

Crónica, literatura y etnografía: la representación de la subalternidad en las crónicas de Cristian Alarcón.

Pablo Alabarces.

Cita:

Pablo Alabarces (2011). *Crónica, literatura y etnografía: la representación de la subalternidad en las crónicas de Cristian Alarcón*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/538>

Crónica, literatura y etnografía: la representación de la subalternidad en las crónicas de Cristian Alarcón

Pablo Alabarces y María Terán

Ponencia para las **IX Jornadas de Sociología**, Buenos Aires, FCS-UBA, 8 al 12 de agosto de 2011

1. Crónicas

Dentro de la abundante y reciente producción argentina en el campo del periodismo literario –en un momento de renovado interés por su práctica, pero de escasa teorización–, los trabajos de Cristian Alarcón ocupan un lugar sobresaliente por su repercusión pero, sobre todo, por la densidad y la complejidad de los procedimientos formales que dan lugar a sus crónicas. Es el caso de su último libro, *Si me querés quereme transa* (2010) –dedicado a narrar las redes del narcotráfico, cuyo centro ubicado en una ficticia *Villa del Señor* atraviesa algunas capitales y grandes ciudades de América Latina–, pero también de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003), abocado a trazar la vida y la muerte de un santo popular de los “pibes chorros”, el “Frente” Vital.

Centrarnos en la cuestión de la forma nos permite entonces desplazarnos del contexto histórico contemporáneo, esto es, de los múltiples espacios, actores, situaciones y problemáticas sociales que plantean interrogantes de carácter urgente en nuestra sociedad –y, de manera más amplia, en América Latina– para subrayar, en cambio, las estrategias discursivas, la cuestión del procedimiento y del género de las crónicas, los modos en que se construye el sujeto que narra, los usos de la investigación en la ciudad, así como analizar la versión de los “testigos” y los testimonios presentes en la investigación.

Ahora bien: si consideramos la obra de Alarcón en el marco de la crónica debemos responder a la pregunta de cómo ubicarlo en un género de tan larga tradición. Alarcón se inscribe precisamente en un grupo de narradores que al elegir la forma crónica construyeron su identidad como escritores. Si nos refiriéramos, por ejemplo, a la crónica modernista de fines del siglo xix para diseñar la figura de cronista que se dibuja en el célebre relato “Oscar Wilde” de José Martí,¹ e hiciéramos el mismo ejercicio respecto de una crónica de Rubén Darío para comparar los trazos de ambas figuras, en ninguno de los dos casos dudaríamos respecto de su condición de

¹ Selección, prólogo y notas de Ariela Schnirmajer. *José Martí. Escenas norteamericanas y otros textos*. Buenos Aires: Corregidor, 2010, pp. 287-298.

escritores; además, ellos escribían crónicas. Pero analizar la obra de Cristian Alarcón en función de ese interrogante nos coloca, en principio, frente a una figura de cronista diferente: se trata de un escritor contemporáneo que es un periodista, es decir, está inserto en esa doble pertenencia, y es este carácter dual el que nos permite discutir su obra en función de los modos de construcción del sujeto que narra. Los dos títulos de sus libros, como puede notarse, ponen en escena la voz “nativa”: y es justamente esa relación con las voces populares –de manera densa, con las culturas populares– lo que hace de sus crónicas un objeto sugerente, que juega (y permite, en ese movimiento, discutir) con las posiciones del narrador, del periodista y del etnógrafo. Analizar ese movimiento es el objeto de este trabajo.

2. Un estilo

Si bien la crónica es un género de no-ficción en el sentido de que no deja de ser “información”, su fuerte anclaje en la literatura queda revelado por un uso sumamente cuidado del lenguaje. Esta apuesta por la literatura –por “lo literario”– reside en la manera en que las crónicas reproducen determinadas formas de narrar, ciertas subjetividades, temporalidades y categorías narrativas y, por tanto, novedosas maneras de leer y de pensar el periodismo literario.

