
ENTREVISTA A CRISTIAN ALARCÓN*

Anahí Diana Mallo

Anahí Mallo: Recientemente Martín Caparrós hizo notar que tu nuevo texto, *Si me querés quereme transa*, no se puede definir ni como novela, ni como crónica, ni como investigación

Cristian Alarcón: Eso se debe al desconcierto que se produjo, entre los conocedores del género, (incluso alguien como Martín Caparrós, cuyo juicio yo temía como al de un padre y maestro) con respecto de los procedimientos que yo decidí utilizar para construir mi historia, por ejemplo, y se ha hablado bastante de esto, del uso de la primera persona, de una voz particular por parte de los personajes de la historia que se va tramando, que resulta desestructurante del género crónica y del género investigación periodística. En un principio el personaje de Alcira, la protagonista del texto, estaba escrita íntegramente en tercera persona. En esa versión, yo percibía que al texto le faltaba algo, algo a nivel de convicción y de verosimilitud, también algo a nivel vital y comunicativo.

AM: Hay diferencias notorias entre tu primer libro de *non-fiction* (vamos a llamarlo así): *cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, y éste. En este caso se nota una mayor influencia del interés literario y un trabajo de escritura mucho más complejo.

CA: Yo abandoné la idea de un libro corto y efectivo para leer en el colectivo como *cuando yo me muera* y me aventuré a algo que me superaba. Tardé mucho y demoré investigando (fue un libro que tardé seis años en concluir, seis años de trabajo de investigación y de escritura) con un afán cada vez más literario para aventurarme con una estructura como la *transa* y explorar un tono cambiante y las 12 o no sé cuantas voces son. Con preocupación y dedicación hice la búsqueda de las diferencias entre voces.

AM: Con respecto a este trabajo que vos decís, se han dejado oír distintas opiniones y críticas, pero las valoraciones son contextuales. El nivel literario del libro es innegable, y me parecería interesante preguntarnos, en este caso concreto, en qué consiste eso literario que desborda los géneros. El texto está en cierto borde: vos mencionás a menudo tu compromiso con la verdad, que no abandonás en ningún momento, pero ese compromiso está en transacción permanente con un compromiso con la escrituras, es decir que se percibe lo cronístico y lo literario como dos modos de la escritura que te están tensionando todo el tiempo.

CA: Eso se da, creo, por la relación entre la zona liminar en la que yo me inserto como otro, como alguien por fuera del territorio, en lo que me dice y me marca el territorio, comprometido afectivamente desde lo más sentimental pero también desde lo más político; esto se traduce en la idea muy walsheana de transmitir eso otro, lo otro, como parte de un discurso sumamente político. Quiero incidir como cronista y escritor y ser humano sobre eso otro –y esto es una intención expresa– sobre esos discursos que circulan socialmente. Eso se traduce después en esto otro que es lo eminentemente literario, la escritura. El punto de partida es la cuestión ética. Yo discutí muchísimo con los maestros clásicos del *non-fiction* o del nuevo periodismo en América Latina y los EEUU hasta llegar a esta solución que es un compromiso personal.

Discutí con Nuevo Periodismo, con Tomas Eloy Martínez, con los maestros norteamericanos. Ahí vi que había una frontera que no se había cruzado. Hubo una crónica modernista, hubo un nuevo periodismo yanqui, hubo un modelo walsheano que busca el camino de la justicia en oposición a un estado criminal que ya no podía impartir justicia, y todo eso estaba agotado para contar estos bordes. Todo eso a mí no me alcanza para contar esto. Creo que tiene que ver con la complejidad de la relación entre verdad y literatura.

* Cristian Alarcón nació en Chile. Se recibió de Licenciado en Comunicación Social en la Universidad Nacional de La Plata e incursionó en el terreno del Nuevo Periodismo. Con su novela *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, recibió el premio Samuel Chavkin de parte de "The North American Congress on Latin American", en el 2006. También le fue otorgado el premio Tea. Alarcón fue redactor de *Página 12*, y formó parte de las redacciones de crónicas en *Gatopardo*, *Rolling Stones* y *TXT*. Este año publicó una nueva obra, resultado de casi seis años de una ardua investigación: *Si me querés, quereme transa*, sobre los grupos de traficantes de cocaína peruanos asentados en las últimas dos décadas en "Villa del Señor".

