

LA TRAMA DE LA DROGA: MIGRACIONES
Y REPRESENTACIONES EN LA CRÓNICA *SI ME QUERÉS*,
QUEREME TRANSA, DE CRISTIAN ALARCÓN

*The Plot of Drug: Migration and Representation in the Chronicle
Si me querés, quereme transa by Cristian Alarcón*

REGINA VANESA CELLINO
INSTITUTO DE ESTUDIOS CRÍTICOS EN HUMANIDADES Y CONSEJO NACIONAL
DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS, UNIVERSIDAD NACIONAL DE
ROSARIO
aretu_cellino@hotmail.com

Resumen: en *Si me querés, quereme transa* (2010), Cristian Alarcón organiza la trama que une la villa, la violencia y el narcotráfico en Villa del Señor, Argentina. En este artículo, indagaremos en una serie de relaciones —económicas, culturales y sociales— que se despliegan en la crónica a partir de las voces de los propios protagonistas, especialmente, los vínculos entre lo rural y lo urbano, las migraciones, y las representaciones que desde el melodrama al *gore* se configuran en torno a la lógica de la droga. Analizaremos principalmente dichas articulaciones a partir de la figura de la transa Alcira.

Palabras clave: *Si me querés, quereme transa*, migraciones, melodrama, *gore*, transa

Abstract: In the book named *Si me querés, quereme transa* (2010), Cristian Alarcón organizes a plot that joins the slum, violence and drug trafficking in Villa del Señor, Argentina. In this article, we will investigate in a series of connections —economics, cultural and social— that are displayed in the chronicle from the voices of the typical protagonists, especially, the link between the rural and the urban areas, migrations, and the representations that go from melodrama to *gore* being configured around the drugs' logic. Mainly, we will analyze those articulations from the figures of “transa”, Alcira.

Keywords: *Si me querés, quereme transa*, Migration, Melodrama, Gore, “Transa”

Del campo a la ciudad: migraciones narco

La discusión sobre las formas de narrar la violencia, y en particular aquella entrelazada con el narcotráfico, viene ocupando un lugar propio e importante en el ámbito académico, periodístico, literario y cinematográfico. En Argentina, el cronista Cristian Alarcón, siete años después de su incursión en la villa San Fernando, para entonces un escritor consagrado por el mercado editorial¹ — *Cuando me muera* lleva vendidas seis ediciones en menos de 15 años—, decidió oír de primera mano los relatos de los transas y narcos villeros de quienes había tenido noticias en la investigación periodística que devino su primer libro de crónica.

Frente a la proliferación de novelas y libros de investigación periodística sobre el narcotráfico, fenómeno designado como “narcoliteratura” o “literatura narco”,² en boga desde hace tiempo en otros países como México o Colombia, Alarcón eligió narrar desde “adentro” la trama del tráfico de drogas en Villa del Señor,³ una villa de Buenos Aires rebautizada con un nombre ficticio y a la cual había tenido un remoto acercamiento en marzo de 1996, cuando un editor del diario en el que trabajaba le pidió ir a cubrir una nota: “Llegué a la zona sin todavía haber logrado un claro dibujo de la ciudad en la mente: como muchos en ese sitio, yo también era un recién llegado a Buenos Aires” (Alarcón, 2012: 59).⁴

En *Si me querés, quereme transa*, Villa del Señor aparece primero en el dibujo que Ángel diagrama en una servilleta y que el cronista irá traduciendo en la escritura. El territorio “se extiende a lo largo y ancho de treinta manzanas. De formas irregulares, atravesadas por arbitrarios pasillos angostos, sus terrenos fueron ocupados por inmigrantes que llegaron a Buenos Aires a partir de la década del cincuenta” (Alarcón, 2012: 59) y también migrantes provenientes del interior del país. Es un espacio heterogéneo que muta y se recrea al compás de los múltiples intercambios y mercados, especialmente el del narcotráfico, sostenido en “esa convivencia hacinada entre migrantes que se prestan y se

¹ En el libro *Si me querés*, el cronista acude a la figura de escritor consagrado cuando, ante la vacilación de unos de los personajes por darle o no la entrevista, Alarcón expresa:

—Soy escritor—atiné a decirle.

—Eso podría mejorar las cosas, amigo, pero ¿cómo yo sé que usted me dice la verdad?

—Porque puede poner mi nombre en Internet y ver que no le miento” (2012: 46).

² Orlando Ortiz (2012) sostiene que “la narcoliteratura es un espejismo que nada tiene del narcotráfico y a veces tampoco nada —o muy poco— de literatura. Sin embargo, hay excepciones en cuanto a lo literario” (2). Entre las novelas y obras de no ficción se encuentran: *Los señores del narco*, de Anabel Hernández; *La reina del pacífico*, de Julio Scherer; *El Cártel de Sinaloa*, de Diego Osorno; *El narco en México*, de Ricardo Ravelo; *Historia del narcotráfico en México*, de Guillermo Valdés Castellanos; *Cartas cruzadas*, de Darío Jaramillo; *El poder del perro*, de Don Winslow; *Las jefas del narco*, coordinado por Arturo Santamaría Gómez; *Campos de amapola antes de esto. Una novela sobre el narcotráfico en México*, de Lolita Bosch, entre muchas otras.

³ Según lo relatado en la crónica, Villa del Señor era, en 2010, el territorio con más tráfico y venta de drogas dentro de la capital del país. Las treinta manzanas que componen el espacio marginal se poblaron en principio con inmigrantes de países limítrofes que llegaron a Buenos Aires en la década del 50, pero el mayor flujo migratorio ocurrió a partir de los años 90, durante los cuales también se produjo una migración interna dentro del país.