Uno de los procedimientos que caracterizan la obra de Alarcón es que los relatos no avanzan de manera lineal. En ambos textos, y a través de ciertas técnicas narrativas como la fragmentación y la interrupción del relato, la linealidad del orden temporal se quiebra, y por ello el relato “avanza” de modo fragmentario, interrumpido por vueltas hacia atrás y fugas hacia adelante. En el procedimiento, en la exhibición de lo técnico, el cronista juega con su doble posición: periodista, pero que no se reduce al predominio de lo referencial, sino que debe exhibir lo poético –en un sentido básicamente jacobsoniano–: es decir, periodista que *escribe*. Que juega con el lenguaje y la técnica, y muestra ese juego. Desde hace casi un siglo, ese juego se llama *extrañamiento*: y allí reside buena parte de la literariedad de la crónica.

3. La función de la crónica

La crónica alarconiana exhibe a la vez una función política: al dar voz a los excluidos y a los silenciados –los pibes chorros, los transas y los narcos– está representando lo subalterno de manera novedosa, es decir, mediante un complejo pacto de naturaleza dialógica y que opera como una coartada. En este sentido, Alarcón posee un privilegio epistémico o un capital simbólico (en el obvio sentido bourdeano) que le permite trazar un gesto político dual: ético –vinculado a una ética periodística que dicta la necesidad de que el gesto ocurra en el marco del diálogo y no

antes- y ficcional. Dicho pacto está condensado en las siguientes líneas de su segunda crónica:

[habla Teodoro]

“Lo mataron porque mi viejo era muy mujeriego. Era muy mujeriego
[Leoncio]

—Como vos, Teodoro.

Conozco entonces la sonrisa que esconde Teodoro. Es un gesto que parece no pertenecer a su rostro. Le surge de un costado, y levanta los rasgos andinos, hasta tajar una mueca en la mejilla que avanza desde la comisura de los labios hacia los ojos, sorprendente. Cuando volvemos al diálogo, me doy pena por haber hecho ese chiste: no era el momento. **Más tarde me daré cuenta de que fue quizás esa broma la que selló la confianza entre nosotros, la que lo dejó navegar su vida sin temor a que lo engañara.**

Para recuperarme hice una **pregunta de cronista de nota roja.**

—¿Supieron quién fue el asesino?” (p. 43, las negritas son nuestras).

Mediante este pacto Alarcón también define su identidad como escritor: no es un cronista de nota roja sino un exquisito interpretador de la voz de sus “testigos”. Ahora bien: debemos preguntarnos cuál es el plus de la ficción, es decir, el motivo de esta alta apuesta por la operación de ficcionalizar; cambiar los nombres de los “testigos” y advertirlo en ambas crónicas es el primer paso en esta apuesta por la ficción y por lograr un efecto de verosimilitud. Más aun, la potencia de los títulos de ambas obras extraídos del diálogo con sus “testigos” también nos habla de la función política de la crónica alarconiana:

[habla Alcira]

A pesar de su oficio de chorro era un tipo serio, y eso me enamoró. [...]

[habla Jerry]

—No es que piense que esto te va a gustar, pero necesitamos una chica de camada, es un trabajo no tan riesgoso como poner caño, y te puede dar lo que necesites. Piénsalo —me dijo.

—No, ni loca. Prefiero seguir en la mía.

Para qué lo habré pensado. Para qué, si en dos días estaba metida en un choreo, y en dos semanas en otro. Fueron siete. Ni uno más ni uno

menos. En el último, en la casa que robamos había una viejita a la que le dejé la mitad de las cosas que debería haberle sacado.

—No podés ser tan pelotuda —me encaró Jerry.

—**Dejame en paz. Si me querés, quereme transa** —le dije yo.

—Yo soy chorro, no puedo asociarme con una transa asquerosa —me enfrentaba él.

