ritmo bascular de los chicos ladrones de San Fernando, sentado durante horas en la misma esquina viendo cómo jugaban al fútbol y sancionaban a las patadas al mal zaguero central. Me vi sumergido en otro tipo de lenguaje y de tiempo, en otra manera de sobrevivir y de vivir hasta la propia muerte. Conocí la villa hasta llegar a sufrirla. (2003:13-14) (Subrayado mío)

Conocer la villa hasta llegar a padecerla tiene que ver con poner el cuerpo en la alteridad y ante ella. De este modo, coincidimos con Didi-Huberman en que «exponerse a los pueblos supone exponerse a la alteridad, es decir, enfrentarse —cuando uno es poeta o cineasta— a un “gueto” en el cual ya no se estará en absoluto protegido» (196). Justamente en el Capítulo VI de la crónica, Alarcón relata el episodio en el que junto al fotógrafo Alfredo Srur, quien se encontraba en la villa para realizar un ensayo fotográfico,⁸ protagonizan un tiroteo:

El Pato se tomaba una cerveza. Yo ni siquiera recuerdo qué hacía cuando se sintieron varios tiros demasiado cerca. Casi en la puerta misma, tras la cortina azul que nos separaba apenas de la calle. Alfredo Srur entró como empujado por un tifón desde la vereda (...) Quizás porque había sido deportado de California a los dieciocho años y había pasado una semana en la ranchada de unos ilegales en Miami, pero Alfredo tenía una conducta casi tumbera. Sin embargo esa tarde lo vi palidecer ante la balacera. (...) No sabíamos si tirarnos al piso, o correr hacia el baño en el fondo.

Uno corrió hacia Brian, tras él los otros. Fueron dos segundos. Yo miraba desde la retaguardia absoluta de la lucha. Había quedado, medio agachado, en una posición poco elegante, refugiado tras las cortinas y las persianas, mirando por la rendija, amariconadamente escondido, pero sujeto a la vida, al fin y al cabo. Observaba no sin morbo la situación, miraba de costado a mi compañero, perplejo como yo, tan estúpidos los dos al lado de la extraña pericia con que aparentemente se tomaban la situación todos ellos. (2003:III-III2)

En esa cita observamos también el modo en que el cronista construye la escritura de la crónica a partir de la mirada y el cuerpo de un sujeto letrado que

abandona la «ciudad letrada» (Rama) y se adentra en la villa, en los márgenes de la ciudad real. Y el resultado de esa experiencia es el relato de un escritor herido en el sentido que plantea Deleuze la literatura:

[ésta] se presenta entonces como una iniciativa de salud: no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro (...) pero goza de una irresistible salud pequeñita producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles. De lo que ha visto y oído, el escritor regresa con los ojos llorosos y los tímpanos perforados (1996:14)

En consecuencia, podemos leer la crónica como la narración de la experiencia del cronista que ha visto y oído —en un territorio ajeno al suyo—, más que como un relato de testimonio o de denuncia social en el que se quiere mostrar o representar un acontecimiento político.

Pasaron dos años desde el día que pisé por primera vez la villa. Así quedó bautizado desde el principio ese territorio que parecía inexpugnable, aunque en realidad sean tres las villas en las que se cruzan los personajes de esta historia (...) *La villa fue al comienzo un territorio mínimo, acotado, unos pocos metros cuadrados por donde me podía mover. El extrañamiento del foráneo al conocer a los personajes y el lugar, el lenguaje, los códigos al comienzo incomprensibles, la dureza de los primeros diálogos, fue mutando en cierta cotidianeidad, en la pertenencia que se siente cuando se camina una cuadra y se cruzan saludos con los vecinos, se comenta con alguno el tiempo, se pregunta dónde andarán los pibes, siempre tan difíciles de ubicar.* (2003:37) (Subrayado mío)

