

La configuración de los márgenes urbanos en las crónicas de Cristian Alarcón y Sebastián Hacher.

The configuration of the urban margins in Cristian Alarcón and Sebastián Hacher's chronicles

Autor: Bruno Giachetti¹

Filiación: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Email: brugiachetti@gmail.com

Resumen: Este trabajo propone una reflexión sobre el surgimiento de ciertas crónicas urbanas en la narrativa argentina (Cristian Alarcón, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, *Si me querés, quereme transa*; Sebastián Hacher, *Sangre salada*) que ponen en discusión la espectacularización de la violencia a partir de la configuración de una mirada extranjera, habilitando una redefinición de las formas de ver, percibir y narrar espacios y subjetividades marginales en la ciudad contemporánea. Desde un espacio de extranjería enunciativa se construye un régimen de visibilidad, la apertura hacia el extrañamiento del mundo que permite redistribuir el reparto de lo sensible, repensar el escenario de lo común y echar luz sobre las fronteras espaciales y simbólicas que separan el *adentro* del *afuera*, la ciudad de sus márgenes, lo *mismo* de lo *otro*.

Palabras clave: crónica urbana - violencia - márgenes – espectáculo

Abstract: This work proposes a reflection on the appearance of some urban chronicles in Argentinian narrative (Cristian Alarcón, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, *Si me querés, quereme transa*; Sebastián Hacher, *Sangre salada*) which have triggered the discussion on the spectacularization of violence from the configuration of a foreign view, which makes it possible to redefine the ways of seeing, perceiving and narrating marginal spaces and subjectivities in the contemporary city. From a space of enunciative foreignness, a regime of visibility is constructed: there is an opening towards the estrangement from the world, which makes it possible to redistribute the division of the sensitive, to rethink the setting of

the common, and to shed some light onto the spatial and symbolic borders between the inside and the outside, the city and its margins, the same and the other.

Key words: urban chronicle – violence- margins- spectacle

La violencia del espectáculo o el espectáculo de la violencia

En los últimos años han surgido en la narrativa argentina ciertas crónicas urbanas que, si bien podríamos ubicar dentro de la tradición del *non fiction* en la que se articula la investigación periodística con el policial, presentan además diversas huellas de otras tradiciones literarias (el testimonio, el relato de viaje, la autobiografía y la novela de aprendizaje) a través de las cuales se configura una subjetividad que pone en discusión los marcos convencionales de integración y reconocimiento.

La investigación periodística que enmarca estos relatos despliega un recorrido que va del centro a la periferia. El cronista debe abandonar la seguridad de su mundo intelectual-periodístico para introducirse en las zonas marginales de la gran ciudad. Se atraviesa una frontera que implica la inmersión y el aprendizaje de nuevas prácticas, códigos, imaginarios y formas de interacción. Pero cruzar una frontera no sólo supone trasponer un límite espacial sino que el modo en que se cruza define subjetividades. En estas crónicas, es el extrañamiento del foráneo lo que le permite al viajero percibir desde afuera la vida de los suburbios, configurando una mirada extranjera en función de la cual se narra la realidad como espectáculo.

Pues bien, es en el *espectáculo de la violencia* donde se detiene el relato, donde el cronista pareciera encontrar los límites de ese afuera que se sustrae a su propia cotidianeidad. La crónica urbana propone un acercamiento a esa violencia, es una aproximación a una experiencia inaccesible, la violencia del suburbio, un viaje al mundo del otro que se sostiene en la imposibilidad de aprehender esa experiencia.

Si, como sostiene Walter Benjamin, la expropiación de la experiencia determina la condición del hombre de las primeras décadas del siglo XX, ¿podríamos pensar estas crónicas como un intento de reapropiación de una experiencia violenta que se vuelve cada vez más inasible, un mundo segregado y

distante que pareciera alejarse, mediatizarse a través de imágenes y relatos que reemplazan lo vivido por lo representado?

Retomando el planteo de Guy Debord, Giorgio Agamben sostiene que en la actualidad la forma extrema de expropiación de la naturaleza lingüístico-comunicativa del hombre es la violencia del espectáculo, es decir, la alienación del lenguaje mismo en donde la realidad deviene una mera contemplación de imágenes fragmentadas.

La violencia del espectáculo establece una regulación de las relaciones sociales mediatizadas por imágenes. La verdad indiscutida del espectáculo que muestra, expone, hace ver, oír y sentir se nos presenta incuestionable: “la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real” (Debord 7). El espectáculo impone violentamente que todo puede ser puesto en discusión, excepto el espectáculo mismo. Las imágenes alienadas no revelan más que un vacío que gira en función de la lógica del capital, donde la *mercancía espectacular* se vende como la única realidad posible: “Los periodistas y los mediócratas son el nuevo clero de esta alienación de la naturaleza lingüística del hombre” (Agamben 70).