—Hay que tener mucho huevo para robar. Agarrar un arma, te la puedo agarrar, pero de ahí a ponérsela a una persona, no puedo. Sufro yo más que ella. Todo es diferente entre lo que vos hacés y lo que hago yo. **Lo mío es transar**. Yo no te pongo una pistola para que vengas a comprarme droga, vienen a comprar. Vos te querés matar solo. Es un negocio, **vos acá pedís lo que querés y yo te lo doy** (pp. 35-36, las negritas son nuestras).

La publicación de ambas crónicas en la colección “biografías y documentos” de la editorial Norma es otro dato: las fotos de tapa también son documentos de un periodismo, al menos, heterodoxo. En la de la primera edición de *Cuando me muera...*, la foto de Alfredo Srur nos muestra una villa del conurbano bonaerense; en cambio, la de la segunda reimpresión con foto de Esteban Widnicky parece reproducir el Puente Avellaneda y evocar una villa del bajo Flores. Está claro que la mención de dichos referentes no resulta productiva en el análisis; sin embargo, es interesante mencionar de qué manera la *Villa del Señor* opera como leitmotiv desde el cual “se miran” los vericuetos y las intrincadas redes del narcotráfico tanto local como paraguayo-peruano-boliviano: “La memoria de Elsa, una mujer que habla con parsimonia y comprende el fenómeno narco en Villa del Señor, le dicta que los peruanos avanzaron desde 1993, a medida que hacían retroceder a los paraguayos” (pp. 64-65).

Asimismo, nos interesa subrayar que la reproducción del puente revela la idea de pasaje, de cruce fluido entre un lugar y otro, esto es, de la porosidad de fronteras y, por lo tanto, del flujo de migrantes y de mezclas culturales –proceso de hibridación en términos de García Canclini– que pueblan el universo de *Si me querés quereme transa*:

En la villa, a los primeros pobladores que habían llegado desde el interior se les fueron sumando los de los países limítrofes y los peruanos (p. 63)

[...] la masiva imagen del Cristo negro de los peruanos que se repite en cada capital del mundo donde un inmigrante añore su tierra (p. 39).

Las líneas citadas revelan el enfoque interdisciplinario del cronista que en este caso dialoga no sólo con la crítica literaria, sino también con la sociología y con la antropología mediante un gesto explícito tanto en los agradecimientos como en el cuerpo de la crónica:

Teodoro es un inmigrante. La migración peruana es la más tenaz del continente. La capacidad de los peruanos para instalarse en otro punto del globo, sea Tokio, Buenos Aires o Nueva York, es extraordinaria. No hay capital en la que la comunidad no tenga su lugar. **La antropología contemporánea habla de “translocalidad migratoria”**, esa virtud para construir localidad que tienen los peruanos en el mundo (p. 118, subrayado nuestro).

4. Miradas

Un aspecto fundamental para trazar algunos de los rasgos de la figura del cronista es ver dónde detiene su mirada. Y aquí, una hipótesis: se trata de un cronista cuyo capital cultural incluye una sensibilidad particular, revelada en la importancia que le otorga a ciertos detalles. Detalles que se advierten en los múltiples objetos que pueblan algunas de las escenas construidas en sus crónicas. Nos interesa detenernos en ciertos pasajes que constituyen –o pretenden serlo– “altos momentos literarios”:

Teodoro y varios amigos se copetearon antes de tomarse una combi hacia La Parada, ese mercado a cielo abierto en un extremo de la ciudad que hierve todavía, cada vez más sórdido, pobre, violento y vital. **Allí se venden los amuletos de las sierras y de la selva, la ropa hecha en talleres clandestinos, los electrodomésticos robados, las flores de plástico y papel, los discos de boleros y rancheras, huainos y cumbias, se hacen las ceremonias para atar amores y desatar maleficios y se consiguen los animales más extraños para convertirlos en mascotas**, todo a precios increíbles y removiéndose en un caldo que aun en los días más fríos es caliente” (pp. 40-41, subrayados nuestros).