La figura del cronista se crea, según el fragmento anterior, a partir de la tensión entre cercanía y distancia. Cercanía que se halla imbricada en su participación en la comunidad de la villa a través de las actividades, vínculos e incluso a través de los pactos de confidencialidad que establece el escritor con los personajes. Sin embargo, y pese a ese acercamiento, el cronista no dejará de ser para los otros el forastero. Usamos este sustantivo porque consideramos que su significado es clave para comprender uno de los vectores en los que se apoya la tensión mencionada. El origen etimológico del concepto de *forastero* se encuentra en el catalán en la palabra *foraster*. Según *El diccionario de etimología de la lengua castellana*, publicado por Ayegui, el sustantivo, pero también el adjetivo, que nos ocupa, se aplica a la persona que está *accidentalmente* en un pueblo con ánimo de volverse a su domicilio o habitación ordinaria. De acuerdo con esto, aunque el cronista narrará la historia desde adentro, desde su experiencia en la villa, no dejará de ser el extraño que, en algún momento, volverá a su lugar de procedencia. De modo que la crónica será el relato de un sujeto que comparte la cotidianidad con «la otredad» (los integrantes de la comunidad de la villa de San Fernando), a pesar de ser el forastero, el otro que llega desde afuera. Esta ambigüedad constitutiva de la

figura del cronista, el estar adentro, pero sin embargo seguir siendo el de afuera, se percibe en el siguiente fragmento de la crónica:

Después de almorzar con Alfredo, Chaías, Pato y Tincho, uno de mis guías durante las primeras incursiones, visitamos la tumba de Víctor en el cementerio de San Fernando. (...) Nosotros tomamos una cerveza, fumamos un porro y nos volvimos después de que Alfredo Srur hizo las primeras imágenes de lo que sería un largo ensayo fotográfico. (...) [Tincho] me tomó del brazo, me lo cruzó por la espalda, y me pasó el suyo por el cuello haciéndome levantar unos centímetros los talones del suelo. Jugaba al ladrón conmigo como rehén de una ficción inspirada en la vida real, una non fiction propia, una recreación graciosa de su actuación mejor lograda (...).

Tincho jugó a usarme de escudo humano, poniéndome en el lugar de sus víctimas, enseñándome que a pesar de nuestra creciente cercanía, más allá de la particular relación que íbamos construyendo entre mis preguntas y sus respuestas, yo seguía siendo un potencial asaltado, un civil con algunos pesos encima; y ellos continuaban siendo excluidos dispuestos a tomar lo ajeno como fuera para salvarse por unas horas, arriesgando el resto de la vida, dando un paso en el que todo se puede ir al infierno. (2003:102-104) (Subrayado mío)

Asimismo, el forastero-cronista que penetra en el territorio marginal escribe la crónica a través de las entrevistas y conversaciones que mantuvo, a lo largo de dos años, con los testigos y con familiares de Víctor Manuel *el Frente Vital*. La inclusión del periodista como personaje que visita la villa es un hecho que se registra en la literatura argentina desde los años treinta. El poeta y periodista Raúl González Tuñón se disfrazaba de desocupado para cronicar la gestación de la histórica Marcha del hambre. El escritor comparte la vida a la intemperie con inmigrantes y criollos en lo que en ese entonces se denomina «la colonia». Décadas más tarde, el asentamiento adquiere el nombre de *villa miseria*. Tuñón y, posteriormente, Verbitsky marcan un precedente en cuanto a la relación directa entre los intelectuales y el espacio marginal.⁹ Algunas décadas más y Alarcón se introduce en la villa, pero no al modo del *flâneur* baudelairiano, la figura histórica y paradigma estético de la modernidad. El cronista de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* no es el hombre que vagabundea, que callejea por los pasajes, «cosa indeterminada entre la calle y el interior» (Benjamin 1972:51), ni tampoco el paseante que «va a hacer botánica al asfalto» (50). Se distancia, además, de algunos de sus colegas modernistas quienes, según Julio Ramos:

*...son los paseantes curiosos que salen de la crónica a expandir los límites de su interioridad. (...) En el divagar turístico que lo individualiza y distingue de la masa urbana, busca en —el rostro de ciertos otros— las señas de una virtual identidad compartida. En la respuesta a la soledad del interior, el cronista investiga la privacidad ajena, convirtiéndose en *voyeur*: mirón urbano. (131)*

Contrariamente, Alarcón se inmiscuye en el ritmo de vida del conurbano bonaerense, que lo lleva incluso a fascinarse con su objeto de investigación. En una entrevista de Mariana Enriquez para *Página 12*, el cronista explica su quehacer

intelectual en la villa y la construcción de su figura a partir de la mirada fascinada que tiene sobre las historias y tramas que relata en el libro. A continuación cito un fragmento de dicho diálogo:

—El cronista también es ambiguo; voy cambiando de posición. En algún momento también estuve fascinado, y la fascinación es lo que más me perjudicó para armar el relato.

