

CRÍMENES LITERARIOS

Álvaro Abós*

De crímenes nos alimentamos cada día; con crímenes, bajamos las tostadas de la mañana; y tras un crimen, apagamos el velador por la noche. Crímenes narrados por las voces de la radio, por las imágenes y los textos que nos interpelan desde las pantallas luminosas. Crímenes impresos en las páginas de los diarios que miramos temprano, que repasamos a lo largo del día, y apilamos junto al tacho de basura al terminar la jornada.

Crímenes nuestros de cada día. Crímenes terribles siempre, aun cuando fuesen banales, si tal cosa —un crimen banal— pudiera existir. Malditos crímenes.

De crímenes se alimenta la Literatura. De crímenes bestiales (Patricia Highsmith), o de crímenes ejemplares (Max Aub), o de crímenes imperceptibles (Guillermo Martínez), o de crímenes en la catedral (T. S. Eliot), o en el Expreso de Oriente (Agatha Christie), o cometidos por el Padre Amaro (Eça de Queiroz), o relativos a cierto lord llamado Arthur Saville (Oscar Wilde). Esto es así desde que el mundo es mundo; es decir, a partir de la escena primaria de las Escrituras. Porque la novela negra inaugural es un minicuento más breve que el célebre de Monterroso, que solo dice: «Caín mató a Abel» (Génesis 5, 8).

El crimen literario, como el real, es pasión pura. En el crimen, viven el amor y el odio, la codicia, la locura, la lujuria, e incluso la idea, el juicio o el prejuicio. También el error, la estupidez y la enfermedad habitan en los crímenes literarios, cultivados con fervor por Dante, por Shakespeare, por Balzac y por Dostoievski, para no citar sino a cuatro dioses del Olimpo Negro.

La Literatura Argentina está repleta de crímenes, y los pocos ejemplos que aquí se reproducen podrían multiplicarse hasta el infinito. Si alguien acusare a la Literatura Argentina de eludir la realidad, deberá admitir que ella —la Literatura— suele mezclarse con las preocupaciones más flagrantes de los argentinos, por ejemplo, el aumento del crimen en las calles. Otra cosa es si la

* Abogado y escritor. Desde 1966 hasta 1976, se desempeñó como abogado laboralista, y se dedica plenamente a la escritura desde su regreso del exilio, en 1984. Obtuvo, entre otros premios, el Diploma al Mérito en Biografías por la Fundación Konex (2004). Correo electrónico: abos@fibertel.com.ar *Gramma*, XXI, 47 (2010), pp. 199-207.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

lectura de los siguientes textos —una pequeña y personal antología de crímenes literarios— sirve para iluminar lo que nos pasa, para entendernos mejor. Quien esto escribe alienta la tozuda aunque a veces desalentada convicción de que así es. Pero, quizás no. Quizás estos crímenes literarios u otros muchos que podrían reemplazarlos, sean meros «juegos de un tímido que narra porque no se anima a actuar» como dijo de sí mismo un tal Borges al recordar una vieja audacia: escribir las historias criminales que conformaron la *Historia Universal de la Infamia*. Y, audacia quizás aún mayor, publicarlas sábado tras sábado, en un diario popular, el vespertino *Crítica* de 1933.

Aun si se tratara de juegos, valdría la pena rescatarlos. ¿Son, como la película de René Clement, *Juegos peligrosos*? En todo caso, son historias del cainismo argentino, y todas ellas podrían ser rematadas por ese lamento escueto con el que Roberto Arlt rubricó su crimen más terrible: «¡Me jodieron!»

ECHVERRÍA: LA VIOLACIÓN

Sus fuerzas se habían agotado; inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven y estendiéndose empezó a caer á chorros por entrambos lados de la mesa. Los sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos.

Reventó de rabia, el salvaje unitario, dijo uno.

Esteban Echeverría, *El matadero* (1833)

La narrativa criminal argentina —y la narrativa argentina *tout court*— se inaugura con este cuento, cuya violencia extrema lo hizo permanecer inédito durante más de treinta años. Aún hoy y más allá de los anacronismos de escritura, podría figurar en cualquier antología de relatos sobre crímenes espeluznantes.