En algunas cosas, la verdad, piensa Teodoro, Buenos Aires puede ser muy elegante y europea, pero no le llega ni a los talones a Lima. Por más que quieran los coreanos y los judíos, el Once de las telas en rollo y por kilo no se puede comparar con **las calles y calles y calles de Gamarra, donde la gente muestra sus precios colgados de los hombros, como si fueran avisos humanos.** ¿Cómo estar a la altura de esas **galerías donde esperan las ofertas más convenientes, el algodón pima más suave y duradero, las muchachas que te agarran del brazo y te llevan para adentro, te suben al tercero, al cuarto piso a descubrir la caleta más caleta, y donde todo le saldrá la mitad. Pase, patrón. Qué busca, rubiecita. En qué anda amigo. Le damos más barato. Le damos lo mejor.** Teodoro adoraba caminar entre ese gentío inmenso en el que lo que valía era el **artilugio para vender, la sagacidad para comprar.** Llegó a saber mucho de zapatería. Además, el oficio, al ser autónomo, le permitía seguir metido en la política (p. 46, subrayados nuestros)

La misma sagacidad que Teodoro se atribuye a la hora de comprar los materiales para fabricar los zapatos que ofrecerá a sus clientes, es la que el cronista revela al posar y detener su mirada entre los múltiples detalles que más que describir escenifica: [habla Ángel] “El sábado es el mejor día en Villa del Señor [...] Lo más ajetreado es la feria de la avenida Bonavena, donde hay desde pungas hasta tripa o arroz con pollo, chicha, ceviche, pollo asado, choripán, sopa de maní, sopa paraguaya [...] Es como la frontera de todos los países juntos” (p. 71).

Otro de los detalles “deliciosos” en los que el cronista se detiene es la mercadería que Alcira y Jerry compran en el mercado central y en el de Liniers cuando una vez en libertad deciden vender comida hecha:

Alcira y Jerry compraron un horno industrial [...] Alcira guarda de ese emprendimiento una extraordinaria capacidad para el comercio, no sólo de cocaína, pasta básica o marihuana, sino las claves de la compra mayorista de cualquier producto. El mercado central es para Alcira una segunda patria. Liniers, su segundo hogar. En sus recovecos puede conseguir zapatillas, pilas, pollo, telas, champú, velas, comida para perros, cuadernos escolares, pilas o linternas, gafas, pintura, madera, o carne de la mejor para esos asados pantagruélicos que ofrece en las grandes ocasiones (pp. 195-196).

Con respecto a la “escenificación” de los detalles leemos una diferencia clave entre ambas crónicas: en *Cuando me muera...*, los protagonistas son los pibes chorros pero también el espacio de la villa –los pasillos, las casas y los comercios están detallados con minucia–, retratado como un mundo aparte no sólo de marginación sino también autónomo en tanto funciona con leyes propias, es decir, con una lógica otra. En cambio, en *Si me querés...* están más acentuadas las historias de vida cruzadas y mixturadas de chorros, transas, narcos y migrantes.

5. Voces

Esta diferencia clave respecto de lo escenificado reafirma la función política de la crónica alarconiana: ceder la voz narrativa a algunos de sus “testigos” como Alcira –transa–, Teodoro –narco e inmigrante– y Jerry –chorro– en aquellos pasajes donde el cronista se detiene. Por ello, la figura del cronista-investigador está muy marcada en ambas crónicas, pero sobre todo en la última, donde se nos exige un mayor esfuerzo de lectura. Este cronista con un *yo fuerte* comparte un porro con los “pibes chorros” en el cementerio y en la segunda crónica apadrina al hijo menor de Alcira, lo que revela un gesto de identificación sumamente potente de la voz narrativa con sus “testigos”, que lejos de interpretar como una crítica consideramos parte esencial del pacto. Ambas escenas nos permiten trazar otra línea en el diseño de la figura de cronista construida por Alarcón: se trata, una vez más, de la figura de un cronista “de la calle”.