—¿En qué momento abandonó la mirada fascinada?

—Entrevisté muchas veces a un mismo grupo que está subdividido, tiene muchas internas y relaciones cruzadas. En un mismo territorio se juegan tantos intereses diferentes, de poder sobre todo, que no hay manera de sostener la fascinación. Elegí evitar toda disquisición sociológica o antropológica porque me comprometí con el non-fiction, con una estructura vertiginosa que el lector no pudiera dejar de leer. Pero esa información yo la manejo, y la fascinación dura hasta ahí. Uno comprende que no todo es pobreza y miseria, que hay actitudes y voluntades que no están coartadas por las condiciones materiales de existencia. Entendí que El Frente Vital no era un Robin Hood: era un pibe que no podía gastarse el dinero en casa de su madre, porque ella no aceptaba dinero robado, y por lo tanto hacía ostentación y era un demagogo; lo repartía de otra manera entre sus pares. (2003:2)

De esta manera, la fascinación le permitió a Alarcón establecer vínculos afectivos con algunos de los protagonistas de la historia a lo largo de su investigación, lazos que constituyen algo más que la relación necesaria para recopilar información entre un periodista y los entrevistados.

Cuando conocí a Sabina Sotello no imaginaba que tanto tiempo después seguiría yendo a visitarla, que hablaríamos decenas de veces por teléfono y que me retaría como una mamá preocupada por un hijo cuando desapareciera por demasiado tiempo. Tampoco podía calcular que al fin de la historia sería ella misma quien me guiaría, sin saberlo, hasta los secretos de las villas donde reinó el Frente acompañándome con su talante y su presencia de madre hacia los ranchos donde nunca antes me habían dejado entrar. (37)

A partir de lo mencionado, consideramos que la narración de la crónica se sustenta en la tensión entre cercanía y distancia que se instaura en la figura del cronista. Porque, como ya se explicitó, no se borra totalmente la distancia impuesta (cultural y socialmente) entre el escritor —el forastero— y la comunidad villera. Pero, al mismo tiempo, la escritura está sostenida en las intervenciones de Alarcón en la villa, a partir de aquello que Didi-Huberman explica en relación con las fotografías de Bazin:

no basta con ver de cerca el cuerpo del otro, hay que asumir el gesto de acercarse, como una manera de marcar en nuestro propio cuerpo de mirador el acto de reconocer al otro como tal. Para que el rostro aparezca como otro ante nosotros, no basta con captarlo: es preciso además que emerja, que ponga en cuestión la superficie misma y el espacio de la representación. (75)

En efecto, Alarcón a lo largo de sus dos años de investigación en la villa, entra en la vida de la comunidad villera a través de compartir comidas, partidos de fútbol, pasar como familiar a visitar a un joven en el hospital (2003:87) e incluso ser parte de una ceremonia umbanda (94).

El cronista de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* produce, a partir de su experiencia y posterior escritura de la vida en la villa, una historia en la que se desplazan algunos de los lugares «comunes» sobre el territorio marginal y sus representaciones, como la estigmatización de los jóvenes villeros o la criminalización de la miseria. Estos desplazamientos se generan, también, por la incorporación de las narraciones que relatan los sujetos con los que el cronista comparte su experiencia, analizados en el párrafo anterior.

Para finalizar, creemos que la crónica funda un espacio narrativo que permite el encuentro entre las diferentes esferas de la cultura y la sociedad; *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* conforma un campo de enunciación en el que algunas de las lógicas espectaculares televisivas son incorporadas a través de sus elementos retóricos más representativos para ponerlos al servicio de un relato que, a diferencia de la televisión, nombra, singulariza, corporiza y da voz a ciertas existencias que de otro modo no hubieran sido notadas, en otras palabras, visibiliza aquello que se mantenía invisible para algunos sectores culturales y sociales.