AM: En alguna entrevista dijiste que te considerarás «un escritor de experiencias», creo que ahí está el quid de la elección, la intensidad que te conecta con lo literario. Tu compromiso con la idea de transmitir una experiencia como intensidad vivida. En ese sentido es notorio que, pese a lo delicado del tema, no hay en tu libro una intención de transmitir ninguna línea ideológica determinada, no hay victimización y tampoco hay culpabilización de los personajes. ¿Cómo llegas a eso en los bordes de un género como la crónica?

CA: Es que yo venía de la saturación de los discursos centrales de la narrativa, de la ficción, y de la contaminación de la no-ficción con la corrección política. La corrección política comenzó a ser claramente para mí un enemigo de la efectividad narrativa. En un momento tuve una conciencia muy clara del peligro que implica para el lenguaje la corrección política, porque se transforma en una nueva hegemonía, que termina sepultando, dejando en la oscuridad, zonas importantes de los discursos sociales. Esa hegemonía, preponderante en la academia y en el periodismo, en lo cultural y en lo político, que oblitera como eso otro que queremos contar, mostrar, hacer circular. Son esos esos juicios lejos de la corrección política los que, a través de una narrativa que apuesta a la intensidad, y por eso las primeras personas, y por eso las voces al estilo Faulkneriano, a partir de la primera persona, (porque todos adquieren una voz) se despliegan en derrames polifónicos, a la vez reales y literarios. Al punto de que hay un personaje que nunca fue entrevistado. Con la figura de Olray me atreví a abandonar la idea del fetichismo testimonial, me distancié y desprecié de alguna manera la palabra grabada del otro, la verdad testimonial. Me convencí de que la verdad no está ahí. Yo digo: “La verdad está lejos de las comisarías y de los tribunales. La verdad está en la calle”.

AM: y ¿qué es la calle?

CA: La calle es la multiplicidad de las voces, es un coro caótico e imposible de interpretar. Es inabordable, es todo eso y más. Hay un plus de sentido que yo no voy a dar, sólo lo puede dar la convicción de una voz, que es un recurso literario. Olray es el único que hecha luz sobre Alcira, ni siquiera el autor llega a verla, porque no puede, con la claridad con que él la ve. Y la muestra en su tragedia.

La tragedia de la vida de ella no es que le mataron dos maridos, que tiene un hijo preso, que la secuestraron y la quisieron matar, que se dedica a una actividad ilegal. La tragedia de ella es que ella no puede abandonar esa masculinidad, esa construcción fálica, hecha con un costo inmenso, con un sufrimiento inmenso. Ese es su punto insostenible. Ese es su sufrimiento social. Esa fue una de las preguntas que me hice al comenzar a investigar y a escribir: cuál es ese sufrimiento social, en qué consiste. Eso otro, donde está la propia experiencia, resiliente, de recuperación de otra cosa que está más allá de la tragedia, la afectividad, la reivindicación de una situación en la que lo trágico y el goce, no la felicidad, el goce, se cruzan de una manera singular, única: ahí hay algo que es del orden de la verdad más real.

AM: Es claro que te corres de la visión de la izquierda clásica con respecto a la discusión acerca de la función del intelectual y su posición mediadora, pero también respecto de la postura progresista que entroniza y legaliza, de alguna manera, qué es lo que hay que decir acerca de los márgenes en términos casi de sufrimiento absoluto, o de victimización.

CA: Sí, en verdad yo esperaba ser leído de otra manera, la idea de que hay una potencia renovadora en la idea de la incorrección política es algo propio de los 90 y creo que la academia y el progresismo no han podido leerlo. No pueden ver que desde el lugar de la corrección política se oscurecen ciertas zonas, incluso la dimensión del dolor.

Hay un desprecio de amplios sectores de la academia y de la cultura por lo sentimental, un desprecio necio. Tiene que ver con un clima de época. Es una enorme descontextualización por parte de críticos, académicos, periodistas, gente de la cultura, el no poder interpretar unos signos clarísimos que hacen que la teoría de Monsiváis acerca de que la única manera de dar cuenta de América Latina sea el melodrama se extienda a muchos otros lugares.