⁴ Para las citas del libro *Si me querés, quereme transa*, utilizaremos la edición de Aguilar, 2012.

convidan, se venden y se compran, en un incesante juego de valores” (Alarcón, 2012: 199). Asimismo, la violencia en manos de los sicarios de los jefes narcos delinea los límites de lo transitable dentro de una cartografía difícil de comprender.

La villa y el conventillo de Alcira, la protagonista transa, son los escenarios desde donde el cronista traza la trama que supera el tema “narco” porque ésta es una historia de intercambios económicos, culturales y sociales, narrada en primeras personas, a partir de las múltiples biografías de los personajes. Dentro de esta red, los vínculos están determinados, la mayoría de las veces, por los códigos rurales de las comunidades migrantes que sobreviven en la ciudad a través de las fiestas, el permuta comercial, pero especialmente, en los relatos orales de las familias de inmigrantes que la crónica recupera. Para Alarcón, “la oralidad andina resulta ser una matriz más poderosa que la literatura internacional que puede leerse como una manera de salir de lo local. Esta tensión entre lo local y lo universal es, en definitiva, la historia de la literatura” (Bisama, s/a). Las voces de los personajes, sus argot y giros lingüísticos, conforman reconfiguraciones del habla; “de una forma que mantiene o intenta respetar las estructuras de algo que podríamos llamar la dignidad de estas maneras de hablar” (Bisama, s/a). Así, por ejemplo, leemos el relato de Ángel: “Cuando llegué de Lima, todavía *chibolo*, fui a la escuela. Duré unos cuatro meses. Como dicen acá, me ‘verdugueaban’ desde las maestras hasta mis compañeros” (Alarcón, 2012: 62).

En *Si me querés, quereme transa*, el tema del narcotráfico se pone en escena en consonancia con la trama de la convivencia de lo rural en lo urbano desde un contexto más amplio que es el de las migraciones latinoamericanas: Alcira es una boliviana de nacionalidad argentina; los clanes de los Reyes, los Aranda y los Chaparro pertenecen a la comunidad peruana; María Buena es paraguaya; e incluso el mismo cronista es chileno. Desde la década de los ochenta y noventa, en el Cono Sur latinoamericano, los procesos de migración, mayoritariamente, se producen desde países limítrofes, Bolivia, Paraguay y Perú hacia la Capital Federal y el conurbano de la ciudad de Buenos Aires, Argentina. En este libro se visibiliza el desarrollo de tradiciones, rituales, costumbres que tienen que ver con el lugar de origen de las comunidades migrantes (las zonas campesinas de Bolivia y Perú) en el territorio de la villa, es decir, en el ámbito urbano. Para Raymond Williams (2001), ya no estamos en presencia de los polos tradicionales del campo y la ciudad, “realidades históricas variables, tanto en sí mismas como en las relaciones que mantienen entre sí” (Williams, 2001: 357); en el espacio de la villa cierta forma de lo rural convive con lo urbano.

Villa del Señor, entonces, no es sólo un espacio atrincherado y cercado por los códigos narcos, sino que también es el lugar donde se fusionan distintas culturas, experiencias, temporalidades. En relación con esto, la cosmovisión rural que tienen algunos de los personajes, como Alcira o el clan Reyes, es fundamental para vislumbrar cómo se mantienen los lazos entre los integrantes de las comunidades migrantes asentadas en los márgenes de la ciudad. En el casamiento de Alcira —narra el cronista— “[l]o esencial de lo rural volvía a aparecer en la trama urbana de estos transas que esa noche tiraban la casa por la

ventana y se mareaban para dejarse llevar por los sonidos de la tierra de sus orígenes” (2010: 226). La protagonista transa nació en el segundo cordón del conurbano, pero “su crianza severa y servil había tenido, además de azotes, el cantar de las coplas en quechua con el que doña Edelmira la consolaba. Argentina de nacimiento, Alcira era tan Bolivia y andina como cualquier paisano” (Alarcón, 2012: 226).

Alarcón también describe lo que sucede en la villa los días sábados. Ese día está reservado para la fiesta (casamiento, cumpleaños, bautismos, festejos de toda índole) y allí “se combinan los ritmos: la cumbia con el chamamé, con el huaino, el folclore andino” (2012: 68). Los familiares de sangre, los políticos y los compadres, toda la vecindad, participan y comparten esos sábados de festejos. Saskia Sassen (2007), en su estudio sociológico sobre la globalización, considera que:

los lazos étnicos entre comunidades de origen y las comunidades de inmigrantes de los países receptores, que suelen materializarse en la formación de familias transnacionales o de estructura de parentesco ampliado, constituyen elementos fundamentales una vez que existe un flujo migratorio, pues garantizan su reproducción en el tiempo. (184)

El narcotráfico conforma un sistema económico transnacional que se sustenta en el flujo de divisas y de personas. Según Sassen, la presencia de comunidades inmigrantes en el interior de una entidad nacional “produce formas específicas de participación transnacional” (228). En *Si me querés, quereme transa*, el cronista explica: “la red narco es transnacional, pero vive en la cotidianeidad, donde la sujeción de los más débiles de la cadena —millones de personas en todo el mundo— es lo fundamental para asegurar la sobrevivencia del sistema. Células familiares. Células vitales, extremas” (2012: 210). Por su parte, García Canclini (2001) sostiene que para analizar los procesos de la globalización (definido como un nuevo régimen de producción del espacio y tiempo) “hay que hablar, sobre todo, de gente que migra o viaja, que no vive donde nació, que intercambia bienes y mensajes con personas lejanas” (50). Asimismo, este autor postula que la globalización debe ser estudiada como un conjunto de narrativas y metáforas. La narrativa “sugiere la coexistencia de épocas diferentes en las tensiones entre lo local y lo global, y vivencias contradictorias de los actores, cuya intensidad y polivalencia es difícil encerrar en conceptos” (57). Las metáforas tienden a figurar, a hacer visible, lo que se mueve, lo que se combina o se mezcla. Cuestiones que participan en el entramado del comercio ilegal de drogas desarrollado en la cotidianeidad de Villa del Señor, y que, al mismo tiempo, forma parte de una red que desintegra fronteras (territoriales, culturales, sociales).