Notas

¹ Algunos de los textos son: *Literaturas postautónomas* (2006–2007), de Josefina Ludmer; «Sujetos y tecnología. La novela después de la historia» (2006), de Beatriz Sarlo; «En torno a las lecturas del presente» (2010); y «Cuestiones de valor, énfasis del debate» (2010a), de Sandra Contreras; «Entre el valor y los valores (de la literatura)» (2010), de Alejandra Laera; «Introducción: Elementos para una teoría del valor» (2010), de Álvaro Fernández Bravo; «Sobre márgenes, crónica y mercancía» (2010), de Mónica Bernabé; entre otros. La mayoría de estos artículos (excepto el de Ludmer, Sarlo y Contreras (2010b) aparecen reunidos en el *Boletín/15* y son producto de una selección de ponencias presentadas en el Coloquio Internacional «Cuestiones de valor: cotización, devaluación y mercado literario en América Latina» realizado en octubre del 2009, en la Sede Capital de la Universidad de San Andrés, Argentina.

² Pensamos el concepto de «diferencia» desde la perspectiva filosófica que Gilles Deleuze propuso en *Diferencia y repetición*. En ese libro, el autor postula que la

repetición es la diferencia sin concepto, es decir, en la repetición es posible la diferencia. Deleuze especifica que la repetición no es copia de lo mismo, sino que es aquella que engendra algo nuevo. La repetición siempre introduce una disimetría, un desequilibrio, incorpora flexiones, cambios, disrupciones en la repetición de lo siempre igual. (cf. Deleuze 2002). Así, la crónica se sustenta en la repetición de algunas de las lógicas utilizadas desde los medios de comunicación como, por ejemplo, el uso de imágenes dramáticas, aunque al introducirlas (repetirlas) en el formato textual, se genera la diferencia.

³ Ahora bien, la incorporación de los medios de comunicación en las prácticas literarias, culturales y artísticas no es una novedad de los años 2000. En 1967, Oscar Masotta en «Después del pop: nosotros desmaterializamos» había puesto en escena los vínculos entre arte contemporáneo y medios de comunicación: «A la altura actual del proceso del arte contemporáneo, y en un momento donde no sólo aparecen “géneros” nuevos de expresión, como el happening, sino donde la idea

misma de “género” como límite aparece como precaria, o como precedera (el teatro mezcla sus técnicas a la del cine, la danza se funde con la pintura, el cine muestra fuertes influencias de la historieta), se hace cada vez más imposible permanecer ajeno a esta pequeña proposición de toda obra o muestra de vanguardia: que los problemas del arte actual residen menos en la búsqueda de contenidos nuevos, que en la investigación de los “medios” de transmitir esos contenidos. Y “medios” aquí significa latamente lo que significa en la jerga publicitaria: medios de información» (278–279).

⁴ Foucault en *Arqueología del saber* (1969) define archivo como «una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares. (...) No tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas las bibliotecas (...) hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es el sistema de la formación y de la transformación de los enunciados» (221).

⁵ Para un acercamiento global a la temática, consultar, de Martin Jay, *Cantos de experiencia. Variaciones modernas de un tema universal*. En este libro, Jay realiza un análisis del término experiencia desde la Antigüedad hasta el presente. Profundiza, asimismo, en todos sus matices discursivos: religiosa, política, estética, histórica.

⁶ En alemán existen dos términos diferentes para el significativo experiencia: *Erlebnis* y *Erfahrung*. La primera se traduce como experiencias vividas o vivencias y se localiza dentro del mundo «cotidiano», en cambio la segunda se asocia a una «noción de experiencia temporalmente más amplia, basada en un proceso de aprendizaje,

en la integración de momentos discretos de la experiencia en un todo narrativo o en una aventura» (Jay:27).

⁷ Desde otro punto de vista, pero en sintonía con lo mencionado, Foucault expuso que la experiencia «no es ni verdadera ni falsa; es siempre una ficción, algo construido que existe sólo después de haber sido hecha, no antes» (Jay:450).

⁸ El ensayo fotográfico denominado *Heridas* se presentó en la FotoGalería del Teatro San Martín en 2006.