Entonces, si la *experiencia de shock* (Benjamin, *Poesía y Capitalismo* 147) fue, hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el modo de aprehensión del presente en una modernidad que había perdido las formas tradicionales de transmisibilidad y comunicabilidad, ¿cómo deberíamos pensar la experiencia en un siglo XXI que ha extendido la instantaneidad y la fugacidad a través de nuevos dispositivos telecomunicacionales, redes sociales, espacios y actividades virtuales, donde la mediatización ha alcanzado niveles de inmediatez y transitoriedad que parecieran borrar los límites entre lo vivido y lo representado? ¿No deberíamos más bien indagar sobre el estatuto de una nueva categoría de experiencia, en la que lo vivido sólo adquiere realidad en cuanto deviene espectáculo?

El hombre contempla en el espectáculo una actividad que le ha sido hurtada, “es su propia esencia devenida extranjera, vuelta contra él, organizadora de un modo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento” (Rancière, *El espectador* 14). El espectáculo es la inversión de la vida. Nuestra vida separada de nosotros mismos, transformada por la máquina espectacular en imágenes muertas, frente a nosotros, contra nosotros.

Pero dentro de este reino de la visión, la contemplación puede ser también una actividad que instaure nuevos regímenes de visibilidad y de inteligibilidad, un

nuevo reparto del mundo de lo sensible. Es en este sentido que Rancière (*El espectador, El malestar*) piensa la experiencia estética y política como disenso. El disenso es la reconfiguración del paisaje de lo perceptible que quiebra la evidencia de un orden dado como “natural”. Es la desnaturalización de lo común y lo privado, la redistribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. La experiencia estética habilita la posibilidad al espectador de emanciparse de la sujeción del espectáculo. Hace ver de otra manera aquello que era visto ligeramente, pone en relación aquello que antes no estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos.

Entonces, si, por un lado, la violencia del espectáculo instituye una ficción dominante, estableciendo el orden de lo que podemos ver y pensar a través de imágenes que se hacen pasar por lo real en sí, por otro lado, las crónicas que abordaremos en este trabajo presentan una elaboración ficcional que socava ese real, lo fractura y lo multiplica de un modo polémico.

Como sostiene Silvia Spitta, la crónica es “un híbrido sui géneris creado a partir de, y para bregar con, la complejidad social y espacial latinoamericana” (21); despliega un escenario elástico e inestable de tensiones, migraciones, contaminaciones y pasajes en el que lo autobiográfico, el testimonio, la investigación periodística, el relato de viaje y la novela de aprendizaje forman parte de una elaboración ficcional que modifica las coordenadas de lo representable. Proponemos analizar aquí una constelación de crónicas urbanas que problematiza los modos de presentación de lo sensible, los marcos, las escalas, los ritmos, construyendo relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación.

Una incursión en los nuevos márgenes urbanos

Desde la aparición de *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh en 1957, diversas crónicas urbanas argentinas han mantenido una impronta ética en la que se destaca el compromiso intelectual por el develamiento de la verdad; la investigación periodística y el trabajo literario están orientados hacia la conformación de un contra-relato que ilumina cuerpos invisibilizados e introduce voces silenciadas en las esferas hegemónicas del discurso. Las crónicas de Walsh marcaron una época de militancia y resistencias frente a regímenes totalitarios y burocracias

sindicales, e influyeron en varias generaciones de periodistas-escritores, desde Horacio Verbitsky y Miguel Bonasso, hasta Diego Rojas.²

Las obras de Cristian Alarcón y Sebastián Hacher proponen una nueva constelación de crónicas urbanas que recupera la ética walsheana para indagar los nuevos márgenes urbanos que emergen entre la Ciudad de Buenos Aires y el Conurbano bonaerense hacia comienzos del siglo XXI. La exclusión social y la marginalidad adquieren en Argentina dimensiones inusitadas como consecuencia de las políticas neoliberales inauguradas por la última dictadura militar, y luego profundizadas por varios gobiernos democráticos durante la década del noventa. El inicio del nuevo milenio presenta un escenario de crisis, fragmentación y segregación social, cultural y política, en este contexto el fantasma de la droga y de la delincuencia juvenil constituyen el blanco de los medios masivos de comunicación y de los partidos políticos tradicionales, que reclaman una solución a la inseguridad y a la violencia criminalizando a los sectores más vulnerables (Hopenhayn 84-87). El “Estado securitario” contemporáneo (Fernández Bessa; Calveiro) establece la figura del excluido como una alteridad radical, un enemigo interno que funciona como amenaza al orden y al progreso, de esta manera, se implementa una guerra interna contra el crimen que impulsa el desarrollo de dispositivos de represión, control y vigilancia frente al vandalismo, la delincuencia, el narcotráfico y la prostitución. En virtud de un enemigo latente, se legitima la coexistencia junto al Estado de derecho de un verdadero estado de excepción, en el que se crean estándares paralelos y se tolera abiertamente toda clase de ilegalidades, de manera que buena parte de la población queda excluida de protección jurídica y política.

Como sostiene Alicia Montes, la crónica urbana se define como “*un modo contrahegemónico de narrativizar las pequeñas historias cotidianas de los sujetos invisibilizados, marginales o excluidos que no cesan de desarrollar tácticas en sus proliferantes maneras de habitar la ciudad*” (17, cursivas en el original). En este sentido, las crónicas que abordaremos en este trabajo ponen en discusión las configuraciones hegemónicas sobre el mundo de los márgenes mediante una aproximación ética y estética, una desestabilización de los marcos de percepción e inteligibilidad que problematiza las formas de reconocimiento e integración social.