SARMIENTO: EL MAGNICIDIO

Llega el día por fin, y la galera se pone en camino. Acompañale a más del postillón que va en el tiro, el niño aquel, dos correos que se han reunido por casualidad y el negro que va a caballo. Llega al punto fatal, y dos descargas traspasan la galera por ambos lados, pero sin herir a nadie; los soldados se echan sobre ella con los brazos desnudos y en un momento inutilizan los caballos, y descuartizan al postillón, correos y asistente. Quiroga entonces asoma la cabeza, y hace por el momento vacilar a aquella turba. Pregunta por el Comandante de la partida, le manda acercarse, y a la cuestión de Quiroga ¿qué significa esto? recibe por toda contestación un balazo en un ojo que le deja muerto. Entonces

Santos Pérez atraviesa repetidas veces con su espada al malaventurado Ministro, y manda, concluida la ejecución, tirar hacia el bosque la galera llena de cadáveres, con los caballos hechos pedazos y el postillón que con la cabeza abierta se mantiene aún a caballo.

Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo* (1845)

La sequedad con que Sarmiento narra el magnicidio convierte su libro en un *thriller* político del siglo XIX, entendiendo la palabra *thriller* en su sentido original (del verbo *to thrill*, estremecer). La escena anticipa algunos crímenes literarios del siglo XX: sin ir más lejos ni alejarse del crimen político, la reconstrucción del asesinato de John Fitzgerald Kennedy en *Libra* (1988) de Don DeLillo. En el *Facundo* de Sarmiento, están el estupor de la violencia que estalla como una bomba en los renglones del texto o los detalles espeluznantes, como el postillón con la cabeza abierta o los caballos muertos.

ARLT: UNA CERTEZA

De pronto tres estampidos llenan la calle de humo. Haffner gira vertiginosamente sobre sus talones, divisa dos brazos esgrimiendo pistolas. Instantáneamente adivina la nada. Quiere putear. Nuevamente, a destiempo, dos estampidos perforan la oscuridad. Una quemadura en el pecho y un golpe en el hombro. Más cercana retumba otra explosión en su oído y cae con esta certeza:

—¡Me jodieron!

Roberto Arlt, *Los lanzallamas* (1930)

Este asesinato mafioso, prefiguración de una escena que Francis Ford Coppola filmó cuarenta años más tarde, transcurre en el más porteño de los escenarios: Diagonal Norte, —entonces, en plena apertura— y Suipacha. Algún tiempo después, a algunos metros de allí, se erigió el Obelisco, donde, en 1976, la dictadura militar practicó una pedagogía disciplinaria: fusilaba detenidos y dejaba en exhibición los cadáveres.

BORGES: DOS ESTAMPIDOS

(Emma Zunz) logró que Loewenthal saliera a buscar una copa de agua. Cuando éste, incrédulo de tales aspavientos, pero indulgente, volvió del comedor, Emma ya había sacado del cajón el pesado revólver. Apretó el gatillo dos veces. El considerable cuerpo se desplomó como si los estampidos y el humo lo hubieran roto, el vaso de agua se rompió, la cara la miró con asombro y cólera, la boca de la cara la injurió en español y en idish. Las malas palabras no cejaban. Emma tuvo que hacer fuego otra vez. En el patio, el perro rompió a ladrar, y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa.

Jorge Luis Borges, «Emma Zunz» (1949)

No deja de ser curioso que justamente Jorge Luis Borges, quien convirtió la alusión y el juego literario en columnas de su escritura, a la hora de narrar un crimen como el que comete Emma Zunz, lo haga con el más crudo detallismo: el cuerpo que se desploma en cámara lenta, el vaso roto, las últimas palabras, y hasta esos detalles triviales —el ladrido de un perro— que dan espesor a cualquier relato. Por otra parte, la historia del intrincado designio criminal de Emma se basa en un hecho real que Borges conoció a través de su amiga Cecilia Ingenieros, quien a su vez, lo escuchó de la boca de su padre. Nada raro, pues José Ingenieros fue, durante muchos años, director del manicomio penitenciario.

DENEVI: EL HOTELUCHO

El de las cicatrices nos condujo por el pasillo hasta la última puerta. Allí se detuvo y miró al policía. —«¡Abril!», dijo éste. El Turco abrió y entramos en un cuarto crudamente iluminado. En la cama toda revuelta, en medio de un desorden indescriptible de las colchas, sobre una almohada torcida, el rostro de Rosaura atronaba de una púrpura atroz. En el cuello, las marcas de unos dedos de hierro le dibujaban un collar abominable. El Turco lanzó un «¡Oh!» y se llevó las manos a la cabeza. El agente se acercó, se inclinó unos segundos, volvió a incorporarse, dijo brevemente: —«Está muerta», y miró a Camilo. Camilo, apoyado contra la pared, parecía no ver ni oír nada. El Turco se lamentaba quejumbrosamente: —«¡Qué calamidad, señor, qué calamidad para mi hotel!». Otro hombre entró en la habitación, un muchacho alto y flaco, vestido con una camisa amarilla, y preguntaba: —«¿Qué pasa, Turco?» Y el Turco respondía: —«Este mishio, que acaba de matar a esa mina».

