

UNA CRÓNICA AMBIGUA SOBRE LA TRANSA: ENTRE LA NO-FICCIÓN Y EL MERCADO

Alicia Montes¹

RESUMEN

Si me querés quereme transa de Cristian Alarcón (2010) es una crónica sobre el mundo del narcotráfico en una villa urbana, en la que se establecen complejas relaciones entre la figura del autor que asume la función de cronista de esa realidad, las figuras de los narcotraficantes, el periodismo, la literatura y las demandas del mercado. Estos vínculos que asumen la forma de una cinta de Moebius se metaforizan a partir de la idea de “tranza”, pues a lo largo de este ambivalente relato se describe la existencia cotidiana de quienes viven del comercio de droga, como se problematiza la inscripción de la figura del cronista que en el territorio de la ficción funda su derecho de autor de la misma manera que el mundo narco funda y conserva su ley.

Si me querés quereme transa de Cristian Alarcón (2010) se inicia con una advertencia que sobreactúa la forma del secreto para contar la historia del mundo narco, desde la perspectiva local que brinda la distópica *Villa del Señor*. Este recubrimiento tiene, según confiesa el texto, el objetivo de obturar el uso de los materiales de la escritura a la ley del estado. Impone, así, por encima de todo derecho instuido, los derechos de la ficción, y se enfrenta a la figura simbólica del padre marcando la hoja con una ley *inversa* que habilita la transgresión (Premat:2006:315).

En la entrada misma de esta ambivalente crónica, que narra la modalidad con la que funciona el narcotráfico en el mundo marginal de las villas urbanas y describe la existencia cotidiana de quienes viven de la “transa”; en la frontera que delimita el afuera/adentro del territorio narrativo, donde se hace visible la violencia a través de la que el narcotráfico funda y conserva su ley², en ese lugar, protegido por los pliegues de la ficción, Cristian Alarcón inscribe un límite que duplica las negaciones:

(...) el autor no se propone colaborar con el trabajo del Poder Judicial y la policía. Los nombres de los protagonistas de esta historia han sido cambiados con el firme propósito de no perjudicarlos. Los lugares y las coordenadas del tiempo y espacio fueron modificados u omitidos. (Alarcón:2010:13).

Esta negación repetida (“no se propone colaborar”/ “el firme propósito de no perjudicarlos”), salvaguarda al *autor*, figura que la ley ha pensado en principio antes que como propietario de un derecho como un

¹ Docente en las cátedras de Teoría y análisis literario II, Facultad de Filosofía y Letras, y Taller de expresión I, Facultad de Ciencias Sociales, de la Universidad de Buenos Aires. Ha escrito numerosos artículos de investigación en el área de la teoría y crítica literaria y los estudios culturales. Es investigador formado en el programa de UBACyT.

² “Alcira me hizo comprender que el narcotráfico no era solo una manera de sobrevivir de construir poder en los mundos paralelos; era también un territorio de eliminación, un mundo de venganzas que hacía posible la ganancia.” (Alarcón:2010:30)

sujeto susceptible de penalización³, de cualquier tipo de represalia⁴ y, al mismo tiempo, lo hace funcionar como garante de dos imposibilidades: la de denunciar a los narcotraficantes y la de hacer una apología del delito⁵. De modo que la advertencia, que precede el relato de la crónica, prohíbe la lectura de los “resultado de la investigación periodística”, irónicamente llevada a cabo muchas veces en el ámbito mismo de los expedientes judiciales, como prueba incriminatoria de los actos de los narcotraficantes. Niega, así, al poder del estado y a su brazo espectral, la policía, el derecho de usar estos datos para punir.

De esta manera, con la demarcación del espacio de lo prohibido y de lo permitido, el discurso de la crónica funda un derecho, el del *autor* que hace valer su autoridad en tanto control de los sentidos del relato, y subraya su propiedad con respecto a lo *propio* de la ficción (“cambiar”, “modificar”, “omitir”), y a lo *propio* de la escritura: la pretensión imposible de dar cuenta de lo real. Tensión realidad/ficción que, en la crónica, se juega estéticamente en la distancia que postula la retórica del texto entre *no ficción* y *periodismo*, es decir, entre escritura literaria testimonial y nota roja sensacionalista, para traicionarla constantemente.

En *Si me querés quereme transa* (Alarcón:2010), el valor legitimante del oficio de escritor y la autoridad de su firma, espacio simbólico desde el cual se piensa la propia práctica en relación a la serie (Premat:2006:311): “-Soy escritor atiné a decirle. (...) puede poner mi nombre en Internet y verá que no le miento” (50), se contraponen a las operaciones características del sensacionalismo periodístico, que se subrayan varias veces en el texto como desvíos de su proyecto de escritura: “hice una pregunta de cronista de nota roja” (43). En esta ambivalencia, se torsiona la escritura: deseo de legitimación institucional y subrayado del carácter ético de la voz autoral / coqueteo *kitsch* con lo exótico-cercano y sometimiento mercantilista al testimonio hiperrealista.

El relato de las vidas al margen de los narcos peruanos y argentinos que viven y operan en la alegórica *Villa del Señor*⁶, situada en una Buenos Aires *desfigurada*, cuyas prácticas serían un ejemplo extremo de la violencia urbana tal como se la construye en los medios, encuentran en el texto la explicación parcial de su economía: deseo

³ “Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs (...) dans la mesure où l’auteur pouvait être puni, c’est à dire Dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs. Le discours, dans notre culture (et dans bien d’autres sans doute) n’était pas à l’origine, un produit, une chose, un bien; c’était essentiellement un acte –un acte qui était placé dans le champs bipolaire du sacré et du profane, du licite e de l’illicite, du religieux et du blasphématoire. Il a été historiquement un geste chargé de risques avant d’être un bien pris dans un circuit de propriétés.” (Foucault:1969) “Qu’est-ce qu’un auteur?”, pp. 84-88, en: Bulletin de la Société française de philosophie, 1969.

⁴ A pesar de las declaraciones en contra, de Alarcón que en el inicio del Capítulo XI de la crónica expresa con todo el efecto de una preterición: “Cualquiera podría imaginar a un autor temeroso en medio de una ardorosa investigación sobre narcos, acosado por los secretos del negocio, la paranoia de los capos, el pérfido interés de los jueces y la policía en sus archivos. Nadie apostaría a que le miedo a chochar y quedar atrapado entre latas de carrocería fue el único que me atravesó en estos cuatro años de inmersión” (2010:218)

⁵ Observa M. Foucault (1969:84-88) que hay autor cuando hay posibilidad de punición, por lo tanto ser autor es ser responsable de un discurso, poder ser perseguido por él, la apropiación penal es anterior a la propiedad intelectual.