Distanciamiento y extranjería

En 2003, Cristian Alarcón publica *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia: Vidas de pibes chorros*.³ Esta crónica propone un recorrido por una periferia urbana donde se han creado nuevos imaginarios y marcos de legalidad que el cronista debe aprender a decodificar e interpretar, a través de un cambio de perspectiva visual y simbólica. Es un desplazamiento hacia un afuera, una incursión en el mundo del otro que exige atravesar una frontera espacial y trascender una barrera cultural. Entonces, el viaje hacia esa alteridad deviene viaje interior, el acercamiento a una experiencia sobre la propia configuración subjetiva que permitirá transformar el punto de partida, el lugar desde donde se concibe la ley y la violencia.

Resulta interesante detenerse en esa figura del periodista-investigador-viajero que Alarcón elabora en sus crónicas, en relación con su propia historia personal, narrada en el libro de relatos breves *Un mar de castillos peronistas*. Alarcón nace en Chile en 1970 y emigra junto a su familia cuando tenía cuatro años, escapando de la dictadura de Pinochet, para exiliarse en la Argentina del Rodrigazo de Isabel Perón. “El dolor del destierro duró mucho”, confiesa (*Un mar de castillos* 69). Tal vez hasta los “veintitantos”, cuando retornó a Chile, antes de decidir instalarse definitivamente en Argentina. De esa experiencia infantil y juvenil perduran las marcas de una exploración de lo foráneo y cierta epifanía de hibridez que pueblan su escritura.

La experiencia del exilio será exterioridad e introspección: la posibilidad de encontrar lo extraño en lo familiar, lo desconocido en lo que ya se conoce. Una experiencia de extrañamiento sobre el mundo cotidiano, un recorte visual y sensorial que disloca la organización de los cuerpos, instaurando un reordenamiento de nombres, lugares y jerarquías.

Un nuevo santo pagano

En *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* Alarcón viaja a las villas del Conurbano norte para reconstruir la historia de un “nuevo santo pagano”, el Frente Vital. Este joven ladrón, acribillado por un cabo de la bonaerense, solía distribuir su botín entre sus amigos de la villa manteniendo los “viejos códigos” de la delincuencia (*Cuando me muera* 24). Durante varios años Cristian recoge el testimonio de familiares y amigos del Frente Vital, y logra tejer, a través de diversas

voces y miradas, una trama barrial que permite rearmar la historia de una vida silenciada por el poder policial.

La crónica propone una incursión en el mundo del otro, una aproximación que conlleva el aprendizaje de un sistema de códigos, creencias y lenguajes: “La villa fue al comienzo un territorio mínimo, acotado, unos pocos metros cuadrados por donde me podía mover. El extrañamiento del foráneo al conocer los personajes, el lugar, el lenguaje, los códigos al comienzo son incomprensibles” (45). Ese extrañamiento es lo que le permite al viajero percibir desde afuera las prácticas en las que se involucra y los relatos que recupera, así se configura una mirada extranjera desde donde se narra la realidad como espectáculo. Cristian describe su participación en los rituales y prácticas umbanda típicos de la villa desde esta perspectiva:

[La *Maí*] se había puesto además un sombrero de paja, con la forma de una capelina deshilachada, que había llenado de flores secas, pañuelos y talismanes ... Afuera la tarde luminosa desaparecía poco a poco. Por la puerta de la cocina se podía ver el patio con unas sillas oxidadas alrededor de una vieja mesa de jardín y más allá la línea del horizonte sobre un descampado. El crepúsculo daba lugar a las luces pobres de la villa. (116)

Cuando me muera... propone un novedoso régimen de visibilidad sobre los cuerpos, las prácticas, los senderos y las casillas de la villa. Hay un tratamiento estético del paisaje visual y sonoro, de aquello que se puede ver y percibir a través del contraste de la luz y la sombra, del ruido y el silencio, de las palabras y las cosas. Encontramos el extrañamiento del viajero ante lo novedoso, una mirada foránea que, fascinada en la contemplación, descubre y explora ese mundo nuevo. El cronista se introduce progresivamente en aquel escenario. Comparte las comidas, las fiestas y los partidos de fútbol con los chicos de la villa, tanteando los límites hasta donde aventurarse:

Circulaba una jarra o un enorme vaso con vino y alguna pastilla de *Rohipnol* o *Artane* que los chicos sólo me ofrecían al comienzo. Una solo vez probé un trago que me resultó venenoso: sentí casi sin

mediar tiempo entre el trago y el mareo un súbito embotamiento que me dejó perplejo ante la lentitud y la extrañeza con que transcurrió el tiempo después de beberlo. (63-64)

El periodista participa del mundo de la villa pero siempre desde afuera, estableciendo cierta distancia. Esta distancia por momentos se vuelve borrosa e intangible pero nunca desaparece, sino que el relato hace de ese hiato, que separa lo propio de lo otro, un espacio de contrastes, tensiones, cruces y aproximaciones. Alarcón inscribe sus tramas en un umbral de indeterminación entre lo propio y lo ajeno, desplegando una apertura de sentido que problematiza los marcos convencionales de reconocimiento e integración. El vínculo de amistad que Cristian construye con los amigos y la familia del Frente Vital despliega un lazo de proximidad que vuelve legibles cuerpos, territorios, prácticas y lenguajes. A través de esa amistad se introducen jergas, rituales y mitologías que iluminan un complejo entramado de creencias y percepciones, relaciones y funciones, lugares y jerarquías.