Marco Denevi, *Rosaura a las diez* (1955)

Para llegar a esta culminación —las últimas líneas de *Rosaura a las diez*—, Denevi ha construido una máquina narrativa compleja y virtuosa, sostenida en un viejo recurso: las diversas miradas y voces que se alternan. Entre todas, reconstruyen la llegada del pequeño hombre, Camilo Canegato, a una pensión de la calle La Rioja, la vida en ese microcosmos porteño que termina siendo una versión del infierno en el Once, y los retratos de sus personajes alimentados por la vivacidad de tonos coloquiales. La vida en una pensión, o en un hotel, es un clásico molde narrativo desde Vicky Baum, hasta Pérez Lugín, pasando por Kafka, Hemingway y Sartre, sin olvidar que hasta Macedonio Fernández hizo un aporte a la «novela de la pensión», con su *Adriana Buenos Aires*. La variante de Denevi puede atisbarse en el párrafo citado, donde refulge como oro una síntesis de la novela entera en puro lunfardo, que es otra manera de

decir la frase básica («Caín mató a Abel»), en clave porteña: «Este *misbio* que acaba de matar a esa mina».

WALSH: EL BASURAL

Sobre los cuerpos tendidos en el basural, a la luz de los faros donde hierve el humo acre de la pólvora, flotan algunos gemidos. Un nuevo crepitar de balazos parece concluir con ellos. Pero de pronto Livraga, que sigue inmóvil e inadvertido en el lugar en que cayó, escucha la voz desgarradora de su amigo Rodríguez, que dice:

—¡Mátenme! ¡No me dejen así! ¡Mátenme!

Y ahora sí, tienen piedad de él y lo ultiman.

Rodolfo J. Walsh, *Operación Masacre* (1957)

Esta escena de la investigación periodística de Walsh sobre los fusilamientos sin juicio consumados por la Revolución Libertadora ilustra su narrativa. Es una reconversión en clave testimonial de sus cuentos policiales en los que descuella un policía porteño, el comisario Laurenzi, y de las miles de páginas, especialmente los cuentos y novelas de Cornell Woolrich (o William Irish) que Walsh tradujo virtuosamente para la Serie Naranja de Hachette y otras colecciones de bolsillo. Con inequívoca raíz goyesca, en esta escena de *Operación Masacre* un gesto humano del verdugo (la compasión ante el agonizante) resalta la insana crueldad del episodio.

VIÑAS: CUERPOS MUTILADOS

...del otro lado de la loma estaba el mar, y el viento soplaba a ras de tierra, como si se arrastrara. Las nubes permanecían inmóviles y a él le ardían los ojos. ¡Craann! Los disparos se habían ido espaciando. Seguramente habría quedado algún cuerpo enhorquetado en uno de esos nidos. Un cuerpo de indio echado hacia atrás, con una mancha negrusca entre los muslos, pensó con malestar...

—...Pero a mí no me arregla así nomás —aseguró Gorbea—. A mí, Bond o la mona, me demuestran lo que han hecho, pero bien demostrado. Nada de mojígangas. Conmigo, si quieren cobrar, me traen de esto... —Gorbea se había incorporado sobre su montura y se ponía la mano sobre el sexo—. ¡De esto! —repetió; después, con cierta ternura, tomó el borde de la bolsa que colgaba sobre el flanco de su yegua y la abrió— ¿Ve? —mostró— ¡Todos pagados! Y uno por uno... y nadie protestó. Ni Bond ni nadie.

David Viñas, *Los dueños de la tierra* (1958)

Este asesinato de un indígena durante una cacería humana ficcionaliza los escasos testimonios sobre actos genocidas en la Patagonia que por entonces, hacia 1958, solo se conocían a través de cartas de misioneros, del relato de aventureros

como Popper o de textos diezmados como el del mayordomo de estancia Borrero, en su libro *La Patagonia Trágica*. David Viñas trajo a la literatura las atrocidades de los «colonizadores» y la represión durante las huelgas de los años veinte.