En este libro hay una preponderancia enorme de lo sentimental, mi objetivo era que quien leyera el libro al terminarlo no sintiera que había leído un libro sobre el narcotráfico, eso sería muy aburrido. Es otra cosa. Para contar una masacre necesitamos un colchón hecho de jirones y tramado de pasiones enloquecidas, neuróticas, histéricas, y toma la gama de posibilidades que dan el psiquismo y la emocionalidad humanas.

AM: A mí me cambió el mapa de la ciudad de Buenos Aires: ahora tengo una nueva visión del impacto cultural de las culturales migrantes, su espiritualidad, su gastronomía, su idiosincrasia, sus variaciones lingüísticas, etc, y creo que esto es algo de lo que todavía no se ha dado cuenta ni se ha tomado mucha conciencia. Al mismo tiempo se descubre que en la trama urbana uno está siempre en realidad en esos espacios intermedios de territorialización-desterritorialización permanentes, así esté sentado en la Biblioteca Nacional leyendo un libro.

CA: Es que ha habido y hay un bastardeo de la palabra margen. Por parte de los cultores del margen, en primer lugar, como la ajenidad total. Y también por parte de sus detractores. Pero todos circulamos territorios intermedios. Miremos al Gran Buenos Aires mirando hacia el MALBA y preguntémosnos desde ese punto de vista cuál es el margen. No hay centralidad absoluta.

AM: Todas tus historias están atravesadas por la violencia, una violencia que circula en sentidos diversos.

CA: La violencia ésta, la violencia entre pares en la lógica del narco transa, de los pibes chorros, en la villa, es peor a veces que la violencia misma del Estado, una violencia cotidiana, imperceptible y a la vez omnipresente que lleva a una deshumanización total y un peligroso desamparo, sobre todo de los niños, y que los lleva a vivir al borde entre la vida y la muerte. Pero creo que hay sobre todo una performática nueva de la violencia. Esta es una palabra que yo no pondría así en uno de mis libros, pero se ve por ejemplo en los nuevos muertos de los carteles de México, en los cuerpos colgados, fragmentados, inscriptos, plagados de mensajes subliminales de terror para aquellos que pueden decodificarlos. Esta ingeniería de comunicación es parte de lo que yo investigué en un territorio porteño que exhibía códigos venidos de la selva peruana y del senderismo. Las zonas borders están territorializadas por toda una ingeniería de comunicación, para la cual ha tenido radical importancia la inmigración. No se trata de la violencia, o de la crueldad, de la sobrevivencia animal; no hay tampoco acumulación, hay codificación y espectacularización de la violencia.

AM: ¿Cómo pensás hoy la relación entre el escritor, la política y la realidad social? Cuando salió *Cuando me muera* dijiste "A los pibes cuando los pude ayudar los ayude, Cada vez que tuve que intervenir por ellos, lo hice: por sus condiciones de detención, por posibles torturas o por amenazas dentro de la cárcel, siempre moví todo lo que tenía que mover. Fui a visitarlos e hice todo lo que tenía a mi alcance para protegerlos", y el libro sirvió, entre otras cosas, para eso, como si hubieras logrado unir el placer por la escritura con el compromiso social.

CA: Yo me he liberado de las militancias. Y he pagado con creces mi condición de exiliado, de migrante, etc. Nieto de un abuelo socialista, criado en el barrio rojo proletario de un pueblo, hijo de un padre mediano empresario que me dio una educación extraordinaria, yo soy pequeño burgués, y no me avergüenzo de eso. Leí literatura política de izquierdas durante todo el secundario, con conciencia de la existencia de una tremenda injusticia social, con el deseo de convertirme en un guerrillero nicaragüense, pero después no me plegué a las huestes de la militancia universitaria, porque en el medio hubo una experiencia artística enorme, el grupo de teatro de Ernesto Barba en la universidad del Comahue. Ahí aprendí, por medio de una experiencia del trabajo colectivo y del trabajo con el cuerpo, con la imaginación y la creatividad propuestos en los talleres como motores absolutos de la acción, a despreciar el discurso cerrado, totalizador.