Por otro lado, los beneficios que produce el narcotráfico conllevan al alza del negocio ilegal inmobiliario en el lugar. La construcción con cemento y ladrillo es símbolo de prosperidad para la cultura andina y una cuestión de principios, narra Alarcón. El crecimiento vertical, dos o tres pisos hacia arriba, “espejo de lo que pasa en los grandes barrios limeños [...] es parte de la cosmovisión andina: el remontar el cielo como un cóndor” (2012: 232). En este sentido, el espacio villero no sólo es un territorio signado por la guerra

narco sino una zona de densidad cultural surgida de los numerosos desplazamientos migratorios y las cosmovisiones propias de cada una de las comunidades migrantes.

Por ejemplo, el pasado rural peruano de Porfidio (Niki Lauda) y Teodoro Reyes en los campos de cultivo de la coca y su militancia clandestina en el movimiento Sendero Luminoso⁵ se imponen como fundamentales para comprender los pactos y traiciones que se construyen en la villa alrededor del narcotráfico. Para narrar y especificar el modo de operar de los hermanos, el cronista recurre a la metáfora de la “coreografía de la violencia”,⁶ un conjunto de movimientos como los de un baile en el que los pasos deben ser precisos y ordenados para no “pisar” al otro. La lógica de la droga en Villa del Señor tiene raíces en los Andes; “en los entrenamientos militares de los senderistas, en las selvas peruanas, en los trasiegos de droga por los ríos paraguayos, en andanzas por la gran Lima para por último desplegarse por la defensa del territorio narco en la villa argentina” (Polit Dueñas, 2013: s/n).

La infancia y adolescencia de los hermanos Reyes se sitúa en el contexto de los cambios bruscos que sufrieron los campesinos en Lima: “Teodoro tenía poco más de cuatro años cuando la familia enrolló los colchones y se montó en un bus repleto de serranos escapando de la pobreza” (Alarcón, 2012: 34). Más tarde, consiguió un contacto para trabajar en Alto Huallaga, la segunda zona más cultivada de coca en el país: “En el pueblo de Progreso aprendió a imaginar el negocio sin haber llegado a participar en él. Sabía que en otros puntos de esa misma zona había pozas de maceración” (51). Allí mismo “empezó a soñar con vivir en una gran metrópolis, con escapar, ya no hacia adentro de su país, donde además ya se vivía la guerra, sino hacia afuera, al exterior” (52). Llegó a Argentina en la década de los noventa, en donde ya residían los Aranda, Cali y Marlon, conocidos peruanos de la infancia. Primero se alojó en un conventillo cerca de la estación de Constitución (Buenos Aires) y luego conoció Villa Señor, lugar en el que conoció la venta de cocaína. Como sostiene Silvano Santiago (2012), Teodoro es el campesino “que salta hoy por encima de la

⁵ Sendero Luminoso, cuyo nombre oficial es Partido Comunista del Perú, es una organización de tendencia ideológica marxista, leninista y maoísta originada en el Perú a finales de los 60 al mando del profesor de filosofía Abimael Guzmán (Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga). La meta de Sendero Luminoso fue reemplazar las instituciones peruanas, que consideran burguesas, por un régimen revolucionario campesino comunista, presumiblemente iniciándose a través del concepto maoísta de la Nueva Democracia. En 1980 se desató el Terrorismo en el Perú, del cual participó como principal agente hasta la captura de su líder, Abimael Guzmán Reynoso, en 1992, tras lo cual sólo ha tenido actuaciones esporádicas.

⁶ En una entrevista, Cristian Alarcón narra su experiencia en Perú, en relación con la investigación realizada, gracias a una beca, sobre Sendero Luminoso, a partir de la cual pudo comprobar que los narcos de su crónica habían sido de Sendero. Dice “fui a buscar la historia de Teodoro Reyes, conseguí su expediente que fue tan difícil de encontrar y que finalmente comprueba todo... Durante la investigación uno tiene una especie de bipolaridad: está el fetichismo por el dato con el que uno se pelea todo el tiempo porque sabe que no va a terminar significando nada pero sin embargo uno lo busca. Por otro lado, mi gran pregunta era qué tenía que ver la cultura moche de Perú con los protagonistas de mi libro porque había visto en una investigación preliminar la imagen del dios moche con un cuchillo ceremonial en una mano y en la otra una cabeza. Y una de las cosas que me había impresionado es que una de las venganzas se da con un casi decapitado, un degüello exacerbado. Me preguntaba qué había de aquello acá” (Alarcón, 2010).

