

Sobre márgenes, crónica y mercancía

Mónica Bernabé
Universidad Nacional de Rosario

I

¿Qué es la crónica? No lo sé muy bien, pero antes que definirla me interesa argumentar sobre su posición en el mercado de bienes simbólicos y sus modos de negociar, desde los márgenes, tanto con la literatura como con el periodismo. Esto implica proceder al revés de la historia literaria que, preocupada por estudiar el proceso de autonomización, leyó en el género el costado más “contaminado” de la obra de poetas y narradores por su relación de dependencia con el periódico, en definitiva, con la industria cultural. En este sentido, desde fines del siglo diecinueve, la crónica sólo podía aparecer como una suerte de avanzada esteticista dentro del periódico que exhibía otro modo de escritura al mismo tiempo que marcaba el límite del discurso informativo.

Sin embargo, el/la cronista, como habitante de fronteras, se destaca por su destreza para moverse en la ambigüedad: produce textos que aspiran a ser valorados más allá de lo percedero de la noticia aunque, en lo inmediato, se empeña por hallar un comprador. Precisamente, este doble deseo levanta las sospechas sobre el género catalogado, desde sus inicios, como un mero ganapán de poetas bohemios. De ahí que la forma textual denominada crónica sea rápidamente remitida a la práctica de escritura en y para el periódico. En la larga lucha por la conquista de la autonomía del arte, la crónica estuvo asociada a los estómagos antes que al espíritu. Son muchos los ejemplos pero elijo dos emblemáticos para recorrer brevemente el camino que va del modernismo

a la vanguardia. Por un lado, Rubén Darío, el fundador de las reglas del arte en la modernidad latinoamericana –nuestro “nomoteta” para decirlo en los términos de Bourdieu– fue también un escritor asalariado. Desde 1892, como corresponsal de *La Nación*, percibió un ingreso mensual hasta su muerte aunque el oficio no le dio para lujos. Enrique Gómez Carrillo, otro cronista con crónicos problemas de dinero, desde París se lamentaba con Rubén:

En Buenos Aires, que según parece, es una ciudad *habitable*, me dicen que no se puede vivir del periodismo. Yo, sin embargo, me había figurado que haciendo todos los días un artículo agradable, sin pretensiones, pero bonito, leíble, ameno, de actualidad, un *interview* que fuese al mismo tiempo una silueta, una crónica de teatros que no fuese un *compte-rendu* sino un cuadro, una revista política, sin acritud, con elegancia, con algo de ironía bondadosa, etc., hubiera podido ganar allí mi vida... Pero dicen que no; dicen que Julián Martel se muere de hambre, que hasta usted ha tenido que aceptar un empleo, usted... Verdaderamente su desgracia consiste en no escribir en francés o en inglés... ¡Si fuese parisiense, tendría un carruaje, Rubén! (Ghiraldo 58)

Por otro lado, en cuestiones de negocios, el socialista José Carlos Mariátegui –que trabajó desde los nueve años en el periódico– parece haber sido algo más exitoso. A pesar de la precariedad limeña, logró salir de cronista asalariado para ejercer como *free lance* al tiempo que fundó su propia empresa editorial. *Amauta* fue un emprendimiento triunfante que contaba con un eficiente sistema de distribución de cinco mil ejemplares y de cuyas ventas vivía con dignidad la familia Mariátegui.

A partir de su inserción en el periodismo como mercancía, la crónica cumplió y cumple funciones decisivas en el campo cultural y literario. Podríamos decir que es un doble recurso: al mismo tiempo que representa la posibilidad de un ingreso de dinero es una estrategia para forjar un nombre de autor. Sin embargo, a la hora de evaluar una obra, rara vez la crónica fue considerada una práctica de escritura virtuosa.

En general fue leída como la prosa menor de escritores cuya maestría sólo podía ser calificada a partir de novelas o poemas o por la profundidad intelectual desplegada en el ensayo de interpretación. Poemas, novelas y ensayos constituyeron las formas consagradas, esto es, los recintos sagrados en donde era posible atesorar el patrón oro de la alta literatura. Habría que preguntar hasta qué punto en la crítica literaria actual siguen operando estos valores pero eso significaría desviar el objetivo de este trabajo.

En el transcurso de los años ochenta, un sector de la crítica inició la lectura de la crónica modernista. En los exhaustivos trabajos de investigación de Aníbal González, Julio Ramos y Susana Rotker se reactivó la lectura del género para enfatizar, precisamente, sus paradojas: al mismo tiempo que marginal, la crónica fue el punto de partida para la configuración de una literatura autónoma en América Latina. La reivindicación, básicamente, apuntó a desentrañar la función estética que desempeñó la crónica modernista en el seno del periódico, es decir, la diferencia que la alta cultura podía exhibir en un medio de comunicación de masas. Las crónicas de los poetas, como las de Rubén Darío o las de José Martí, fueron leídas por sus vínculos intrapoéticos más que por su constitución como producto cultural en función de la formación de lectores en el diario. No es un dato menor que las crónicas de Rubén Darío, publicadas en *La Nación* y editadas en 1896 bajo el título de *Los raros*, constituyeron un fenómeno comercial inédito en Buenos Aires agotando su primera edición en quince días.

Hace unos años, al prologar una antología de textos editados como “no ficción”, intenté describir una zona de producción de escritura a partir del concepto de hibridación textual partiendo de las relaciones entre crónica, discurso testimonial y ensayo etnográfico que, con intenciones de intervención política, desde la década de los sesenta exploran formas alternativas a las del canon literario. En el inventario, también podríamos agregar los relatos que bajo la misma denominación registran el viaje intelectual hacia el mundo del otro o los bajos fondos. Estos deslizamientos o deslices, que durante gran parte del siglo veinte se ejecutaron bajo la figuración del etnólogo erudito, produjeron lo mejor de la teoría cultural latinoamericana. Siguiendo esta línea, muchos de los cronistas contemporáneos perfilan como ensayistas culturales, claro que ahora ocupando posiciones diferentes a las de

aquellos viejos letrados paternalistas. En los ochenta algunos escritores se arriesgaron a traspasar el umbral de las bibliotecas, esta vez sin ropaje antropológico, y salieron a la calle para sumergirse en la cultura de masas y darse un baño de multitud –como diría Baudelaire– aunque sin la gala aristocrática del *ennui*, sino en franca sintonía con el humor y la música popular. Dos de ellos emergen como cronistas ejemplares: el puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá y el mexicano Carlos Monsiváis. En la crónica, Rodríguez Juliá, dio con la forma narrativa que le permitió salir de las cristalizadas fórmulas de las novelas del pos-boom latinoamericano, en especial, de la retórica del neobarroco caribeño. Para Monsiváis, la crónica –tramada entre ironía y evocación– significó el hallazgo de una voz individual que, poniéndose en diálogo con las voces de los otros, explora los actuales laberintos de la desigualdad mexicana sin reproducir las perspectivas de la alta cultura desde las cuales produjo el ensayismo de interpretación.

En este amplísimo corpus, figuran también aquellos escritores que practican el periodismo de investigación apelando el relato de no-ficción. Siguiendo la huella de Rodolfo Walsh, en el Cono Sur abunda el ejercicio del periodismo como intervención política publicado bajo el rótulo de crónica. En el marco de la tradición literaria mexicana, la prosa testimonial de Elena Poniatowska en los setenta es un dato insoslayable para pensar muchos de los cambios producidos en el género hacia el final del siglo. Esta línea de compromiso político se intensificó en los últimos años cuando la investigación comenzó a enfocar la marginalidad y la violencia urbana causada por la agudización de la fragmentación social en las metrópolis latinoamericanas. Los ochenta, como bien señala Susana Rotker (1993), también fueron los años de transición en el que comienza a forjarse el “Gran Miedo”.

Es evidente que bajo el común denominador de crónica producen texto una pluralidad de voces que exhiben tonos disímiles y desempeñan funciones diferentes. A los fines de poder establecer imprescindibles distinciones para el análisis crítico, me interesa trazar una primera línea de separación entre la crónica tal como se la entiende y practica en las actuales escuelas de periodismo y las crónicas que se inscriben en la serie literaria inaugurada hacia fines del siglo diecinueve y que hoy encuentra su continuidad, para dar algunos ejemplos, en los textos que Pedro Lemebel lee en una radio chilena, los que María Moreno

publica en diversos periódicos argentinos, los que Sergio Chejfec suele publicar en revistas y antologías. Por un lado, hay periodistas que recurren a la literatura para proveerse de técnicas narrativas con el propósito de relatar con eficacia una serie de historias reales; por el otro, hay autores de literatura que experimentan con la forma breve de la crónica para experimentar con las relaciones entre ficción y realidad. Ambos registros conviven en tensión aunque las separaciones se vuelven cada vez más borrosas y confusas.

II

En las escuelas de periodismo, la crónica suele ser una búsqueda por ir más allá de la noticia con el objeto de resistir a la reificación de la información. Intenta transformar la noticia en un relato memorable y de producir un periodismo de investigación que actualmente encuentra poco espacio en los medios de prensa y escasa demanda en los editores de periódicos que privilegian las noticias rápidas y efímeras.

www.cronica.com podría denominarse el nuevo espacio por el que circula el excedente de la producción periodística en la época de su reproductibilidad digital. Esta estrategia virtual de reproducción y circulación probablemente introducirá cambios en los modos de escritura de un periodismo muy activo que viene desarrollando estrategias de difusión a través de blogs y del enlace en red. Basta con entrar por cualquier sitio web, por ejemplo, “Águilas humanas. Un lugar de crónicas” de Cristian Alarcón y desde allí linkear hacia sus blogspots amigos: blogcronico, El oficio de narrar, Gatopardo, Señorita Li, Crónicas periodísticas, Etiqueta negra. La red se expande en simultáneo y bifurca la lectura para conformar un espacio paralelo y autogestionario de periodismo en franca oposición a las estrategias de periodismo de los grandes medios que apuestan a la noticia sensacionalista, de gran impacto y rápidamente desechable, editada desde una política tendiente a la mínima complejidad discursiva para contar historias sencillas, ligeras, en definitiva, una escritura rápida para una rápida lectura. Bien diferentes a las ediciones digitales de los diarios impresos, estos sitios de periodismo alternativo cuentan una serie de historias que, nacidas de la investigación de un acontecimiento político o de una situación social compleja, apelan a una retórica afín con las técnicas narrativas

de la no-ficción. Un buen ejemplo de este modo de ejercer el periodismo es el libro *La argentina crónica* compilado por Maximiliano Tomas con prólogo de Martín Caparrós. El libro fue editado con el interesante agregado de una breve entrevista a cada uno de los autores, en la que se le pide que defina al género. En las respuestas se puede apreciar el consenso, entre los practicantes de periodismo, sobre la noción de crónica como “el buen relato de una historia real”.

Decir que la crónica es un sitio discursivo de fronteras abiertas y porosas, un híbrido entre literatura y periodismo no es ninguna novedad. Es una fórmula correcta pero que finalmente no explica nada. De la fusión nace nuestra con-fusión diría un viejo letrado del patriciado puertorriqueño. Antes que la definición, me interesa la identificación de un inmenso corpus de textos que respetan las codificaciones de la prensa periódica y al que se denomina crónica en contraposición a noticia. Responden, en su gran mayoría, al formato que se enseña en los talleres de periodismo que en su mayoría son adaptaciones o aplicaciones de la una serie de consignas rápidas: “la crónica cuenta como un cuento” o, en palabras de García Márquez, “una crónica es un cuento que es verdad”. En definitiva, el oficio se juega en la mayor o menor habilidad o destreza para narrar buenas historias y, en fin, “deleitar e instruir” o, también, en “un modo diferente de crear la información” o “narrar lo que se vivió para que los hechos sobrevivan”.¹ Esta modalidad de la crónica se expande en concordancia con el crecimiento fenomenal de la matrícula de las escuelas de comunicación y la proliferación de talleres de escritura. Corresponde a la práctica de un oficio que crece en la oferta y disminuye en la demanda a causa de la actual retracción en la venta del diario después de 200 años de expansión continua. Los textos que aparecen en las revistas digitales y blogs pertenecen al vasto mundo del periodismo *free lance* en búsqueda de espacios para colocar sus mercancías.² Los empresarios del rubro anuncian

¹ Las expresiones entre comillas son citas de las definiciones que cualquier lector puede encontrar en los sitios web arriba mencionados dedicados a la crónica y en las respuestas de los autores de *La Argentina crónica*.

² “Nunca ha habido una mejor época para hacer periodismo escrito, y nunca ha habido una peor para ganarse la vida ejerciéndolo; hay más mercado que nunca, pero menos ingresos. La tendencia se ve con especial nitidez en Estados Unidos, tantas veces precursor de lo que nos espera en el resto del mundo occidental. El panorama

grandes cambios al mismo tiempo que despiden empleados. Algunos pocos podrán seguir trabajando en la forma tradicional, la mayoría deberá reconvertirse. ¿Se tratará de una fuga masiva hacia la web al mismo tiempo que una generalizada precarización laboral? ¿Qué diría Benjamin, tan preocupado por los modos de reproducción, de este peregrinaje pos-aurático hacia el flujo virtual de los narradores en red? ¿Para quiénes se escriben tantas historias de no-ficción? O como preguntaba María Moreno, “¿la crónica quedará reducida en un ejercicio de prosa discreta amaestrada en los talleres literarios?”.

Y en tren de distinguir, para poder apreciar las formulaciones sobre el género que alienta la Fundación Nuevo Periodismo, basta con leer las bases del concurso publicadas en la Web que dictamina que la crónica es “una investigación periodística –incluida la biografía– sin limitación temática, realizada en profundidad, escrita con una marcada voz de autor y apelando a estrategias y recursos propios de la narración de ficción”. Para desentrañar hacia dónde apuntaba el premio bastará con leer la propuesta del proyecto ganador presentado por el argentino Hernán Iglesias Illa, que obtuvo 20.000 dólares para escribir una crónica que “*intentará ser el reflejo* de una clase, la de los jóvenes banqueros argentinos residentes en Nueva York, y su actuación durante los momentos de mayor tensión de la crisis de 2001–2002”. También dice que “*buscará pintar* un grupo social y describir una época de convulsión y derrumbe económico, de especulación y optimismo sin sentido” (el subrayado es mío). “Reflejar” y “pintar” dice la propuesta, adscribiendo al género a las retóricas de un realismo que podríamos llamar ingenuo.

Desde esta perspectiva, la crónica responde a una fórmula fácilmente reproducible: presentación de algún personaje raro, puede ser *under*

es inquietante: la media diaria de ejemplares vendidos allí ha bajado de 62 millones a 49 millones desde que hace 15 años Internet empezó a volverse accesible a todos. Unos cien diarios se han visto obligados a dejar de imprimir en papel. En el mismo periodo, el número de lectores de periodismo digital en Estados Unidos ha ascendido de cero a 75 millones. La fuga de la publicidad, la sangre comercial del periodismo en papel, ha reducido las ganancias de manera drástica, lo que ha derivado en grandes cantidades de despidos (se maneja una cifra de 15.000 en Estados Unidos el año pasado) o, para los que han tenido más suerte, de *prejubilaciones*” (John Carlin en “El momento crucial” publicada en *El pais.com*, 10/05/2009).

o marginal, o la focalización de un grupo social particular para relatar sus historias y diseñar sus perfiles a partir de entrevistas de profundidad mientras se desgana sobre la relación entre el caso particular y los procesos sociales en general. La revista de crónicas más prestigiosa y exitosa de América Latina, *Etiqueta Negra*, es un producto de diseño que apela a un lector *cool* bajo la consigna: “una revista para distraídos”. Distracción, entretenimiento y, al mismo tiempo, algo de información envasada en un objeto bello. Y como dice uno de sus editores, “para atraer a los más distraídos necesitábamos un verbo, elegimos dos, contar y descubrir. [...] La crónica, para nosotros, es un género híbrido, o mejor, una hija de la relación incestuosa entre el periodismo y la literatura, pero donde el periodismo fuese el sustantivo y lo literario, lo adjetivo”. En este caso, lo literario vendría a ser el adorno de la información.

III

Existen otro tipo de crónicas. Son aquellas que experimentan en un doble registro: al tiempo que se alejan del canon periodístico aspiran a romper con la noción de autonomía. No es que renieguen del factor estético, sino que éste ya no es su fundamento de valor. En cierto modo, postulan una estrategia vanguardista: reconectar vida y literatura pero ahora sin atribuirle al arte un estatus privilegiado en los procesos de significación social. Son literarias pero fuertemente invadidas por la imaginación técnica y sus estrategias de producción cultural. Utilizan el montaje, fotomontaje y collage como herramientas. Son literarias pero rechazando cualquier división entre cultura y economía, entre arte e industria cultural, entre escritura y tecnología. Son literarias pero a condición de intervenir en la vida cotidiana, esto es, “de interpelar y redirigir aquellas experiencias humanas que no han sido todavía subsumidas en el capital o que han sido estimuladas pero no consumadas por éste” (Huysen 40)

En esta línea, destacamos una serie de textos, más allá de la denominación bajo la cual son publicados, que exploran espacios organizados como heterotopías, para retomar la senda de Michel Foucault. Las heterotopías son heterocronías, es decir, operan cortes en el tiempo instaurado en forma lineal. Así entendidas, las crónicas remiten a espacios reales al mismo tiempo que ilusorios, densamente atravesados

por múltiples voces y tiempos. Foucault los denominó “espacios del afuera” porque privilegian la producción de emplazamientos, que son las formas en que se establecen las relaciones en la época actual: “un momento en que el mundo se experimenta menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red, una puntos y se entreteje”. Estas hetero-crónicas, entonces, privilegian la puesta en escena de una serie de emplazamientos configurados por relaciones de proximidad, de circulación, de identificación, de ordenación de cuerpos. Es decir, formulan sus recorridos articulando relaciones entre trayectos reales y virtuales bien lejos de la estrategia del realismo y del relato de los hechos. No pretenden desentrañar una verdad ni contar historias, sólo intentan establecer relaciones a fin de organizar imágenes, perspectivas y afectos. Son intentos de coordinar ojos con cuerpos y palabras.

Se caracterizan también por asumir un programa de difusión intenso, van hacia el lector, lo buscan anhelantes por su misma ligazón con los medios masivos aunque sin renunciar a una escritura que cuestione la pretensión de transparencia del lenguaje. De este modo, formulan una coartada eficaz para crear un espacio de diálogo entre las diversidad de voces que entonan en la ciudad sin caer en la excesiva seriedad del tratado sociológico o en la crítica académica cada vez más afecta al *paper*. Este tipo de crónica, en algunos casos, fue una alternativa al best-sellerismo neoliberal de los noventa.

La crónica, así entendida, es una escritura de fronteras. Busca un tono, una voz, un fraseo que singularice a un autor desde la práctica de una escritura que no abomina del periódico. Estamos hablando del tipo de autores que, aunque dejen de firmar sus textos, igualmente serían reconocidos por una multitud de lectores. Es la gran lección de las *Aguafuertes* de Roberto Arlt que acciona, por ejemplo, en la escritura barriobajera de María Moreno. Es la media voz intransitiva de la que habla Barthes a condición de que esa voz enuncie en un lugar, “in situ” podríamos decir apelando al título de una colección de la Editorial Sudamericana.

En las encrucijadas entre el tiempo y el espacio, entre lo público y lo privado, entre lo visible y lo invisible, entre lo virtual y lo real, que son las heterotopías, la crónica añade un elemento fundamental: la figura del autor que suele ser alguien que se pone a sí mismo en observación,

un sujeto que se ve afectado por la acción de ver. Podemos hablar, entonces, de “crónica de autor” a condición de entender al autor como una relación, un lazo entre diferentes lecturas y voces, entre diferentes sitios y temporalidades. Un cronista es un autor que está bien lejos de presentarse como el remate de una experiencia acumulada a través del tiempo para producir una totalización. Quien realiza la acción de ver en la crónica es un sujeto que confía menos en sus percepciones fenomenológicas que en su sensibilidad frente a lo ausente, a las pérdidas y a los anhelos inconfesados, quiero decir, alguien para quien el acto de escribir comienza con la observación de lo faltante más que de lo existente. De este modo, la crónica heterotópica no reconstruye lo vivido a través de una voz narrativa que rememora y relata en forma progresiva. Muy por el contrario, resiste a la idea de restauración del acontecimiento o de lo visto y oído así como a su transfiguración estética. Sólo aspira a anotar alguna de las relaciones provocadas por la intensidad de los hechos aunque ya no para contarlos sino para mostrar los modos en que el cuerpo los experimenta.

La búsqueda de las identidades colectivas, que fue el objeto propio del ensayismo de interpretación, se encuentra con la crónica para desplazarse hacia la exploración de lo íntimo estableciendo un juego de sutiles correspondencias entre subjetividad, ciudad y experiencia. En el torbellino cultural de fines del siglo veinte y principios del veintinueve, hay quienes iniciaron la indagación sobre la materialidad de los cuerpos, sus movimientos, sus maneras, sus ropajes como heráldica de las diferencias. Fue, al mismo tiempo, una forma de salir de la ciudad letrada y gestionar nuevos encuentros con los otros más allá del tradicional ejercicio de la representación intelectual.

Un aspecto importante de estas crónicas heterotópicas, que bien podríamos denominar cronotopías, reside en presentar panoramas de la ciudad para focalizar especialmente las zonas donde lo público penetra en lo privado y viceversa. Es decir, exploran aquello que está afuera de nosotros mismos pero que nos modifica irremediabilmente. En esta tarea, el género se alimenta de otras formas discursivas que también pretenden registrar el espacio contemporáneo, en especial, la crítica cultural y el periodismo de investigación producidos por autores procedentes de esferas culturales dispares. En esta línea de trabajo, Beatriz Sarlo, Cristian Alarcón y María Moreno, aunque escritores dis-

tantes entre sí, indagan y atraviesan ellos mismos zonas heterotópicas poniendo, por así decir, el cuerpo. Me interesa aproximarlos, además, porque los tres publican en la prensa periódica. En este aspecto, el caso de Beatriz Sarlo es peculiar porque no sólo ha intensificado su aparición en los medios masivos y su intervención intelectual en lugares inesperados para una persona con un alto desempeño en lo académico, sino que esas intervenciones han modificado su ubicación en el ámbito de procedencia, esto es, la investigación y la docencia universitaria. Su trabajo en la revista *Viva* del diario *Clarín*, “una columna semanal criticada por casi todo el mundo” (Sarlo 12), produjo un acontecimiento que dio y dará qué hablar provocando opiniones, mayoritariamente adversas. Para salir de lo meramente opinable y proseguir con el análisis crítico, propongo leer estas intervenciones desde la coalescencia peculiar que produce el encuentro de su escritura en un medio masivo de carácter plano como es la revista semanal que acompaña al diario *Clarín*, es decir, leer su aparición en *Viva* como una experiencia. Probablemente esa aparición responda al deseo de ir más allá del lector culto o del especialista en literatura para salir al encuentro con el público masivo. Esto queda más claro cuando leemos *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, un libro en donde recupera sus notas semanales para la revista. En primer lugar, su formulación intenta situarse en el afuera de la crítica y rebasar lo específico. En segundo término, la escritora salió a dar vueltas por los barrios de la ciudad con una cámara fotográfica en la mano y sin pruritos académicos.

Su trayecto no es fruto de una errancia. Muy por el contrario, elige y va al encuentro de ciertos espacios donde ya sabe qué es lo que va a encontrar. Es un trabajo de verificación más que de hallazgo fortuito. En la plaza pública privatizada que es el *shopping* no hay posibilidad de perderse en ningún sitio porque todo el espacio está celosamente administrado. Sarlo comienza por el mercado de lo idéntico del *shopping* que despliega sus ilusiones ópticas en superficies glaseadas de uso regulado y normalizado para ponerlas en contraste con el mercado de los ambulantes, donde la repetición es bastardeo de un original inexistente. Asombra el modo en que la mirada de Beatriz Sarlo presiona sobre lo que ofrece la calle a fin de transformarlo en espectáculo. En su perspectiva, lo más banal puede figurar lo aurático: la chica de los malabares en San Telmo provoca la evocación de la película de Win

Wenders y Win Wenders lleva al recuerdo del ensayo sobre el teatro las marionetas de Von Kleist. En la fiesta de San Cayetano, el mercado es también una fiesta para la mirada: nada escapa a la iluminación profana. Un chico duerme entre mantas y cajas de cartón y todo se resuelve en una combinación de colores que resulta “espléndida”. En la trama discursiva de *La ciudad vista* no deja de asomar la sobrecodificación que remite a los datos de la alta cultura. La calle y los pobres que habitan la ciudad no opacan el “plus estético” que la mirada de la cronista extiende sobre los fragmentos a fin de integrarlo todo.

No hay piezas sueltas por las calles de Sarlo, cada elemento parece estar en su lugar, sosegado, como la escena maternal donde una joven mujer juega con su bebé en la plaza pública que a su vez es también su hogar. La peculiaridad del relato reside en la eliminación de la tensión gracias a que la mirada de la autora fracciona espacios y otorga un orden estético al caos. De ahí que todo lo que ve deba ser contrapunteado con todo lo que lee o ha leído. La ciudad existe en la medida en que remite a una cita. Sarlo sale a la ciudad para ver, y sus vistas se resuelven en evocación, claro que bien lejos de la nostalgia. La evocación aquí sólo es literaria. Es la cita poética la que hace que la calle se transforme en escenografía que eleva, eyecta lo bajo hacia las alturas del esplendor que sólo puede irradiar la alta cultura. Aquí la heterotopía se vuelve utopía, es decir, un no-lugar. Para Beatriz Sarlo, la heterotopía sólo puede anidar en la ciber-ciudad, es decir, la ciudad virtual sobre la ciudad real con otra temporalidad divergente del tiempo escandido de la materialidad. Allí puede suspenderse momentáneamente la ley de la propiedad privada sobre la que funciona el mercado y dibujar líneas para la constitución de una comunidad futura difícil de percibir en la ciudad real.

En otro registro, Alarcón experimenta con las heterotopías de desviación que son los espacios atravesados, según Foucault, por los individuos cuyo comportamiento difiere con respecto a la media o a la norma exigida. El autor de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros* ingresa a la ciudad de los excluidos, a los psiquiátricos, a los hospitales y a las prisiones. La villa miseria es un sitio paradójico: concebida como lugar de paso es un refugio provisorio para una espera que se prolonga transformándola en residencia definitiva. Este estado también sugiere un registro doble del tiempo:

la perpetuidad de lo transitorio. En la villa es fácil entrar pero muy difícil salir. Para escribir su libro, Cristian Alarcón debió internarse (internarse se ajusta con precisión a la figuración del ingreso a una heterotopía de desviación) en un espacio otro que funciona con ritmos y flujos bien diferentes tanto de la ciudad normal como de la ciber-ciudad. También debió aprender otros códigos y otros lenguajes. “Conocí la villa hasta padecerla”, dice, y algo de la ignominia de la marginación termina impregnando a sus lectores.

El viaje a la villa es una experiencia que pocos se atreven a realizar. Allí suelen ingresar los militantes sociales, los miembros de alguna iglesia con trabajo territorial, los punteros políticos, algunas fuerzas de choque o de recaudación policial, los móviles de televisión cubriendo un hecho de sangre para el noticiero de la tarde. Alarcón ingresó como cronista para vivir una temporada en ese infierno. Por eso su libro es mucho más que una no ficción, está bien lejos de limitarse a contar una buena historia y sería exiguo pensarlo sólo como una escritura que resiste a la noticia. Su trama juega con cuestiones mucho más complejas. Constituye una operación política de fondo experimental: frente a la des-materialización del mundo, en particular, frente su simulacro televisivo que es repetición sin diferencia, Alarcón singulariza, identifica, nombra. Si *Crónica TV* exhibe cadáveres sin identidad, Alarcón restituye “la vida breve” que a cada uno le tocó en suerte. Daniela Gutiérrez acierta cuando describe el texto en términos de vértigo, en un cruce entre el policial negro y el melodrama de Puig o Lemebel. La crónica, su autor, su lengua se somete a la “lógica absurda del choreo” para que en el libro pueda leerse también “lo crónico –en masculino–: eso que lo social tiene de enfermedad larga y difícil de curar” (Gutiérrez 123)

El libro pone en escena los modos en que circulan los bienes y las formas que asume la economía en los espacios de desviación. Exhibe las leyes del mercado que desde los noventa neoliberales funcionan aceitadamente y que la villa reproduce en su interior: inmenso mercado clandestino para la circulación de armas, drogas y objetos robados bajo la sombra de un estado débil o encubridor. De este modo, Alarcón emplaza, sitúa, pone a la vista aquello que la ciudad normal no puede o no quiere ver. No demuestra nada, simplemente desplaza la

habitual forma de ver de los medios masivos para desacomodar a sus espectadores.

María Moreno en *Banco a la sombra* explora una forma diferente de ingresar a las heterotopías de desviación. Bajo la simulación de una crónica de viaje, presenta su mundo *freak* compuesto de prostitutas, mendigos, malformados, idiotas y excluidos de todas las estirpes que transitan las plazas públicas. De este modo, retratando marginales, la crónica sobre las plazas constituye una formidable heterotopía atravesada por múltiples tiempos, cuerpos y mercados. Escribe formando una galería de retratos, sus raros, y al hacerlo se vuelve cronista de sí misma. *Banco a la sombra* es el gran rodeo que puede dibujar una escritora experimentada: despliega ilusiones ópticas (propias de los libros de viajes) para desdoblarse y mirarse. En los otros minusválidos se encuentra con sus propios espectros, en especial, con sus muertos queridos.

Si Foucault dio el ejemplo de los cementerios para pensar la forma en que las heterotopías cambiaban de función a lo largo de la historia, ahora María Moreno sobreimprime la plaza al cementerio. Así funcionan *Père Lachaise* o *Montparnasse* o *La Recoleta*, cementerios que se han vuelto sitios profanos donde pasear y leer los nombres de los famosos grabados en lápidas que funcionan como deícticos del poder igualador de la muerte. Las plazas de María Moreno son heterotopías *in extremis* donde los vivos pueden llegar a encontrarse con los muertos y donde lo oculto puede hacerse público. También es un espacio donde hacerse de un público porque la plaza es mercado donde se tranza, se ofrecen productos, donde casi todo sale a la venta como en Plaza Miserere o en Plaza Dorrego.