⁶ El nombre elegido para designar el escenario de este relato testimonial cumple dos funciones, por un lado oculta la referencia real a la villa 1 11 14 ubicada en el Bajo Flores, y cubre a sus protagonistas y al autor de posibles derivaciones, y por el otro, establece un guiño intertextual prestigioso con la excelente novela autoficcional *Ciudad de Dios de Paulo Lins* (1997) que transcurre en una de las favelas de Rio de Janeiro y cuyo autor figura entre los nombres a los que agradece Alarcón “por las complicidades que iluminaron mi trabajo” (Alarcón:2010:297-298)

exacerbado de poder y de crecimiento económico por dominio del mercado minorista de drogas y de las zonas de clientela enclavadas en el afuera del *ghetto*; propiedad de ejércitos personales que responden incondicionalmente a las órdenes del jefe narco que necesita asentar su autoridad a sangre y fuego; y desarrollo de negocios subsidiarios, o pantalla, que aseguren el día a día cotidiano y cierto futuro en un mundo de destinos inestables, breves y trágicos. Sin embargo, estas historias de vida, cuya identidad real se guarda celosamente, se transforman en el mismo acto de su narrativización, en una propiedad privada del *autor* de la crónica, que por lo tanto, puede vender y someter a normas editoriales con el fin de que circule públicamente en el mercado⁷ y de que su nombre, el valor de su firma, dispute un lugar y adquiera autoridad en el campo.

En este sentido, el compromiso con la tarea de escribir, más allá de su deseo de incorporar el nombre del autor a la serie periodístico literaria que se vincula con la *no ficción* y remite a la obra de Rodolfo Walsh, queda marcado negativamente por las decisiones que llevan a C. Alarcón a sacrificar el valor estético de la obra a las necesidades económicas, privilegiando la adscripción al *régimen de la singularidad* autoral, marcada por el mercantilismo, antes que al *régimen de la autonomía artística*. Este tipo de vinculación con la propia práctica, visible en muchos cronistas actuales, hace que la producción responda a la demanda preexistente, que impone motivaciones exteriores a la creación (Heinich:2010:30) y que esto estimule la búsqueda de formas ya probadas para narrar, antes que el riesgo de la experimentación.

Cristian Alarcón no desconoce que ser *autor* es inscribirse en una filiación de nombres de escritores legendarios dentro del campo, la serie literaria y el género (Premat:2006:316), porque decir que se es *autor* sobrepasa la referencia a la obra publicada, implica la necesaria conexión con un corpus genérico, y la atribución de la marca de la literatura por parte de las instituciones a la propia producción (Brunn: 2001:12). Esta operatoria de constitución del nombre autoral y su inscripción en la literatura, es visible en el agradecimiento final que *decora* la crónica. En él, no sólo se reproduce el gesto de Paulo Lins en su novela *Ciudad de dios* (1997), con la cual se

⁷ La producción cultural del narcotráfico en Colombia y otros países encuentra posibilidades que trasciende las fronteras de los mercados editoriales locales. Las industrias culturales han propiciado una narrativa del narcotráfico hecha para el consumo masivo global y ejemplo de ello es la versión para telenovela de textos como *Sin tetas no hay paraíso* (2006) de Gustavo Bolívar Moreno, o la versión cinematográfica de *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y de *Ciudad de Dios* (1997) de Paulo Lins. Francine Masiello, sin dejar de cuestionar sus implicancias ideológicas, analiza la ambivalencia de las producciones pensadas para consumo masivo: "Si por un lado es conveniente condenar la cultura de lectura superficial que tales productos best sellers a menudo producen, por el otro es necesario también considerar que estos mismos textos ofrecen a un público amplio la posibilidad de habilitarse como lectores." (Masiello:2000:800)

inscribe en la institución literaria sino que se refuerza con la referencia a la deuda que se tiene con las producciones de otros cronistas consagrados y premidados: Pedro Lemebel, Martín Caparrós y Leyla Guerriero...

Al respecto, Nathalie Heinich, en un estudio en el que se propone ver cómo la creación artística explica la sociedad, sostiene que las condiciones en que un sujeto puede decir “yo soy escritor” (2000:10) suponen entender aquello que constituye la actividad propia de la escritura, y la coherencia interna de las prácticas que confieren a una multiplicidad de figuras, una noción tal de unidad que determina, sin necesidad de mayores aclaraciones, de qué se está hablando cuando se dice que alguien es *escritor*. Sin embargo, la narco-crónica de C. Alarcón no solo circula en la institución editorial con la forma novedosa, digerible y atractiva de la mercancía; en ella, se escenifican, también, las paradojas del sistema neoliberal, y el modo problemático y ambivalente con el que las instituciones del estado enfrentan el problema del narcotráfico, poniendo en el texto una marca ética, que complejiza la interpretación de sus políticas de escritura. Ahora bien, esta es solo una de las aporías que recorre *Si me querés quereme transa*, ya que la contradicción anida en el corazón mismo de la crónica, como se verá.

El título, en este sentido, establece un juego doble, debido a que es tanto una apelación a los lectores de temas sensacionalistas, como un guiño cómplice a la aceptación de los críticos, además de retomar una frase dicha por Alcira, personaje eje del relato, a su pareja en la que se encierra una clara identificación entre la práctica de la escritura, la transa, y el relato cuasi fatalista de estas vidas sin salida, fatalidad que se extiende al texto mismo, obturando en el discurso otros potenciales. En efecto, el relato plantea y resuelve, de modo ambiguo, el desafío que debe enfrentar toda crónica, y que es inherente a su condición de espacio genérico ubicado *entre* la literatura y el periodismo: ¿cómo conquistar un público amplio, no quedar reducida a lectura de élite, y, al mismo tiempo, renovar los procedimientos discursivos para posibilitar sentidos nuevos en el relato ya cristalizado de la realidad cotidiana?; ¿Cómo sostener una ética de escritura y un carácter contestatarios y responder, para sobrevivir en la centralidad conquistada, a los dictados del mercado?

La respuesta que da C. Alarcón en *Si me querés quereme transa* no enfrenta estos desafíos sino que reproduce la distribución imperante en lo social, ya que en ella no aparece la potencia de los cuerpos, apoderándose de su destino y desafiando las fatalidades de clase, y aún la fiesta, que redistribuye lugares, se convierte en mero telón de fondo de la violencia narco. Por otro lado, hay una tendencia hacia la normalización del discurso que neutraliza la potencialidad revulsiva del lenguaje en la producción de

sentidos. La crónica no deslocaliza la percepción de lo real, ni abre nuevos modos de percibirlo, el orden de las cosas sigue siendo el mismo a pesar de las manifestaciones en contrario explícitamente diseminadas a lo largo de un relato que muchas veces queda paralizado en un juego binario de la relación positivo/negativo: invertir no es transformar sino poner en espejo con signo contrario y duplicar.