MOLINA: UNA MUJER LLAMADA CAMILA

Camila fue alcanzada por una bala en el vientre y otra le quebró un brazo. No había perdido el conocimiento. Lanzó un gemido atroz y movía la cabeza a un lado y otro, un aria cada instante más alta, un desesperado torbellino de angustia que produjo en los hombres del pelotón un horror indecible. Habían tratado de no apuntar sobre ella. Gutiérrez fue alcanzado en la cabeza y el corazón y murió instantáneamente. Ahora Camila miraba a los soldados con una expresión de piedad inaudita, desde un paisaje del color de la lejanía, donde dos niños corrían sobre la hierba. Las ropas de Camila, por los impactos, comenzaron a arder. Una pequeña llama acabó por alzarse de sus faldas, mientras su voz reanudaba el espantoso grito. Un soldado corrió con un balde de agua y se lo arrojó al cuerpo. Resonó otra orden, la segunda fila apuntó sus fusiles. Esta vez, la descarga destruyó la frente y el pecho de Camila.

Enrique Molina, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973)

He aquí un módico enigma literario argentino: ¿por qué no fue un escritor naturalista ni un cultor del género negro el autor del relato criminal más sórdido y salvaje jamás narrado en estas tierras? ¿Por qué quien lo contó fue un poeta con pánico y fantasioso, dotado de una pluma de arrebatado lirismo? Puesto a la tarea de narrar el atroz martirio de una mujer soltera condenada y ejecutada por un delito de amor durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas, Enrique Molina se despachó con una novela total que es a la vez melodrama e investigación histórica, elegía y tragedia.

PUIG: GAY MURDER

El sujeto se debatía. Leo comenzó a sentir su placer en aumento, le acarició el pelo de la nuca. El otro no soportó más el tormento e hincó los dientes con todas sus fuerzas en la mano que lo amordazaba. Leo, desesperado de dolor por el mordisco que no cedía, vio un ladrillo al alcance de su mano y se lo aplastó contra la cabeza.

Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair* (1973)

¿Fue real el asesinato narrado en esta novela o fue una fantasía que urdió la confundida psiquis del protagonista, el crítico de arte Leo Druscovich, una psiquis sobre la que se afanan los terapeutas y también el autor de *The Buenos Aires Affair*, Manuel Puig? Lo cierto es que el crimen cometido en un baldío de

la calle Paraguay al tres mil trescientos es la escena esencial —obsesionadamente repetida, distorsionada— de esta «novela policial», como la subtítulo Manuel Puig, aquella por la cual su autor debió huir de la Argentina en cuanto la edición llegó a las librerías, a comienzos de septiembre de 1973.

BÁÑEZ: EL ASESINO MÚLTIPLE

Ariel, la cuestión es esta: ¿Maté? ¿Fui yo el que hizo eso? No sé, juro que no sé. Y si hubiera estado lúcido, como dicen algunos, ¿qué clase de lucidez es la que me achacan? Maté lo que tenía, en todo caso. Maté lo que me sostenía. Maté (y escuchame bien, por favor) lo que me permitía seguir siendo un hipócrita. Hay algo que no aparece en el Código de Procedimientos, menos en las leyes: el criminal se queda sin mentiras. Es lo primero que pierde, que perdemos: la capacidad de seguir con el engaño. Es curioso, pero en un mundo hipócrita y plagado de mentiras, el criminal ya ha hecho su blanqueo. A la vista de todos. No le queda otra cosa que el castigo. Es actor de un solo acto. No tiene aplausos, tiene sanción. Perdoname si me pongo grave, pero acá el pensamiento es un espacio.

Gabriel Báñez, *Octubre amarillo* (1994)

En esta *nouvelle*, el gran narrador de La Plata, fallecido trágicamente en 2009, reconstruye los crímenes de Ricardo Barreda, el odontólogo de La Plata que el 11 de noviembre de 1992 asesinó a balazos a su esposa, a su suegra y a sus dos hijas. En el fragmento elegido, es el propio monstruo, hoy liberado y gozando de su módica fama, quien toma la palabra y ensaya su defensa, típica alegación auto-exculpatoria de un asesino.

PIÑEIRO: LA ESPÍA

Me escondí atrás de un árbol. Enseguida llegó ella. Tuya, caminando. Era Alicia, su secretaria, nunca me hubiera imaginado que esa mujer podía escribir con rouge un corazón y un «te quiero» a un hombre casado. Si hasta me caía simpática. Una rica chica, sencilla, con un estilo muy parecido al mío. Ella se le acercó y se le prendió del cuello. Lo quiso besar pero él la apartó. Ernesto parecía enojado. Discutieron. Ella lloraba y lo abrazaba, él estaba cada vez más furioso. Yo me empecé a tranquilizar, evidentemente no era una relación que funcionara. A mí, Ernesto nunca en la vida, en los diecisiete años que llevábamos de matrimonio, me trató de esa manera. Él se quiso ir y ella trató de detenerlo. Él se deshizo de ella. Ella insistió, y él terminó empujándola. Con tanta mala suerte que fue a dar justo con la cabeza en un tronco que había en el piso, y se quedó seca. Ernesto se puso como loco, la zamarreaba, le tomó el pulso, hasta trató de hacerle respiración boca a boca. Pero nada, una desgracia. Yo no sabía qué hacer, no me iba a presentar así como así y decirle: Ernesto, ¿te doy una mano?