La proximidad entre el cronista y el mundo marginal conlleva una tensión latente que se expresa, por ejemplo, cuando los compañeros del Frente juegan a usar a Cristian de “escudo humano”, recordándole que, a pesar de la amistad, él seguía siendo “un potencial asaltado” con unos “pesos encima” y ellos, “pibes chorros” que se jugaban la vida en cada travesía (*Cuando me muera* 133). Esa escena pone de manifiesto una fragilidad compartida, a través de la singularidad de los gestos y los rostros se expone una vulnerabilidad corporal común que trasciende fronteras socioeconómicas y culturales. La crónica focaliza los peligros diarios de una incursión profunda en estas zonas marginales, donde rigen marcos de legalidad en función de los cuales todo litigio doméstico podría poner en riesgo la vida de los sujetos. Los frecuentes enfrentamientos entre policías, vecinos y grupos de poder dentro de la villa dan cuenta de una violencia a la que todos están expuestos por el simple hecho de transitar esos bordes urbanos. En medio de su investigación, Cristian debe protegerse de un tiroteo entre vecinos, escondiéndose en la casa donde había vivido el Frente Vital: “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” (143). Hay en la crónica una economía de potenciales pérdidas y ganancias: por un lado,

la impericia que podría conducir al cronista a perderlo todo, incluso su propia vida, y por el otro, una experiencia única, extrema y transformadora, cuyo mayor rédito es regresar con vida para poder narrarla.

Testimonios del mundo narco

En 2010 Cristian Alarcón publica su segunda crónica, *Si me querés, quereme transa*. En este caso, se trata de una inmersión en el mundo del narcotráfico. La investigación gira en torno a la historia de los clanes que despliegan, en los márgenes de la Ciudad de Buenos Aires y del Conurbano bonaerense, la cartografía de un territorio dominado por la lógica de producción, distribución y comercialización del elemento prohibido: la cocaína.

La crónica recoge un gran número de testimonios para dar cuenta de ese otro lado de la frontera del derecho, que en las esferas hegemónicas del discurso se ha dado en llamar el “mundo narco” (Alarcón y Bourgois 357); los medios y los discursos oficiales diseñan la figura del narcotraficante como un representante del mal, un enemigo interno y externo que, en tanto constituye un peligro para la seguridad del cuerpo social, queda fuera de toda protección y reconocimiento jurídico y político. Judith Butler analiza esas operaciones discursivas en el contexto del capitalismo globalizado donde el excluido es omitido de las esferas públicas. No hay duelos, obituarios, ni imágenes para determinadas muertes que al ser eludidas de los medios de comunicación y los discursos oficiales parecieran no formar parte del espacio comunitario (Butler 61). La violencia hacia el mundo marginal se ejerce borrando la singularidad de determinadas voces, cuerpos y rostros, o presentándolos como un símbolo del mal que atenta contra el “normal” funcionamiento de la sociedad. En este sentido, *Si me querés, quereme transa* despliega un contra-relato que ilumina rostros y cuerpos invisibilizados e introduce voces y lenguajes silenciados; a través de la exposición de singularidades, heterogeneidades y diferencias, se construye un sentido personal, familiar y socio-histórico que resignifica la violencia de los márgenes. Es, entonces, una incursión ética y estética, un reordenamiento del mundo sensible e inteligible que problematiza los marcos convencionales de reconocimiento.

Ya desde el título se singulariza una figura del mundo narco: el “transa”, aquel que vende droga en pocas cantidades para poder sobrevivir. Tal vez, el último escalafón de una robusta estructura de poder en la que, una vez adentro, pareciera no haber salida. La crónica introduce diversas voces que testimonian pertenecer a esa zona gris regulada por un sistema de reglas no dichas, un espacio de mezcla, transferencia e intercambios en el que conviven pobres, migrantes, sicarios, poderosos traficantes, políticos, jueces, policías, prostitutas y demás personajes que transitan los bordes fluctuantes de la legalidad y la ilegalidad.

También aquí, como en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, el cronista desarrolla un progresivo acercamiento hacia ese mundo desconocido. Cristian se hace muy amigo de la familia de Alcira, una de las jefas de los clanes narcos de Villa del Señor. Asiste a su casamiento y termina bailando salsa empujado por la *mai umbanda* que lo conduce hasta el centro de la pista. Allí reflexiona:

La salsa es como el narcotráfico. El asunto puede parecer desprolijo, pero requiere de un movimiento calculado para no pisar al otro ... manteniendo el equilibrio y la gracia. Allí donde se nota el esfuerzo, allí donde un movimiento exagerado releva los dotes del bailarín o la bailarina, se comete un error. *Exagerar es para otros escenarios. No para la salsa. No para el narcotráfico. (Si me querés 225, cursivas añadidas)*

La inmersión en este mundo implica el aprendizaje de un sistema de reglas implícitas, una legalidad no dicha, que hay que saber interpretar y decodificar. Como en la salsa, Cristian asimila los movimientos del otro, aprende a ser “natural”, a no ser “exagerado”. Mediante la impostación de sus pasos, simula una naturalidad que le permite cruzar una frontera territorial y simbólica. Aprehende la singularidad del movimiento de los cuerpos, se apropia de sus ritmos, de sus palabras, de sus historias, de sus creencias y de sus modos de integración.