Lo que me terminó de influenciar fue la desaparición de Miguel Bru, cuando era estudiante de Periodismo en La Plata, pero en la Escuela llego a otro lugar, leo, hago talleres de poesía, me encuentro con una gran lectora, Josefina Giglio, y me vuelco hacia la escritura como modo de entrecruzar toda la experiencia anterior, la militancia de izquierda y el teatro en el Comahue.

AM: ¿Cuál fue tu imperativo al escribir estos textos?

CA: La potencia política de lo popular. Son relatos pop. El Frente Vital es el escuadrón de la muerte en su versión pop.

AM: ¿En qué sentido decís pop?

CA: Pop es religiosidad, ritmo, color, vitalidad, hay algo ahí que se juega, en esa cualidad de lo pop.

AM: Pero también para algunos lo pop es mercantilización, descompromiso, pura superficie...

CA: Yo vi algo que tenía que ver con los festejos de los Casanova y los Alarcón en mi más tierna infancia. La muerte de tres chanchos y una vaca para celebrar durante tres días sin parar el cumpleaños noventa y tantos de un abuelo, supuestamente su último cumpleaños, ¡y el abuelo no se moría nunca, vivió hasta los 107 años! Es la experiencia de estas festividades, viajar para las festividades, en condiciones adversas por el clima, los caminos, en travesías incluso riesgosas, de donde surge la idea del festejo no como lo superfluo sino como lo ceremonial. Yo me digo: "algo debe haber ahí".

AM: Es un poco lo que define Foster en *El retorno de lo real*: lo real que emerge como *puncta* en el medio del festejo barroco. La fiesta de San la Muerte en la festividad cotidiana.

CA: Exactamente. Este libro sin el bautismo, sin el casamiento, ¿qué sería? Hasta que yo no llegué a una fiesta de mis personajes no entendía nada.

AM: También se nota en tu escritura que estás atravesado por la teoría y que ese atravesamiento ha dejado, no una erudición convencional, sino una visión propia del mundo, algo que, podríamos decir, condensa tu propia teoría sobre los afectos, los perceptos y los conceptos, y sus anudamientos recíprocos. Allouche, Deleuze, Foucault, Lacan, la sociología de izquierda y la universitaria. Y no me parece menor tu capacidad para establecer un contacto empático con cierto tipo de gente que te permitió atravesar la desconfianza.

CA: Es que tengo empatía con la contemporaneidad. Sin embargo, ahora voy a escribir un libro nuevo que se llama *Todos los ríos van al mar*. Es una narración basada en una historia de los 70, pero desde una nueva posición, como en el final de análisis. Yo parto de una especie de "desesperación metodológica" o "duda metodológica", porque tengo una formación periodística clásica, walsheana cien por ciento, lo que quiere decir: voy a demostrar que el escuadrón de la muerte mató a treinta pibes, escribo la crónica, meto en cana al escuadrón de la muerte, que fue lo que ocurrió, pero eso, en la jerga, es "poronguear". La investigación hizo condenar al capo del escuadrón. Bueno, esa posición ahora ocupa una parte mínima en mi obra. No soy un Daniel Santoro progresista. Por suerte la literatura puede más.

AM: ¿Te querés correr de la posición fálica?

CA: Totalmente. Mis protagonistas son los soldados que combatieron a un polo guerrillero en el sur de Chile. La experiencia guerrillera más mesiánica de toda América Latina en los últimos 30 años. Elijo hablar de la dictadura de Pinochet desde un lugar simbólico, en el extremo sur de Chile, en la zona de los grandes lagos. Y la historia nace porque mi nana, la mujer que me crió, se decía la amante del jefe de todo este movimiento revolucionario guerrillero y campesino.

AM: En esta territorialización es perceptible que los bordes nunca son fijos, sino que se van moviendo. En estos personajes de *Transa* también hay un cruce con lo rural, a pesar de que se ha vuelto un tópico referirse a la violencia urbana. Este es otro entramado y otro cruce interesante, que remite también a la relación con la oralidad y los relatos orales de tu infancia. ¿Esto también tiene que ver con tu forma de pensar lo pop: no deslindar lo autobiográfico, lo emocional, de la pasión del investigador?