Entonces, me fui para casa, era lo más sensato.

Claudia Piñeiro, *Tuya* (2005)

Este fragmento de la primera novela publicada por Claudia Piñeiro inaugura la elegante perversidad con la que narra la autora. Quien cuenta el crimen —pero ¿hubo crimen?— no es ni el asesino ni el juez, ni un investigador ni un cronista distante, sino un testigo imparcial aunque implicado. El ligero temblor con el que se registra la escena primaria delata la ambigüedad que desplegará el texto. La narradora ¿dice la verdad o miente? ¿Juzga o es cómplice? ¿Muestra o esconde?

OCAMPO: LA ASESINA INVISIBLE

Roberta se puso un vestido amarillo con volantes y yo un vestido blanco de plumetís, almidonado, con un entredós de broderie. En la iglesia no miré al novio porque Roberta me dijo que no había que mirarlo. La novia estaba muy bonita con un velo blanco lleno de azahar. De pálida que estaba parecía un ángel. Luego cayó al suelo inanimada. De lejos parecía una cortina que se hubiera soltado. Mucha personas la socorrieron, la abanicaron, buscaron agua en el presbiterio, le palmotearon la cara. Durante un rato, creyeron que había muerto; durante otro rato, creyeron que estaba viva. La llevaron a la casa, helada como el mármol. No quisieron desvestirla ni quitarle el rodete para ponerla muerta en el ataúd.

Silvina Ocampo, «La boda» (1961)

En los cuentos de Silvina Ocampo circula una falange de asesinas (generalmente son mujeres, aunque no todas) tan feroces como leves, tan escondidas —a veces invisibles—, como implacables. Es que en esta narrativa de la crueldad, a veces no es la vida lo que las asesinas se cobran, sino otra cosa, por ejemplo, la honra. En «La boda» se narra un crimen perfecto: la narradora-asesina no puede soportar el triunfo conyugal de Roberta; por lo que introduce una araña en el rodete de la contrayente. Esta, picada por el bicho, cae muerta en el altar. En «Radamanthos», de 1959, su protagonista, Virginia, asiste al velorio de una virtuosa muchacha (¿La hermana? ¿La prima? ¿Una amiga?), a quien ella envidiaba. Harta de soportar los elogios a la muerta, compra papel y sobre y se pone a escribir cartas falsas que esconderá en un armario, como un terrorista que pone una bomba de efecto retardado: el lector no se entera de lo que pasa, pero puede imaginarlo, así como el contenido letal de las cartas destinadas a ensuciar la memoria de la muerta. En este cuento, Silvina riza el rizo: el lector no solo ve el «crimen» sino que, al imaginar sus detalles (¿Qué decían esas cartas falsas?) se torna cómplice.

ALARCÓN: PIBES CHORROS

De pronto la puerta crujió. El Tripa no había podido aguantar las ganas de ir al baño, dos ranchos más allá. Pero el dolor en la pierna no lo dejó llegar. Con dificultad, creyéndose solo, se bajó los pantalones hasta las rodillas y apoyado contra la pared se agachó ahí nomás, me contaron después. La venganza lo sorprendió, en esa pose tan poco digna, desde la oscuridad. Fueron cuatro disparos, uno tras otro, sin pausas en el percutor. Apenas se quejó. Con el pecho ensangrentado soltó los pantalones, balanceó el cuerpo hacia delante y trató de abrazar al hombre que le disparó. Otros siete balazos lo hicieron retroceder. Cayó hacia atrás. Cuando estuvo tendido sobre la tierra un pibe de diecisiete años le puso un 22 corto en la frente y lo remató.

Cristián Alarcón, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*.

Vidas de pibes chorros (2003)

En la villa, el crimen se consuma en esos espacios intermedios de sociabilidad que son los «pasillos», las «calles interiores» que unen las casas precarias. El crimen en este relato, presentado por el autor como una investigación periodística sobre la vida de un pibe chorro, ha perdido todo empaque literario, ya no hay velos que lo idealicen ni recursos narrativos que lo engorden. Los gatillos que en el mundo de afuera sirven para *chorear*, también dirimen cuestiones interiores: así se disputa el poder en el reino de los pibes chorros.