La crónica de Alarcón despliega el relato de una fascinación obstinada y persistente hacia la búsqueda de la verdad que, según la ética del cronista, nunca será develada a los organismos oficiales, pues “la verdad está lejos de las instituciones y las comisarías. La verdad sólo está en la calle” (*Si me querés 120*).

Es el deseo de desentrañar los secretos de esta robusta estructura de poder lo que mueve a Cristian a perseguir a abogados, testigos y miembros de los clanes narcos durante varios años. Una inmersión que intenta documentar y volver inteligible el orden de jerarquías, la trama de complicidades, una historia de pasiones y traiciones. Sin embargo, el mundo del narcotráfico tiene un acceso restringido, pues los pasillos laberínticos que permitirían entrar al gran castillo de la ilegalidad se multiplican, se bifurcan, y aparecen nuevos personajes y confesiones que resignifican la búsqueda. Hay un resto que se vuelve inasible y lejano, un límite que no se podrá traspasar sino que perdura sólo aprehensible desde afuera, desde el borde exterior a través del cual se contempla un centro enigmático.

Es desde ese distanciamiento que la violencia deviene espectáculo. Ahora bien, lo interesante en la crónica de Alarcón es que, a través de la espectacularización de la violencia, se propone una apertura de los marcos convencionales de percepción e inteligibilidad. El espectáculo de la violencia diseñado por los medios masivos es reconfigurado mediante voces, miradas y perspectivas marginales, en función de las cuales el mundo narco cobra dimensión cultural y socio-histórica. Se destaca especialmente la construcción de un régimen de visibilidad que conduce el relato a través de imágenes narrativas. Son imágenes que polemizan con el orden de nombres, lugares y jerarquías propuesto por los medios hegemónicos de comunicación, es una reorganización de la experiencia común que vuelve legibles cuerpos, territorios y lenguajes.

La narración de los rituales y de las festividades religiosas ofrece una visión panorámica sobre la complejidad de una cultura mestiza que combina raíces andinas, africanas y cristianas; las prácticas de los clanes narcos en las villas argentinas permiten visualizar un sistema de códigos, creencias y valores, donde la violencia es parte integral de una lucha por la posesión de la tierra comunal. Es en este sentido que se narra la celebración del Señor de los Milagros, día de procesión religiosa en la que cientos de familias peruanas sacan a pasear un altar con la fotografía de un Cristo latinoamericano, semidesnudo y moreno. En esta escena, la fiesta sacra se transforma en una guerra barrial entre los soldados del patriarca Marlon Aranda y los sicarios de Teodoro Reyes. La peregrinación, ornamentada con la danza y la música de la marinera trujillana, es encabezada por los clanes narcos en una exhibición que combina espiritualidad y poder sobre el territorio.

En la marinera el varón zapatea, en un danzar que está justo entre el malambo y la cueca. Seduce a la mujer con el cortejo de sus pies, a veces desnudos, a veces con botas, golpeándolos contra el piso, como un gallo de pelea, haciendo que el polvo de la superficie se suspenda en el aire ... Los bailarines de marinera de Villa del Señor creyeron que se trataba de cohetes. No interrumpieron el baile hasta que no se desató la estampida. (*Si me querés* 288)

De los movimientos de los cuerpos en la danza trujillana, al despliegue de los cuerpos en el combate de arrabal. Del sonido de las trompetas, los clarinetes, el oboe y el redoblante, a los disparos y los gritos de clamor y agonía. De las plegarias, el amor y la compasión de la palabra religiosa, a la venganza, el resentimiento y la furia desenfrenada:

El fuego defensivo de los peruanos de Marlon fue más rápido que el de los sicarios de Teodoro, y en esas, sin querer, producto de la pésima puntería de todos, la mujer con el bebé en brazos sintió la tibieza de la sangre en el pecho ... Se dijo: me dieron. Pero las piernas siguieron huyendo, y ella respirando. Fue el silencio de un bebé arrojado el que la hizo comprender, en los segundos que tardó en tirarse detrás de un puesto, que le habían dado a él. (291)

El relato se detiene en la descripción de un enfrentamiento que cobra víctimas inocentes y ajenas a los grupos en pugna. Esas muertes invisibilizadas en los discursos mediáticos y en los encuadres oficiales conforman el foco del relato, un espectáculo cruel que adquiere nombres propios, rasgos precisos y sentimientos desgarradores.