El *yo fuerte* que narra se intensifica en la segunda obra a través de numerosos cambios del punto de vista: a veces la primera persona –que nunca deja de ser la voz del cronista– la tiene Alcira; otras, Teodoro, Ángel y otros. Una vez más, el cronista les “da voz” mediante un gesto que quiebra la posibilidad de referirnos a las clásicas categorías narrativas: la crónica está en primera persona y los que hablan son, sobre todo, sus “testigos”. Lo mismo podemos afirmar respecto de la categoría de contexto: preferimos entonces reponer la idea de *trama*.

En otra escena de *Si me querés...* se repite el mismo procedimiento aunque de manera más compleja: en este caso la “voz” de Alcira describe y construye la figura de Jerry mediante un giro del punto de vista que se revela en el comienzo de la crónica:

Me conoció con el nene de la mano. Damiancito ya tenía cuatro años; me impresionó el cariño que le demostraba. **Era como si tuviera que pagarle una promesa a un santo. Cada vez que choreaba y le iba bien, después pasaba a saludarnos con regalos**” (pp. 34-35, subrayado nuestro).

Si ampliáramos nuestro análisis del género hacia la producción de otros cronistas contemporáneos podríamos preguntarnos si esta sensibilidad particular revelada en la importancia que el cronista le otorga a ciertos detalles constituye una sensibilidad compartida, en cuyo caso deberíamos hablar de una sensibilidad generacional. El tratamiento de los detalles les da a las escenas construidas un gran efecto de verosimilitud que reside en la apuesta literaria. Leemos en la segunda crónica:

La construcción de una figura de poder dentro de un territorio suele tomar prestado lo que necesita de la ficción, hasta para convertir una biografía imposible en un relato oral que se vale por sí mismo, capaz de ser verosímil y de perdurar (p. 93)

En la sección “Encuestas” de *Bazar Americano* encontramos la posición del escritor con respecto a la veracidad de los detalles en la escritura de la crónica (2011, mayo-junio. [On line]. Disponible: <http://www.bazaramericano.com>):

[...] no estoy de acuerdo con la invención de detalles. La invención de detalles implica cierta vagancia, cierta pereza a la hora de investigar y de mirar.

6. Biografías

Las crónicas de Alarcón reconstruyen fragmentos de vidas: la del Frente Vital opera como eje del derrotero de los pibes chorros y la de Alcira constituye el núcleo de las biografías de transas, narcos, migrantes e inmigrantes. Una de las diferencias clave entre ambas crónicas reside en el modo de narrar: la vida del santo popular está trazada de manera más lineal que las idas y venidas de los “testigos” que pueblan la segunda crónica: las líneas entrecruzadas que construyen y escenifican la vida de esta transa se encuentran más densamente texturadas con las de otras biografías. Es por ello que la biografía de Alcira nos obliga a tener en mente y a revisar el árbol genealógico de corte “macondiano” editado en las primeras páginas.

Su derrotero comienza con la inocencia al poco tiempo de enviudar:

A la semana me allanaron la casa. Nunca había sido empujada por un policía. Me pusieron contra la pared como una muñeca de trapo, apuntada en la cabeza con un fierro. “¿Dónde está la plata? ¿Dónde está la droga?”, me gritaban en el oído. Y yo, ni la menor idea de lo que era **la mercadería, la merca, la frula**, todas esas **palabras que con el tiempo iban a ser tan comunes para mí**. Pensarán que me hago la mosquita muerta, pero no, es

cierto, a mí también me da risa pensar que alguna vez fui así de inocente (pp. 24-25, subrayado nuestro)

Encuentra su punto clave cuando Alcira recibe su primera lección de transa

El amigo la sentó y le dio su primera lección de transa. “Vos vas a empezar de cero. Abrí bien los ojos. Esto no es chiste. No es broma. Tenés que estar atenta. Es jodido. Así como te da, te quita. Si no es la policía, son otros transas los que te quieren bajar. O los pibes que te quieren robar. O cualquier persona cercana que te quiere mejicanear. Desconfiá de todo el mundo. Desconfiá de todo (p. 27).