⁹ Numerosos críticos y escritores argentinos se preguntaron y se preguntan por los diferentes vínculos que los intelectuales y sus discursos establecen con la otredad. Interrogarnos por lo popular es también interrogarnos por lo *otro*. Desde los comienzos de nuestra tradición literaria argentina, el otro apareció a través de la voz del letrado (*Los cielitos*, de Bartolomé Hidalgo; *El matadero*, de Echeverría; *El gaucho Martín Fierro*, de Hernández, entre otros). Sobre esta temática, se pueden consultar los clásicos libros y ensayos, entre los que se encuentran: Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*; Piglia, Ricardo (1993). *La Argentina en pedazos*; Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*; Prieto, Adolfo (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*; los artículos que componen el número 18 de la revista *Punto de vista*, etcétera.

Sin embargo, la resolución formal de la crónica literaria —en relación con la incorporación del otro— es diferente, ya que la mayoría de los cronistas «renuncian a reponer las formas de la representación intelectual que aspiraba darle voz a los que no tienen voz. Se trata de hallar una voz que pueda medir, sin pretender efectuar ninguna traducción» (Bernabé 2006:12).

Bibliografía

Corpus

ALARCÓN, CRISTIAN (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Verticales de Bolsillo.

Específica y general

AGAMBEN, GIORGIO (2004). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Silvio Mattoni.

- (2011) «¿Qué es un dispositivo». *Sociológica* 73, 249–264.
- AGUILAR, GONZALO (2013). «La representación de la villa en el cine» y «Algunas películas recientes sobre las villas miserias» [en línea]. *Informe Escaleno. Dossier Villa, Sociedad y Cultura*. Consultado el 15 de noviembre de 2014 en <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=52>
- ALARCÓN, CRISTIÁN (2010). *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Aguilar, 2012.
- ALARCÓN, CRISTIAN Y PHILIPPE BOURGOIS (2010). «Narrar el mundo narco: diálogo con Cristian Alarcón y Philippe Bourgois» [en línea]. *Salud colectiva* 3. Consultado el 11 de noviembre del 2014 en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-82652010000300008&script=sci_arttext
- ALARCÓN, CRISTIÁN Y SERGIO OLGUÍN (2010). «Historias al margen/1» [en línea]. *Blog Eterna Cadencia*. Consultado el 15 de noviembre de 2014 en <http://blog.eter nacencia.com.ar/archives/9538>
- ALARCÓN, CRISTIÁN (2001, 1 de junio). «El santo de los ladrones» [en línea]. *Página 12*, Suplemento «Radar». Consultado el 15 de noviembre de 2014 en <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-06/01-06-17/pagi19.htm>
- AVELAR, IDELBER (2009). «La construcción del canon y la cuestión del valor literario». *Aisthesis* 46, 213–221. Consultado el 15 de noviembre de 2014 en <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200011>
- BARTHES, ROLAND (1974). «Estructura del suceso». *Ensayos críticos*. Madrid: Seix Barral, 2002, 259–272.
- (1980). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 2008.
- (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires, Paidós.
- BAURET, GABRIEL (2010). *De la fotografía*. Buenos Aires: la marca.
- BENJAMIN, WALTER (1933) «Experiencia y pobreza». *Discursos interrumpidos 1*. Madrid: Taurus, 1998, 167–173. Traducción s/d.
- (1936a). *El Narrador*. Madrid: Taurus, 1991. Traducción de Roberto Blatt.
- (1936b). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus, 1973.
- (1972). «El París del Segundo Imperio en Baudelaire». *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 23–120.
- BERNABÉ, MÓNICA (2006). «Prólogo», en María Sonia Cristoff, compiladora. *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana/Sergio Chejfec... [et al.]*. Rosario: Beatriz Viterbo, 7–25.
- (2010). «Sobre márgenes, crónica y mercancía». Consultado el 10 de noviembre del 2014 en <http://www.celarg.org>
- BÚMBALO, ARIEL (2003, 2 de noviembre). «La novela de los pibes chorros» [en línea]. *Diario Los Andes*. Consultado el 15 de noviembre de 2014 en <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2003/11/2/cultura-89647.asp>
- CATALIN, MARIANA (2010). «Sergio Bizzio: el presente entre la novela y la televisión», en Alberto Giordano y otros. *Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 88–112.
- (2014). *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel*. Rosario: Fiesta E-diciones, CELA.
- CONTRERAS, SANDRA (2010a). «Cuestiones de valor, énfasis del debate» [en línea]. *Boletín N° 15*. Consultado el 14 de noviembre de 2014 en www.celarg.org