En contraste con esta escena, la rápida reacción de los soldados de Marlon evita que haya heridos y caídos entre sus filas. Entonces, agradeciendo al Señor de los Milagros que las balas enemigas hubieran fallado, la procesión continúa, sin músicos ni bailarines, seguidos de algunos familiares y amigos que cargan en andas al “Cristo de las Maravillas”, y se introducen por un pasillo de la Villa del Señor hasta llegar al sitio que había sido preparado para que descansara al final de la peregrinación. En una canchita de fútbol habían armado una alfombra de flores: “El

cuerpo herido de Cristo, su corona dorada, se bamboleó por última vez y, lento, con la suavidad de los penitentes, consolado por la voz de las mujeres que cantaban su himno, descendió a la tierra” (295). A pesar de todo, el espectáculo debe continuar, el mundo narco ha creado los santos y las banderas de una lucha mítica que resignifica el valor de la vida y de la muerte. A través de estas tramas de violencia, la crónica ofrece una aproximación a la complejidad de los códigos, los imaginarios y las costumbres que conforman estos ritos de frontera.

Una feria en los márgenes de la legalidad

En 2011 aparece *Sangre salada: Una feria de los márgenes* de Sebastián Hacher, crónica que narra el surgimiento, crecimiento y apogeo de uno de los mercados informales más grandes de Sudamérica, La Salada. El investigador-periodista viaja a esa frontera comercial entre el Centro y el Conurbano en la que conviven inmigrantes ilegales, mafias policiales, políticos y jueces corruptos, pequeños y poderosos comerciantes. Es un espacio de excepción que constituyó el refugio para miles de excluidos que habían quedado fuera del mercado formal durante la crisis del Estado neoliberal hacia finales de los años noventa. La crónica narra un adentramiento progresivo en ese territorio:

La segunda vez que fui a la feria viajé en remise; llegué por la orilla norte del Riachuelo. Era una ruta sin luces, trazada entre las causes del río a la izquierda y un descampado oscuro a la derecha. Más allá del borde del camino empezaba el Mercado Central, aunque a esa hora distinguíamos lo que iluminaban los faroles del auto. La vida y el movimiento estaban en la otra orilla: en las luces de los puestos reflejadas en el agua, en la cola de camionetas llenas de mercadería, en los primeros metros de larga distancia que llegaban desde el interior del país. Eran las ocho de la noche y la feria parecía una de esas ciudades portuarias, donde los camiones esperan el amanecer para entrar, pero invertida. (Hacher 23)

Se configura un trayecto que conduce al mercado a través de una ruta de casas precarias, a medio construir. Es una zona de tránsito e intercambios, un lugar

de cruces, tensiones y emplazamientos. En las fotografías que encabezan cada capítulo, hay un juego con el tono de grises que ilumina los rasgos de hombres y mujeres trabajando en un escenario desbordado con productos exhibidos para la venta. La mayoría de los feriantes se dedica a “hacer marcas” -confeccionar ropa con logos de grandes empresas-, “vender marca” -ofrecer ropa en un puesto- o “pagar marca” -darle una coima a la policía para que permita circular la mercadería falsificada- (125). A medida que se van descubriendo la jerga y los espacios de La Salada, el cronista se introduce también en una historia de extorsiones y violentos enfrentamientos, en función de los cuales se comienzan a dilucidar las reglas implícitas de este espacio de transacciones que funciona en los márgenes de la legalidad.

Al igual que en las crónicas de Alarcón, la inmersión en el mundo marginal exige atravesar una frontera espacial y simbólica cuyo mayor obstáculo es superar el temor a lo desconocido.

Los esqueletos de alambre de los puestos vacíos, la oscuridad y la basura esparcida en el suelo le daban a la feria cerrada el aspecto de ciudad post-nuclear. Recorrimos quinientos metros por La Ribera y el asfalto se convirtió en un archipiélago de cemento y piedras. El remisero transpiraba y miraba para los costados, como esperando que una fiera salvaje saltara sobre nosotros. (169)

Hacher asiste por la noche a la casa de una familia de inmigrantes bolivianos que celebraba el Día de Todos los Muertos de la tradición aymara: “En algunas casas la gente estaba reunida frente a improvisados altares para recibir las almas de los difuntos. Desde afuera, esas reuniones tenían algo de misa y de fiesta” (169). Cuando deben introducirse por una calle de tierra, el remisero lo abandona: “-Yo ahí no entro ni loco- dijo” (169). Entonces, el periodista se baja del auto y continúa solo hasta la casa de Nilda, la esposa de Juvelio, un trabajador textil que había sido asesinado hacía un año por la policía, acusado injustamente de colaborar con el narcotráfico. En el garaje de la casa, unas quince personas, sentadas alrededor de un altar, invocaban al difunto esposo. El altar era una especie de aparador lleno de guirnaldas hechas con manzanas, mandarinas, habas y maíz inflado. Había también velas, platos con comida, botellas de vino, vasos de cerveza, juguetes, flores y dos

gallinas peladas. El cronista expresa su deseo de formar parte de ese ritual, intenta seguir los rezos asimilando sus palabras, sus dichos y sus cadencias, pero ante las continuas rondas de cerveza y chicha de maíz que acompañan la velada, no logra simular su impericia:

Me pasó el cuenco. Conté ocho perforaciones abajo y cinco más arriba. Incliné el vaso para tomar, dispuesto a volcar bastante. Todos se iban a reír, y eso estaba muy bien. Yo era el otro cultural, el extraño que entraba a una fiesta sin conocer los códigos básicos. Separé el vaso del cuerpo para no mancharme y lo incliné hasta que la chica cayó al piso. Hice una mueca de contrariedad, bastante exagerada: era una señal para que comenzaran las carcajadas. Fue lo que ocurrió. (172)

Hacher pretende pasar desapercibido, ser uno más entre los invitados, pero solo podrá intervenir desde un lugar de extranjería en función del cual surge su mirada estética. En efecto, luego de pasar un rato en la celebración, el periodista percibe desde esta perspectiva el incidente de una niña sangrando que había sido mordida por un rottweiler: “La luz le hacía parecer una muñeca maquillada en exceso y la escena, vista desde lejos, tenía cierta belleza: parecía un cuadro pintado por un Rembrandt del conurbano” (173). La escena despliega un juego de luz sobre la noche lúgubre y festiva al borde del Riachuelo. Se contempla desde las penumbras aquello que se ocultaba a los ojos del viajero temeroso. Se ilumina así un cuadro barroco que emerge de una zona de sombras, donde irrumpe un exceso de color y belleza.

Gritos, llantos y corridas en los caminos solitarios de la noche del Conurbano. El padre de la niña, en estado de total ebriedad, como la mayoría de los presentes, le reprocha a Nilda, la dueña de la casa y del perro, la responsabilidad de los hechos. Hay una intensa discusión llena de amenazas e insultos. Como la mitad de lo que se decía era en quechua, Hacher se excusa de opinar. Hasta que Nilda lo señala: “El periodista estaba ahí. Seguro vio todo” (174). Entonces su condición de participante externo le concede una voz de autoridad, como si su propia extranjería fuera la garantía de cierta imparcialidad. A pesar de que no había visto nada, Hacher siente que debe asumir ese rol, “algo tenía que inventar: -La nena se cayó y

golpeó al perro -dije-. El perro se asustó y tiró un tarascón, pero no la quiso morder. Lo hizo de puro susto” (174). El periodista construye una versión reconciliadora, una interpretación de los hechos que sirve para apaciguar los ánimos de las partes. Así podrán ocuparse de llevar a la niña al hospital y terminar la fiesta en paz.

Esta crónica de los márgenes compone los relatos de un drama de frontera. Se focaliza la vulnerabilidad de la vida en una periferia que constituye un escenario de peligro para quienes no conocen sus secretos. Como en toda frontera, se desarrollan allí continuas negociaciones, pactos y enfrentamientos. La Salada, ese espacio que bordea el Riachuelo, es una zona de mezcla, transferencias e intercambios que ha creado su propia legislación. La inmersión en esos márgenes conlleva, por un lado, un proceso de aprendizaje de esos sistemas de reglas no dichas, y, por otro lado, una experiencia de extrañamiento que permite rediseñar el paisaje urbano mediante un reordenamiento de nombres, cuerpos y territorios, relaciones y funciones, jerarquías y sentidos.

La deconstrucción de la mirada

Las crónicas de Cristian Alarcón y Sebastián Hacher problematizan la relación entre la violencia y el espectáculo; en función del distanciamiento frente al mundo marginal, se instaura una deconstrucción de la mirada: tomar distancia significa agudizar la visión, desarticular la percepción convencional de las relaciones entre las cosas y las situaciones, volver insólito lo que es banal, asombroso aquello que pasaba desapercibido.

En este sentido, estas crónicas vienen, siguiendo las reflexiones de Didi-Huberman (*Cuando las imágenes, Lo que vemos*), a corroer el discurso hegemónico de los medios masivos de comunicación a través de la configuración de imágenes orientadas hacia una dialéctica de la mirada, imágenes críticas que despliegan un espacio abierto, inestable e inquietante; la mirada extranjera nos devuelve una imagen transformada de lo real, de los otros y de nosotros mismos. La mirada se nos revela como pura exterioridad, la distancia que nos aleja de una experiencia inaccesible cristaliza el artilugio del lenguaje como matriz de percepción de lo real. De esta manera, la crónica problematiza el dispositivo comunicacional en función del cual se sostiene la violencia como espectáculo. Resulta fundamental remarcar aquí ese espacio de extranjería enunciativa que configuran las obras de Alarcón y

Hacher, pues es allí donde se construye un nuevo régimen de visibilidad, una forma de exponer lo que se muestra como artefacto, distanciamiento, enajenación. Muchas cosas aparentemente naturales deben reconocerse como productos de ese artificio. Si, por un lado, los medios de comunicación hegemónicos intentan exponer el mundo del espectáculo como lo real en sí, por su parte, las crónicas abordadas vuelven perceptibles e inteligibles cuerpos y rostros que las imágenes dominantes mantenían invisibilizados. En Alarcón y Hacher el espectáculo se expone como recorte, perspectiva y reordenamiento, una construcción que emerge de una experiencia inaprehensible y extraña.