Y sigue un camino en el que la transa deviene en una experta empresaria del narcotráfico que condensa y define el negocio del narco sin cruzar la línea que divide las categorías de chorros/transas:

Y así, de golpe y porrazo tuve que entender este negocio: una máquina que mata, que elimina, capaz de perder al ser humano, porque da poder, más poder que ningún otro. Cualquier cosa es poca al lado de semejante negocio. Es tenerlo todo hoy. Perderlo todo mañana (p. 24).

En ambas crónicas es posible diseñar un mapa de los cruces biográficos que el cronista traza a lo largo de su relato, así como trazar las complejas líneas del narcotráfico argento/boliviano/peruano para reconstruir una parte de los vericuetos del negocio del narco que el periodista eligió recuperar en el *backstage* de su investigación.

7. Testigos y testimonios

Entre los testimonios de los “testigos” de la muerte del Frente queremos subrayar el que está construido con una lógica policíaca y judicial. La desocupación y la miseria, las malas compañías y la falta de afecto además de la droga son algunos de los motivos que explican según “Pupi, o Roberto Sánchez, como Sandro” las bajas de su barrio:

“Quiero mostrarte una lista que tengo ahí —dijo—. Acá, en estas pocas cuadras murieron más de veinte pibes desde que me acuerdo. Yo las fui anotando. Lo tengo todo guardado”. [...] Allí me entregó su material:

catorce hojas de carpeta, cuadriculadas, escritas a mano y en una prolija letra imprenta, hasta los márgenes del papel [...]. En las hojas se suceden los nombres, los apodos, remarcados con birome, los nombres de los caídos. Roberto también me mostró fotos. Y recortes de diarios. Son noticias policiales con imágenes de cuerpos tirados sobre el asfalto [...]. Podría, con la foto, reconstruirse la historia. Con sólo hacer un círculo en cada uno se iría completando la sangría de los noventa en la villa San Francisco. Pero la historia está escrita. Él decidió inscribirla. Él no pudo evitar llevar un registro. Desde que murió el primero comenzó a anotar. No mucho. Sus portes, el color de sus ojos, los rasgos, algunos detalles, y la forma en que murieron, las circunstancias de sus muertes (pp. 153-154).

Entre las páginas de dicho registro, el “testigo” clave consigna los nombres de todos los pibes –amigos y allegados– que murieron por diversos motivos, entre los que priman los caídos como resultado de un enfrentamiento con la policía: en clave de cronista, las páginas de Roberto reconstruyen con minucia la manera en que cada uno de estos jóvenes perdió la vida en un clima que se asemeja al lejano oeste:

Aquí están los nombres y sobrenombres de los cuales voy a tratar de detallar cómo perdieron la vida (p. 155)

La prosa de Roberto es implacable. Se repite con cada muerto: Camerún, Papilo, Taty, Poti, Samuel, Cuervo, Laly, Fredy, la Gorda María Marta, Chinito, Maikel, Miki, Miguel “el Alto y Miguelito, el hijo de la May que no andaba en el robo (p. 157)

En la reconstrucción de sus registros, este testigo clave comparte algunos de los rasgos del escritor: la importancia otorgada a los detalles y el tono de suspenso.

8. La traición

El primer libro de crónicas de Alarcón se abre con un epígrafe de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia:

“(…) El traidor vive entre dos lealtades; vive en el doble sentido, en el disfraz. Debe fingir, permanecer en la tierra baldía de la perfidia, sostenido por los sueños imposibles de un futuro donde sus vilezas serán, por fin,

recompensadas. Pero ¿de qué modo serán recompensadas en el futuro las vilezas del traidor?”