- (2010b) «En torno de las lecturas del presente», en Alberto Giordano y otros. *Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 135–145.
- DEBORD, GUY (1967). *La sociedad del espectáculo*. París: Champ Libre, 1998. Traducción de Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano.
- DELEUZE, GILLES (1996) «La literatura y la vida» en *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 11–18.
- (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI (1988). *Mil mesetas*. Valencia: Pretexto, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- ENRIQUEZ, MARIANA (2003, 28 de septiembre). «Silban las balas» [en línea]. *Página 12*, Suplemento «Radar libros». Consultado el 15 de noviembre de 2014 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-754-2003-09-29.html>
- FERNÁNDEZ BRAVO, ÁLVARO (2010). «Introducción: Elementos para una teoría del valor literario» [en línea]. *Boletín N° 15*. Consultado el 14 de noviembre en www.celarg.org
- FOUCAULT, MICHELE (1969). *Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- GENETTE, GÉRARD (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (2002). «Introducción. El imperio realista», en Noé Jitrik, director de obra. *Historia crítica de la literatura argentina*. «El imperio realista», Vol. 6, María Teresa Gramuglio, directora de volumen. Buenos Aires: Emecé, 7–21.
- GUTIÉRREZ, DIANA (2014). «La vida breve». *Propuesta Educativa* 28, 122–123.
- JACKSON, DORIAN LEE y CÉSAR TABOADA (2010). «Entrevista a Cristián Alarcón». *Revista Pterodáctilo. Revista de arte, literatura, lingüística y cultura* 9 [en línea]. Consultado el 11 de noviembre del 2014 en <http://pterodactilo.com/numero9/?p=2132>
- JAY, MARTIN (2009). *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- JAMESON, FREDRIC (2010). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983–1998*. Buenos Aires: Manantial.
- LADDAGA, REINALDO (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LAERA, ALEJANDRA (2003). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2010). «Entre el valor y los valores» [en línea]. *Boletín N° 15*. Consultado el 14 de noviembre de 2014 en www.celarg.org
- LINK, DANIEL (2009). *Fantasmas: Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LUDMER, JOSEFINA (2006–2007) «Literaturas postautónomas» [en línea]. Consultado el 10 de noviembre de 2014 en www.loescrito.net
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gili.
- (2002). *Oficios de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MASOTTA, OSCAR (2010). «Después del pop: nosotros desmaterializamos». *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 273–303.

- MONSIVÁIS, CARLOS (2000). «Ciudadanías y violencia urbana: pesadillas al aire libre», en Susana Rotker, editora. *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad, 231-236.
- MORENO, MARÍA (2005, 7 de agosto). «Escritores crónicos» [en línea]. *Página 12*, Suplemento «Radar». Consultado el 15 de noviembre de 2014 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2425-2005-08-07.html>
- PARCHUC, JUAN CARLOS (2013). «Marcas sobre una página: escritura y legalidad» [en línea]. *Question* 39, 48-60. Consultado el 15 de noviembre de 2014 en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/29641/Documento_completo.pdf?sequence=1
- PIGLIA, RICARDO (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: de La Urraca.
- POBLETE, JUAN (2007). «Crónica y ciudadanía: en tiempos de globalización neoliberal: la escritura callejera», en Graciela Falbo, editora. *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. Buenos Aires: Al margen, 71-88.
- RAMA, ÁNGEL (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional.
- RAMOS, JULIO (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XXI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RANCIÈRE, JACQUES (2011a). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- (2011b). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- REGUILLO, ROSSANA (2007). «Textos fronterizos. La crónica una escritura a la intemperie», en Graciela Falbo, editora. *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. Buenos Aires: Al margen, 41-50.
- ROTKER, SUSANA (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena.
- SARLO, BEATRIZ (2006). «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia». *Punto de vista* 86, 1-6.
- (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TOMÁS, MAXIMILIANO (2011). *La Argentina Crónica. Historia reales de un país al límite*. Buenos Aires: Booket.
- WORTMAN, ANA (2007). *Construcción imaginaria de la desigualdad social*. Buenos Aires: CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales).
- ZEIGER, CLAUDIO (2006, 18 de junio). «Sur, paredón y después» [en línea]. *Página 12*, Suplemento «Radar». Consultado el 15 de noviembre de 2014 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3068-2006-06-18.html>