CA: Lo pop me obliga a hablar de lo contemporáneo, o desde el lugar de lo contemporáneo, del presente. Si no, no puedo escribir, si no pongo el deseo, y aun el goce en lo que hago, no puedo crear ese entramado entre verdad y ficción que permitió que Alcira, al leerse, me dijera: "Pero ¡esa soy más yo que yo!" Si no, no es verdad, ahí está la relación entre verdad y experiencia, es interesante. Es el concepto de verdad que me tiene fascinado. La verdad al modo clásico agoniza, y con ella el periodismo.

AM: ¿Qué pasa con la crónica?

CA: La crónica es totalmente anti sistema, no hay economía que pueda soportarla. Y a la vez es lo más interesante, porque es fluida, policlasista, permite diferentes posicionamientos, y reúne experiencia y escritura de un modo único.

AM: ¿A qué llamas tu actitud pop básica a la hora de escribir?

CA: El aunar lo religioso, la muerte y lo sentimental. El Frente Vital amado por todas las mujeres, pero amando una sola que se va con su amigo. Muerto por una policía que lo odia porque a él lo ama el pueblo. Una recreación casi de comic.

AM: ¿Sin pasión no hay historia?

CA: A mí no me interesa, quizás la haya, pero no me interesa. Para mí hay una cosa supra, hay algo que supera la mera recensión de los hechos.

AM: ¿También te planteaste la estetización de la pobreza como un problema ético y estético?

CA: Yo no reniego de las estéticas que enaltecen la pobreza. Cuando me ofrecieron filmar la historia del Frente Vital elegí a un director que era especialista en publicidad porque cuando le pregunté de qué color era el cielo cuando lo mataron al Frente Vital me dijo "violeta". Violeta. No era violeta. Ahí está el punto. La dimensión estética de lo próximo de los pobres no es gris, no es Caetano, no es monocromía documental. Eso es un error. Hay una distorsión ahí, ideológica, de clase, bien pensante. Todo lo contrario. Quizás la mirada tanguera y porteña la convierta en eso, pero es todo lo contrario, no es gris y nunca lo fue. Antes por tano, por gallego bruto, ahora por peruano, por boliviano, por futbolero. Pero podría haber caído en la fascinación de pintar eso.

Yo vengo de ser un mal poeta barroco, por eso le tengo una prevención terrible, a esa idea que tenía de jovencito de ser Pedro Lemebel. Entonces hice un esfuerzo por limar mi estilo. Pero hay un resto barroco en lo popular, que se tensa en el hiperrealismo y culmina en lo pop.

AM: ¿Cuál es la parte dolorosa de toda esta experiencia? Porque vos no la mitificás tampoco, al contrario, contás que los domingos te levantabas sin ganas de ir a la villa, decías, ¡uy, tengo que ir allá otra vez, no tengo ganas!

CA: Lo que más me preocupa son los pibes que se están matando entre ellos. Antes el enemigo estaba claro. Ahora la realidad es mucho más compleja. Me preocupan dos cosas: el enfrentamiento intraclase cotidiano y el sufrimiento social que producen las ilegalidades. Lo maravillosos son todos los elementos libidinales que se ponen en juego en esas relaciones, lo siniestro es el hecho de vivir permanentemente bajo amenaza, sobre todo en los niños. Eso me tiene profundamente conmovido, no sólo porque tengo un ahijado (el hijo de la protagonista de su historia), pero especialmente a través de él.

Puedo ver de cerca lo que él sufre, ver los pormenores de la violencia cotidiana, los gritos, los golpes. El gobierno de vidas. Ahí se da con toda claridad lo que dice Judith Butler, la precarización en términos de cuerpos precarizados, dejamos de hablar de derechos para hablar de invasiones de la subjetividad, o de subjetividades sitiadas. En los niños ya puede observarse una conformación perversa: se han convertido en armas que sólo saben disparar. Mi miedo es un mundo en que los sujetos, los niños sobre todo, son armas, que sólo saben gatillar, gatillo contra fulminante, fulminante contra pólvora, en una sucesión de hechos violentos sin razón alguna, en todos los sentidos de "sin razón".