La cita parece funcionar como una célula narrativa que también se disemina en la segunda obra. Y aquí, otra hipótesis: sobre la consigna de una mayor apuesta a la ficción, en las crónicas de Alarcón encontramos diversas células o núcleos narrativos más o menos expandidos, e incluso por cronificar.

Mientras la popularidad de Víctor Manuel Vital encuentra en el tema de la traición un punto clave:

[...] el Frente robaba al tiempo que ganaba fama por su precocidad, por la generosidad con los botines conseguidos a punta de revólveres calibre 32, por preservar los viejos códigos de la delincuencia sepultados por la traición, y por ir siempre al frente (p. 15).

Alcira, ya viuda, es traicionada por la familia de su primer marido y sin dejar su condición de transa se enamora y se casa con un chorro que también es fusilado. El asesinato de Jerry opera como lección clave que en este caso le trazará el camino de un “viejo mito: el transa muere transa”: el tema de la traición encuentra en la obra de Alarcón un tratamiento privilegiado aunque la mirada del cronista parece detenerse en aquellos pasajes en los que la traición se da entre fieles, esto es, tanto entre pibes chorros como entre transas y narcos:

Y para mí, después, analizando lo que es analizando, te digo, Lupe, que el pobre de Chaparro, tan el machito que se hacía, terminó siendo el más gil. Porque lo agarraron de encerrona, como un grupo comando, sus propios perros (p. 166)

Y en palabras de Teodoro:

En el negocio hay muchas leyes, pero yo creo sinceramente, compadre, que la más importante para que sobreviva por siempre es que no hay que permitir que a uno lo cierren. A mí me cerraron varias veces. Cerraron, sí, como cerrar el camino, o cerrar una puerta. En Perú decimos que nos cerraron cuando alguien a uno lo cagó, por un decir. Me cagó con la guita, por ejemplo. Casi siempre le diría que es por dinero (p. 116).

9. Antropologías y parodias

Las historias entrecruzadas de los “testigos” parecen primar por sobre el tono de denuncia: se trata de un modo de intervención intelectual traducida en una forma de denuncia político-social embellecida, acorde a la apuesta por la operación de ficcionalizar. Más aun, podemos afirmar que estamos frente a una figura de cronista “de la calle” cuyo corpus podríamos acercar y comparar con algunas de las crónicas de Martín Caparrós, Leila Guerriero y Juan Pablo Meneses, entre otros, lo cual nos permitiría intervenir en un campo de discusión muy interesante para responder cuándo y de qué manera surgió este tipo de género narrativo –periodismo literario– en el interior del periodismo.

Pero en el caso de la crónica alarcóniana y su elección particular de espacios, sujetos y muy especialmente voces (recordemos: la *voz nativa* titula ambos libros), estamos ante una suerte de exasperación de la variante etnográfica del cronista: aunque no se disimula detrás del cuaderno de notas –ni de ninguna inscripción académica, las que tienden a estar borradas detrás de la pretensión *literaria* y del anclaje periodístico–, sino que se sobre-representa por delante de cualquier borradura. Posiblemente, esta suerte de exasperación del yo –otra clave donde leer estos periodismos y estas literaturas: las literaturas del yo en las que viene insistiendo la crítica reciente– sea la que conduce a Alarcón a la parodia exasperada a la que lo condena la revista *Barcelona*, reemplazando la construcción de no-ficción por una autobiografía delirante y transformando la exploración del margen por una suerte de populismo negro. Entre todas estas señales –la etnografía atenta, aguda y respetuosa; una escritura trabajada con sutileza; la parodia que busca clausurar el género– oscilan tanto las posibilidades como los límites de las crónicas contemporáneas.