En este sentido, la reflexión de Fransine Masiello (2000) sobre el auge del *best seller* resulta pertinente para explicar los avatares de la crónica de fines del siglo XX y principios de siglo⁸. La creciente centralidad del problema de *la diferencia*, argumenta la crítica, surge a partir de discursos y preocupaciones extremadamente diversos que, sin embargo, convergen en este tipo de publicaciones. Por un lado, en el campo de la teoría, lo fragmentario y local ha alcanzado un valor y un prestigio creciente como elemento revulsivo, y este recorte ha llevado a privilegiar como espacio de lectura “el microespacio , el ‘entrelugar’ , o lo residual y fragmentario, celebrando el espacio intersticial o la disyunción, o han vuelto su mirada a los poderes de los sujetos ingobernables (el grupo de los estudios subalternos en India y América Latina trabajados bajo la misma denominación en los Estados Unidos).” (Masiello: 2000:805-806).

A través de estas metáforas espaciales de la frontera, se exalta el potencial contrahegemónicos de *lo otro*, o de lo excluido y marginalizado, para oponerse u ofrecer una alternativa a los discursos modernos monolíticos que dominaban en el fin del Siglo XX para hablar de la otredad. Pero, existe una aporía en esta apropiación a *lo micro, lo residual y el margen*, en la que se hace evidente, al mismo tiempo que la existencia de un lugar de lectura que cuestiona los modelos interpretativos hegemónicos y apela a los lectores de modo activo para que reconfiguren sus propios espacios de lectura y compromisos sociales y políticos, también, el predominio de la lógica del

⁸ Se incluye dentro de su producción *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003), crónica que narra la historia de vida de Frente Vital, un delincuente muerto por la policía en 1999, y “Pepita la pistolera” publicada en *La argentina crónica* (2007), entre otros trabajos. Algunos datos sobre C. Alarcón resultan ilustrativos de su actividad: el [Congreso Norteamericano para Latinoamérica – NACLA](#)- le entregó el premio *Samuel Chavkin a la integridad en el periodismo latinoamericano*, un premio que se otorga a los periodistas cuyos trabajos reflejan un compromiso con la justicia social de la región. Alarcón ganó en 1996 la beca [Clarín Fundación Noble](#) y, desde ese año hasta 2002, fue redactor de [Página/12](#), donde se especializó en investigación sobre violencia urbana y exclusión social. <http://portal.educ.ar/debates/protagonistas/arte-cultura/cristian-alarcon-fue-premiado-por-su-integridad-como-periodista-latinoamericano.php>

best seller que habilita el uso ideológico de estos paradigmas, ya que en lugar hacerlos irrumpir como un lugar de resistencia local con características diferenciales definidas, los somete a una visión totalizadora y global neutralizante (Masiello:2000:806).

El mercado neoliberal como espacio de intercambio de mercancías y de relaciones abstractas signadas por la violencia del sistema⁹, se reproduce, mostrando su rostro marginal, en la vida cotidiana del mundo que se narra en la crónica de C. Alarcón, porque en ella todo gira alrededor de la *transa*, el comercio minorista narco, y la guerra sin piedad entre quienes pretenden ejercer el dominio de ese mercado, por eso *cualquier similitud con las leyes del sistema no es mera coincidencia*. En el universo real-ficcional construido por las narraciones sobre la vida de los habitantes de la villa, se hace valer lo propio del mercado que es la violencia que no reconoce límites, como instrumento de manejo de la ley de la oferta y la demanda. Esta misma lógica convierte, además, a la ley de la ficción en un tema de propiedad, de *transa*, y de relaciones de poder.

En la crónica de Alarcón hay un recorrido que se abre con el derecho, de quien se postula discursivamente como su autor, a contar la historia del narcotráfico en los términos pactados (con los narcotraficantes, y con la editorial), y se continúa en la reivindicación implícita del derecho de ese autor, que se constituye en el texto en la medida que se lo produce (Barthes:1974; Heinrich:2000; Premat:2006), a *transar* con esas historia, a condición de que respete la ley del narcotráfico y de la ficción, cristalizada en un juego de elipsis, reticencias y enmascaramientos, para hacer de la

⁹ (...) el mundo es así, con los efectos inmediatamente visibles de la implementación de la gran utopía neoliberal. No sólo la miseria de una fracción cada vez mayor de las sociedades más avanzadas económicamente, el crecimiento extraordinario de las diferencias entre los ingresos, la desaparición progresiva de los universos autónomos de producción cultural mediante la imposición de los valores comerciales, sino también -y sobre todo- la destrucción de todas las instancias colectivas capaces de contrarrestar los efectos de la máquina infernal. Y también la imposición de esta suerte de darwinismo moral que, con el culto del ganador, instaura la lucha de todos contra todos y el cinismo como normas de todas las prácticas sociales. (...) ¿Podemos esperar que la masa extraordinaria de sufrimiento que produce este tipo de régimen político-económico algún día sea el principio de un movimiento capaz de detener la carrera hacia el abismo? Estamos frente a una extraordinaria paradoja: por un lado, los obstáculos en la realización del nuevo orden, el del individuo solo pero libre, hoy son considerados imputables a rigideces y arcaísmos, y toda intervención directa y consciente -al menos cuando proviene del Estado- es desacreditada de antemano. Pero al mismo tiempo, la permanencia o la supervivencia de las instituciones en vías de desmantelamiento, el trabajo de todas las categorías de trabajadores sociales y todas las solidaridades sociales y familiares son los que hacen que el orden social no se sumerja en el caos. El paso al liberalismo se logra de manera insensible, por tanto imperceptible, ocultando así sus efectos más terribles a largo plazo. Efectos que disimulan, paradójicamente, las resistencias que suscita de parte de quienes defienden el orden antiguo, las solidaridades antiguas.”(Bourdieu:2006)

violencia y la marginalidad un tema de oferta y consumo de poco riesgo¹⁰, es decir, una transa más.

En esta dirección, resulta interesante hacer notar hasta qué punto se produce una refracción especular que erosiona límites entre un mundo y otro, homogenizándolos: el universo de Villa del Señor signado por la economía del narcotráfico, reproduce en su funcionamiento, es decir, en su defensa del derecho de propiedad, y en su crueldad sin límites con la que destroza y elimina vidas, la lógica de una sociedad, y de un sistema, con la cual mantiene un vínculo oculto de identidad, en el que resulta ser el doble siniestro negado. La crónica de Alarcón teatraliza, más allá de la intencionalidad en contrario manifiesta por el escritor en diversas entrevistas, cómo en los circuitos de producción, circulación y venta, escritura y droga se homologan en tanto metáforas de la forma mercancía. Por otra parte, las tensiones que atraviesan este movimiento textual vuelven indecibles las diferencias, entre la ley del estado, la ley del mercado, la ley del narcotráfico y la ley del terrorismo¹¹.