Revolución Industrial y cae de pie, a nada, en tren, navío o avión, directamente en la metrópoli posmoderna” (316). En la crónica, escribe Alarcón:

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 [...] es extraordinaria. No hay capital en la que la comunidad peruana no tenga su lugar. La antropología contemporánea habla de “traslocalidad migratoria”, esa virtud para construir localidad que tienen los peruanos en el mundo. (2012: 116)

La traslocalidad migratoria es, también, una de las formas con las cuales el narcotráfico hace uso de este sistema globalizador. A través de cada uno de los integrantes de la cadena de la lógica narco, la droga traspasa las fronteras como un producto de un mercado floreciente y pudiente que lleva décadas demandándolo y cuyo requerimiento es cada vez más frecuente. De hecho, algunos de los procesos migratorios que se suceden en el interior de América Latina del campo a la ciudad, junto con la precarización extrema y el abandono de los gobiernos y de las empresas hacia el campo, produce un crecimiento de la pobreza urbana. Es por esto que, según Valencia (2010), el narcotráfico se ha convertido en una opción de trabajo tentadora y rentable porque dispone de los elementos suficientes (tanto económicos como políticos) para ofrecer puestos de trabajo y revalorizar el campo, ya que es el lugar desde donde extrae la materia prima para elaborar su producto y, al mismo tiempo, permite la transformación del campesinado,⁷ quienes hacen uso de la violencia

tanto para satisfacer sus necesidades de consumo como para afirmarse como sujeto pertinente, en tanto que participa de un nivel adquisitivo que legitima su existencia y lo transforma en un sujeto económicamente aceptable y lo reafirma en las narrativas del género que posicionan a los varones como *machos proveedores* y refuerzan su virilidad a través del ejercicio activo de la violencia. Es decir, en un sujeto aceptable, tanto económica como socialmente, porque participa de las lógicas de la economía contemporánea como hiperconsumidor pudiente. (Valencia, 2010: 55)

Sin embargo, veremos que en la crónica, si bien se relatan las historias de los narcos que viven en Villa del Señor, el escritor elige orquestar su libro a partir del testimonio de Alcira, la transa dentro de una lógica propiamente masculina (Valencia, 2010).

⁷ “La extensión del precariado laboral y existencial en todo el mundo ha hecho que el narcotráfico se instale en el tejido social como una solución al desempleo crónico y a la ausencia de proyectos de desarrollo social, creando otra forma de economía viva e ilegal, ya que las drogas producen una ingente actividad económica. Son una especie de máquina en movimiento perpetuo, que proporciona trabajo continuado a todo el mundo, desde los campesinos hasta los abogados, pasando por los médicos, los policías y los reeducadores” (Valencia, 2010: 114).

Cronicar la trama de la transa

A diferencia de su primera obra (*Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, 2003), en esta crónica, Alarcón no se inmiscuye completamente por los pasillos de la villa, sino que son los protagonistas quienes salen de su territorio para ser entrevistados. Este cambio en la figura del cronista tiene que ver, según el propio escritor, con respetar la palabra del otro, ya que sus conversaciones podían ser interceptadas dentro de la villa (Jackson y Taboada, 2010: s/n), y él no deseaba “trabajar” para la Justicia o la policía. Por esto, los nombres y los lugares que aparecen son falsos o incluso en algunos casos se ha dividido a una persona en dos o más seudónimos, o reunido a dos personas en una sola.⁸

La decisión de escoger la crónica para relatar esta temática —el narcotráfico—, tan difundida en la literatura latinoamericana contemporánea como en los medios masivos de comunicación, está dada por la posibilidad que le otorga esta forma discursiva de inscribir las voces de los propios protagonistas; elección que es, a su vez, de carácter político y ético. Político, porque frente a los discursos estereotipados acerca del mundo narco, cifrados en algunos relatos propuestos desde los medios de comunicación y desde algunas representaciones literarias, Alarcón individualiza, recoge los relatos de cada uno de los protagonistas que cuentan sus vidas en primera persona. Ético, porque el cronista respeta esas voces en lo que tienen de propias (matices, giros, pausas), de modo que evita convertirse en un intérprete o traductor de esos otros.

En este relato, Alarcón narra intercalando una primera persona plural —“El apuro, la decisión tomada a última hora, nos ha dejado sin un detalle importante: las flores” (2012: 13)—, pero su voz se va desdibujando en la escritura para dar paso a los monólogos de los personajes, voces que son reconfiguraciones que intentan mantener “dignamente” las estructuras de cada una de las maneras de hablar. De todas las voces, la de Alcira sobresale. Viuda y con un hijo a su cargo, ingresó al mercado como transa⁹ por desesperación, como se ingresa a una habitación oscura de la que es imposible retornar:

Entrar en el negocio había sido fácil para Alcira. Quizás ése sea uno de los grandes mitos que se caen apenas uno se acerca a los negocios narcos. Acceder a las redes no es arduo. Lo complicado, lo verdaderamente difícil, es permanecer en ellas. (Alarcón, 2012: 30)

⁸ En una entrevista, Alarcón manifiesta que “en el caso de transas, en lugar de yo estar como estuve en el caso de *Cuando me muera* permanentemente en la villa buscando la cercanía con el territorio, por las cuestiones de seguridad yo me desterritorialicé y desterritorialicé a los personajes. Yo sólo ingresaba en contadas ocasiones a ciertos lugares periféricos, al lugar controlado por la organización criminal y, si lo hacía, lo hacía prácticamente disfrazado, mimetizado, debajo de un buzo con capucha” (Jackson y Taboada, 2010: s/n).

⁹ Dentro de una red de narcotráfico, se le llama “transa” a aquel que es el nexo entre el que posee el capital (la droga) y los consumidores; pero también en el sentido connotativo: el que hace transacciones. A propósito de la participación que el cronista tuvo con Alcira, principalmente, pero con los demás personajes también, podemos pensar que Alarcón se desenvuelve como transa ya que comercia desde la literatura con la villa y lo narco para forjarse un nombre en el mercado (editorial).