En mi relación con mi comadre la vivencia del golpe me obligó a establecer una posición, de autoridad, de ley si se quiere. Yo llego y dicen "ahí llegan los derechos humanos". Los chicos saben que mientras yo esté no va a haber golpes ni gritos, pero persiste la amenaza, velada. Y no puedo dejar de pensar que mi intervención es sólo una forma de reducción de daño, puedo morigerar, no modificar, no evitar, porque eso es algo que está tan enraizado en la cultura que ninguna política conseguiría modificar en un plazo ni breve ni mediano, no sé si largo, muy largo.

Es parte de este embrollo sentimental global, parte de un mundo que reclama ser querido, y lo hace violentamente.

Y de este mundo más shakesperiano que económico, en el sentido de que su motor es la traición. Al comienzo de la investigación de los narcos yo buscaba la mecánica, la base

fundamental del funcionamiento del sistema, y encontré dos conceptos, la traición, y la astucia, que viene del mundo rural, bajo la forma de burlar el comportamiento de la naturaleza, o como inteligencia práctica vinculada al mundo natural, a los manejos para adelantar o atrasar las cosechas.

Al principio yo creí que este binomio me iba a servir para explicar toda la trama del funcionamiento, pero a medida que avanzaba en la investigación me daba cuenta de que la traición estaba demasiado arraigada, hasta ser fundante. Mientras dicen “esto es algo de palabra”, acuchillan al compadre por la espalda. Al principio el concepto era el riesgo como componente de toda transacción ilegal. El riesgo se regula con la astucia. Después vi la presencia permanente de la traición, casi como un interruptor. Finalmente la entendí como un componente económico fundamental que da movimiento a todo el sistema, le da dinamismo, porque donde se produce un vacío se llena inmediatamente con otro elemento o integrante.

AM: ¿Tuviste miedo?

CA: He sido extremadamente cuidadoso y respetuoso con cada una de mis fuentes. Eso se aprende en la convivencia. En la micropolítica que se hace en el pequeño mundo cotidiano, como un esfuerzo enorme por reponerse o sobreponerse a la neurosis. Con lo sentimental y con la empatía, con el convencimiento de que el otro sufre de las mismas cosas que uno: sólo allí es posible encontrarse, en un más allá del falo, que es el camino que ahora me interesa explorar como posición de cronista, de escritor, de persona.

El objetivo del *Dossier* consiste en repensar, desde un marco teórico preciso, las manifestaciones literarias que se dieron en los años 90, y sus repercusiones contemporáneas, dando lugar a una lectura crítica compleja. Esta muestra cómo, a partir de la adopción de estilos que pueden diferir desde la conformación de un tono neutro, que no toma partido, en una posición a veces resignada, a veces apática, y aún, lúdica (como en las narrativas líricas de Dalia Rosetti o Washington Cucurto) a la creación de una nueva subjetividad lírica y una nueva intimidad (Aldazábal, Bossi, Battilana, Mattoni) o la reconstrucción de una lengua natal, como en la poesía de Osvaldo Aguirre, a la trama compleja con que se urde la *non-fiction* de Cristian Alarcón, las escrituras de estos años dan cuenta de las profundas transformaciones sociales sufridas en las últimas dos décadas en la Argentina, y repensan la relación entre la literatura y los nuevos modos de la política.

Palabras Clave: escritura-política-cultura urbana-marginalidad

The purpose of this Dossier is to rethink –within a precise theoretical framework- the literary manifestations from the 90s and their contemporary repercussions, prompting a complex critical reading. In the adoption of various styles, from the conformation of a neutral tone without taking sides, in a resigned position, sometimes apathetic or even a ludic one (as in the lyric narratives by Dalia Rosetti or Washington Cucurto) to the creation of a new lyric subjectivity and a new intimacy (Aldazábal, Bossi, Battilana, Mattoni), or the reconstruction of a mother tongue, as in Osvaldo Aguirre’s poetry, to the complex threads of Cristian Alarcón’s non-fiction, the writings from this period manifest the deep social changes undergone in the last two decades in Argentine. They rethink, as well, the relationship between literature and the new forms of politics.

Keywords: writing –politics-urban culture-marginality