Así, al reconstruir ficcionalmente la historia del peruano Porfirio Reyes, nombre ficcional de un narcotraficante asesinado en Buenos Aires, que en Perú era parte del grupo terrorista denominado *Sendero Luminoso*, el cronista relata los modos en que el estado construye ficciones, confirmando el uso de una misma retórica en la literatura, el periodismo y el discurso jurídico (Alarcón:2010:148).

El juego con las figuras de la ley, al que invita la advertencia de la portadilla del relato de Alarcón, impone una lógica que se conserva en el mismo enunciado de su anulación¹², y abre/cierra un texto-abanico que despliega/elide, dispersa/obtura de modo

¹⁰ Han sido difundidas por los medios, las operaciones de secuestro, muerte, tortura y descuartizamiento al que han sido sometidos en México muchos periodistas y escritores, por haber realizado investigaciones o aportado pruebas contundentes sobre el mundo narco. “Al menos 139 periodistas y 21 medios de comunicación en 25 estados (de México) fueron objeto de agresiones (...) La muerte, la desaparición de periodistas y los ataques de los últimos años contra medios han generado un ambiente de zozobra que tiene un efecto multiplicador de silencio.” <http://notasdelsur.wordpress.com/2011/03/14/narco-guerra-muerte-desaparicion-y-autocensura-para-la-prensa-mexicana/>

¹¹ El relato, en uno de sus meandros, trabaja las relaciones entre Sendero Luminoso y los migrantes peruanos que se dedican al narcotráfico en la Villa del Señor, retomando la temática del narcoterrorismo que aparece insistentemente en las crónicas colombianas.

¹² Irónicamente mucho del material que se ha usado en la etapa de investigación de este relato proviene de archivos judiciales, tal como lo declara al final el autor y como se consigna muchas veces en el relato. Por lo tanto, es poco probable que el Poder Judicial quisiera usar como prueba el material de causas que ya ha juzgado, o que esperara encontrar en una crónica pruebas para llevar a cabo un juicio contra los personajes que aún están vivos, y que no pertenecen a los grandes carteles ni son parte de la plana mayor del narcotráfico en la Argentina. La existencia de redes de narcotráfico en las villas es reconocida por el

ambivalente el problema de las funciones del cronista, que se instituye como juez de una justicia ficcional, que sustituye la justicia del Estado por la de la escritura, y legisla las relaciones entre ficción y realidad de la misma manera en que lo hacen, en el territorio marginal de la villa, los narcotraficantes al construir la realidad/ficción de un *estado paralelo* con leyes propias, poder ejecutivo y ejército, en el se reproduce la violencia del sistema neoliberal, que al mismo tiempo que excluye en la marginalidad el mundo narco, lo construye y alimenta.

Al intentar sustituir la ficción de verdad de la justicia del Estado por la ficción de verdad de la calle, la crónica pone en evidencia que en el mundo narco el castigo marca el regreso a una antigua fiesta, cuya economía estaba instituida por el protagonismo del cuerpo en la escena punitiva (Foucault:1975:15-16). Pero, a diferencia de las escenas de ejecuciones, el código del castigo narco escribe en el cuerpo de los condenados/víctimas la sanción de un espectáculo cuya puesta en escena funciona de modo análogo al de la tragedia griega: el crimen no se muestra, sucede entre bambalinas, se narra o exhiben sus efectos, escritos en los cuerpos marcados, amputados, penetrados, descuartizados, o suplicados.

Por eso el espectáculo punitivo, la escritura sangrienta ejecutada en los cuerpos de los hombres y mujeres condenados que los reduce a texto en el que escribe el férreo código del mundo narco la traición y el escarmiento, solo muestra uno de sus sentidos en la construcción de este teatro abominable donde se estampa la firma de un cartel. El horror que envuelve a la víctima y al victimario es un mismo acto que tiene como finalidad ostentar el poder infinito del brazo vengador: es el espejo invertido, el resto cruel (Balibar:2005) en el que puede leerse la reactivación de un poder que manifiesta su verdad en ese gesto (Foucault:1975:33-61)

La otra versión de la violencia narco que se tematiza en la crónica, y resulta metáfora de los juegos dentro del campo cultural, es la de *la guerra*. El poder narco pone en escena una economía que funda y conserva su ley en el derecho de guerra (Benjamin:1921) y que encuentra en la guerra perpetua el modelo de gestionar el poder (Foucault:1975:33-4), fuerza que siempre se manifiesta como poder armado, en constante movimiento de defensa del territorio, y de ataque para la conquista de nuevos mercados, y que, como consecuencia inevitable y mítica, pone en juego el círculo inacabable de la venganza punitiva (Foucault:1975:70).

Sin embargo, lejos de esta guerra sin final, y en la descripción de los modos no violentos de intercambio comercial comunitario que rigen entre los vecinos de la villa, como el préstamo anticrético (228), o el plan de ahorro llamado *pasanaku* (229), la crónica da cuenta de la pervivencia saludable de costumbres del mundo rural andino que sobreimprimen, en la villa de carácter urbano, un territorio culturalmente híbrido en el que las urgencias, la crueldad y el valor del tiempo histórico propias del capitalismo, que vuelve todo objeto de tráfico, se entretajan con la circularidad del tiempo mítico y ritual de las prácticas solidarias del campesinado peruano del que provienen muchos de los personajes. De este modo, modernidad y barbarie se resignifican, circulan e intercambian sus lugares en un texto en el que lo ancestral, asociado muchas veces a las prácticas violentas de la vida de las clases marginalizadas que emigran desde el Perú pobre y andino, no es signo de violencia narco, sino también de cultivo esmerado y respetuoso de modos de hacer y vivir en comunidad, como las fiestas patronales dedicadas al ficticio *Señor de los Milagros* (280), la gastronomía étnica (231), el tipo de edificación en pisos crecientes característicos de estos asentamientos, en la que se revela la cosmovisión del habitante de los Andes que quiere “remontar el cielo como un cóndor” (230), la irrupción de la música y la danza como espacios de festejo y derroche, los efectos que logran romper por un momento la cadena de acumulación y venta, aunque no el acecho de la violencia (289), que interrumpe la tregua instaurada con el circuito recursivo de la venganza.

Es justamente esta hebra del tejido textual de la crónica de Alarcón, la que deja emerger la palpitante, contradictoria y abigarrada vida de la cultura popular de la Villa del Señor, y la de sus seres singulares. En estos segmentos, se construye lo más valioso, en términos estéticos/políticos, de la escritura de *Si me querés quereme tranza*, las hebras que la acercan a narraciones como *La villa* de César Aira, o *Ciudad de dios* de Paulo Lins, en las que la escritura se vuelve un espacio en el que se quiebran los estereotipos de representación y se disloca la percepción cristalizada. La literatura irrumpe, en estos tramos de la crónica de Alarcón, como espacio de transgresión a la ley de mercado y práctica del disenso, como placer por el relato que prolifera vitalmente y no lleva a ninguna parte, como secuencia que podría ser excluida de la historia por incluir aspectos innecesarios, o antifuncionales a la línea central que la conduce. Es lo gratuito en un mundo signado por el pago.

En esos espacios, cobran consistencia y voz propia, las prácticas del convivir cotidiano, y las pequeñas y proliferantes historias de los seres marginales que pueblan la villa, tratadas con un humor irónico que sigue el modelo de los trabajos de Pedro Lemebel y

muchas veces resulta, por eso, epigonal. El relato de las pequeñas historias explora una clave distinta que en la que la escritura desembaraza del uso de los estereotipos melodramáticamente heroicos/antiheroicos con los que se construyen la figura de los narcos. *Topoi* que reproducen la ideología ambivalente de los *narcocorridos* en los que estos personajes se construyen como seres valientes y poderosos, evocando, así, la figura del gran delincuente.

De esta manera, más allá del eje dominante de la transa y la violencia del narcotráfico y su poderío ineluctable, la narración de la existencia de todos los días de la gente común que ocupa el lugar del personaje secundario se afirma, y se abren otros caminos en la construcción de la otredad, que eligen la voltereta irónica del humor, como testimonio de una pluralidad que no debe ser pensada en un único registro para dar cuenta de la proliferante y compleja vida en la villa (Alarcón:2010:209-210).

La crónica de Alarcón se mueve, entre dos territorios: uno, el menos transitado, la lleva a tantear nuevas posibilidades narrativas y a intentar alejarse de los estereotipos buscando el camino la gran crónica latinoamericana contemporánea, esa que hizo de lo cotidiano el lugar de la *epifanía*; el otro espacio, que se erige como relato predominante en el texto, no la deja crecer: la ata a la cadena de la producción en serie. En este último sentido, obtener información para vender y sumarse a la escritura de narraciones sobre el tema del narcotráfico, que acompañan su expansión comercial y su creciente poderío en Latinoamérica, termina siendo una parodia del gesto literario y político que define a la crónica, al mismo tiempo que convierte el lugar de revelación de la verdad histórica, en un mero desplazamiento ideológico desde el centro hacia la periferia, como si el solo hecho narrar desde el espacio fronterizo de la villa asegurara mágicamente un relato testimonial con sentidos nuevos. En la fascinación que produce el mundo narco se juega una identificación entre la figura del caudillo o el transa poderoso y el autor¹³. Escribir,

¹³ Señala Gabriela Polit Dueñas (2009), en una entrevista que lleva a cabo Soledad Vallejos, “que actualmente hay cierta necesidad en la gente no de consumir literatura o cine sino de consumir lo real: es como la página de sociales, un ‘a ver qué dice la mujer de Pablo...’. (...) Hay una industria cultural que lucra con esto. Y también la industria académica, que vengo a ser yo, aunque no lucro. En México la industria del narcocorrido es enorme, y en Sinaloa, por ejemplo, los intelectuales locales tienen una relación muy ambigua con eso. Por un lado, hay cosas que están ahí desde siempre: los corridos y la exaltación a este varón macho que todo lo puede, que finalmente es la cultura norteña. Pero eso, que está ahí va degenerando en otras formas mucho más violentas, donde aparece este tipo diciendo que *si mato es porque todo lo puedo*. La industria es muy fuerte y lucra mucho. Entonces las producciones culturales propiciadas por los intelectuales, con esas salas y centros culturales, no tienen un sesgo clasista o moralista, es sencillamente una resistencia a ese impacto industrial y comercial. Lo mismo pasa en Colombia: mucha gente se queja de estas novelas, ¿pero cómo es posible que la vida de este tipo de pronto se vuelva un best seller? Genera esa cosa de fascinación con lo prohibido, con lo malo, pero están muy estereotipados los personajes.(...)Más allá de la realidad de la expansión del narcotráfico y los consumos y los nuevos mercados, a nivel de la construcción simbólica el discurso del narcotráfico sirve para criminalizar todo. ¿Dónde están los narquitos? En las villas o las comunas, ahí están los sicarios.

hacer una crónica se convierte, en la inflexión mercantil del género que ha comenzado a cobrar centralidad a partir de comienzos del siglo XXI, en una operación de enmascaramiento complaciente y decorativa, que no trabaja estéticamente los materiales para subvertir los sentidos ya impuestos, sino que busca simplemente el posicionamiento en el campo cultural y el éxito editorial. En esta inflexión, reconfigurar el archivo, cambiar los nombres de lugares y protagonistas para proteger la información y al informante, pone sobre el tapete el simulacro de una práctica que en la mayor parte de los casos encubre el deseo de alcanzar la primicia simplemente para lograr la primacía en el mercado, más allá de que esto se niegue en las entrevistas o justamente por eso¹⁴.

En el texto de C. Alarcón, el disfraz y la mascarada no toman la forma del gesto de irreverencia, porque el propio discurso y la figura de su autor se toman demasiado en serio. El resultado es un carnaval controlado, triste y fatalista: “El tema, para mí, es mucho más shakesperiano que económico”, expresa Alarcón en una entrevista (Berlanga:2010), estableciendo una línea interpretativa acerca del sentido último de su relato. Por miedo a la ley (de los narcos, del estado y del mercado editorial) el cronista controla el contenido y los procedimientos del relato, lo castra de manera policíaca. La escritura se deserotiza, y en este acto de profilaxis juiciosa se vuelve contra sí misma, ya que se aplanan al circular normalizada por el lenguaje llamado informativo¹⁵, incapaz de ironía y juego significativo, o se contamina con los códigos de un amarillismo obvio.

Pero lo interesante sería saber, por ejemplo, cómo este colombiano que murió en el yate llegó acá, quiénes son sus enlaces argentinos, sus contactos, qué otros muertos debe haber alrededor de ese muerto. O sea, si ese chico hubiera sido argentino, por ahí a nadie se le habría ocurrido vincularlo con el narcotráfico. Es muy fácil decir cómo el narco es eso otro que nos pasa, cuando no es así, porque tiene que haber vínculos muy fuertes con lazos locales. Pero desde los medios se puede articular esa cosa de “nos llegaron los colombianos”, “oh, qué terrible, nos llegó el narco”. Y desde esa misma lógica el narcotráfico sirve muy bien para enganchar con el tema de la seguridad: no te hace pensar en la desigualdad, por ejemplo. No estoy negando lo otro, pero lo que estoy diciendo es que resulta útil. Para pensar en la cuestión de seguridad en los países latinoamericanos hay que pensar cómo vive la gente de la villa. Y sí, de pronto se dan paco. Y sí, de pronto cuando te afanan están llenos de paco y están sacados, pero eso no es porque el narcotráfico de Colombia te invadió, sino porque tienes una historia de desigualdad. De alguna manera el narcotráfico te da una oportunidad para todos estos discursos.” Cf. También Gabriela Polit Dueñas (2008). *Cosa de hombres*, Rosario, Beatriz Bitervo Editora.

¹⁴ “La primicia ha dejado de tener un valor en sí misma; parte de la crisis del periodismo tiene que ver con que ya hay muy poco nuevo por decir. La pregunta de qué es lo nuevo es absolutamente periodística, la misión que nos han impuesto cuando nos sentamos a escribir un texto de lo real-real. Yo me he pasado los últimos veinte años trabajando en redacciones, y hoy me siento orgulloso de poder escribir este texto, habiendo hecho esa práctica. El salto hacia una zona intermedia, donde la cuestión de la verdad se pone casi en cuestión: yo estoy convencido de que todo lo que está ahí es verdad.” (Berlanga:2010)

¹⁵ “El crimen del tráfico no es tanto el transporte de sustancias, su comercialización y distribución. Para sostenerse en el negocio en niveles medios, como mayorista de la zona, es necesario en control del territorio.” (Alarcón:2010:30)

La serie de coartadas no asumidas como tales por el texto se reproduce en las declaraciones de quien es la editora de *Si me querés quereme transa* de C. Alarcón, María Moreno. En una entrevista realizada por Liliana Viola (2010), la escritora elabora un relato ambivalente e impreciso con el cual intenta establecer diferencias entre el texto de Alarcón, y la serie de crónicas contemporáneas en las que reconoce críticamente el uso de “un lenguaje meramente instrumental”, la estética propia de un “realismo ramplón” y la caída en el ‘fiolismo del otro’, que mercantiliza la figura del excluido construyéndolo desde una mirada sentimental, tan alejada de la distancia crítica como del juego con el lenguaje, ya que lo cristaliza en la imagen melodramática de *víctima*.

La pretendida protección de los sujetos cuyas vidas, testimonio de la exclusión en la que viven y del *destino fatal*¹⁶ que les impide salir del mundo de la violencia, el robo y el narcotráfico, descubre la autoprotección que se labra el propio cronista respecto del relato que lleva su nombre de autor para transgredir sin riesgos los límites de lo narrable¹⁷, y penetrar en los repliegues íntimos del narcotráfico, donde impera la ley de la equivalencia tanto para el mercado de drogas y como para el de vidas¹⁸, un mundo secreto, de códigos mafiosos, que la crónica hará público temerosa de sus efectos.

Este gesto explica la necesidad ambigua de distanciarse/acercarse con respecto a los vínculos personales, que su propia escritura construye ficcionalmente entre él y el mundo del narcotráfico a través del personaje de Alcira, que funciona narrativamente

¹⁶ En una entrevista, Alarcón establece su perspectiva en el diseño de estas subjetividades, al que le otorga una dimensión trágica y en el que puede verse el modelo de la figura del gran delincuente convertido en héroe popular: “Es algo que tiene más que ver con el vitalismo, que yo venía trabajando ya con los pibes chorros (en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, su libro anterior) (...). Yo creo que, en realidad, ellos están mucho más cómodos de lo que uno puede prejuiciosamente intuir y que el libro intenta mostrar eso: el libro se sumerge en sus vidas para devolverle al lector una imagen que no es de miserables, no son los miserables de la literatura clásica. Y tampoco son rebeldes. Se caen, para mí, los paradigmas en torno a ese sujeto, quiénes son los narcotraficantes y por qué lo hacen. La respuesta está mucho más allá de los índices económicos, sociales, de diferencia de distribución de la riqueza. *El tema, para mí, es mucho más shakesperiano que económico*”. (Subrayo) (Berlanga:2010)

¹⁷ “Alcira me hizo comprender que el narcotráfico no era sólo una manera de sobrevivir, de construir poder en los mundos paralelos; era también un territorio de eliminación, un mundo de venganzas que hacían posible la ganancia. (...) Para sostenerse en el negocio en niveles medios, como mayorista de una zona, es necesario el control del territorio. Si algo amenaza ese control, si alguien se atreve a hacer caer las barreras, es muy sencillo: hay que matarlo.” (30)

¹⁸ En una crónica anterior, *Cuando me muera quiero que toquen cumbia* (2003). Alarcón mostraba a través del relato de la vida y muerte del Frente Vital la transformación de este espacio y sus códigos por obra de la irrupción del narcotráfico: “(...) 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 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 el hambre la vida cotidiana de la villa.” (19) En este sentido, y en muchos otros, en ambas crónicas Cristian Alarcón retoma la senda abierta por la novela brasileña *Ciudad de Dios* (1997) y por *La virgen de los sicarios* del colombiano Fernando Vallejo (1994)

como una suerte de ambiguo Virgilio en el mundo infernal de la transa, el *Señor de los Milagros* y *San la Muerte*. El miedo varias veces declarado, que el cronista expresa ante la posibilidad de crear una complicidad o a una identificación con ella, se evidencia en la apuesta por sostener una distancia genérica clara entre la autoficción especular en la que ubica su figura (Colonna:2004) y narcorrelato que se ocupa de la vida de los transa (Fonseca:2004). Este temor se exhibe, a modo de puesta en abismo, en la irrupción recurrente del motivo de la negativa, que atraviesa el texto y articula los pliegues de esta crónica: negativa del cronista a ser el padrino del hijo de Alcira, una de las protagonistas; finalmente una vez aceptado el rol, negativa a poner su firma junto a la de ella en el certificado de bautismo de su hijo más pequeño; negativa a participar de una ceremonia oficial religiosa que sacralizaría la unión prohibida entre el informante y el periodista; negativa a participar en calidad de padrino en un festejo público.

No puede haber contrato escrito entre el mundo del narcotráfico y el autor, lo impide la ética periodística, expresa reiteradamente el texto, pero en la villa rigen los códigos de la oralidad y del contrato secreto privado, que se acatan. La firma, la escritura de la firma del cronista junto a la firma de una de sus informantes, el compromiso escrito, se deja sólo para el mundo editorial, para el contrato legal que habilita la inscripción del nombre de autor en el libro editado. Allí el nombre está para reforzar el efecto de una *intentio operis* (Eco:1981) que se declara permanentemente, dentro y fuera del relato, en un intento explícito de detener el flujo de sentidos (Premat:2006:314). Es un gesto más de propiedad.

La crónica de C. Alarcón propone un juego con el nombre. Mientras unos nombres, los de los narcotraficantes, se enmascaran tras seudónimos para proteger su identidad y desdibujar las obvias referencias al territorio en el que habitan (la villa 1-1114, en el Bajo Flores), hay un nombre de autor que brilla, y que no quiere ocultarse a pesar de que se sabe que no existe tal cosa como un yo rotundo externo a los procedimientos autoficcionales a través de los cuales se pone en escena para los otros y para sí mismo (Laddaga:2010:45), y que el mismo proceso de producción reduce a una existencia en tanto modo de circulación y funcionamiento discursivo¹⁹.

El juego con los nombres y las autorías (del relato, de los crímenes, de la transa), que propone la crónica, pone en marcha metafóricamente la dialéctica de la

¹⁹ “La función autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault:1969:46) Esta función según el mismo Foucault, está caracterizada por la propiedad, que primero se conectó con la potencialidad de castigo al autor por alguna transgresión que se diera en la obra, y luego como un derecho, a finales del Siglo XVII y principios del siglo XIX.

desaparición/aparición de la figura del sujeto que se produce en toda escritura²⁰, y se resuelve en un juego ambiguo que borra y confirma al mismo tiempo la imagen del sujeto autoral. El nombre aquí no debe pensarse como una instancia que remite a un sujeto real escritor, sino a un entretreído de mediaciones y funciones (Foucault:1994). Es un contrato genérico y una instancia plural que conjuga la idea de un texto concebido como mosaico de citas y espacio de ecos literarios, con la suma de acciones de quien organiza y escribe el relato, quien hace su edición y lo modifica, quien colabora en la investigación y brinda ya materiales depositarios de plurarles escrituras, y finalmente quien da las pautas editoriales que es necesario seguir de acuerdo a la política empresarial y de mercado imperantes, no siendo ninguna de estas instancias menos compleja, plural y evanescente que la suma de todas ellas. (Brunn:2001)

En el caso de *Si me querés quereme transa* la publicación de la crónica constituye un entramado complejo que rebasa ampliamente la idea de individualidad autoral, a pesar de que en el texto y en las entrevistas se la acentúa notablemente, e incluso el discurso del autor es puesto a circular como clave de lectura y autoridad sobre el sentido de la narración. La escritura testimonial, más allá de la especificidad de sus características²¹, por obra del sistema institucional en la que se produce actualmente y por los modelos que toma, se ha vuelto un proceso en el que tienen decisiva intervención, además del escritor, aquellos que contribuyen a la investigación de materiales (Laureano Barrera, en este caso), quienes participan en su proceso de edición (María Moreno), que por sus intervenciones, tal como se las practica hoy, funcionan

²⁰ En los años 60 y 70, la puesta en crisis de la idea de autor se había llevado a cabo en tres niveles: el lingüístico que consideraba a la lengua como un sistema autónomo, de modo que hablar era elegir entre formas preexistentes; el psicoanalítico, que consideraba un sujeto escindido que no controlaba ni sus acciones ni sus pensamientos; el sociológico, en el que se considera una institución social determinada, preexistente a los sujetos que escriben e inherente al humanismo burgués. Estos tres niveles socavan el principio de la *intencionalidad* en tanto clave de interpretación del texto. Por esta razón, el llamado retorno del autor o del sujeto, que se ha producido en los últimos años impone una redefinición del concepto, esto es una manera diferente de pensarlo. En las producciones literarias han aparecido una serie de variantes de esta figura: modulaciones de lo autobiográfico y lo íntimo; una moda crítica sobre las ficciones de autor, la autoficción y la mitología autoral; una reaparición del autor en el espacio público que se evidencia en la venta de reproducciones de manuscritos convertidos en libros de arte, exposiciones sobre escritores. (Premat:2004:311-312)

²¹ “La ambigüedad habita en la misma palabra testimonio. Los textos testimoniales parecen escaparse de la conceptualización de literatos, antropólogos y sociólogos. No existe una definición consensuada sobre lo que es un texto testimonial ni sobre cuáles son los elementos que lo conforman. La imprecisión en la definición del testimonio incluye el considerarlos o no textos literarios o sociológicos. Elementos como los procesos de edición, la narración estructurada, la débil frontera entre ficción y realidad, el delicado tratamiento de personajes, la mediación estética, entre otros, permiten su análisis como textos. Esta imprecisión es posible debido a la hibridez de los textos testimoniales; están en una constante transición entre polos opuestos: de la ficción a lo real, de lo literario a lo no literario, de la mediación a los relatos directos.” (Tobón:2008:43)

como co-autores²², y las políticas de la editorial (el Grupo Norma Editorial de origen colombiano), íntimamente ligadas a las demandas de *best sellers* del mercado tanto local como global.

La imprecisión de origen, la ambigüedad que asedia la pretensión autolegitimante de la idea de autoría, explica el obsesivo gesto que recorre el discurso de C. Alarcón en la crónica, y en las entrevistas con las que promociona sus publicación y afirma sus saberes sobre el tema²³. En estas declaraciones, puede leerse el intento de subrayar una originalidad²⁴ que lo diferencie de otras manifestaciones de la serie, pretensión que en la confrontación entre la escritura que caracteriza sus crónicas, y el discurso explicativo sobre la escritura que pronuncia para legitimarla, resulta irónica y hasta ingenua.

Me interesa desarrollar brevemente este último aspecto: el uso de la figura de autor, en la crónica de principios del Siglo XXI, como elemento de legitimación literaria que entreteje crónica y autobiografía. Este cruce tiene como una función reforzar el efecto de *ilusión referencial*, para duplicar el pacto de lectura que ambos géneros buscan en el lector ingenuo (*Capítulo 2*), pero, en rigor, esta intersección está también para sostener y fundar una mitología autoral que asegure un lugar notorio al cronista, en la lucha por la legitimidad en el campo inestable que lo sitúa entre la literatura y el periodismo: se da testimonio de la experiencia de los otros a través del relato inclusivo de otras voces, además de la del narrador, al mismo tiempo que esa experiencia se transforma en excusa para la narración de las vivencias en las que se espejea la vida de quien narra, al afectar, o evocar proyectivamente, episodios de su historia personal. En este sentido, Alarcón

²² Observa Carolina Ethel (2008:2) que se ha vuelto una práctica frecuente entre los nuevos cronistas el trabajo conjunto entre editor y autor, así al referirse a las nuevas revistas en las que se publican crónicas en América Latina expresa: "Casi todas vienen a ser una reinterpretación de publicaciones anglosajonas, como *The Vanity Fair*, *Harper's*, *Squire* o *The New Yorker* y todas -unas menos que otras- han incorporado la figura del editor anglosajón. Ese que discute, devuelve originales e incluso replantea el cauce de una historia. Guillermo Osorno, editor de *Gatopardo*, explica que "hay una transferencia del escritor al editor y se establece una relación creativa de confianza. Después de una discusión, con toda seguridad saldrá una cosa mejor. *Editor y cronista se confrontan para producir un texto más eficaz*". (Subrayo)

²³ Alarcón tomo el lugar autorizado en especialista en el tema "villas" en el diario *Clarín*, durante los sucesos recientes de toma de tierras ocurridos en el Parque Indoamericano.

²⁴ El imperativo de originalidad es fundamental en el régimen de singularidad que afecta a la construcción de la figura del escritor o del autor. Gracias a él, quien escribe pretende inventar una escritura en términos de estilo personal. Este criterio de originalidad es fundamental para acceder al status de autor y desde el punto de vista jurídico determina el acceso jurídico a la protección del derecho de autoría. Ser original es ser innovador y personal. Este objetivo no se determina tanto sobre la presunción de estar generando algo enteramente nuevo respecto de la historia del campo, ya que se puede crear una obra original sobre temas ya explotados y un estilo académico, sino por la exigencia de "personalidad" El plagio, en este sentido, es una contra prueba del imperativo de originalidad en la dimensión de lo *personalisante*. De todos modos, el gran escritor será aquel que hace una obra no tanto como personal sino como innovadora. La innovación es la forma propiamente personal de la originalidad propia de la modernidad. (Heinich:2000: 174-178)

recurre a los espejismos de la *autoficción*, con la forma de una autobiografía fragmentaria, estratégicamente dosificada, que va disseminando a lo largo del relato, en la medida en que los sucesos narrados producen la irrupción de la memoria individual como testimonio de una historia personal que por una serie de experiencias comunes le permite entender la experiencia de los personajes de la villa, con los que se identifica al mismo tiempo que toma distancia.

Mundos analógicos

El claroscuro es una estrategia barroca que no opone la luz a la sombra, sino que muestra sus complicidades. Es el efecto de una gradación de matices que van calladamente de un extremo al otro, para estallar de modo ostensible en los extremos más visibles. Señala que oscuridad y luminosidad no son valores cromáticos enfrentados de modo irreconciliable, ni territorios separados. Lo que el ojo capta como antitético juego de luces y de sombras, no es más que un *trompe l'oeil* armado por el arte sabio del pincel, o de la pluma, que crea las sinuosidades de un pliegue que si bien sugiere una frontera entre dos mundos, el blanco y el negro, también da cabida a toda suerte de pasajes y contaminaciones sin los cuales no habría gradación, no habría claroscuro, ni pliegue. El sistema neobarroco del claroscuro es complejo y rico en mutaciones, nada es lo que parece, y la hoja de papel se convierte en el escenario del teatro del mundo: en ella como en el afuera la verdad es un relato. Ese mismo escenario en el que se desarrolla la vida del lector, y que en definitiva no es tan lejano ni tan diferente al que escenifica la narcocrónica con sus violentos contrastes y su crueldad extrema.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Cristian (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

_____ (2010). *Si me querés quereme transa*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Balibar, Étienne (2005). *Violencias, identidad y civilidad*, Barcelona, Gedisa.

Barthes, Roland (1974). "La muerte del autor", en *El mundo de Roland Barthes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981. Introducción, notas y selección Beatriz Sarlo.

Benjamin, Walter (1921). "Para una crítica de la violencia", en *Estética y política*, Buenos Aires, Editorial Las cuarenta, 2009.

Berlanga, Ángel (2010). "Y tu mama también", Domingo 9 de mayo, entrevista a Cristian Alarcón. Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6155-2010-05-09.html

Bourdieu, Pierre (2006). "Neoliberalismo, la lucha de todos", *Foro para investigadores de las disciplinas sociales*, en <http://pierre-bourdieu.blogspot.com/2006/07/neoliberalismo-la-lucha-de-todos.html>

Brunn, Alain (2001). *L'Auteur*, Paris, Flammarion.

Colonna, Vincent (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram.

Fonseca, Alberto (2009). *Cuando llovió dinero en Macondo: Literatura y Narcotráfico en Colombia y México*, pdf., Tesis doctoral, Departamento de Español y Portugués, Universidad de Kansas, USA. Disponible en:

http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/5646/1/Fonseca_ku_0099D_10395_DATA_1.pdf

Foucault, Michel (1969). "Qu'est-ce qu'un auteur?", en: *Bulletin de la Société française de philosophie*, pp. 84-88.

_____ (1975). *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 17° edición, 1989.

_____ (1994). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2009.

Heinich, Nathalie (2000). *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions La Découverte.

Igarza, Roberto (2010). "Ciudad hipertexto y creatividad", en *Interactive Digital Media*, 9 de julio. Disponible en: <http://robertoigarza.wordpress.com/2010/07/09/la-ciudad-hipertexto-y-creatividad-ii/>

Lejeune, Philip (1996). *Le pacte autobiographique*, París, Éditions du Seuil.

Masiello, Fransine (2000). "La insoportable levedad de la historia: los relatos best Sellers en nuestro tiempo", *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Núm. 193, Octubre-Diciembre, 799-814. Traducido por Isabel Quintana.

Ortiz, Lucía (1997). "Voces de la violencia: narrativa testimonial en Colombia", ponencia leída en el *Meeting of the Latin American Studies Association*, Hotel Continental Plaza, Guadalajara, Mexico, 17 -19 de Abril. Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/LASA97/ortiz.pdf>

Polit Dueñas, (2009). "Entrevista", en *Diálogos*, Lunes, 27 de abril, por Soledad Vallejos. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-123985-2009-04-27.html>

Premat, Julio ed. (2006). *Figures d'auteur*, París, "Cahiers de LI.RI.Co.", Littératures contemporaines du Rio de la Plata, Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis.

Rancière, Jacques (2008). *El espectador emancipado*, Buenos Aires, "Bordes", Ed. Manantial, 2010.

_____ (2009). *La división de lo sensible. Estética y política*, en Centro de Estudios Visuales de Chile: Jacques Ranciere | Señas y Reseñas, Julio.
Disponible: <http://www.centroestudiosvisuales.cl>

Rincón, Omar (2009). “Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia”, *Revista Nueva Sociedad* N° 222, julio-agosto. Disponible en: www.nuso.org

Sarduy, Severo (1974). *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana.

_____ (1975). “Entrevista”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 21 de diciembre, Blas Matamoro. Editado originalmente en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. El texto aparece publicado en *Cine y Letras* con el permiso de su autor. Reservados todos los derechos
<http://www.guzmanurrero.es/index.php/Escritores/entrevista-con-severo-sarduy.html>