Alarcón comienza la narración de la crónica con la anécdota del ritual umbanda que lo tiene como protagonista junto a Alcira, sus hijos, Olray y la *Mai*, una “sacerdotisa” de esa religión. Intercalando una primera persona plural, el cronista da paso a la voz de la *mai* que “comienza con los cánticos y saludos a Oxúx. ‘Perdón, *mamae*; perdónanos *mamae*’, dice la abuela. Y canta también en ese idioma que no entendemos pero que suena real” (2012: 16). Inmediatamente después del relato de la ceremonia umbanda, hay un cambio de narrador, toma la palabra Alcira para dar su testimonio:

Cuando el policía apareció en la puerta de mi departamento esa noche y me dijo: “Alcira, han asesinado a tu marido”, sentí que las piernas se me doblaron. “Parece un ajuste de cuentas”. Eran tres los muertos [...] A mí todavía me faltaba una semana para saber qué había pasado en realidad. Mi marido no traía electrodomésticos de Bolivia como me había dicho cuando nos casamos: yo, con quince años; él con veinticinco. *Resultó que mi marido era narco.* (2012: 17; las cursivas son mías)

El testimonio de la viuda de un narco, devenida transa, no constituye una desgravación literal de la entrevista que tuvo a lo largo de los años con el cronista, sino una reconfiguración del habla. “En muy pocos momentos de estos años al lado del personaje de Alcira la escuché hablar tal como habla en el libro” (Bisama, s/a), dice Alarcón. En la construcción e invención de las formas de habla, hay una apuesta estética que está en consonancia con la percepción de lo real desplegado en el relato, y que “ya no es tan real, en el sentido de que la literalidad compite contra la realidad” (Jackson, Taboada: 2010). De manera que la crónica, como lugar discursivo heterogéneo, está ligada “a un singular proceso de subjetivación donde personajes y narradores se sitúan en el relato desde la ambigüedad de pertenecer al mundo ‘real’. De ahí la permanencia de lo visto y oído o de lo vivido como forma de legitimación de lo narrado” (Bernabé, 2006: 11).

Desde el título de la crónica, *Si me querés, quereme transa*, Alarcón define y delimita uno de los modos de ser en el tráfico de drogas: los transas no son lo mismo que los narcos. En los siguientes fragmentos, se entrevistó la lógica del narcotráfico que se desenvuelve no sólo a través de la compra y venta de la droga, sino a través de patrones culturales e idiosincráticos que atraviesan fronteras (territoriales, discursivas y económicas):

Así es en este negocio, muchas veces quedás en cero para volver a comenzar. Es la ley del narco o, mejor dicho, del transa, que no es lo mismo que narco, porque narco es el que la hace con toda elegancia desde su escritorio, *no como el que la lleva y la trae, como el que parte desde abajo como uno.* (2012: 194; las cursivas son mías)

En el narcotráfico los comerciantes como Alcira no hacen ostentación de su crecimiento. Las transacciones se mantienen en secreto. [...] El narco no cotiza en bolsa. Encripta sus valores. (2012: 203)

Los narcotraficantes y los transas suelen dividir el mundo en categorías tajantes. Es una estrategia discursiva que muestra la destreza para manejar tropas: la red narco es transnacional, pero vive en la cotidianeidad, donde la

sujeción de los más débiles de la cadena es lo fundamental para asegurar la sobrevivencia del sistema. (2012: 210)

Alcira consiguió de un amigo el primer capital para instalarse de lleno en el mercado de la droga, como vendedora, del que no salió nunca más.¹⁰ Comenzó con treinta gramos de cocaína peruana que vendía en un local nocturno: “Les servían las copas de falso whisky a las chicas y ella vendía bajo esos vidrios, disimulada y eficiente, la merca que pedían, más que el sexo, los muchachos” (Alarcón, 2012: 23). De esta manera, “entró en la lógica del ‘transa desesperado’, la lógica de las redes narcos que impulsan el crecimiento a partir de la ambición, para bajarte de la pirámide cuando los capos de las redes consideran que llegaste muy alto” (2012: 25).

Además de la figura de la transa, en la crónica aparecen otros personajes, como Porfirio y Teodoro Reyes o el clan de los Chaparro, que se convirtieron a lo largo de los años (y de las guerras narcos) en jefes. Ambos eslabones (capos y transas) se relacionan, conviven y comercian en un mismo territorio: Villa del Señor. Y ambos forman parte de la comunidad de inmigrantes que llegaron al país a principios de los años ochenta.

La red narco se construye a partir de un organigrama piramidal que diferencia y jerarquiza funciones y roles que se distribuyen: quienes poseen la disposición de los medios económicos o de producción forman los eslabones más altos (capos o jefes narcos), mientras que aquellos que sólo poseen el cuerpo como fuerza de trabajo constituyen los eslabones más bajos (*killer*, ejecutores de la violencia). En el negocio de la droga de Villa del Señor, Chaparro disponía de su propio ejército privado: marcadores, quienes se encargaban de avisar con silbido el ingreso de un extraño; vendedores o transas, agrupados bajo las órdenes de los chacales, mayoristas autorizados y segundos mandos del capo:¹¹

Entre todos ellos rige un código que permite el dominio piramidal sin titubeos: a la primera falta la sanción es rapar a cero y afeitar las cejas. Si el muchacho no entendió con la vergüenza de andar con la cara de un mutante, se gana un tiro en la pierna, o en un brazo. El tercer error es el fatal: muere acribillado. (Alarcón, 2012: 57)

¹⁰ Escribe el cronista: “Cuando la conocí [a Alcira], me juró que me hablaba del pasado. Que daba testimonio de su vida como transa, pero que ya no lo era. A los meses la encontré viviendo en piezas nuevas, al fondo del terreno. El excedente de su negocio de drogas le había dado otra vez la oportunidad de capitalizar la ganancia” (2012: 27-28).