En ese escenario de exilio, el extrañamiento del mundo devuelve la posibilidad de redistribuir el reparto de lo sensible y repensar el escenario de lo común, encontrar en lo familiar el propio desconocimiento, hacer ver en el torrente ininterrumpido de imágenes aquello que permanecía invisible. Entre lo que se dice y lo que no se dice, entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre la palabra y el silencio, surgen imágenes nuevas que descolocan, interrumpen, fragmentan el orden consensual dado. A través de la exposición de singularidades, heterogeneidades y diferencias, las tramas y los relatos de estas crónicas urbanas despliegan un complejo espacio de co-pertenencia: el mundo de La Salada, de los “pibes chorros”, del narcotráfico; allí se iluminan escenarios comunes y espacios compartidos que inscriben una legalidad al margen de los encuadres jurídicos e identitarios convencionales.

Estas crónicas urbanas abren así una discusión sobre las posibilidades de narrar la violencia sin que el punto de vista asumido sea una mitificación, una reducción violenta atravesada por imaginarios, jerarquizaciones y construcciones parciales sobre la ley y la verdad.

A través de este distanciamiento donde lo propio irrumpe enajenado del mundo, las crónicas analizadas proponen una experiencia estética tendiente a recrear el vínculo comunicacional, la posibilidad de construir sentido mediante la exposición del lenguaje como creación y la cultura -sus palabras, sus voces, sus sistemas de códigos y creencias- como parte de un proceso creativo; una configuración de lo sensible y de lo inteligible que pone en escena, en continua tensión, la matriz de percepción que nos aproxima al mundo. Es una apertura de los marcos convencionales de integración y reconocimiento, una disposición inquietante, extraña, de habitar lo propio y lo ajeno.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Trad. José L. Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-textos, 2003. Impreso.
- Alarcón, Cristian. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia: Vida de los pibes chorros*. Buenos Aires: Grupo Norma Editora, 2003. Impreso.
- . *Un mar de castillos peronistas: Primeras crónicas desorganizadas*. Buenos Aires: Editorial Marea, 2013. Impreso.
- . *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Grupo Norma Editora, 2010. Impreso.
- Alarcón, Cristian y Philippe Bourgois. "Narrar el mundo narco: diálogo con Cristian Alarcón y Philippe Bourgois". *Salud Colectiva*. Sep. 2010: 357-369. Impreso.
- Benjamin, Walter. "Experiencia y pobreza". *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998. 165-173. Impreso.
- . "Sobre algunos temas en Baudelaire". *Poesía y Capitalismo: Iluminaciones II*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1988. 121-170. Impreso.
- Butler, Judith. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso
- Calveiro, Pilar. *Violencias de Estado: La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Fidel Alegre. Buenos Aires: La marca, 1995. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición: El ojo de la historia*. Trad. Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros, 2008. Impreso.
- . *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2011. Impreso.
- Fernández Bessa, Cristina et al. *Contornos bélicos del Estado securitario*. Barcelona: Anthropos, 2010. Impreso.
- Hacher, Sebastián. *Sangre salada: Una feria de los márgenes*. Buenos Aires: Marea, 2011. Impreso.
- Hopenhayn, Martín. "Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Ed.

Moraña, Mabel. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 69-88. Impreso.

Montes, Alicia. *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 2013. Impreso.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial, 2011. Impreso.

---. *El malestar en la estética*. Trad. Miguel Angel Petrecca, Lucía Vogelfang, Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011. Impreso.

Rojas, Diego. *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?* Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2011. Impreso.

Spitta, Silvia. "Prefacio: más allá de la ciudad letrada". *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*. Eds. Muñoz, Boris y Silvia Spitta. Pittsburgh: Biblioteca de América, 2003. 7-23. Impreso.

Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972. Impreso.

---. *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984. Impreso.

¹ Bruno Nicolás Giachetti es Licenciado en Letras (UBA) y becario doctoral (UBACyT). Actualmente trabaja sobre su proyecto de tesis "Espacios y subjetividades al margen de la ley: Representaciones de la violencia en la narrativa argentina de los últimos años (2001-2013)". Ha participado en diversos proyectos de investigación y conferencias abordando problemáticas vinculadas con la literatura argentina contemporánea, la legalidad y la violencia. Ha publicado los artículos "Al margen de la ley", "El sueño diurno y las ensoñaciones del flâneur: Problemáticas en torno a la utopía onírica en Ernst Bloch y Walter Benjamin" y "Enfoques y discusiones en torno al multiculturalismo".

² En el año 2011 Diego Rojas publicó *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?*, crónica que reconstruye el asesinato en 2010 de un joven militante de izquierda por una patota sindical. El título evoca la crónica de Rodolfo Walsh *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) en la cual se recrea el asesinato en 1966 del dirigente de la UOM Rosendo García como consecuencia de una puja por el poder sindical que marcaría el rumbo de la política argentina en los años setenta.

³ Además de las crónicas que abordaremos en este trabajo, Alarcón ha publicado crónicas periodísticas en *Página 12* y *Crítica*. Actualmente es el director de la Revista digital Anfibia, que en los últimos años ha desarrollado un vasto espacio de indagación periodística y literaria sobre cuestiones actuales vinculadas a las problemáticas de la violencia y la exclusión social.