La experiencia de María Moreno invierte el recorrido de Beatriz Sarlo. Sin dejar de escribir crónicas se mueve hacia el relato de viajes, la autobiografía, la poesía, la crítica literaria y cultural en la lengua barriobajera que la caracteriza. Se ríe del *paper* al mismo tiempo que puede formular una teoría sobre la escritura autobiográfica desde el periódico. Hace de la crónica una estrategia de exploración y reflexión burlándose de los lectores que van a buscar en ella una ficción de lo real. Despista y desplaza al mismo tiempo que emplaza. Lo suyo es la simulación. Y cuando simula es cuando más verdades salen de su letra.

Demuestra cabalmente que escribir *in situ* es escribir sin salirse de su propio lugar que es un afuera y un adentro de la literatura. De este modo, María Moreno escribe crónicas como imagina heterotopías: “la experiencia no puede ser sino retórica”, dice, y procede a dismantelar las estrategias del viaje etnográfico y cultural. “Enumerar es la necesidad de imaginar una posesión imposible, no un correlato de lo conocido” y sin querer, como al paso y desprovista de la referencia académica, émula de Leo Spitzer, extiende el efecto barroco de la enumeración caótica a la ficción antropológica de Lévi-Strauss y a los paraísos artificiales de Burroughs: “no importa si se las ha experimentado o no, no se describe, se escribe. Pero como haciendo sobre el viaje exótico no hay modo de rehuir a la tentación de oscilar entre la traducción totalitaria a lo familiar y la de registrar sólo lo intraducible, ¿qué podría escribirse del Corán si no sobre sus camellos?” (*Banco a la sombra* 151). Como el más previsible de los turistas que formatea la guía Michelin, la hija de Forero que firma Moreno, viaja a Oriente y compra un paseo en camello disolviendo el dato exótico en un rapto de infantilismo.

Si el oriente es una invención occidental, María Moreno se inventa una familia sustituta para dar allí con la única extrañeza que encontró en Marrakech: la figura de una niña capturada en el cuerpo de una mujer que hace público su deseo. Ana, la mujer-niña que desconoce el límite del pudor, es lo que más conmueve a una viajera que sólo quiere ser turista de sí misma. Por eso, el banco a la sombra no es ningún oasis reparador, tampoco es el espejismo con el que se construye la ilusión de una subjetividad. El banco a la sombra de María Moreno es metáfora del sujeto frente al espejo. Experiencia mixta, medianera, dice Foucault, “el espejo es una utopía, porque es un lugar sin lugar. En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, allá donde no estoy, especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que ocupó, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá”. En la crónica, María Moreno despliega una mirada que va hacia los otros, sus raros, y rebota para recaer sobre sí misma. Desde los otros entrevistados o imaginados que están del otro

lado –los muertos, los anormales, los malformados, los minusválidos– se reconstruye allí donde duele la falta o lo faltante, también lo perdido. En este sentido es que el banco a la sombra funciona como espejo. Un banco de la plaza heterotópica en donde se dan cita lo real con lo irreal. Desde ese margen se gestan, y salen a la venta, las crónicas de los espacios otros.

En síntesis, la crónica que nos interesa va más allá de cumplir con el protocolo que envuelve a la relación entre periodismo y literatura. Por el contrario, despunta en textos que se proyectan sobre las tramas de la cultura, de sus mercados y de sus industrias para reclamar por el costado humano de las prácticas sociales y sus derivas afectivas. Y en la deriva que desata toda experiencia de lectura, dimos con tres autores de procedencias heterogéneas, que producen para el periódico, que toman vistas de los mercados y de los habitantes de las ciudades y escriben sobre ellos, que se mueven en el mercado editorial y aspiran a vender sus productos, que desean trabar relaciones con el lector masivo. Todo eso sin renunciar a la exploración de los márgenes de la literatura, del periodismo, de la vida.

Referencias bibliográficas

Alarcón, Cristian. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Norma, 2003.

Bernabé, Mónica. “Prólogo”. *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. María Sonia Cristoff, editora. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.

Michel Foucault. “Des espaces autres”. Conferencia dictada en el Cercle des études *architecturales*, 14 de marzo de 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 oct. 1984. Traducida por Pablo Blitsstein y Tadeo Lima para <http://www.urbanoperu.com/Documentos/Filosofia/Foucault-De-los-espacios-otros>

Ghiraldo, Alberto. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Sudamericana, 1943.

González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.

Gutierrez, Daniela. “La vida breve”. *Propuesta educativa* 28 (2008):122–123. <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/>

Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Moreno, María. *Banco a la sombra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

-----”Escritores crónicos”. *Radar libros, Página/12*, 7 agosto 2005, 4–7.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.

Rotker, Susana. “Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década”. *Estudios. Revista de investigaciones literarias* 1 (1993): 121–130.

Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Versión digital: www.celarg.org