¹¹ Valencia (2010) expone que: “para la creación de una red criminal, es necesario contar con los medios económicos y técnicos para ponerla en marcha; por lo tanto, el ejercicio y la gestión de la violencia, entendida como un producto, cuenta con un elemento jerarquizador donde los pobres, quienes no cuentan con los medios de producción, disponen de sus fuerza de trabajo para formar parte del escalafón más bajo de la cadena criminal y, por tanto, el más contundente: ejecutores de la violencia, cuyas motivaciones, aparte de la supervivencia económica, se basan en deseos de movilidad y pertenencia social por medio de la legitimidad que otorga el dinero, creando así una especie de nuevo proletariado de la violencia o proletariado gore” (109).

Esta “narcomáquina” (Reguillo, 2013) no sólo se despliega a partir de las transacciones comerciales ilegales sino que se sustenta en la violencia que ejerce sobre los cuerpos, los cuales conforman, a su vez, los índices del poder exhibido por el narcotráfico. El método de acción de esta máquina, que mata y elimina, y es “capaz de perder al ser humano, porque da poder, más poder que ningún otro. Es tenerlo todo por hoy. Perderlo todo mañana” (Alarcón, 2012: 20), se sustenta principalmente en la violencia de los “machos narcos”, según Valencia (2010). Por eso, la biografía de Alcira y su experiencia dentro de la red de narcotráfico, desplegada por los pasillos de Villa del Señor y los barrios cercanos, conforma un relato que desvía o descompone la hegemonía de la lógica masculina que guía a las representaciones del poder en el tráfico del comercio ilegal de droga.

Alcira sobrevive, contorsionándose al ritmo del narcotráfico, a las guerras que los clanes, liderados por hombres, se disputan por la distribución de la cocaína. Conoce cuál es su lugar dentro de la trama y sabe las reglas del juego en el cual, por ejemplo, no debe ostentar para no convertirse en un blanco fácil. Aprendió a los golpes y de las traiciones que todo lo que tiene es suyo y que las ganancias obtenidas con la venta de droga conforman el combustible para los demás emprendimientos: construir piezas para su negocio de arrendamiento en el conventillo y vender empanadas. Por consiguiente, consideramos que la elección del cronista por vertebrar el relato de su libro a partir de la voz femenina de Alcira conforma una apuesta que no sólo es estética sino política: poner en escena (para luego cuestionar) las representaciones hegemónicas y estereotipadas del mundo narco latinoamericano.

Del melodrama al capitalismo gore

La lógica del narcotráfico se alimenta de la lógica de la guerra, expone Alarcón en *Si me querés, quereme transa*.¹² La violencia se erige como un factor fundamental para sostener el buen funcionamiento de los engranajes de la “narcomáquina”. Ahora bien, ¿cómo narrar esta violencia (en singular) propia del mercado de la droga? Carlos Monsiváis (2000) declaró que en América Latina una escritura sobre la violencia sólo se sostiene si se encuentra una manera digna de explicarla: a través del melodrama: “En un sentido estricto, esta traducción de la violencia urbana al idioma melodramático, cumple una función muy útil y no menospreciable de permitir la asimilación de un paisaje trágico” (Monsiváis, 2000: 231).

Según Martín-Barbero (1987), lo melodramático no como género sino como fenómeno performativo “es una narrativa anacrónica que conecta con la vida de la gente” y permite que ciertas matrices culturales de la tradición se mantengan vigentes. El melodrama, ya sea el de la telenovela o del cine, se define como narración, según los postulados introducidos por Benjamin en su ensayo “El narrador”. Escribe Martín-Barbero:

¹² “Hacia el año 2008 hubo cincuenta y cuatro asesinatos cuyo móvil era la pelea por el territorio narco. La guerra puede ser más monótona de lo que uno se imagina. Los métodos se repiten, el perfil de los victimarios y las víctimas también” (Alarcón, 2012: 102).

De la narración, el melodrama televisivo conserva una fuerte ligazón con la cultura de los cuentos y las leyendas, la literatura de cordel brasileña, las crónicas que cantan los corridos y los vallenatos. Conserva la predominancia del relato, del *contar a*, con lo que ello implica la presencia constante del narrador estableciendo día tras día la continuidad dramática; y conserva también la apertura indefinida del relato, su apertura en el tiempo. (Martín-Barbero, 1987: 246)

Por su parte, Rossana Reguillo (2007) considera que el melodrama latinoamericano es una matriz cultural que se instaura como forma de relato, como una solución narrativa para establecer puentes entre la ficción y la realidad cuando el proceso modernizador fracasó. En la literatura argentina, el melodrama se cristalizó primero en los folletines de principios del siglo XX, pero luego transmigró a otros géneros como la novela popular, el radioteatro y el cine. Es, según Reguillo, un formato discursivo que permite abolir la frontera entre lo real y lo representado: “El melodrama se convirtió en escritura de lo real, en visión del mundo y en el abrevadero de las grandes verdades para amplios sectores de la población que interpretaron y fueron interpretados en la narrativa melodramática que más que un género se convirtió en matriz cultural” (2007: 41). Matriz cultural que moldea y constituye, al mismo tiempo, a las culturas populares.

En *Si me querés, quereme transa*, el cronista relatará las muertes narcos inscriptas en una trama mayor que los envuelve, a saber, la villa: territorio que es narrado a partir de la matriz melodramática. Ésta se instaura como forma de relato, como una solución narrativa para establecer puentes entre la ficción y la realidad. Así, las fiestas populares, la venganza, la tragedia, el amor, el odio, pero especialmente la traición, forman parte constitutiva de las relaciones entre las diferentes comunidades que viven en Villa del Señor. El cronista recurre al melodrama porque a partir de esta estética ordena la vida y los detalles confesados de los transas y narcos, sin caer ni en el relato estereotipado e incluso estigmatizante, instaurado desde algunos medios masivos de comunicación, ni en la colaboración con la policía en el tema narcotráfico. De este modo, Alarcón se convierte en una especie de “sacerdote detrás de una cortina de terciopelo en una capilla derruida en medio de la sierra o la selva” (Alarcón, 2012: 135) que oye atentamente las confesiones de asesinatos en manos de los sicarios: “Escuchar la muerte se vuelve una señal sorda que pasa de fondo como acolchada por el sinfín de acontecimientos melodramáticos” (135).

En una entrevista realizada al cronista, éste afirma que en algunos espacios villeros, como Villa del Señor, la dinámica de la violencia aparece asociada no sólo al control por el comercio y la distribución de la droga sino con lo que se llama “puterío”, una lógica puesta por encima del mercado: “Eso se puede ver en *Si me querés, quereme transa* en la historia de la separación entre Teodoro y Marlon, que por una serie de ofensas que tienen que ver con el valor del honor terminan en una masacre” (Jackson y Taboada, 2010: s/n).

El recurso de la estética melodramática dentro de la crónica también se puede analizar desde otra de las perspectivas propuestas por Jesús Martín-Barbero, quien la considera como aquella que “se atreve a violar la repartición

racionalista entre temas *serios* y las que carecen de valor, a tratar los hechos políticos como hechos dramáticos y a romper con la ‘objetividad’ observando la situación de ese otro que interpela la subjetividad de los lectores” (1987: 193; cursivas del original). Alarcón relata desde la proximidad de los hechos, desde el contacto con la vida de los otros e incluso a veces desde el dolor, agrietando la pretendida objetividad periodística para comprender o, al menos, intentar comprender el mundo narco:

Asomarme al abismo de los crímenes a sangre y fuego de transas y narcos me hacía sentir extrañadamente identificado desde la memoria de mis ancestros, de mi derrotero familiar. Alcira me hizo comprender que el narcotráfico no era sólo una manera de sobrevivir, de construir poder en los mundos paralelos; *era también un mundo de venganzas que hacían posible la ganancia*. 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 una zona, es necesario el control del territorio. Si algo amenaza ese control [...] es muy sencillo: hay que matarlo. (2012: 26; las cursivas son mías)

Asimismo, las construcciones de las biografías de los narcos y transas se sustentan, también, en los elementos melodramáticos que ellos mismos conocen, ya sea a través de las canciones populares como de las ficciones televisivas. El suceso de convertir en héroes a uno o varios capos narcos (principalmente varones) “y crear una *cultura pop* del crimen organizado tiene sus bases en la intención de que tanto los desfavorecidos como la sociedad en general busquen una filiación identitaria en torno a ellos” (Valencia, 2010: 69). En la crónica leemos que:

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. La leyenda no sólo se construye con la exageración y la mentira, sino también con ciertos tópicos como la compasión del líder ante las miserias de sus dominados, y al mismo tiempo su costado oscuro de matón que debe destacar su mayúscula crueldad: en el mismo hombre, las virtudes y los defectos extremos del ser humano. (Alarcón, 2012: 89-90)

Por otra parte, otro modo de configurar la violencia es a través de la categoría “capitalismo gore”, instaurada por Valencia (2010): una “reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos” (15):

Con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento. (15)

La violencia narco, las escenas de tiroteos y asesinatos, son reconstruidas en la crónica por el escritor a través de lo que Valencia describe como “gore”,¹³ es decir, una representación centrada en lo visceral y la violencia gráfica que, al mismo tiempo, está en consonancia con la lógica económica del capitalismo neoliberal. En la crónica son narradas tres grandes matanzas ocurridas en Villa del Señor, en las cuales no sólo se disputaba el control del narcotráfico sino cuestiones de reconocimiento, de valentía, venganza familiar y construcción de la propia autobiografía, es decir, elementos propios de la matriz melodramática: la de Valdivia en 1996; la de Chaparro y; la última, en el 2005, la masacre del Señor de los Milagros. En los fragmentos citados a continuación, se ponen en escena las descripciones propias de la representación *gore*: la exhibición del derramamiento de sangre y la exposición de lo visceral hacen de la violencia un espectáculo y una herramienta de legitimidad en el control de un territorio a partir de la intervención agresiva y letal en los cuerpos del enemigo:

De un solo escopetazo Jerry le voló el gorro de visera. La sangre salpicó la campera de cuero negra. Le estalló la cabeza. Había sesos de Valdivia en la pared. Se veía en los flashazos de los disparos. *Eso fue lo que quedó en la memoria de la gente; los pasamontañas, y esa forma de matar tan espectacular que no se había visto antes en Villa del Señor.* Iban con las caras cubiertas, como en la guerra, como los de Sendero Luminoso, que llegaban de noche y no dejaban títere con cabeza. (73; las cursivas son mías)

Los sicarios entraron a las Canchita de los Paraguayos seguros de que Chaparro y los suyos no tendrían escapatoria [...] [Chaparro] Alcanzó a pararse, como si quisiera saltar; el ataque fue silencioso y masivo: al frente del pelotón que entró por la única puerta iba uno de sus soldados de mayor confianza con una pistola 9 milímetros empuñada. El primer tiro lo hizo caer de espaldas sobre el piso. Sonó un golpe seco: sus noventa kilos azotaron contra la madera. (171)

En la crónica, Alarcón registra la violencia narco a través de los relatos de los personajes, muchos de los cuales han participado activamente de los actos violentos narrados, y la textualiza a través de dos formas de representación: la estética melodramática y la estética *gore*. En cada una de ellas se despliegan una serie de valores, elementos y temporalidades propias. Así, el melodrama trae consigo vestigios de la modernidad —entendida desde el contexto de la posmodernidad donde, según Jameson (2010), la tensión entre campo y ciudad ya no existe—; mientras que el *gore* está en consonancia con el capitalismo postfordista, en el que la violencia, por ejemplo, está estrechamente vinculada con los beneficios económicos neoliberales tanto en su ejecución como en su espectacularización. Ambos modos de representación se entrelazan y permiten

¹³ Cine *gore splatter*: es un tipo de película de terror que se centra en lo visceral y la violencia gráfica. Mediante el uso de efectos especiales y exceso de sangre artificial, estas películas intentan demostrar la vulnerabilidad del cuerpo humano y teatralizar su mutilación. *Snuff*: son grabaciones de asesinatos reales, sin la ayuda de efectos especiales o cualquier otro truco. Su finalidad es registrar esas atrocidades mediante algún soporte audiovisual y luego se distribuyen comercialmente para entretenimiento (Valencia, 2010: 207).

leer la crónica como una narración que escapa de las estereotipaciones, abriendo líneas de fugas que nos conducen a nuevas reflexiones.

Conclusión

En *Si me querés, quereme transa*, Cristian Alarcón organiza la trama que une al narcotráfico, la violencia y la villa desplegadas en Villa del Señor, un territorio que se mueve y modifica al ritmo de la música andina y de los intercambios económicos y culturales. Para narrar los 15 años de historias narcos (que se apoyan en los relatos masculinos), el cronista elige hacerlo desde la voz de una mujer transa, Alcira.

En esta crónica, también, se observa la simultaneidad de dos temporalidades: el anacronismo del melodrama como forma de relato que le sirve al cronista para narrar la trama de la historia (convivencia entre lo rural y lo urbano) y traer hacia el presente de la narración huellas de la modernidad Y, a la vez, la narración sobre el narcotráfico en clave de crónica constituye la marca de lo contemporáneo, en tanto enuncia una problemática del presente. Ahora bien, ¿qué es lo contemporáneo? Para Agamben (2008) ser contemporáneo es entintar “la lapicera en la tiniebla del presente” (3); es aquel “que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le concierne y no deja de interpelarlo” (4). Pero, al mismo tiempo, quien escribe sobre lo contemporáneo debe ser capaz de percibir lo arcaico y lo anacrónico que subsiste en el tiempo presente, puesto que la contemporaneidad se sostiene en una relación particular con él: “adhiera a él, y a la vez, toma distancia, [...] adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo” (2). En definitiva, Alarcón es contemporáneo a fuerza de inscribir en el presente oscuro que lo interpela, la violencia narco, el anacronismo del discurso melodramático.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2008), “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Otra parte*, n.º 20, pp. 77-80.
- ALARCÓN, Cristian ([2010] 2012), *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires, Editorial Aguilar.
- ALARCÓN, Cristian y BOURGOIS, Phillippe, (2010), “Narrar el mundo narco: diálogo con Cristian Alarcón y Philippe Bourgois”, en *Salud colectiva*, vol. 6, n.º 3, pp. 357-369. DOI: <<http://www.dx.doi.org/10.18294/sc.2010.289>>.
- ALARCÓN, Cristian; Olgún, Sergio (2010), “Historias al margen/1”, en *Blog Eterna Cadencia*. Consultado en <<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/9538>> (17/10/2016).
- BERNABÉ, Mónica, (2006), “Prólogo”, en Cristoff, María Sonia (comp.), *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana / Sergio Chejfec... [et. al.]*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

- BISAMA, Álvaro (sin año), “Cristián Alarcón y su literatura anfibia”, en *Dossier*, n.º 16. Consultado en <<http://www.revistadossier.cl/cristian-alarcon-y-la-literatura-anfibia/>> (30/07/2016).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001), *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós.
- JACKSON, Dorian Lee y TABOADA, César (2010), “Entrevista a Cristián Alarcón”, en *Revista Pterodáctilo. Revista de arte, literatura, lingüística y cultura*, n.º 9. Department of Spanish and Portuguese. The University of Texas at Austin. Consultado en <<http://pterodactilo.com/numero9/?p=2132>> (01/08/2016).
- JAMESON, Fredric (2010), *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Ediciones Gili.
- MONSIVÁIS, Carlos (2000), “Ciudadanía y violencia urbana: pesadillas al aire libre”, en Rotker, Susana (ed.), *Ciudadanías del miedo*. Caracas, Editorial Nueva Sociedad.
- ORTIZ, Orlando (2010), “La literatura del narcotráfico”, en *La Jornada Semanal*, n.º 812. Consultado en <<http://www.jornada.unam.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>> (11/07/2016).
- PARCHUC, Juan Carlos (2013), “Marcas sobre una página: escritura y legalidad”, en *Question*. vol. 1, n.º 39, pp. 48-60.
- POTIT DUEÑAS, Gabriela (2013), “La crónica del narco y los transas de Cristian Alarcón”, en *E-misférica*, vol. 8, n.º 2. Consultado en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/duenas>> (02/08/2016).
- REGUILLO, Susana (2007), “Textos fronterizos. La crónica una escritura a la intemperie”, en Falbo, Graciela (ed.), *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. Buenos Aires, Ediciones Al margen.
- _____ (2013), “La narcomáquina y el trabajo de la violencia. Apuntes para su decodificación” en *E-misférica*, vol. 8, n.º 2. Consultado el 1 de agosto de 2016 en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>> (01/08/2016)
- SANTIAGO, Silvano (2012), “El cosmopolitismo del pobre”, en *Cuadernos de Literatura*, n.º 32. pp. 309-325.
- SASSEN, Saskia (2007), *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires, Katz. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612008000200008>>.
- VALENCIA, Sayak (2010), *Capitalismo gore*. Madrid, Editorial Melusina, S.L. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132015000200013>>.
- WILLIAMS, Raymond ([1973] 2001), *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós.