



EL PERIODISMO NARRATIVO EN LA CRÓNICA POLICIAL ARGENTINA

Cuatro textos paradigmáticos de los últimos 50 años

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

Matías Camenforte – 18936
Directora: Fabiana Grasselli
Mendoza, 2019

Agradecimientos.

A Fabiana, por su colaboración, compromiso y predisposición.

A Patricia, por su contribución en el origen de este trabajo.

Índice

1. Introducción	5
2. La relación entre literatura y periodismo	7
3. Delimitación conceptual	13
3.1. ¿Qué es literatura?	13
3.2. ¿Qué es periodismo?	15
3.3. La crónica como género híbrido	18
4. Periodismo narrativo	21
5. Narrativa policial	23
5.1. Narrativa policial en Latinoamérica y Argentina	26
6. Crónica policial	29
7. Caja de herramientas para el análisis: categorías teórico-metodológicas de la narratología y la sociocrítica	33
8. Cuatro casos paradigmáticos	37
8.1. “Rápido, furioso, muerto”, de Javier Sinay (2014)	37
8.1.1. Contexto de producción	37
8.1.2. El tiempo. Orden, ritmo y frecuencia	37
8.1.3. El modo. Distancia y perspectiva	41
8.1.4. Análisis social	43
8.2. “Sueños de libertad”, de Leila Guerriero (2008)	46
8.2.1. Contexto de producción	46
8.2.2. El tiempo. Orden, ritmo y frecuencia	47
8.2.3. El modo. Distancia y perspectiva	51
8.2.4. Análisis social	53
8.3. “El caso Robledo Puch”, de Osvaldo Soriano (1972)	56
8.3.1. Contexto de producción	56
8.3.2. El tiempo. Orden, ritmo y frecuencia	57
8.3.3. El modo. Distancia y perspectiva	60
8.3.4. Análisis social	62
8.4. “El túnel de los huesos”, de Ricardo Ragendorfer (1992)	65
8.4.1. Contexto de producción	65
8.4.2. El tiempo. Orden, ritmo y frecuencia	66
8.4.3. El modo. Distancia y perspectiva	70
8.4.4. Análisis social	73
9. Conclusiones	75
10. Bibliografía	77
11. Anexo	81

1. Introducción

En la actualidad asistimos a un auge de la crónica latinoamericana. Una gran variedad de periodistas encuentran en este género una herramienta para contar historias apelando a la emotividad del lector y a su identificación con lo narrado, en un diálogo permanente con la literatura y el análisis social.

Lejos del cataclismo de la prensa escrita vaticinado a partir de la llegada de internet y del predominio de la imagen en el ecosistema de medios, el periodismo ha encontrado la manera de renovarse apelando a la narrativa, al viejo oficio de construir relatos, con iguales dosis de información y emoción. La estrategia ha consistido en acudir a las armas de la literatura para contar la realidad. Escenas, descripciones, atmósferas, diálogos, personajes y el desarrollo de una voz han sido los recursos que ha utilizado prensa escrita para sobreponerse al nuevo escenario.

Dentro de este contexto, el policial resulta un género paradigmático para estudiar los múltiples y complejos préstamos entre periodismo y literatura. Esto es así porque, por un lado, se ocupa de temas como el crimen y la violencia, que durante años han cautivado el interés de millones de lectores alrededor del mundo, y además, porque tiene las mejores posibilidades de reseñar los conflictos políticos y sociales de nuestro tiempo.

Por estos motivos, el objetivo de este trabajo es realizar una interpretación sociocultural del periodismo narrativo en Argentina. Para esto buscamos establecer las cualidades que adquiere la crónica policial de estilo narrativo con la utilización de técnicas literarias, describiendo los recursos del lenguaje y de la práctica periodística que se evidencian en cuatro crónicas seleccionadas para este fin. Además, intentaremos precisar la forma en que los diferentes escritores utilizan estos recursos y determinar su importancia para la enunciación de tensiones que no se encuentran en los medios hegemónicos.

En la primera parte de esta investigación se hace un recorrido histórico de las relaciones entre periodismo y literatura, seguido de una caracterización y delimitación de ambos campos. Posteriormente se establecen las principales características del periodismo narrativo y de la literatura policial, haciendo foco en el desarrollo que este campo ha tenido en nuestro país. En la segunda parte se elabora un análisis narratológico y sociocrítico de cuatro crónicas policiales escritas en clave de periodismo narrativo y publicadas en medios de comunicación argentinos en los últimos 50 años, a saber: 1) *El caso Robledo Puch* (1972), de Osvaldo Soriano; 2) *El túnel de los huesos* (1992), de Ricardo Ragendorfer; 3) *Sueños de libertad* (2008), de Leila Guerriero; 4) *Rápido, furioso, muerto* (2014), de Javier Sinay.

Estos autores y sus obras han sido seleccionados por su capacidad para referir historias de crímenes o que tienen un alto componente de violencia, utilizando un registro más cercano a lo literario que a lo periodístico, por su mirada subjetiva que se aleja del discurso efectista de la prensa hegemónica y por su potencialidad para instaurar nuevas tensiones interpretativas en el imaginario colectivo.

2. La relación entre literatura y periodismo

La relación entre la literatura y el periodismo es de larga data y puede estudiarse desde distintos puntos de vista. A pesar de que ambas disciplinas trabajan con la palabra y el lenguaje, siempre han intentado diferenciarse una de la otra. Así, desde la concepción clásica se ha dicho que la literatura está directamente relacionada con la ficción, y que la intención del escritor o escritora debe ser desfamiliarizar a sus lectores del mundo real para llevarlos a un universo ficticio, donde se pueden apreciar sensaciones y experiencias imposibles de percibir en el “mundo real” (Rodríguez-Luis, 1997). Por otra parte, desde el periodismo se han intentado resaltar los atributos de objetividad y neutralidad, para crear un discurso en el que no interfieran las imágenes subjetivas del periodista, quien debe basarse en hechos netamente reales y debe transmitirlos de la forma más objetiva posible. Sin embargo, al estudiar la historia de estas disciplinas, podemos encontrar muchos casos en los que los dos campos se entrecruzan.

En su libro *Literatura y Periodismo* (1999), Chillón sostiene que uno de los primeros casos de simbiosis que se conoce es la obra de Daniel Defoe. Este escritor, fundador de la novela moderna en Inglaterra, famoso en todo el mundo por su novela sobre las aventuras de *Robinson Crusoe*, fue también un destacado periodista con una amplia e intensa participación en la prensa inglesa del siglo XVIII. De hecho escribió la mayor parte de su vida en periódicos. En 1722 publicó *A journal of the plague year*, el primer reportaje novelado, que trata sobre la epidemia de peste bubónica que sufrió Londres en el año 1665, a partir de una recopilación de noticias y anotaciones que el escritor rescató de su niñez. Defoe no fue un caso aislado en Inglaterra, sino que otros reconocidos escritores como Jonathan Swift, Samuel Richardson, Joseph Addison y Richard Steele, entre muchos otros, participaron enérgicamente del desarrollo del periodismo en Europa, y tuvieron un papel importante en la transformación de técnicas y géneros literarios que se dio en diferentes niveles. Se produjeron modificaciones técnicas relacionadas con la exigencia de espacio breve, cambios en el nivel de la información y la descripción relacionados con la nueva técnica de la verosimilitud, y variaciones de tipo social en las nuevas formas de diálogo con el público que comenzaron a romper los viejos circuitos de la literatura letrada.

Otro caso de simbiosis entre literatura y periodismo se dio como consecuencia de la censura impuesta por el Estado o la Iglesia. Aníbal Ford (1985), en su ensayo *Literatura, crónica y periodismo*, explica cómo durante el siglo XVII y XVIII tanto la naciente prensa francesa como la inglesa recurrieron a la ficción para escribir sobre temas políticos. “El periodismo de estas publicaciones continúa en cierta medida las líneas antes señaladas, limitado por la censura, que hará que sus contenidos se apoyen fuertemente en lo literario, único vehículo

para que se canalicen cierto tipo de críticas. Este juego entre literatura y censura volverá a repetirse siempre que se acentúe la segunda” (p. 100). En este sentido es representativa la sección creada por el *Gentleman's Magazine* de Inglaterra en 1731, llamada *El Senado de Liliput*, donde con nombres apenas disfrazados se difundieron las sesiones del Parlamento, el cual se oponía a su divulgación.

Las transformaciones sociales y económicas que motorizaron las principales potencias occidentales desde fines del siglo XVIII y comienzos del XIX tuvieron consecuencias ostensibles en todos los campos de la cultura, influyendo en el ámbito periodístico y en el literario. A medida que se afianzó el capitalismo y la sociedad burguesa, se ejecutaron políticas de educación y alfabetización que trajeron como consecuencia la ampliación del público de lectores. A su vez la industrialización de la economía obligó a las personas a viajar a las ciudades favoreciendo la concentración, transformando las formas de vivir, pensar y actuar. La nueva vida urbana trajo consigo nuevas experiencias, nuevas posibilidades para el ocio y nuevos conceptos relacionados con lo estético y el arte. La lectura se convirtió en una práctica cada vez más popular (siempre en un proceso gradual y vertical que mantuvo sectores marginados) a medida que se formó un proletariado y se consolidó la democracia.

El afán de los diarios por cautivar a un público mayor los llevó a publicar una gran cantidad de obras de ficción, relatos breves, folletines y novelas por entrega. Escritores mundialmente reconocidos como Eugene Sue o Alejandro Dumas publicaron sus novelas por entregas en diarios. Además el periodismo comenzó a representar una fuente de ingreso no desdeñable para muchos escritores, que muy pocas veces podían subsistir económicamente sin la ayuda de un mecenas, debido, en parte, a la gran cantidad de plagios y copias que se practicaban. En este contexto se afianzó el periodismo junto con la novela realista, en gran medida gracias a la existencia de un público consumidor.

En Estados Unidos el periodismo y sobre todo las revistas o magazines tuvieron un gran crecimiento y desarrollo durante el siglo XIX de la mano de uno de los escritores más reconocidos de la historia de la literatura: Edgar Allan Poe. Este escritor estuvo ligado durante toda su carrera a revistas literarias como el *Graham's Magazine*, donde publicó sus cuentos más famosos como *Los crímenes de la calle Morgue*. En diferentes artículos Poe señaló la importancia de la brevedad del relato en la nueva época que él caracterizó como el fin de la lectura aristocrática extensa (Ford, 1985, p. 108). Además desarrolló observaciones importantes enfocadas en la atención del público y la búsqueda de la originalidad. Según Ford (1985) “las inteligentes y precursoras observaciones de Poe sobre el relato tendrían

puntos de contacto con las que elaborarán después teóricos del periodismo sobre diversos tipos de noticia” (p. 109).

En la misma época apareció la revista *Sun* (1833), antecedente del nuevo periodismo, que dio un fuerte impulso a la entrevista como un nuevo género. Esta revista favoreció la publicación “historias de interés humano”, y combinó noticias sobre crímenes con acontecimientos de la vida cotidiana estadounidense. Otro referente ineludible del periodismo norteamericano fue James Bennett, que a través del *New York Herald* estableció las pautas de la prensa sensacionalista que a partir de noticias policiales, espectaculares y sorprendentes buscó generar impacto en la opinión pública, muchas veces utilizando los mismos conceptos que Poe introdujo para generar efectos de pasión y de terror. Las técnicas de Bennet para conmocionar la opinión pública serían llevadas a los extremos de la manipulación mediática por William R. Hearst a través de su oligopolio de medios.

En Latinoamérica el desarrollo de la literatura estuvo inseparablemente ligado a los acontecimientos históricos. El escritor y periodista Jorge Timossi (2002), en su ensayo titulado *Palabras sin fronteras* sostiene que la tradición literaria y periodística del continente ha estado marcada por el mestizaje y la mezcla, que ha dado lugar a una “escritura que al mismo tiempo describe e historia, testimonia y fabula, noveliza y poetiza” (p. 12). Por eso mismo no le sorprende que la primera literatura escrita en el continente hayan sido las *Crónicas de indias*, informes realizados por navegantes, conquistadores o eclesiásticos, como Bernal Díaz del Castillo o Fray Bartolomé de las Casas. La necesidad de testimoniar la experiencia estuvo presente en la cultura letrada de América desde sus comienzos y fue desde entonces la fuente principal de la escritura.

En este sentido la oposición entre la realidad y la imaginación resulta una falacia, ya que es la primera la que propicia el argumento para la segunda. Se trata de una tradición en la que el testimonio y el dato se unen a la ficción y sacan de ahí su fuerza creadora: desde las ya citadas *Crónicas de indias* hasta los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, donde se recrea el Estado de los Incas, desde la obra de Alejo Carpentier que muestra lo real maravilloso de la historia de América hasta la *Biografía de un Cimarrón* de Miguel Barnet, basada en el testimonio de un esclavo negro cubano centenario. El mismo Gabriel García Márquez, para citar a un escritor ampliamente reconocido, Nobel de literatura, ha dicho en su ensayo *Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe* que no hay una sola línea en ninguno de sus libros que no tenga su origen en un hecho real (Timossi, 2002, p. 19).

Siguiendo a Timossi (2002) podemos decir que durante el siglo diecinueve en América Latina las tres “P” aparecieron indisolublemente unidas: política, poesía y periodismo. De

hecho se debió en gran medida a los periódicos la difusión de la literatura en el continente. Diarios como *El Mercurio* de Chile, *El Comerciante* de Perú o *La Nación* de Argentina, publicaron gran cantidad de folletines y novelas traducidas en secciones llamadas "literatura", "crónicas" o "bibliografías". Incluso los escritores más destacados de la época solían publicar columnas en estos y otros periódicos. Quizás el caso más famoso es el del poeta revolucionario José Martí, quien publicó asiduamente columnas y crónicas en los diarios *La Nación* y *La Opinión*. Además, las guerras de la independencia, documentadas en partes de guerra y diarios de campaña, dieron lugar al desarrollo de formas testimoniales dentro del relato literario.

Sin embargo, es durante el siglo XX cuando se producen la mayor parte de las fusiones y rupturas entre lo periodístico y lo literario. El desarrollo de las comunicaciones, el aumento exponencial de la velocidad en la transmisión de mensajes a partir del desarrollo del telégrafo primero, del teléfono luego y del microchip más tarde, revolucionaron por completo la sociedad. El peso que adquirió la imagen, a partir del cine primero y la televisión después, transformó las pautas y los códigos de comunicación permitiendo el surgimiento de la cultura de masas. El lenguaje literario adoptó formas más prosaicas y coloquiales al vincularse con lo popular e incluso comenzó a utilizar nuevas técnicas visuales extraídas del cine. El periodismo, a su vez, en su imposible búsqueda de la objetividad en la información, desarrolló una serie de técnicas y modelos que fomentaron el uso de frases cortas y positivas, los verbos de acción, la neutralidad del escritor y el abandono de los adjetivos y las frases subordinadas.

En este contexto surgieron escritores como Ernest Hemingway, quien a partir de sus inicios como reportero policial forjó un estilo sobrio, austero, ágil y preciso, que tuvo gran influencia en la escritura del siglo XX. Al mismo tiempo proliferaron una serie de géneros vinculados a la no ficción como las biografías, los reportajes y las entrevistas. En la década del 30 el novelista y periodista John Dos Passos publicó su trilogía *USA*, en la que cuenta la historia de los Estados Unidos combinando diversos modos narrativos que van desde las biografías de distintos personajes famosos hasta la inclusión de artículos periodísticos y titulares de diarios de la época.

En los años 60 Truman Capote publicó la primera novela de no ficción, *In cold blood*, creando un nuevo género dentro de la literatura. Por esos años prospera en Estados Unidos el Nuevo Periodismo norteamericano, dado a conocer por Tom Wolf en su libro *New Journalism*, en el que, además de hacer un repaso por los principales exponentes del género, enumera los cuatro procedimientos característicos de esta nueva expresión: 1) la construcción de escenas; 2) el diálogo realista; 3) el punto de vista en tercera persona; 4) la

descripción de gestos cotidianos y hábitos sociales como modales, costumbres, estilos de vestir, etc. El mismo Timossi (2002) afirma que en esos años “Todo cambió (...) se desplazó el personaje y el sujeto de la narración; por ende, también se multiplicaron los puntos de vista del autor, variaron los procedimientos narrativos, se dimensionó, a nuevos planos, el tiempo y el espacio, la descripción, y hasta la ruptura de lo descrito, adquirió nuevos, fabulosos sentidos” (p. 26).

En Latinoamérica la aceptación y legitimación del testimonio como género literario estuvo ligada a los procesos políticos que sacudieron al continente, especialmente con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959. A partir de allí se instauraron dos principios básicos de producción literaria: el compromiso político de los escritores con la realidad del continente y la referencialidad de la literatura, manifestada en el testimonio por su carácter de narrativa factual. En este contexto surgieron escritos que cobraron importancia por su valor documental y político, como los diarios de Ernesto “Che” Guevara. La institucionalización definitiva de este proceso tiene un hito en 1970, con la inclusión de la categoría “Testimonio” en el certamen literario de Casa de las Américas (García, 2017, p. 12).

En este sentido, la palabra testimonio se convierte en la prueba, la demostración de un evento. Es una forma de unión entre acto y palabra, entre saber y experiencia, entre texto y realidad. El rescate de documentos que se publican sin modificaciones da cuenta de una tendencia que favorece el desplazamiento de la ficción hacia formas no ficcionales. Así lo dice Aníbal Ford (1985): “La literatura parece estar en quiebra en lo que se refiere a su definición como ficción, pero asiste al resurgimiento de una de sus zonas básicas: el discurso narrativo. En una palabra, se trata de la aparición desde distintos ángulos de la narrativa non-fiction en diversas formas” (p. 119).

En Argentina quien mejor sintetizó todas estas tendencias fue Rodolfo Walsh. Este escritor con afición por el policial comenzó escribiendo cuentos (*Variaciones en rojo, Los oficios terrestres*) y luego trabajó en diversos diarios y revistas antes de ser asesinado por la dictadura argentina en 1977. Fue uno de los principales fundadores de la agencia de noticias *Prensa Latina*. En 1957 publicó *Operación Masacre*, una minuciosa investigación y reconstrucción novelada sobre las ejecuciones de un grupo de civiles en un basural de la provincia de Buenos Aires. Más tarde publicó otras investigaciones como *¿Quién mató a Rosendo?* y *El caso Satanovsky*. En todas estas obras Walsh utilizó las técnicas del Nuevo Periodismo descritas por Tom Wolfe 20 años después, como la reconstrucción de escenas y diálogos, combinadas con la técnica del montaje utilizada para incluir documentos oficiales como presentaciones judiciales o actas policiales.

Después de Walsh aparecieron en nuestro país muchos otros nombres que honraron su tradición y se inclinaron por el periodismo socialmente comprometido y de estilo literario. Entre ellos podemos citar a Tomás Eloy Martínez, quien escribió la crónica *La pasión según Trelew* en 1973, pero también a Miguel Bonasso, Francisco Urondo, Horacio Verbitsky, María Seoane, María Moreno, y un largo etcétera.

En los años 90 y 2000 la crónica se afianza como un género híbrido entre el periodismo y la literatura, a partir de su capacidad para relatar un hecho verídico con una visible participación del yo narrativo, y abarcar un amplio abanico de temas. En este contexto surgen una variedad de medios alternativos y revistas especializadas donde se expresa el mejor periodismo narrativo de nuestro continente. Aquí se destacan las plumas de Leila Guerriero, Josefina Licitra, Cristian Alarcón, Martín Caparrós, Alberto Salcedo Ramos, Juan Mascardi, Javier Sinay y otros tantos talentos que han llevado a la crónica a ser considerada una de las mejores expresiones de la literatura latinoamericana actual.

3. Delimitación conceptual

3.1. ¿Qué es literatura?

La formulación de este título a manera de interrogación no es casual, ya que el debate en torno a la definición de literatura es extenso y continúa hasta nuestros días, por lo que no se puede aquí dar una respuesta única y definitiva. Por lo tanto optamos por exponer los principales aportes y corrientes vinculadas a la noción de literatura que han influido de manera decisiva a lo largo de la historia, y luego aclararemos cuál de ellos es el que se adapta mejor a nuestra perspectiva.

La primera noción que se tiene en relación al concepto de literatura, al menos en gran parte de la sociedad occidental, la relaciona con la ficción. Una primera definición afirma que “serán obras literarias aquellas en que, según hemos dicho, el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, en que la palabra da vida a un universo de ficción” (Aguilar e Silva, 1967, p. 33). Esta concepción tiene sus raíces en los tratados clásicos sobre poética, entre los que se destacaron los escritos de Aristóteles. El filósofo griego, cuya obra ha perdurado a través de los siglos dentro de la literatura occidental, planteaba que el lenguaje se vuelve creador cuando se convierte en vehículo de mimesis, es decir, cuando se pone al servicio de la ficción. Así, la creatividad del poeta se manifiesta en el nivel de la invención y la disposición de una historia. Esta concepción puede ser caracterizada como esencialista, ya que su principio plantea que ciertos textos son literarios por esencia o por naturaleza y para siempre, mientras que otros no lo son. Esta definición, si bien fue importante para futuros desarrollos dentro de la teoría literaria, resulta un tanto cerrada y excluyente, ya que deja fuera del ámbito literario una gran cantidad de obras cuyo referente no es ficticio.

Otro criterio utilizado para definir la literariedad de una obra es el propuesto por el formalismo ruso, que postuló la existencia de un lenguaje poético frente al lenguaje común u ordinario. Este lenguaje poético remite a la función estética del lenguaje, y puede identificarse por el uso artístico de la palabra, que atrae la atención sobre sí mismo y produce una sensación de extrañeza, belleza y goce estético en quien lo percibe. Jakobson fue uno de los autores más importantes de esta corriente, quien afirmaba que en la poesía (entiéndase literatura) la función comunicativa del lenguaje queda reducida al mínimo, en pro de una función estética. Desde esta perspectiva un texto sería literario siempre y cuando su función estética prevalezca sobre la función comunicativa. En definitiva, los formalistas rusos concebían la literatura como una organización particular del lenguaje con sus propias leyes, estructura y mecanismos y, en consecuencia, a la obra literaria como la manifestación de un sistema teórico. Esta definición, sin embargo, tampoco abarca por completo la esfera

literaria, ya que trata a la literatura como poesía, y excluye a una serie de géneros como las novelas realistas, las biografías, los ensayos, etc.

Esta línea de pensamiento fue retomada por el estructuralismo, escuela de pensamiento que dio al lenguaje un lugar central dentro del quehacer humano. Para los teóricos de esta escuela lo importante era determinar cuáles son las reglas de producción del significado. Para analizar este proceso se apoyaron en las herramientas de la lingüística y la semiótica y realizaron aportes importantes con respecto a la organización del texto. Sin embargo no llegaron a contribuir de manera sustancial al concepto de literatura. A pesar de esto uno de los autores surgidos de esta escuela fue Gerard Genette, quien en su texto *Ficción y dicción* (1991) llegó a elaborar una definición de literatura que se aproxima a la que pretendemos plantear en este trabajo. Para Genette “la literatura es el uso artístico de la palabra” (1991, p. 5), pero esta no puede definirse solamente en base a su condición de ficcionalidad ni en base a su función poética, a las que llama “poéticas esencialistas”:

Seguramente no es impropio que un texto satisfaga a la vez dos criterios de literariedad: por el contenido ficcional y por la forma poética. Lo más grave es la incapacidad de nuestras dos poéticas esencialistas, incluso unidas -si bien a la fuerza-, para abarcar por sí solas la totalidad de la esfera literaria, ya que a su doble aprehensión escapa el dominio, muy considerable, de lo que provisionalmente voy a llamar la literatura no ficcional en prosa: historia, elocuencia, ensayo, autobiografía, por ejemplo, por no hablar de textos a los que su extrema singularidad impide adherirse a género alguno. Genette, 1991, p. 9.

Estos atributos sirven para caracterizar una parte de la literatura, y son condición suficiente de la misma, pero no necesaria. En consecuencia el pensador francés plantea la necesidad de otra poética, que califica como “condicionalista”. Esta da lugar a elementos subjetivos relacionados con el gusto del lector: “un texto es literario (y no ya solamente poético) para quien se interesa más por su forma que por su contenido, para quien, por ejemplo, aprecia su redacción y al tiempo rechaza o pasa por alto su significación” (Genette, 1991, p. 10). Para este autor el estilo es la clave de la capacidad poética o literaria de toda clase de textos, que permite la trascendencia de la función poética con respecto a los límites que establece el canon. Así, cualquier texto, ya sea histórico o biográfico, así como ficticio, puede sobrevivir a su valor original (documental, histórico, filosófico, etc.) gracias al gusto individual o colectivo que revaloriza sus cualidades estéticas, debido a condiciones históricas, sociales, culturales, y por tanto, subjetivizantes, que permiten dicha apreciación. De esta forma se logra conciliar una “poética abierta” que incluye dentro de la esfera de

obras literarias textos que no fueron concebidos como obras artísticas en su origen, o cuya función primordial no fue pensada para el goce estético, pero debido a ciertas condiciones (culturales, históricas o sociales) un individuo o un colectivo puede apreciarlos como tal.

Este mismo enfoque es el que sostiene Terry Eagleton (1988) al afirmar que “no hay absolutamente nada que constituya la esencia misma de la literatura” (p. 20). Si bien el autor reconoce el aporte del formalismo que considera lo literario como una desviación o rareza del lenguaje, y también observa que la literatura constituye un tipo de discurso no pragmático vehiculizado a través de un lenguaje autorreferencial, aclara que estas definiciones no son suficientes para abarcar todo el espectro de lo literario. En este sentido puede considerarse la literatura no tanto como una cualidad o un conjunto de cualidades inherentes que quedan de manifiesto en cierto tipo de obras, sino como las diferentes formas en que la gente se relaciona con lo escrito. El autor otorga una gran importancia a los juicios de valor, ya que de estos depende que algo pueda considerarse o no literario.

Basándonos en lo anterior, podemos concluir que, a la hora de pensar la definición de literatura, no sólo es importante tener en cuenta el contenido y lo que el autor pretende con su escrito, sino que es de igual importancia, la forma en que la obra es comprendida por los lectores. En este sentido, coincidimos con Chillón cuando concluye que la literatura es:

Un discurso construido socialmente; compuesto por una parte, por la intención literaria de quienes lo producen y por otra, sobre todo, por el reconocimiento y el sentido que le otorgan aquellos que son consumidores y consumidores: el acto literario se inicia en las manos del autor, cierto, pero sólo se consume en la lectura. Chillón, 1999, p.33.

3.2. ¿Qué es el periodismo?

Comenzaremos este apartado recuperando una definición elemental del Manual de periodismo escrito por los mexicanos Vicente Leñero y Carlos Marín, donde se afirma que “El periodismo es una forma de comunicación social a través de la cual se dan a conocer y se analizan los hechos de interés público” (1986, p. 17). El ejercicio periodístico surge de la necesidad que tienen las personas de saber qué pasa en su pueblo, ciudad, país y en el mundo. En consecuencia ofrece a la sociedad información periódica, oportuna y verosímil sobre los hechos que repercuten en la vida personal y colectiva de los individuos.

Aníbal Ford (1985) sitúa el comienzo del periodismo en los siglos XVI y XVII, cuando el mercantilismo y la creciente burguesía comercial hacen necesario un nuevo tipo de

información más rápida y práctica sobre lo económico y político. En este contexto adquieren importancia las hojas manuscritas de noticias que circularon primero en Italia y Alemania, y luego se popularizaron en Francia, Inglaterra y el resto de Europa en forma de gacetas impresas. Sin duda un invento que tuvo gran importancia en este proceso fue el de la imprenta de caracteres móviles desarrollada por Gutenberg en 1450, que permitió la publicación de “hojas impresas” con informaciones relevantes no solo en el ámbito comercial, sino también relacionadas a los eventos militares y políticos que sacudieron al Viejo continente por esos años, como las guerras contra los turcos, el descubrimiento de América o las disputas eclesiásticas surgidas con el luteranismo. Como dice Ford, “Son los mismos hechos históricos, así como la nueva forma de economía, los que determinan en gran medida el nacimiento del periodismo” (1985, p. 99).

La necesidad de información más precisa, útil y actual dio lugar a la configuración de la noticia como género fundamental dentro del periodismo. Aquí no tienen lugar las opiniones del periodista, ya que se su “propósito único es dar a conocer los hechos de interés colectivo” lo que lo convierte en “el menos subjetivo de los géneros” (Leñera y Marín, 1986, p. 40). Conforme la cultura escrita se fue desarrollando, tanto en el continente europeo como en el americano, se publicaron numerosos tratados y manuales con orientaciones y recomendaciones sobre la redacción de textos periodísticos (Fernández, 2006, p. 276) que paulatinamente fueron vinculando la práctica periodística a tres criterios o principios fundamentales: 1) veracidad, ya que debe transmitir la realidad sin mentir, tergiversar ni deformar los hechos; 2) oportunidad, ya que se refiere a la actualidad inmediata; y 3) objetividad, ya que no admite opiniones ni juicios del reportero, por más atinados que pudieran ser. Estos criterios conllevan la construcción de supuestos que han sido objeto de debate y crítica dentro de la profesión periodística, principalmente los relativos a la posibilidad de “transmitir una realidad” y la condición “objetiva” del periodismo. Nos referiremos a ellos a continuación, pero antes aclararemos que la pretensión de objetividad dentro del periodismo es, al menos, ingenua, ya que la sola jerarquización y selección de los datos están determinadas por elecciones que implican un juicio y una valoración por parte del periodista.

De cualquier manera, en la búsqueda de esa aparente objetividad, se desarrollaron distintos géneros y técnicas ajustadas a esos fines. El Libro de estilo del diario *El País* resalta entre sus principios que “El periodista transmite a los lectores noticias comprobadas, y se abstiene de incluir en ellas sus opiniones personales” (1996, p. 23). Asimismo en sus normas generales destaca que “el estilo de redacción debe ser claro, conciso, preciso, fluido y fácilmente comprensible” (p. 31). De esta manera, una noticia “bien redactada” debe informar sobre el hecho sin dar opiniones, y debe basarse en factores de interés como la

actualidad, el conflicto, la magnitud, la prominencia, la proximidad, la rareza, la trascendencia, etc. El periodista no debe calificar lo que informa, sino que debe limitarse a relatar lo sucedido, para que cada receptor del mensaje saque sus propias conclusiones. En este sentido la técnica más utilizada para la organización de la información es la conocida pirámide invertida, que contiene la información más relevante al comienzo del texto, y de esta forma responde de forma eficiente y en un espacio breve a las 5 preguntas del periodismo: qué, quién, cuándo, dónde y porqué.

Sin embargo, como dijimos anteriormente, la pretensión de objetividad es más aparente que real. Responde a una tradición que considera al lenguaje como un instrumento que permite expresar el pensamiento previamente formado en la mente. Siguiendo esta línea, se sostiene que la realidad existe por sí misma, y que las personas deben seleccionar, dentro de un gran conjunto de conceptos fijos y universales, las palabras correspondientes para comunicar esa realidad. En esta concepción se han basado los medios tradicionales para plantear la existencia de una realidad objetiva, dada, inamovible, la cual debe ser captada por el periodista y transmitida sin hacer intervenir sus propias opiniones o valoraciones.

Frente a este postulado existe otra tradición, que surge con la filosofía de Humboldt, que sostiene que pensamiento y lenguaje son esencialmente la misma cosa. Desde esta perspectiva el lenguaje no es meramente el vehículo o la herramienta con la que damos cuenta de las ideas previamente formadas en nuestra mente, sino que estas solo se forman en la medida en que son verbalizadas. Toda nuestra actividad mental es lenguaje. Como señala Albert Chillón (1999, p. 70) “no hay pensamiento sin lenguaje, sino pensamiento en el lenguaje”.

De esta manera Chillón explica el “giro lingüístico” en la comunicación periodística, es decir, la toma de conciencia de que conocemos el mundo a medida que lo designamos con palabras y lo construimos sintácticamente en enunciados, que conlleva la superación del presupuesto de que existe una realidad objetiva externa a los sujetos. “Eso que alegremente llamamos realidad objetiva no es sino un lugar común, un acuerdo intersubjetivo resultante del pacto entre las realidades subjetivas particulares” (p. 30). El problema de ese presupuesto es que nos lleva a la equivocación de creer que podemos conocer la realidad inequívocamente y establecer la verdad.

En este sentido, y para los fines de esta investigación, sostenemos que no existe una única realidad objetiva sino muchas realidades subjetivas que adquieren sentido y son comunicables en la medida en que son verbalizadas. Por este motivo Chillón sostiene que no hay un estilo periodístico inocente ni transparente, sino variados estilos de comunicación periodística que construyen cada uno su propia realidad representada.

Además se debe esclarecer que el periodismo, lejos de ser una forma desinteresada de comunicación, constituye una activa manifestación de la puja por el poder. Leñero afirma que “el tratamiento de los hechos en cada medio informativo expresa un modo de percibir y enjuiciar la realidad, proyecta una posición política frente a los hechos” por lo que “implícita o explícitamente, cada texto periodístico entraña una carga subjetiva, política, originada en la formación de cada periodista y en el interés económico, político, ideológico, de cada empresa periodística” (1986, p.18). En este sentido, el autor afirma que todos los medios de información tienen objetivos fundamentalmente comerciales, que sobrepasan los propósitos genuinamente periodísticos.

En conclusión, creemos que el periodismo es una profesión necesaria para la vida social y la democracia, ya que difunde y pone a disposición de la sociedad información relevante y de interés público. Sin embargo es imprescindible tener en cuenta los aportes del giro lingüístico para refutar una de las creencias más extendidas en que se para el sentido común de los profesionales de la comunicación: la que separa la realidad objetiva de los medios de comunicación, y que estos deben limitarse a captar la realidad tal como es y transmitirla. Lo que los medios de comunicación verdaderamente hacen es relatar sucesos basándose en moldes narrativos preexistentes y en intereses particulares que determinan su línea editorial. Es una puesta en acción basada en relatos y representaciones previas, configurados a su vez a partir de acciones anteriores que se remontan a la tradición cultural.

3.3. La crónica como género híbrido

El término crónica es un vocablo polisémico, es decir que remite, por lo menos, a dos o más significados diferentes. En este apartado vamos a realizar una distinción necesaria entre la crónica periodística tradicional y la nueva crónica latinoamericana. La primera acepción refiere a un género tradicional del periodismo, y alude a “un texto que reconstruye un acontecimiento de la actualidad, sin ser una mera descripción de los hechos” (Clarín, 1997, p. 29). Para el Libro de estilo del diario El País, “la crónica es un estilo situado a medio camino entre la noticia, la opinión y el reportaje”, que puede emplearse “cuando se trate de informaciones amplias” escritas por especialistas, corresponsales, enviados y comentaristas (El País, 1996, p. 49).

El segundo significado de crónica al que haremos referencia se enmarca en el género de la crónica latinoamericana del siglo XXI, que según autores como Darío Jaramillo (2012) “es la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica” (p. 11). Esta se constituye como una renovada forma de narrar lo cotidiano, que se aparta de la

crónica periodística clásica, de la cual se diferencia no sólo por rasgos estilísticos y estéticos, sino además por cierta concepción acerca del discurso periodístico mismo y sus rutinas de producción (Lago, 2014, p. 3). Uno de los autores que mejor caracteriza este género es Juan Villoro (2006), que sostiene que la crónica es “el ornitorrinco de la prosa” por adquirir rasgos de todos los demás géneros literarios. Según este autor

de la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes (...); del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto (...); de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos (...); del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. (La Nación, 22 de enero de 2006).

En el siglo XXI la crónica latinoamericana se ha extendido a lo largo de una extensa red de revistas que circulan masivamente y que se editan en distintas ciudades del continente. Hay una abundante producción de crónicas en forma de libros que pasan rápidamente a figurar en las listas de los más vendidos, autores reconocidos en el mundo de la crónica, encuentros de cronistas y premios de crónica. Por eso algunos autores han hablado del nuevo boom de la crónica latinoamericana, aunque otros relativizan este adjetivo. Para María Angulo Egea

la crónica argentina parte de una convicción política, de denuncia, de dar voz a quienes normalmente no tienen acceso a los medios, de contar sus historias, de poner encima de la mesa todos los factores sociales, todas las capas significativas, que están produciendo una megaciudad de guetos, de islas (2013, p. 618).

De esta forma los cronistas pretenden escapar de los estereotipos que siembra cada día el discurso efectista, amarillista y en ocasiones sectario de muchos medios de comunicación.

Esta intención de denuncia propia de la crónica debe entenderse en el marco de la situación económica que ha producido la implementación de políticas neoliberales desde los 80 hasta la actualidad. María Cristina Lago (2014) afirma que “en este contexto pueden leerse muchas de las variadas crónicas que circulan desde hace unos pocos años, porque aparecen indisolublemente ligadas a la crisis y la transformación neoliberal que sufrieron las sociedades latinoamericanas” (p. 5). Es en este contexto que aparecen las historias que giran en torno a la marginación, la violencia y la injusticia.

Ya lo dijimos una vez, pero vale la pena repetir, que este trabajo se propone analizar una serie de crónicas escritas por periodistas y publicadas en medios de comunicación argentinos, por lo que constituyen crónicas periodísticas, pero que al mismo tiempo utilizan herramientas del periodismo narrativo, que las acercan al ámbito de la literatura. Esta fusión hace imposible enmarcarlas dentro de uno u otro campo exclusivamente, por lo que se analizan como partes de un género híbrido que funde sus límites entre la literatura y el periodismo. En este sentido adherimos al pensamiento de Tomás Eloy Martínez para quien:

No hay narración, por admirable que sea, que se sostenga sin las vértebras de una investigación cuidadosa y certera, así como tampoco hay investigación válida, por más asombrosa que parezca, si se pierde en los laberintos de un lenguaje insuficiente o si no sabe cómo retener a quienes leen, la oyen o la ven. Solas, una y otra son sustancias de hielo. Para que haya combustión, necesitan ir aferradas de la mano. (Eloy Martínez, 2005).

4. Periodismo narrativo

El periodismo narrativo es aquel que acude, valga la redundancia, a la narrativa, y utiliza herramientas de la literatura, como escenas, descripciones, atmósferas, diálogos, personajes y el desarrollo de una voz, para contar la realidad.

Surgió como respuesta al desafío planteado por los medios audiovisuales y la omnipresencia de la imagen en los medios de comunicación. Según Tomás Eloy Martínez (1997) el periodismo narrativo consiste en descubrir, donde antes había sólo un hecho, al ser humano que está detrás de ese hecho, a la persona de carne y hueso. De esta manera, la noticia deja de ser objetiva para volverse individual. Por eso este autor afirma que “las noticias mejor contadas son aquellas que revelan, a través de la experiencia de una sola persona, todo lo que hace falta saber”.

Roberto Herrscher (2009) enumera los elementos básicos de este tipo de periodismo. El primer elemento es la adopción de un punto de vista subjetivo, y por lo tanto la incorporación del personaje narrador. Para narrar una historia es imprescindible la presencia de un narrador o un “yo”. En este sentido el periodismo narrativo entra en contradicción con la idea de objetividad periodística, sostenida por muchas facultades de periodismo y la mayoría de los medios masivos hegemónicos, que prohíbe la mirada particular del observador. Como explica Herrscher (2009)

En el periodismo informativo clásico, el que a todos nos enseñan en la facultad y el que se practica en las páginas “calientes” de los diarios, los noticieros de la radio y los informativos de la televisión, el periodista no existe. El “yo” está prohibido no sólo como mención de que yo hice algo, yo pensé o yo reaccioné de determinada manera. Está prohibido como punto de vista, como mirada particular, como observador personal (p. 35).

Sin embargo al contar una historia aparece el narrador: el yo. Esta incorporación de la voz del narrador fue uno de los principales aportes del Nuevo Periodismo norteamericano, practicado a partir de los años 60 por Tom Wolfe, Norman Mailer y Truman Capote, entre otros, y es lo que hace que una historia adopte un punto de vista subjetivo, propio e individual.

Otra de las particularidades del periodismo narrativo es la capacidad transmitir el punto de vista del otro, de expresar las sensibilidades, voces y lógicas de los demás. Esta es una característica esencial, ya que permite ver al “otro” como un ser humano, entender sus necesidades, colocarse “en la piel” del que está en frente o del lado opuesto para comprender sus problemas. En este sentido Herrscher se pregunta “¿Quién es el otro

incomprensible?” Y responde que puede ser “el mundo de las mujeres para los hombres y viceversa, el abismo de las clases sociales, los que tienen otra preferencia o necesidad sexual” (p. 37). Así el periodismo narrativo propone colocarse en el lugar del otro y construir la narración desde su mirada. Para lograr esto se transforman las fuentes de información en personajes y se convierten las declaraciones en diálogos. Las fuentes dejan de ser expertos, testigos o poderosos y pasan a ser personas, seres humanos que hablan desde un contexto determinado. Esto no significa deformar la realidad o inventar personajes que no existen, sino acercarse a las personas para humanizarlas y de esta forma permitir que el lector entre en su mundo y se identifique.

Además, para Herrscher, los detalles adquieren una función relevante, ya que es a partir de pequeñas escenas, frases u objetos que se pueden construir metáforas poderosas para transmitir al lector un sentimiento o una emoción fuerte: “los detalles reveladores son a veces pequeñas escenas, frases, imágenes, cosas que escuchamos, vemos, olemos o tocamos y que quedan en nuestra memoria, porque nos hacen percibir con los sentidos cosas que pensamos o sentimos y que nos cuesta expresar” (p. 41). A partir de una situación que parece intrascendente o secundaria se pueden transmitir sensaciones que permiten conocer un aspecto de algo que sucede en el mundo. Para ejemplificar esta técnica el autor cita un tango de Miguel Montero llamado “Antiguo reloj de cobre”, donde un hombre recuerda como de chico amaba jugar con el reloj de cobre de su padre, pero de grande tiene que empeñar el mismo reloj en el banco para obtener algo de dinero para subsistir. De esta manera la canción condensa en ese reloj la penosa situación vivida por la sociedad argentina a partir de la crisis económica de los años treinta, las familias que lo perdieron todo, la derrota y la decadencia del país.

A pesar de todo lo dicho anteriormente, el periodismo narrativo no reemplaza definitivamente a la noticia pura y dura, ya que no todos los sucesos pueden contarse utilizando las herramientas descritas. “En todos los casos en que acaba de pasar algo importante, la pirámide invertida sigue siendo el camino” (Herrscher, 2009, p. 42). Además, hay temas que no se prestan para un tratamiento largo y extenso, y se debe informar al público de una forma sintética y eficiente. En este sentido el o la periodista que quiere escribir una crónica utilizando herramientas literarias debe encontrar historias que merezcan ser contadas. Para esto se deben encontrar esas historias que permitan interpelar al lector, hacerlo cambiar, crecer y conocer “no solo una parcela del mundo que desconocía, sino que termine conociendo una parcela de sí mismo que no había frecuentado” (Herrscher, 2009, p. 43).

5. Narrativa policial

Son muchos los nombres que se han dado para hablar de la literatura del crimen y del delito. La terminología incluye variados términos como novela policiaca, novela de misterio, detectivesca, de suspenso, relato duro, hard boiled, género negro y algunos otros vocablos. El teórico español Vázquez de Parga (citado por Giardinelli, 2013) propone el uso de novela del crimen, ya que lo central que subsiste a toda esta literatura es la presencia de un hecho delictivo y su consecuente investigación para esclarecerlo. “La novela de crimen, o de delito (...) es formalmente una narración, por contenido una ficción y por su temática específica un reflejo de las transgresiones a las leyes penales de una sociedad” (Giardinelli, 2013, p.36).

Existe un acuerdo generalizado en que el relato policial nació con los cuentos de Edgar Allan Poe a mediados del siglo XIX (Martini, 2003). Con la publicación de *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *Los crímenes de Marie Rogêt* (1842) y *La carta robada* (1844), este autor sentó las bases del género policial clásico, estructurado alrededor de un problema complejo que es resuelto por un detective a partir de su astucia y su razonamiento deductivo. El género apareció en el contexto de la segunda revolución industrial, donde el conflicto entre lo racional y lo irracional se agudizaba a medida que surgía la gran ciudad moderna. En estos años la sociedad se complejizó, aumentaron la concentración y el delito, se consolidaron los diarios y apareció la prensa sensacionalista, se desarrolló la conciencia de la lucha de clases y se organizó institucionalmente a la Policía. Como explica Stella Martini (2003), Poe da inicio al cuento que “articula el crimen con los temores de las capas medias ante las consecuencias de los cambios estructurales en el siglo XIX”, la cual “pone en la escena urbana al proletariado (un otro diferente) que altera el tradicional diseño geográfico y social”.

La novela problema fue explotada por diversos autores británicos de fines del siglo XIX, como Gilbert K. Chesterton, Agatha Christie y Arthur Conan Doyle. Este último crea al archiconocido detective Sherlock Holmes, que se convierte en el modelo de investigador solitario, inteligente, de razonamiento agudo y perspicaz, que utiliza métodos positivistas para construir explicaciones científicas del crimen. Así, el relato policial constituye al detective privado como el nuevo héroe y protagonista de la modernidad. Para Ricardo Piglia “las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa” (1990, p. 114, citado por Martini, 2003).

Por su parte, Todorov (1974) sostiene que la novela de enigma no contiene una sino dos historias: la historia del crimen y la de la pesquisa. Estas dos historias no tienen contacto

entre sí, ya que la primera historia, la del crimen, está determinada antes de que ni siquiera comience la segunda (y el libro). Entonces Todorov se pregunta ¿qué sucede en la segunda? Pocas cosas. Los personajes en la pesquisa no actúan, sino que “aprenden”. Se examinan las pistas, se comprueban los datos. Lo importante es resolver el crimen y cómo se resuelve. Aquí al protagonista nada puede sucederle. Es la regla de la inmunidad del detective. Este tipo de relato explotó las posibilidades del enigma a tal punto que se llegaron a crear verdaderos juegos intelectuales, donde el escritor proponía un rompecabezas, con una serie de pistas y huellas que servían para resolver el acertijo. De esta manera las historias se fueron alejando cada vez más de las situaciones reales, y el componente de violencia y sangre llegó a reducirse al mínimo.

Durante el siglo XIX, también, se desarrolló una tradición por el relato policial en Francia, donde destacaron tempranamente las memorias de Eugene Vidocq, un personaje singular que luego de ser agente de seguridad se convirtió en investigador privado, y además sobresalieron escritores como Émile Gaboriau, creador del detective Monsieur Lecoq, y Georges Simenon, un prolífico autor que anticipó algunas características del género negro.

Con el paso del tiempo las sociedades industriales fueron cambiando y con ellas cambiaron también las exigencias para la literatura. La radio y el cine, primero, y la televisión, después, impusieron nuevos intereses. El relato de acción exigió una estética de realismo más acorde con la mentalidad del siglo XX, lo que hizo surgir en los Estados Unidos de los años 20 y 30, una serie de escritores que incorporan la humanidad y la violencia de la sociedad en sus textos, y produjeron una revolución dentro de la narrativa universal. Citando a autores como Hemingway, Dos Passos y Faulkner, el crítico argentino Mempo Giardinelli describe las innovaciones operadas por esa literatura “En innumerables, magistrales cuentos y novelas narraron los aspectos más miserables de la naturaleza humana, denunciaron los abusos del poder político y la pequeñez de ciertas vidas, y en general discurrieron sobre el individualismo, el racismo, la violencia y la desesperanza” (2013, p. 162). Esta corriente fue decisiva para la aparición del género negro, una literatura centrada en el delito, donde la deducción y el razonamiento son sustituidos por la acción pura. La literatura se acerca más a los problemas sociales y se despega de los juegos intelectuales de los detectives.

Fueron años intensos en el país del norte con el fin de la Gran Guerra, el afianzamiento del consumismo y el American way of life dentro de la sociedad estadounidense, la sanción de la Ley Seca y el surgimiento de las mafias, el crac del 29 y la posterior promulgación del New Deal por parte de Roosevelt. En los primeros años el género negro se popularizó a través de las revistas *Pulp*, conocidas por su mala calidad de impresión y su estilo colorido, sensacionalista. En la mítica revista *Black Mask* se publicaron los primeros relatos de

Dashiell Hammett y Raymond Chandler, dos de los fundadores de la novela policial negra. El primero publicó en 1929 *Cosecha Roja*, instalando un nuevo modelo de detective falible, que se ve afectado por el enemigo y está sometido a presiones sociales, poniendo su vida en peligro de muerte al tiempo que intenta resolver los casos. El segundo inmortalizó el personaje del detective Philip Marlowe, callejero y duro, que aparecerá en muchas de sus historias. La violencia y las situaciones mundanas de la vida real son incorporadas de manera magistral por estos autores, que ponen de relieve los problemas inherentes a la conducta humana.

Siguiendo a Todorov (1974) las dos historias de la novela de enigma se fusionan en una sola en la novela negra, ya no se narra un crimen anterior al momento del relato, sino que el crimen coincide con la acción. De esta manera se produce un desplazamiento en el foco del relato, que antes se situaba en el proceso mental y lógico para la resolución de misterios, y ahora se enfoca en el crimen, dándole un lugar privilegiado. Se ha pasado del cómo al porqué. Aparece la sangre y la violencia, aparecen los vicios y las ambiciones de la sociedad capitalista norteamericana, “donde el dinero y la búsqueda del poder aparecen como los auténticos motores de las relaciones humanas, con su secuela de crímenes, marginación e injusticia” (Galán Herrera, 2008, p. 62). En este sentido, la “negritud” del género refiere a una literatura que se ocupa de la parte sucia, oculta y negada de la sociedad. El enigma de una u otra manera se conserva, pero ya no es su presencia lo que define el género, sino “la ambientación que se describe, la causalidad, las motivaciones de los personajes y sobre todo el lenguaje, que es violento, duro, machista y despiadado” (Giardinelli, 2013, p. 169). En esta línea podemos ubicar, entre muchos otros, a James Cain, el autor de la famosa novela, *El cartero llama dos veces* (1934), posteriormente llevada al cine.

Para Mempo Giardinelli (2013) un antecedente fundamental para el desarrollo de la novela negra fue la novela de vaqueros o literatura del Far West. Autores como Francis B. Harte y Zane Grey desarrollaron una narrativa que ya contenía algunos elementos que luego serían centrales dentro del relato negro: héroe solitario, aventurero, duro y desconfiado, ambiente salvaje e inhóspito, que en el policial se transforma en la selva citadina moderna, el humor rodeado de valores como la ambición por el dinero y la gloria personal. El policial negro surge, según este autor, como el correlato urbano de aquellas historias de vaqueros, indios y conquista de fines de siglo XX, que ya reflejaban en sus historias los temas del poder, la corrupción y la crítica social: “la urbanidad del género negro podría interpretarse como una especie de traslación de la barbarie del descampado a la barbarie de la jungla citadina” (Giardinelli, 2013, p. 54).

De cualquier manera, más allá de su origen, el género negro define a una narrativa surgida en los Estados Unidos durante los años 20, y que tendrá su mayor desarrollo durante los años 40, utilizando un estilo realista y un enfoque sociopolítico del tema del crimen. Se caracteriza por el uso (en general) del narrador en primera persona, encarnado por un investigador privado de temple duro, callejero y trasgresor de los códigos morales, ubicado en un espacio urbano y delictivo, que utiliza un lenguaje duro y coloquial, plagado de jergas y dialectos, y cuya trama violenta, brutal, dinámica y progresiva revela una intención de crítica social.

Entre el policial clásico de estilo inglés y el género negro surgió la novela de suspenso, como un tercer subgénero dentro de la narrativa del crimen. Estos relatos conservan el misterio de las dos historias como en la novela de enigma, pero otorgan a la acción del presente un lugar central. La curiosidad y el suspenso se combinan para que el lector quiera conocer la explicación del delito pero al mismo tiempo esté atento por saber qué les sucederá a los personajes. Dentro de este tipo pueden encuadrarse algunas novelas del mismo Raymond Chandler, en las que el detective pierde su inmunidad, y se hace herir, arriesgando su vida permanentemente e integrándose al universo de los otros personajes.

5.1. Narrativa policial en Latinoamérica y Argentina

Mempo Giardinelli (2013) afirma que en nuestro continente se puede advertir “la existencia cabal de una novelística negra latinoamericana” (p. 163). Según este autor el género negro es el que más influencia ha tenido en los autores latinoamericanos del llamado post boom, a partir de la incorporación del realismo, la rudeza, la verosimilitud en los diálogos, los discursos marginales y los personajes de los bajo fondos de la ciudad. Sin embargo en nuestro país puede advertirse una tradición literaria vinculada a historias criminales que preceden el surgimiento de la novela negra estadounidense. A continuación realizaremos un breve repaso por la historia de la narrativa policial en Argentina, e intentaremos vincularla a lo que se ha dado en llamar neopolicial latinoamericano, destacando las similitudes y diferencias con el policial norteamericano.

En Argentina ya existía una incipiente literatura policial desde la segunda mitad del siglo XIX. En 1884 se conoció *La pesquisa*, texto escrito por el franco-argentino Paul Groussac que se publicó inicialmente en forma de folletín en la revista *Sud América* con el nombre *El candado de oro*. También hay que mencionar al médico y escritor Eduardo L. Holmberg, quien publicó *La bolsa de huesos* en 1986. Por su parte, el crítico de arte Fermín Fevre destaca en su libro *Cuentos policiales argentinos* que el primer antecedente del género en

nuestro país corresponde a José Hernández con *Revelación de un crimen*, texto aparecido en el diario *El Argentino* en 1863 que trata sobre el asesinato del caudillo federal Chacho Peñaloza.

Con el comienzo del siglo XX el policial se popularizó a través de los folletines, que dieron a conocer textos como *El triple robo de Bellamore* de Horacio Quiroga. En estos años resultaron fundamentales las traducciones de los clásicos anglosajones y franceses, que comenzaron a forjar un público lector y consumidor de relatos policiales, y que permitieron el desarrollo no sólo en Argentina, sino en todo Latinoamérica de un gusto por la literatura de crímenes y delitos. En los años 30 el diario *Crítica*, fundado por el empresario uruguayo Natalio Botana, dio a conocer *El enigma de la calle Argos*, promocionada por el periódico como la primera novela policial argentina.

La década del 40 fue importante para el desarrollo del policial en nuestro país y en el continente. Por un lado Jorge Luis Borges dio a conocer sus cuentos *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) y *La muerte y la brújula* (1942). Aparecieron autores como Manuel Peyrou con *El estruendo de las rosas* (1948), Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo con *Los que aman odian* (1946) y Honorio Bustos Domecq, un pseudónimo utilizado por Bioy Casares y Borges para publicar *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942). Todos estos autores se inscriben en la línea del policial clásico inglés, que privilegia el relato de enigma. Sin embargo, el mismo Borges dirigió la colección *El séptimo círculo*, que tuvo una gran importancia ya que fue la responsable de reunir y dar a conocer a los mejores autores ingleses y norteamericanos, siendo los últimos los que tendrán una influencia definitiva en las décadas siguientes. Además, Giardinelli (2013) menciona la importancia de una serie de colecciones de libros de bolsillo destinados a un público masivo, como Cobalto, Débora, Pandora y Linterna, que en Latinoamérica ejercieron una influencia comparable a los *pulp magazines* estadounidenses (p. 164).

Durante los años 50 y 60 el continente vivió cambios profundos y acontecimientos políticos de mucho peso. En Argentina el peronismo fue proscrito por la Revolución Libertadora, forzando a una parte del activismo político a ingresar en la clandestinidad, lo que generó una escalada de violencia progresiva entre el aparato militar y los sectores disidentes. Por su parte, el triunfo de la Revolución Cubana encendió la llama de la utopía socialista en la coyuntura latinoamericana, que vio proliferar insurrecciones y alzamientos en diferentes países como Chile, Nicaragua, Colombia, Bolivia y Uruguay.

En este contexto la novela policial latinoamericana trascendió los esquemas narrativos clásicos para ejecutar su capacidad de denuncia sobre la situación política y social, mostrando así el valor de la literatura como reflejo crítico de la realidad. En este sentido

costró importancia la figura de Rodolfo Walsh, que si bien ya había sido premiado por sus ficciones de *Variaciones en rojo* (1953), dejaría una huella notable en la llamada novela de no ficción, con la publicación de *Operación Masacre* en 1957, a partir de una investigación periodística sobre la masacre de José León Suárez. En la misma línea se desarrollaron sus obras posteriores *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Caso Satanowsky* (1973).

A partir de los años 70 y 80 son tantos los autores argentinos que se inscriben dentro del neopolicial que no se podría hacer una lista completamente exhaustiva, pero entre las plumas más destacadas de nuestro país se encuentran Eduardo Goligorsky, Ricardo Piglia, Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martini, Sergio Sinay, Juan Sasturain, Angélica Gorodischer, Mempo Giardinelli, Osvaldo Aguirre, Rodolfo Palacios, y muchos más. En todos ellos puede notarse la influencia de la novela negra norteamericana, pero también las diferencias.

Mientras en el país del norte el individualismo y el consumismo conforman valores centrales dentro de la sociedad, los países de América Latina han aprendido que de poco y nada sirven los arrestos individuales y la audacia personal en medio de contextos políticos inestables, dictatoriales y represivos. Giardinelli (2013) expone claramente las diferencias entre una y otra culturas, cuando afirma que:

La relación de un norteamericano con el poder es bien distinta de la de un latinoamericano: ambos se resisten, pero el primero está convencido de que puede “hacer algo” para cambiar las cosas, aunque dentro de los márgenes del propio sistema, porque en su conciencia confía en las virtudes del mismo. El norteamericano está educado en la convicción de que el sistema es flexible y amplio, es mutable, se adapta a los tiempos modernos, y si uno se esfuerza y protesta uno consigue modificarlo (...) En América Latina, en cambio, es muy difícil encontrar un escritor que confíe en el sistema de su país. Casi nadie se fía del poder establecido. Más bien vive en constante sublevación frente a él (...) para muchos de nosotros la vida consiste en una constante rebelión. (pp. 167-168).

Los personajes del género negro norteamericano pertenecen a un mundo donde el desarrollo del capitalismo, la industrialización y la alienación de la sociedad de consumo es elevada a su máxima expresión. Por lo tanto, en la lucha por la posesión del dinero y el poder no existe una interpretación de los antecedentes políticos, económicos y sociales que han llevado a los Estados Unidos a ser lo que son. En consecuencia, la violencia y la corrupción son vistas como males naturales, sin evidenciar todo su contexto social. En cambio los autores latinoamericanos introducen todo tipo de claves políticas y sociales, haciendo referencia a los marcos históricos. El mestizaje y la identidad son interpretados en

su contexto histórico y la violencia casi siempre se relaciona a la autoridad dictatorial. Coincidimos con Giardinelli (2013) cuando afirma que “la interpretación -o la sugerencia- de tipo político es parte esencial del *thriller* latinoamericano” (p. 173).

6. Crónica policial

El periodismo se ejerce a través de distintas y variadas formas de expresión que constituyen los géneros periodísticos. Estos se distinguen entre sí por el carácter informativo, interpretativo o híbrido de sus contenidos (Leñero, 1986, p. 39). Entre los primeros encontramos la noticia o nota, la entrevista y el reportaje. Los segundos los constituyen el artículo de opinión y la editorial. Mientras que la crónica representa un género de carácter híbrido, ya que es la “se caracteriza por transmitir, además de información, las impresiones del cronista” (Leñero, p. 43).

Dentro de la crónica se puede hablar de un subgénero: la crónica policial. Es aquella que relata un suceso violento o delictivo, y que por lo general gira en torno a un criminal y su móvil. Ana Atorresi (1995) sostiene que la crónica policial intenta responder dos grandes preguntas: “¿Cuál es el sentido de la vida para un hombre que ha sido llevado al crimen? ¿Qué desarreglos se han producido en su destino?” (p. 28). Según la autora, tanto el relato policial clásico como la crónica se articulan alrededor de la pregunta acerca del criminal y su móvil.

Oswaldo Aguirre (2018) afirma que la crónica policial le debe a la literatura del género uno de sus recursos más eficaces: la creación del enigma. La idea de que la verdad se sustrae deliberadamente del conocimiento público, de que la historia es un conjunto de piezas desconectadas que oculta la figura del criminal, sostiene Aguirre, proviene de la novela policial clásica y organiza la narración de los grandes casos en el relato periodístico.

La crónica policial surgió en Argentina durante el siglo XIX, a partir del interés de la prensa por los crímenes y los asesinatos. En 1848 el diario *La Tribuna* publicó durante varias semanas los avances del caso Sarracán, episodio que giraba en torno al asesinato del gaucho Don Jacobo Fiorini. En la década de 1870 apareció *La Revista Criminal*, primera revista del país dedicada exclusivamente a hechos policiales, al mismo tiempo que surgieron los diarios *La Nación* y *La Prensa*. A fin de siglo comenzó a editarse *Caras y Caretas*, publicación moderna que incluía entre su amplia gama de temas los asuntos delincuenciales.

En las primeras décadas del siglo XX la prensa asumió características de masa y cambió las formas y representaciones de la noticia. Los diarios comerciales emergentes retomaron la tradición popular y comenzaron a ofrecer a los nuevos lectores una narrativa urbana que informaba sobre las experiencias cotidianas de una comunidad en la que emergía lo insólito y el delito. La crónica policial, también llamada nota roja, adoptó un estilo sensacionalista que espectaculariza las relaciones de causalidad como el drama por pasión o el crimen por ajuste de cuentas (Atorresi, 1995). De esta forma, como explica Edison Lanza (2014) “la crónica roja minó la credibilidad de la crónica policial como género periodístico” (p. 3). Primero lo hizo a través periodismo amarillo de los tabloides y luego a partir de la crónica roja televisiva, que “se encargó de hacer desaparecer todo vestigio de investigación, rigor y fina narrativa en la cobertura de hechos policiales” (p. 3).

En este punto cabe hacer una aclaración. En el presente trabajo no se estudia la crónica roja sensacionalista, sino que se analizan crónicas policiales bien investigadas y bien narradas, que interpelan a la condición humana y se sumergen en los más oscuros instintos de las personas, utilizando recursos literarios que las ubican dentro del periodismo narrativo. Como se ha dicho, el significado de la palabra crónica ha ido variando a lo largo de los años, y lo que en otra época fue sinónimo de sensacionalismo y tratamiento frívolo en la actualidad es prosa cuidadosa y comprometida. Dicho esto podemos continuar con nuestro breve relato histórico de la crónica policial.

Oswaldo Aguirre y Javier Sinay, explican en su *Antología de la crónica policial argentina* como ésta se convirtió a principios de siglo en “el plato fuerte del diario”. El policial se constituyó como una especialidad dentro del periodismo. Fueron los años del Petiso Orejudo y el anarquista Simón Radowitzky. Aparecieron revistas especializadas como la *Sherlock Holmes*. En el año 1913 surgió el diario *Crítica*, de Natalio Botana, que concentró en su redacción a algunas de las mejores plumas argentinas, como Roberto Arlt o el mismo Jorge Luis Borges. En este diario se hizo famoso el cronista del hampa Gustavo Germán González, cubriendo casos emblemáticos dentro del periodismo policial argentino como el asesinato del Concejal Carlos Ray en 1926.

Al mismo tiempo se conformaba en el país un público lector del género policial, principalmente a partir de las traducciones de los autores anglosajones fundadores del policial clásico como Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle, que sentaron las bases de la novela problema, la cual gira en torno a un enigma de difícil resolución que luego es descifrado por un detective inteligente, razonador y analítico, como los célebres Arsenio Dupin y Sherlock Holmes.

En este sentido, Osvaldo Aguirre, en su libro *Enigmas de la crónica policial*, afirma que la crónica roja le debe a la literatura uno de sus recursos más eficaces: la creación del enigma. Con la diferencia de que en la ficción la resolución del conflicto tiene un tiempo limitado, debe resolverse. En la crónica periodística, en cambio, el enigma permanece abierto lo que brinda a la crónica la posibilidad de mantener abierto el relato, asociándose con las formas del folletín, del relato por entregas.

Con el comienzo de la década infame se extendió en el país la prensa amarilla, de la mano de la revista *Ahora*, surgida en 1933 y centrada en noticias de alto impacto. Esta publicación narró en distintas notas las hazañas de Juan Galiffi o “Chicho Grande”, el primer mafioso argentino reconocido públicamente por el Estado. Introdujo también nuevos temas como los abusos policiales y apeló a la memoria popular del crimen a través de notas que recordaban casos antiguos. Otras publicaciones surgieron influidas por la impronta de *Ahora*, como *Careo*, *¡Esto!* y *Así*, esta última fundada por Ricardo García, el mismo que más tarde fundó el diario *Crónica*, creando un estilo propio en la manera de transmitir noticias con un enfoque sensacionalista.

En la década del 60 aparecieron dos publicaciones muy importantes para el periodismo de tendencia narrativa en Argentina: *Primera Plana* y *Panorama*. La primera fue fundada en 1962 por Jacobo Timerman y la segunda fue dirigida por Tomás Eloy Martínez. Estas publicaciones, que cubrían hechos policiales aunque se orientaban más al análisis político y contextual, rescataron la influencia del Nuevo Periodismo norteamericano practicado en *Esquire* y *The New Yorker* (Aguirre y Sinay, 2017, p. 188).

Un punto aparte merece Rodolfo Walsh. Este escritor comenzó escribiendo cuentos policiales (*Variaciones en rojo*) y realizó la primer antología del cuento policial argentino. Sin embargo será recordado por *Operación Masacre*, novela de no ficción, publicada inicialmente por entregas, que cuenta los hechos ocurridos durante un fusilamiento ejecutado por la Policía Bonaerense en el basural de León Suárez. Walsh recuperó testimonios de distintos sobrevivientes de la masacre y los combinó con otros documentos como actas de la policía, comunicados oficiales y escritos judiciales. De esta forma instituyó un nuevo género literario que combina la investigación minuciosa de un hecho criminal (que tiene implicaciones del Estado y de las fuerzas de seguridad), el reportaje exhaustivo, la recuperación de testimonios y la reconstrucción de escenas y diálogos por medio de recursos literarios. Más tarde publicó con el mismo formato *El caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*

En 1971 Timerman fundó el diario *La Opinión*, cuya redacción estuvo colmada de periodistas y escritores de renombre como Horacio Verbitsky, Enrique Raab, Francisco

Urondo, Tomás Eloy Martínez, el mismo Rodolfo Walsh, Carlos Ulanovsky y Osvaldo Soriano. Este último escribió en 1972 una crónica magistral sobre el caso Robledo Puch que se convirtió en una de las primeras obras maestras del periodismo narrativo argentino.

A comienzos de los noventa nació *Delitos y Castigos*, una publicación mensual e innovadora que fue precursora del periodismo narrativo en Argentina. Más tarde apareció *Pistas*, dirigida por Enrique Sdrech, por la que pasaron periodistas especializados como Mario Moldovan y Ricardo Ragendorfer. En esta revista se publicaron las “crónicas carcelarias” de Marta Dillon, que presentaron el universo íntimo y desconocido de la prisión de mujeres. También se cubrió el asesinato de José Luis Cabezas y el suicidio del empresario Luis Yabrán.

En el siglo XXI el periodismo policial madura definitivamente. Diarios tradicionales como *La Nación* y *La Capital*, así como revistas especializadas o alternativas como *Rolling Stone* y *Orsai*, dan un lugar destacado a la crónica policial. Aparecen nuevos medios digitales especializados en el género como *Cosecha Roja* y *El Identikit*. En esta tendencia renovadora se destacan periodistas especializados como Osvaldo Aguirre, Rodolfo Palacios, Josefina Licitra, Ricardo Ragendorfer, Javier Sinay y el mendocino Rolando López.

7. Caja de herramientas para el análisis. Categorías teórico-metodológicas de la narratología y la sociocrítica.

A continuación realizaremos un análisis de cuatro crónicas policiales escritas en clave de periodismo narrativo y publicadas en medios de comunicación argentinos. Para llevar adelante este análisis nos serviremos, por un lado, de las categorías de la narratología propuestas por Gerard Genette. Además, realizaremos un análisis sociocrítico basándonos en las contribuciones de Adriana Goicochea sobre la inscripción social de lo literario y la configuración de imaginarios sociales.

La narratología es una disciplina semiótica que se ocupa de estudiar la estructura de los relatos. Genette establece tres aspectos que conforman cualquier relato o discurso narrativo. En primer lugar está la historia, que hace referencia al significado del texto, a su contenido narrativo, que también puede ser llamada diégesis, si se toma la terminología utilizada en el cine. En segundo lugar está el relato, que alude al significante, al enunciado, al texto narrativo propiamente dicho. En tercer lugar está la narración que es el acto narrativo productor, y se refiere “al conjunto de la situación real o ficticia en la que tiene lugar” (Genette, 1972, p. 3). Entonces la narratología se encarga de analizar las relaciones existentes entre estos tres aspectos: historia, relato y narración. Para llevar a cabo este análisis Genette propone analizar dos categorías fundamentales: tiempo y modo.

Con la categoría de tiempo se estudian las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, lo que da lugar a tres determinaciones esenciales: orden, duración y frecuencia. La primera de estas determinaciones, el orden, permite observar uno de los recursos tradicionales de la literatura: la utilización de anacronías, que son “las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato” (Genette, 1972, p. 7). Las anacronías pueden ser de dos tipos: las analepsis, que son aquellas que funcionan como retrospectivas, ya que vuelven hacia el pasado de la historia para reinstanciar un suceso que aconteció en un tiempo anterior al presente; y las prolepsis, que funcionan como anticipaciones, ya que consisten en evocar de antemano un suceso ulterior. La segunda determinación de tiempo que se analiza es la duración, que está relacionada con la forma de manejar la velocidad del relato. Si bien es imposible medir el tiempo que lleva leer un libro o un texto, que puede variar según múltiples circunstancias, se puede medir el ritmo del relato comparando la duración de la historia que se cuenta, medida en años, meses, días o segundos, con la longitud del relato, medido en líneas, párrafos o páginas. Las diferentes formas de manejar la velocidad del relato dan lugar a cuatro tipos de ritmo: elipsis, sumario, escena y pausa. Como explica Genette (1972) “existe una gradación continua desde esta velocidad infinita que es la de la elipsis, en la que un fragmento nulo del relato corresponde

a una duración cualquiera de la historia, hasta esta lentitud absoluta que es la de la pausa descriptiva, en la que un segmento del discurso narrativo corresponde a una duración diegética nula” (p. 17). El sumario implicaría el resumen de una gran cantidad de tiempo diegético en pocas líneas, mientras que la escena establece una equivalencia entre el tiempo de la historia y el espacio ocupado para contarla. La tercera determinación relativa al tiempo es la frecuencia, que hace referencia a las relaciones de repetición existentes entre los sucesos narrados y el enunciado. Genette (1972) diferencia entre cuatro tipos virtuales de frecuencia: “Muy esquemáticamente se puede decir que un relato, cualquiera que sea, puede contar una vez lo que sucedió una vez, n veces lo que sucedió n veces, n veces lo que sucedió una vez, y una vez lo que sucedió n veces” (p. 20). De esta manera se pueden observar, respectivamente, cuatro tipos de relato: singulativo, singulativo anafórico, repetitivo e iterativo.

La categoría de modo es propuesta por Genette para analizar las formas que el narrador utiliza para regular la información narrativa. Así se puede estudiar (1) la distancia, mayor o menor, que el narrador adopta con respecto a lo que cuenta y (2) la perspectiva o punto de vista que este asume, también llamada visión o focalización.

El problema de la distancia hace referencia a los fenómenos de voz dentro de un texto, y ha sido abordado recurriendo a los conceptos de diégesis y mímesis (Segre, p. 22). El primero hace referencia al “relato puro” en el cual el narrador enuncia con sus palabras los discursos de los personajes, ubicándose a mayor distancia de los hechos; el segundo es aquel en el que los personajes pronuncian sus discursos en primera persona, produciendo la ilusión de que hablan por sí mismos sin intervención del narrador, reduciendo la distancia entre narración e historia, y conformando lo que se ha llamado “relato mimético”. Esta oposición, estudiada por autores clásicos como Platón y Aristóteles, resurgió en la teoría de la novela del siglo XIX bajo los términos de showing (mostrar) y telling (contar). Sin embargo, como explica Genette (1972), tanto la noción de showing como la de imitación son ilusorias. A diferencia de la representación dramática, “ningún relato puede mostrar o imitar la historia que se cuenta. Sólo puede contarla de manera detallada, precisa, vívida, y dar por eso más o menos la ilusión de mímesis, que es la única mímesis narrativa, por la razón única y suficiente que la narrativa, oral o escrita, es un hecho de lenguaje, y que el lenguaje significa sin imitar” (p. 25). En este sentido, y para salvar esta confusión, se proponen tres estados del discurso de los personajes, relacionados al concepto de distancia narrativa: 1- El discurso narrativizado o relatado, que es el estado más distante, aquel en que los discursos de los personajes aparecen mediados por la voz del narrador; 2- El discurso indirecto, que si bien es un poco más mimético que el discurso relatado, no se tiene una fidelidad literal a las palabras realmente pronunciadas por los personajes, la presencia del narrador es todavía

sensible y se admite una integración e interpretación en el discurso de este; y 3- El discurso directo, que es la forma más mimética, en la que el narrador finge ceder literalmente la palabra a su personaje. Este discurso de tipo dramático es adoptado por la literatura como la forma fundamental del diálogo.

La perspectiva narrativa hace referencia a la elección (o no) de un punto de vista restrictivo para contar la historia. Dicho de otra manera, es la cuestión que surge de la siguiente pregunta: ¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa? Si las operaciones relativas a la voz responden a la pregunta “¿quién habla?”, entonces el punto de vista surge como respuesta de la pregunta “¿quién ve?”. Se han elaborado distintas tipologías y clasificaciones, pero en todas se reconocen tres tipos de situaciones narrativas: (1) narrador omnisciente, aquel que conoce todos los pensamientos y las acciones de los personajes; (2) narrador personaje (protagonista o testigo), aquel que se identifica con uno o varios personajes y sólo conoce lo que este o estos saben; y (3) narrador externo u objetivo, donde el protagonista actúa frente a nosotros sin que jamás seamos admitidos a conocer sus pensamientos o sentimientos. En términos de Genette podemos hablar respectivamente de focalización cero, focalización interna y focalización externa. Vale aclarar que la elección de la focalización no es necesariamente constante a lo largo de toda la duración de un relato. Muchas veces la fórmula de la focalización no se mantiene sobre una obra entera, sino más bien sobre un segmento narrativo determinado.

Además de analizar la estructura de las crónicas seleccionadas y los recursos literarios utilizados por los autores, en base a los conceptos y categorías de la narratología explicitados anteriormente, proponemos realizar un análisis sociocrítico para determinar las implicancias que tienen estos escritos como crítica a la sociedad en la que ocurren los hechos. Para esto nos apoyaremos en el concepto de imaginario social, que Adriana Goicochea (2008) define como “representaciones colectivas” (p. 5). En este sentido la autora afirma que a lo largo de la historia las sociedades se han entregado a la invención permanente de sus propias representaciones globales, a través de las cuales se dan una identidad, se perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos, inventadas y elaboradas con materiales formados del universo simbólico. Estas representaciones tienen un impacto sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, ya que “intervienen activamente sobre dos aspectos de la realidad histórica: las utopías y la memoria colectiva, para la cual, a menudo, los acontecimientos cuentan menos que las representaciones a las que dan origen e incluso encuadran” (Goicochea, 2008, p. 5). De este modo el imaginario social es una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva y de sus relaciones con el poder y las instituciones.

En esta parte del análisis, enfocado en el contenido social, también utilizaremos los aportes de Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla sobre las características de la narrativa del crimen en América Latina, donde se aborda el tema de la violencia subjetiva, la violencia sistémica y la violencia lingüística. También nos serán de utilidad las contribuciones de María Angulo Egea y María Cristina Lago sobre la crónica latinoamericana y el cruce que se produce entre literatura, periodismo y análisis social. Además, y para finalizar con este recuento de las herramientas utilizadas para nuestro análisis, intentaremos integrar los conceptos y explicaciones desarrolladas a lo largo de todo el marco teórico que constituye esta tesis, por lo que nos resultan de especial beneficio las definiciones de Todorov sobre la estructura del relato policial y los aportes de Mempo Giardinelli en cuanto a las particularidades del género negro y su influencia en Latinoamérica.

8. Cuatro casos paradigmáticos

8.1. “Rápido, furioso, muerto”, de Javier Sinay (2014)

8.1.1. Contexto de producción

“Rápido, furioso, muerto” es el nombre de la crónica escrita por Javier Sinay y publicada en octubre de 2014 por la revista Rolling Stone, un medio gráfico argentino dedicado a la música, la cultura y el espectáculo. La crónica cuenta la historia de Axel Lucero, un joven de 16 años que murió después de recibir 4 disparos, luego de intentar robarle la moto a Jorge Caballero, un policía que no se encontraba en horario de servicio, sino yendo al gimnasio. La crónica aborda dos problemáticas sociales que se entrecruzan: la delincuencia juvenil que gira en torno al negocio clandestino de las motos robadas, y la violencia policial como consecuencia del uso del arma reglamentaria en policías fuera de su horario de trabajo. Con esta crónica Sinay ganó el premio de la Fundación Gabriel García Márquez (FNPI), uno de los premios más prestigiosos del periodismo narrativo hispanohablante. En dicha ocasión el jurado de los Premios Gabo expresó “En esta pieza se destacan la energía en la escritura y la calidad de la reportería para reunir, como haría un novelista, información significativa sobre la vida de un barrio. De manera específica se puede notar, casi como un modelo, la distancia que logra el autor frente a los hechos, sin culpar o absolver a nadie de lo que termina siendo una muerte (FNPI, 2017)”

El crimen y la violencia aparecen de manera recurrente en la obra de Sinay. Este autor publicó los libros de no ficción *Los crímenes de Moisés Ville: Una historia de gauchos y judíos* (2013) y *Sangre joven: Matar y morir antes de la adultez* (2009). Este último le valió el premio Rodolfo Walsh en la XXIII Semana Negra de Gijón, España. En coautoría con Osvaldo Aguirre editó la más completa recopilación de crónicas policiales publicadas en nuestro país, titulada *¡Extra! Antología de la crónica policial en la Argentina* (2017). También es autor de un perfil del ex capitán de la Armada Argentina Jorge “Tigre” Acosta, publicado en la antología *Los malos*, editada por Leila Guerriero (2015). Sus textos han aparecido en los diarios *La Nación*, *Clarín* y *Crítica* de la Argentina; y en las revistas *Etiqueta Negra*, *Gatopardo*, *Letras Libres*, *Ñ* y *Orsai*, entre otras.

8.1.2. El tiempo. Orden, ritmo y frecuencia

En primer lugar vale recordar que toda obra literaria contiene dos niveles narrativos: la historia de los sucesos que se narran y la forma en que se da cuenta de ellos. De aquí surge la distinción entre fábula y trama. La primera remite a los hechos, es decir a la historia que

se quiere contar. La segunda, en cambio, corresponde al relato, al texto, a los procedimientos literarios utilizados por el autor.

En la literatura policial clásica, se puede reconocer una historia que remite al crimen y otra que hace referencia a la pesquisa llevada a cabo por el detective. Todorov (1974) lo explica así: "Se pueden aún caracterizar estas dos historias diciendo que la primera, la del crimen, cuenta lo que efectivamente pasó, mientras que la segunda, la de la pesquisa, explica cómo el lector (o el narrador) tomó conciencia de ello" (p. 3). De esta forma el relato superpone dos series temporales: los días del drama que llevan al crimen y los días de la investigación llevada a cabo para esclarecerlo.

En esta crónica también se pueden reconocer dos serie temporales: la primera corresponde a la historia de Axel, que se desarrolla entre los años 2012 y 2013, e incluye su vida en el Barrio El Carmen, su gusto por las motos, su relación con el delito y las drogas, y el intento de robo que terminó con su muerte a manos de un policía. La segunda transcurre en el presente del narrador, es decir en el año 2014, y abarca toda la investigación llevada a cabo por el periodista, los testimonios que rescata entre los familiares y amigos de Axel, y la reconstrucción que hace de los hechos. Las dos historias se entrelazan y se van descubriendo por partes, por medio de anacronías (analepsis y prolepsis) que el narrador-periodista utiliza para alterar el orden lógico temporal del relato. De esta manera consigue adelantar algunos hechos para crear interés en el lector y luego se retrotrae al pasado para reconstruir la historia de los personajes.

La narración recurre frecuentemente al uso de analepsis, es decir, regresa al pasado, para reconstruir la vida de Axel. De esta manera el autor muestra el proceso de transformación por el que pasó el protagonista, que a partir de su ingreso al barrio El Carmen comenzó a relacionarse con el mundo de las drogas y la delincuencia:

El Negrito llegó a El Carmen sólo cuatro meses antes de cruzarse en el semáforo con el sargento Caballero. Y en esas 16 semanas su vida cambió totalmente. (Sinay, 2014).

Maduró rápido en ese pedazo de tierra olvidado por el mundo: con sus nuevos amigos probó la órbita mental en la que lo pusieron algunas drogas, el vértigo de ciertos planes ilegales, el sabor de los besos robados y la grasa de las motos que aparecían y desaparecían. (Sinay, 2014).

Como el periodista no puede transmitirnos directamente las acciones los personajes implicados, ya que no es un testigo ocular de los hechos, debe necesariamente valerse de la palabra de otros personajes a los que entrevista. Así aparecen los testimonios de su madre,

novia y amigos quienes rememoran la vida de Axel. Estos recuerdos funcionan como analepsis que nos permiten conocer no solo la vida del personaje principal sino también su personalidad, sus gustos y sus aspiraciones.

Marcela (...) recuerda cuánto le gustaban las motos a su hijo, que cuando no estaba en la escuela trabajaba con su padre acá, ayudándolo y aprendiendo un poco: lo suficiente para saber de motos y modelos. (Sinay, 2014)

“Él ya tenía el sueño cambiado porque andaba despierto a la noche”, dice ella sobre la nueva vida del Negrito en El Carmen. (Sinay, 2014).

También se pueden reconocer en el relato anacronías complejas o estructuras dobles (Genette, 1972) que producen efectos de segundo o tercer grado con respecto al orden temporal. Un ejemplo se da en la primera escena donde encontramos una prolepsis sobre una analepsis. El narrador realiza un anclaje temporal preciso “el lunes 25 de febrero de 2013, poco antes de las nueve de la noche”, momentos antes de la muerte de Axel Lucero. La escena se narra en pasado “Axel Lucero y un amigo dejaron atrás el barrio El Carmen (...) Habían salido en una sola moto, pero estaban dispuestos a volver en dos: la otra, la que todavía no tenían, la iba a conseguir Lucero con el arma que llevaba en el bolsillo de su campera”. La historia se cuenta en pasado ya que constituye un tiempo anterior al de la enunciación, pero al mismo tiempo el narrador anticipa el conflicto y el trágico desenlace del drama de Axel, el intento de robo que terminará en una balacera. Justo antes del desenlace la secuencia se detiene y el narrador introduce un comentario que anticipa el desenlace fatal, a modo de anuncio, seguido de una elipsis. “Ninguno de ellos estaba listo para la balacera. Y el Negrito no estaba listo para morir. ¿Quién lo está a los 16 años?”. El narrador anticipa este hecho para crear un clima de suspenso y generar interés en el lector, al mismo tiempo que introduce la problemática central de la crónica.

La velocidad y la duración no son constantes a lo largo de todo el relato, sino que varían de un segmento a otro. El narrador utiliza los diferentes tipos de ritmo (elipsis, pausa, sumario, escena) para disminuir o aumentar la velocidad con la que transcurre el tiempo de la historia. En la secuencia en la que Axel es asesinado por el policía, el ritmo se hace más lento, adquiriendo la forma de la escena, en la que la duración del tiempo de la historia se acerca lo más posible al tiempo del relato. De esta manera el cronista consigue incrementar la tensión y el suspenso del relato, y permite que el lector se identifique con las emociones de los personajes.

El semáforo de 7 y 80 seguía en rojo. “Yo estaba pensando en cualquier boludez”, dice Caballero. A su izquierda pasó en ese momento una moto sobre la que iban dos tipos, que frenaron también en el semáforo: estaban vestidos con equipos deportivos, los dos llevaban gorras y tenían las capuchas de sus camperas puestas. El de adelante miraba a sus lados; el otro miraba hacia atrás, inquieto. (...) Entonces el Negrito sacó la mano de su bolsillo empuñando un arma y el tiempo se detuvo. Saltó de la moto y, en dos pasos, se le paró enfrente, cargando el arma en la cara del policía y le gritó arrastrando las palabras: “¡Dale, bajate!”. (Sinay, 2014).

En los segmentos descriptivos el tiempo diegético se detiene completamente. El autor utiliza este tipo de pausas para exhibir detalles que permiten conocer el aspecto de los personajes y la fisonomía de los paisajes.

Lucero era un pibe flaco, de sonrisa amplia, mirada pícaro y rasgos armónicos (...) Por el tono cobrizo que barnizaba su tez, su familia y sus amigos le decían “el Negrito”. (Sinay, 2014).

Las pausas también son utilizadas frecuentemente para introducir comentarios e intervenciones del autor. En estos casos se utiliza el tiempo presente y se hace referencia a un tiempo que no está ligado a los sucesos de la diégesis, sino que constituyen su contexto de interpretación.

El homicidio de Axel Lucero puede parecer uno más entre las historias trágicas que Buenos Aires narra todos los días (...) Pero no. En sus múltiples capas de interpretación, el cruce del Negrito con Caballero esconde más de un sentido. (Sinay, 2014).

La provincia de Buenos Aires no tiene un sistema de estadística pública que muestre los casos de muerte a consecuencia de violencia institucional. (Sinay, 2014).

En otros momentos la velocidad del relato aumenta para constituir sumarios, secuencias en las que se cuentan varias semanas o meses de la historia de Axel en pocas líneas del texto.

Así fue como, en apenas cuatro meses, el nene bueno se volvió nene malo. (Sinay, 2014).

A poco de empezar la relación, Araceli lo metió en su casa. Estuvieron conviviendo ahí un mes. (Sinay, 2014).

También cabe destacar el uso frecuente de las elipsis. Los casos más claros se dan cuando cambia de capítulo, lo que se señala con el signo “***” y nos lleva a un tiempo y lugar diferente de la historia, por lo que el lector debe reconstruir el orden lógico temporal en su mente, y establecer las relaciones entre la historia de Axel y las implicaciones sociales relacionadas con el contexto político, económico y jurídico.

Otro aspecto ligado al tiempo del relato está dado por las relaciones de frecuencia, que constituyen un aspecto esencial de la temporalidad narrativa en la literatura. Desde un punto de vista podemos decir que se trata de un relato singulativo, ya que cuenta una sola vez un hecho que sucedió una vez. Es decir, se relata una sola vez el asesinato del Negrito. Sin embargo, si hacemos un análisis que contemple el contexto social en el que se enmarca la historia podemos decir que se trata de un relato iterativo. Esto se debe a que se cuenta una sola vez (la historia de la muerte del negrito) un hecho que ha sucedido reiteradas veces en La Plata (la muerte de un adolescente a manos de un policía fuera de servicio). La narración brinda la clave para este tipo de interpretación destacando en negrita el siguiente comentario: “El caso integró una serie en la que seis menores fueron ultimados por policías fuera de servicio en el lapso de once meses” (Sinay, 2014). De esta manera el autor nos permite hacer una apreciación de la historia de Axel Lucero como un fenómeno que se repite en la ciudad de La Plata y en la Provincia de Buenos Aires, y que no se trata de un caso aislado sino que responde a causas políticas, económicas y sociales.

8.1.3. El modo. Distancia y perspectiva

La narración es un fenómeno semiótico complejo, a través del cual una persona (el narrador) da vida a una diégesis, en la que describe situaciones y enuncia el contenido de unos discursos. Existe, además, una competencia narrativa gracias a la cual el destinatario comprende, por el discurso del emisor, de qué situaciones está hablando, y cuáles han sido los discursos de la persona objeto (él) de la comunicación. El emisor tiene también la posibilidad de repetir los discursos del personaje objeto, y los de sus interlocutores, imitando sus voces, sus movimientos o sus gestos. En este caso tenemos una mimesis, una imitación.

En este texto predomina el relato diegético o narrativizado, ya que es el narrador quien va contando la historia, describiendo los personajes y relatando las escenas:

Arriba de una Honda CG Titán negra, el lunes 25 de febrero de 2013, poco antes de las nueve de la noche, Axel Lucero y un amigo dejaron atrás el barrio El Carmen, en La Plata. (Sinay, 2014).

Ese mismo 25 de febrero, poco antes de las nueve de la noche, Jorge Caballero, un sargento de 25 años de la Policía Buenos Aires 2 (...) salía para el gimnasio en su Honda Twister. (Sinay, 2014).

Aquí el narrador cuenta la historia desde afuera, en tercera persona, relatando los hechos con sus palabras. De esta manera, la historia transcurre sin evidenciar la identidad del narrador, que permanece impersonal, aunque se sabe que el sujeto empírico de la enunciación es el periodista Javier Sinay. Sin embargo, en determinados segmentos de la crónica, esta voz narrativa asume una personalidad por medio de dos recursos literarios. El primero consiste en la introducción de comentarios e intervenciones metacomunicativas sobre la historia. Así el periodista hace emerger su propia subjetividad y consigue relacionar y contextualizar la historia dentro de una problemática más amplia que incluye la esfera política, social, económica y cultural.

En los barrios la moto es salida laboral, objeto de lujo, motivo de ostentación y herramienta para el delito. (Sinay, 2014).

Otro recurso utilizado para personalizar la voz del narrador consiste en hacer narrar la historia a un personaje secundario. En esta crónica el narrador cede la voz a otros personajes que dan sus testimonios en calidad de testigos, recuperando las voces de familiares y amigos del protagonista. Aquí el relato asume rasgos miméticos, ya que incorpora el discurso directo de los testigos, que exponen los hechos y recuerdan la historia de Axel, ayudando a reconstruir su vida.

(...)Johnny Lezcano, un pibe de rulos y corte al ras que tiene un tatuaje del Gauchito Gil, habla del Negrito: “Pilotaba la moto como si fuera un sueño: eran él y la moto, y era como si no existiera nada más”. (Sinay, 2014).

“¿Querés estar de novia conmigo o qué?” Así recuerda Araceli que el Negrito la encaró. (Sinay, 2014).

“Allá el Negrito era el destacado, el más facha, el picante”, recuerda Nicolás (...). (Sinay, 2014).

Más allá de los ejemplos rescatados del texto, donde se pueden encontrar casos de mimesis o secuencias donde se imita la acción de los personajes, se puede afirmar que en este relato predomina el discurso narrativizado, pronunciado por un narrador extradiegético.

La perspectiva es el otro modo utilizado por el autor para regular la información narrativa. Un aspecto interesante en la crónica de Sinay es que provoca alteraciones en la focalización del narrador. El punto de vista adopta la forma, primero, de un narrador omnisciente. El

conocimiento de los hechos por parte de este narrador es total. Conoce la fecha y la hora “el lunes 25 de febrero de 2013, poco antes de las nueve de la noche”, conoce el final de la historia “el Negrito no estaba listo para morir”, y conoce los pensamientos de los personajes: “Caballero ya estaba pensando en lo que iba a cenar después de entrenar a pleno (...)”.

Sin embargo después de la primera escena se produce una elipsis y el narrador asume una perspectiva más objetiva, externa. Presenta los hechos y describe a los personajes pero les cede la voz, los deja hablar refiriendo sus discursos de forma directa. Para explicar este juego de voces es pertinente utilizar el concepto de polifonía acuñado por Mijaíl Bajtín en la década de 1920¹. Ducrot, que retoma dicho concepto, explica que en la teoría de la polifonía un enunciado puede presentar una multitud de puntos de vista diferentes, y el locutor es capaz de tomar diferentes actitudes en relación con todos esos puntos de vista. El narrador admite e incorpora los discursos de los personajes secundarios (mímesis), lo que permite al lector explorar el mundo del protagonista, “verlo de cerca”, conocer su contexto e inferir su cosmovisión.

“Tenía mujeres de sobra el guacho. Tenía facha, tenía ropa, tenía zapatillas, tenía chamuyo. Pero igual con la moto ya era suficiente”, agrega Johnny. (Sinay, 2014).

“Era compañero conmigo”, agrega, “pero cuando salía se daba vuelta”. (Sinay, 2014).

Ya sea en los momentos en que actúa como narrador omnisciente, o cuando se aleja para adoptar una perspectiva más objetiva de los hechos, el narrador nunca aparece como un personaje dentro de la acción. Por lo tanto se habla de un narrador heterodiegético. Cabe aclarar que por tratarse de una crónica periodística se entiende que es el periodista quien realiza las entrevistas y cuenta la historia, pero él nunca aparece personificado ni habla en primera persona, sino que utiliza la tercera persona o introduce los testimonios directos de los testigos para favorecer la verosimilitud y la objetividad.

8.1.4. Análisis social

En la historia de Axel Lucero se evidencian al menos dos conflictos que están presentes en la sociedad argentina actual: la violencia institucional y la delincuencia juvenil. Estas

¹ La noción de polifonía fue acuñada por M. Bajtín para nombrar la multiplicidad de voces dentro de una obra. Este autor estudió cómo, en ciertas novelas, cada uno de los personajes expresa su manera de entender la realidad, lo que permite al lector acceder a diversas cosmovisiones.

situaciones son, a su vez, consecuencia de tensiones sociales, culturales, económicas y políticas, que desembocan en una lucha de sectores con intereses antagónicos.

En este sentido podemos afirmar, retomando las categorías propuestas por Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla (2012), que este relato presenta dos formas diferentes de violencia: por un lado encontramos una violencia subjetiva, representada por el intento de robo y el posterior asesinato de Axel a manos de un policía, pero a un nivel macro, este hecho se enmarca dentro de otro tipo de violencia denominado violencia sistémica, la cual emerge como consecuencia fatal del sistema político y económico.

El periodista, además de relatar mediante una escena detallada el episodio de la muerte de Axel, pone en relación este suceso con una problemática mayor, generalizada dentro de la provincia de Buenos Aires: la violencia policial, el llamado “gatillo fácil”. El autor pone de manifiesto esta relación cuando declara que “La portación y el uso del arma reglamentaria en policías fuera de servicio, que se ampara en la Ley 13.982 de la provincia de Buenos Aires (...) muchas veces se convierte en un problema de consecuencias mortales” (Sinay, 2014). A partir de esto se puede reconocer en la narración “una tendencia a centrarse más en el cuestionamiento de la violencia sistémica detrás de las explosiones incidentales de la violencia subjetiva” (Adriaensen y Grinberg Pla, 2012, p. 10).

Para reforzar esta interpretación social del problema, el periodista vincula la historia de Axel con una denuncia presentada por el abogado Julián Axat, quien meses después del crimen de Lucero presentó ante la Corte Suprema de la provincia de Buenos Aires una lista de seis adolescentes asesinados por policías platenses de civil en un lapso de once meses. Ante este fenómeno el cronista intenta dar una explicación a través del testimonio del abogado, quien explica que la serie de asesinatos sin castigo genera un clima de repetición, “son crímenes copiados de otros crímenes, que surgen de una articulación de imaginarios y prácticas que funcionan al dedillo en cuanto a la persecución y al hostigamiento de estos pibes”, explica Axat.

Para dar cuenta de la situación compleja que rodea el caso de Axel y, al mismo tiempo, escapar al tratamiento sensacionalista, amarillista y efectista de la nota roja existente en la prensa tradicional, el cronista utiliza un registro más cercano a lo literario que a lo periodístico. De esta manera se distancia de las representaciones sociales instituidas y estereotipadas de los medios hegemónicos, lo que provoca una disrupción que moviliza e instaura nuevas miradas en el imaginario colectivo.

Por una parte, el enunciador da paso a la subjetividad de los protagonistas y actores de la historia mediante la elección de puntos de vista múltiples (analizados anteriormente), que

lejos de distanciarse de los acontecimientos, buscan poner de relieve la presencia de un enunciador periodístico que se involucra con lo narrado. Así se materializan en el texto las voces del policía (Jorge Caballero), de los amigos del Negrito (Johnny Lezcano), de sus familiares (Rubén y Marcela), de su ex novia (Araceli), del abogado que investiga la causa (Julián Axat) y hasta del propio Axel, citado a partir de los recuerdos de su madre. Las estrategias de objetividad características de la polifonía dan paso a técnicas de ficcionalización que hacen emerger las subjetividades de los protagonistas.

Así es como se manifiestan los diferentes sistemas de valores que conforman el juicio de los protagonistas. En una parte aparece la valorización y fetichización de la moto como objeto de lujo y ostentación dentro de los sectores juveniles de barrios marginados. Uno de los amigos de Axel declara: “A las mujeres les gustan las motos. Pasás al lado de una y le pegás una acelerada... ¿Sabés cómo se suben? Y si sabés hacer willy, no se bajan más”. Los personajes otorgan a la motocicleta un valor central, y el cronista destaca este hecho dentro del relato, ya que condensa las aspiraciones y deseos de miles de jóvenes como Axel:

Si antes el sueño del pibe en los barrios de la periferia de Buenos Aires era jugar al fútbol en primera división, ser boxeador o ídolo de cumbia, hoy ese sueño se reduce a tener una moto. En barrios como esos, la moto es salida laboral y objeto de lujo y distinción; motivo de ostentación y, también, herramienta para el delito. (Sinay, 2014).

Por otro lado aparece el universo de los policías, que ante el amparo de la ley, y como consecuencia del estado de alerta permanente en el que se encuentran, optan por llevar el arma consigo todo el tiempo: “Yo llevaba el arma porque me sentía seguro y uno tiene que estar seguro para usarla”, declara el sargento, y agrega “es igual que para el malandra: él agarra el fierro y tiene la misma responsabilidad que uno. Matar o morir”.

En otros momentos del relato aparece la subjetividad del narrador-cronista-periodista, que a partir de la descripción del espacio hace visible las condiciones de vida marginales, el ambiente pobre y desolado en el que subsisten los habitantes del barrio El Carmen:

El corazón del barrio El Carmen es su plaza, cuyo paisaje se asemeja mucho a la luna en un sueño decadente. Está sobre un manto de césped carcomido como el lomo de un perro con sarna; un techo de cielo gris envuelve a los árboles sin hojas y una pasarela de cemento que se enrula como una serpiente. (Sinay, 2014).

Las imágenes remiten al universo simbólico de lo enfermo (perro con sarna, árboles sin hojas), al tiempo que recrea un ambiente lúgubre a través del uso de tonalidades monocromáticas (cielo gris, cemento). Así el cronista expone una realidad marcada por la pobreza, la miseria y la carencia, en sectores de la sociedad donde el Estado no está presente y donde la marginalidad y la indigencia son parte del escenario cotidiano: “a medida que las calles se alejaban de la Avenida 122, la escena se opacaba: había caballos que tiraban de carros cargados de basura, había bandadas de nenes descalzos, había arroyuelos sucios, había casas de madera frágil y otras que parecían cajas de cemento”.

Respecto al final de la historia, se puede reconocer una historia sin un final cerrado. El conflicto generado por la muerte de Axel se prolonga en la lucha que lleva a adelante su madre, quien continúa buscando justicia por el asesinato de su hijo. A manera de coda el autor nos muestra, a través de una escena, a la ex novia de Axel, Araceli, entrenando para convertirse en boxeadora profesional. El ejemplo de la chica sirve como metáfora de la pelea que tienen que dar las personas que habitan en esos barrios de la periferia bonaerense, que viven envueltos en un contexto que muchas veces las hace caer en la delincuencia, las drogas, la violencia y la muerte.

8.2. “Sueños de libertad”, de Leila Guerriero (2008)

8.2.1. Contexto de producción

En junio del año 2005 Romina Tejerina, una joven de 21 años que vivía en la provincia de Jujuy, fue condenada a 14 años de prisión por el asesinato de su hija, recién nacida en febrero del 2003, la cual según el testimonio de Romina había sido concebida como fruto de una violación. El caso tuvo mucha repercusión a nivel provincial y nacional por lo sangriento del hecho y por el tratamiento sensacionalista que se le dio desde los medios de comunicación. Además se convirtió en una bandera dentro del movimiento feminista, ya que muchas agrupaciones y organizaciones vieron en este hecho un ejemplo del machismo dentro de la justicia, que absolvió al hombre señalado por Romina como su violador.

Guerriero se entrevistó con Romina en la cárcel de mujeres donde cumplía condena y, además, rescató los testimonios de sus familiares para reconstruir la vida de la protagonista. La autora plasmó en una crónica la historia de la joven jujeña, y en consiguió reflejar la violencia sufrida por ella a partir de sus declaraciones y las de sus familiares. La autora consigue contextualizar los hechos en el seno de una sociedad conservadora, que violenta a las mujeres apoyándose en prejuicios machistas. *Sueños de libertad* fue el nombre con el

que se publicó la nota el 13 de abril de 2008 en *La Nación Revista*, un suplemento del diario *La Nación* dedicado al arte, la cultura, el espectáculo y la moda.

Leila Guerriero es una de las más destacadas cronistas argentinas de la actualidad. Se inició en el periodismo en el diario *Página 12* y ha colaborado con distintos medios como *La Nación*, *El País*, *El Mercurio* y *Gatopardo*, de México, en el cual se desempeñó como editora. En el año 2005 publicó *Los suicidas del fin del mundo*, y más tarde *Frutos extraños* (2009), *Los malditos* (2011), *Plano americano* (2013), *Una historia sencilla* (2013) y *Zona de obras* (2015). Cabe destacar que en el año 2010 obtuvo el Premio de la Fundación Nuevo Periodismo por su crónica *El rastro en los huesos*, y cuatro años más tarde recibió el diploma de mérito de los Premios Konex, en la categoría “crónicas y testimonios”.

8.2.2. El tiempo. Orden, ritmo y frecuencia

Ya se ha dicho que la diferencia entre fábula y trama es la diferencia entre historia y relato. También se dijo que en la narrativa policial clásica conviven dos historias con dos planos temporales que se superponen. La primera historia es la del crimen, mientras que la segunda es la investigación, donde se evidencian los procedimientos y mecanismos utilizados en la pesquisa.

En esta crónica pueden reconocerse dos series temporales que se superponen. La primera corresponde a al crimen cometido por Romina Tejerina, que tuvo lugar la noche del 22 de febrero de 2003, y por el que fue sentenciada en 2005 a 14 años de prisión. La otra serie temporal corresponde a la segunda historia, la pesquisa, que es la reconstrucción de los hechos realizada durante el año 2008 por la periodista Leila Guerriero. En esta sentido la historia del crimen de Romina y de los hechos ocurridos siempre constituirá el pasado con respecto a la historia de la pesquisa elaborada por la periodista, sin embargo estos dos planos que se superponen no deben mezclarse o confundirse a la hora de realizar el análisis.

En la construcción de la trama se evidencia la alteración del orden lógico cronológico de los hechos, mecanismo utilizado por la narradora para enfatizar ciertos hechos del pasado y ponerlos en relación con el presente. Este procedimiento configura un principio de selección orientada que no prolifera arbitraria ni indefinidamente, sino que busca una finalidad o totalidad significativa.

La crónica comienza con una prolepsis, es decir, una anticipación. El relato se inicia con la narración de la sentencia dictada por la Segunda Cámara Penal de Jujuy sobre Romina

Tejerina. Existe una referencia espacial y temporal explícita “-En la ciudad de San Salvador de Jujuy, República Argentina, a los 10 días del mes de junio de 2005 y siendo las horas 13 y 30 minutos (...)” (Guerriero, 2008). Este fallo judicial constituye una anticipación con respecto a la historia y al plano temporal de la protagonista, ya que antes hubo un crimen, un motivo y una serie de hechos que condujeron a esa situación, que serán revelados más adelante en la crónica.

El ritmo utilizado para narrar este segmento es el de escena, donde el tiempo del relato intenta asemejarse lo más posible al tiempo diegético, es decir, al tiempo “real” de la historia. El lector puede “ver” a la madre de Romina siendo expulsada de la sala por gritarle a la fiscal: “Una mujer antigua, el rostro lleno de furia, lleno de pecas, grita perra, perra, perra, hija de perra, perra, perra. La empujan, la sacan a empujones de la sala” (Guerriero, 2008). A continuación se introduce la voz de una funcionaria que lee la sentencia: “Punto uno: condenando a la procesada, Romina Anahí Tejerina, a cumplir la pena de 14 años de prisión por resultar autora material y responsable del delito de homicidio calificado por el vínculo (...)” (Guerriero, 2008). La narradora introduce la voz de la funcionaria en forma de monólogo, lo que configura un ritmo natural, que coloca al lector en la misma velocidad temporal que la historia que cuenta, lo que realza la sensación de realismo de la escena y aumenta la carga emocional del relato. Al mismo tiempo la escena sirve para anticipar dos hechos importantes: la protagonista será juzgada por “homicidio calificado por el vínculo”, es decir que cometerá (ya cometió) un asesinato en su entorno familiar; y que por esto será sentenciada a 14 años de prisión.

Este ritmo de escena también es utilizado para relatar el encuentro de la periodista con Romina en la cárcel, donde tienen una larga conversación que la narradora expone en forma de diálogo. Si bien es imposible restituir por medio de palabras la velocidad real y exacta de dicha situación, la narradora logra generar una isocronía relativa, es decir una igualdad convencional entre el tiempo del relato y el de la historia, por medio del diálogo.

- Qué flaca sos vos. ¿Qué talle tenés? A mí me encanta la ropa. ¿Vos ya desayunaste?- dice Romina.

- Sí.

- ¿No querés comer algo?

Romina sale y regresa con una pila de pasta frola”. (Guerriero, 2008)

Más allá de estos ejemplos, el ritmo predominante en esta crónica es el de sumario. De esta manera la narración logra resumir muchos años de la vida de Romina en pocas páginas, lo

que constituye una velocidad rápida y ágil. Un ejemplo claro de este ritmo aparece en determinado segmento de la crónica, cuando se narra, en unas pocas líneas, los nueve meses que pasaron desde la noche en que Romina fue violada hasta la noche en que parió al bebé fruto de esa violación:

El 1° de agosto de 2002, cuando todo Jujuy celebraba Pachamama, dice que pasó lo que le pasó: que fue a buscar a Erica a un boliche llamado Pacha, que no la encontró, que en cambio un hombre la sacó a la fuerza y que, después de llevarla a un descampado, la habría violado (...). (Guerriero, 2008)

El atraso llegó cual alarma lejana (...) lo que más temía estaba sucediendo". (Guerriero, 2008)

Los dolores empezaron el sábado 22 de febrero, a la noche, en casa de su hermana Mirta (...). (Guerriero, 2008)

Entró, cerró la puerta, se sentó en el inodoro, parió una niña (...). (Guerriero, 2008)

Las elipsis y las pausas también son utilizadas a lo largo del relato para aumentar o disminuir la velocidad del tiempo, según corresponda. La primera se produce cada vez que se pasa al segmento o a la secuencia siguiente, lo cual se indica con el signo "****". Por ejemplo en el pasaje del primer al segundo segmento de la crónica hay una elipsis que corresponde a tres años en la historia:

Eso es todo. Es 10 de junio de 2005.

Es 2008 y hace dos meses que llueve en la provincia de Jujuy. (Guerriero, 2008)

Las pausas se pueden diferenciar en dos clases: las pausas descriptivas y las pausas comentativas. Ejemplos del primer tipo hay muchos a lo largo del relato, ya que la narradora detiene el tiempo en determinados momentos para describir los rasgos de los personajes o de los lugares en los que viven: "Romina Tejerina tiene el modo de las misses: da un beso y se acomoda el pelo detrás de la oreja" (Guerriero, 2008). "La casa es la más coqueta de la cuadra, con plantas, toldo a rayas verdes y auto blanco en la puerta" (Guerriero, 2008).

Las pausas comentativas también aparecen a lo largo del relato, pero en segmentos diferenciados, donde la narradora se corre de la diégesis para agregar información y contextualizar la historia. Estos comentarios sirven para delinear el contexto social y político en el que deben ser interpretados los hechos.

Jujuy no es cualquier lugar. Un informe de la Secretaría de Planificación del Gobierno de la provincia dice que está un 74% por encima de la media nacional en el rubro de delitos contra la integridad sexual. (Guerriero, 2008)

Hasta 1994, el infanticidio estaba previsto en el artículo 81, inciso 2 del Código Penal, que atenuaba la pena a la mujer que asesinaba a su hijo dentro de los 40 días posteriores al parto, considerando los delitos sexuales contra las mujeres como una mácula en el honor de sus esposos. (Guerriero, 2008)

En otros segmentos, la narración recurre al uso de analepsis para relatar la infancia de Romina y el pasado de su familia. Primero la narradora elige narrar los sucesos con sus palabras. “Sus padres, Elvida y Florentino, se conocieron en el ingenio de Río Grande. Allí vivieron durante años y tuvieron los dos primeros hijos: Mirta y César” (Guerriero, 2008). Luego la narradora cede, a través de un recurso mimético que detallaremos más adelante, la voz al personaje Mirta, para que el lector conozca a través de sus palabras el estilo de vida que llevaban “- La vida en el lote del ingenio fue hermosa, pero difícil. Yo no me olvido de los cañazos de mi papá. Me daba cañazos por cualquier cosa” (Guerriero, 2008). Este recurso es utilizado muchas veces por la autora para reconstruir el pasado de Romina. En otro momento de la trama vuelve al pasado a través de la voz de su madre “Medio vaguita era. A veces yo le decía: ‘¿Cuántas materias te llevás?’ Y dice no, dos, tres. Y a veces le mirábamos el boletín y todas las materias se llevaba”. Las analepsis o retrospecciones también aparecen en la voz de la propia protagonista, Romina: “- Lo único que me acuerdo es el llanto de la bebé, y después la imagen del violador que se me cruza. Ahí es cuando yo agarro el cuchillo y empiezo...” (Guerriero, 2008).

El momento del parto y posterior asesinato cometido por Romina es narrado por diferentes personas y desde diferentes perspectivas, lo que convierte a la crónica en un relato repetitivo, ya que en la trama se narra varias veces un hecho que sucedió una vez. Esto favorece la sensación de verdad y permite acercarse al mismo hecho desde diferentes puntos de vista. Además del relato de la protagonista citado más arriba, encontramos el mismo suceso narrado por la periodista: “Entró, cerró la puerta, se sentó en el inodoro, parió una niña, la puso en una caja y, cuando se le cruzó la cara de su violador, con un cuchillo le

dio no se sabe cuántas puñaladas” (Guerriero, 2008). Luego se vuelve al narrar el suceso a través de un libro de memorias escrito por Romina: “Llegué a mi casa, tomé una tableta para ir al baño, me moría de dolor, luego me senté en el inodoro y expulsé. Sentí el llanto pero lo sentía lejos de mí. Miré abajo y (...) se me cayó la bebé y inmediatamente se me puso la cara del violador. Agarré un cuchillo y empecé...” (Guerriero, 2008). Parte del mismo suceso también es narrado por la madre y la hermana:

- Chillaba fuerte la bebé- dice Elvira-. Y la envolví en toallones; dice que iba con la placenta, y nos hemos ido con la Mirta al hospital. (Guerriero, 2008).

- Yo me quedè higienizándola a la Romi, y ella decía que se quería ir, como que sospechaba algo -dice Erica-. (Guerriero, 2008).

8.2.3. El modo. Distancia y perspectiva

En este texto, como en la mayoría de las obras literarias, hay una mixtura entre diégesis y mímesis, ya que se trata de una narración que incluye discursos en primera persona pronunciados por los personajes. Sin embargo lo que predomina es el relato diegético o narrativizado. El narrador cuenta los hechos desde el exterior, en tercera persona, por lo que podemos hablar de un narrador extradiegético:

Mirta despotrica contra los jueces, contra la fiscal, y llora. Erica, la hermana del medio, llora. Florentino no dice nada. (Guerriero, 2008)

Mirta ya era adulta cuando la familia se mudó a San Pedro, la segunda ciudad más importante de la provincia. (Guerriero, 2008)

Erica estudia enfermería en la Cruz Roja. Allí, dice, ha visto cosas inimaginables. (Guerriero, 2008)

En otros segmentos de la crónica la narradora introduce la voz de los personajes utilizando el discurso directo, es decir en forma de diálogo. En estos segmentos son los personajes los que cuentan la historia de Romina. Este es un recurso típico de la literatura para personalizar la voz del narrador, haciendo contar la historia a un personaje secundario o al protagonista. Como explica Segre (1985) “en este grupo de textos el yo-tú de los personajes está inserto en el interior de un él diegético”. Algunos ejemplos de este recurso se transcriben a continuación:

- Yo me escapaba del colegio y me iba a los videojuegos. Pero mi papá era tremendo. Decía si salen a bailar son putas. Y estaba todo el día con qué dirán los vecinos si ustedes vienen embarazadas. (Guerriero, 2008)
- Corrí a llamar por teléfono a la vecina de mi mami para que mi mami venga urgente. (Guerriero, 2008)
- Nos habían dicho de un médico que le podía hacer un raspado, pero cuando fuimos a ver nos dijo que era menor y que necesitaba la autorización de un adulto. (Guerriero, 2008)

La perspectiva o focalización es progresiva. En el comienzo del relato, encontramos un relato en tercera persona, que se limita a observar y contar los hechos desde el exterior, describiendo y observando las acciones desde afuera. El narrador finge no conocer a los personajes y no cuenta todo lo que sabe sobre ellos. De esta manera la narración produce un efecto de misterio y enigma: hay un asesinato y una sentencia, pero no se da a conocer la víctima ni la historia del delito. Este es un tipo de discurso objetivo, en el sentido de que no da a conocer los pensamientos o las visiones internas de los personajes. En término de Genette (1972), podemos hablar de un relato con focalización externa, donde “el héroe actúa ante nosotros sin que jamás seamos admitidos a conocer sus pensamientos o sentimiento” (p. 33).

Ahora solo se escucha el tironeo doloroso de la respiración de una mujer de veinte años vestida de beige, y la voz:

- En la ciudad de San Salvador de Jujuy, República Argentina, a los 10 días del mes de junio de 2005 y siendo horas 13 y 30 minutos, la Sala Segunda de la Cámara Penal de Jujuy... (Guerriero, 2008).

A medida que el relato avanza, el punto de vista se va acercando lentamente a la individualidad de los personajes, penetrando de a poco en sus pensamientos y sentimientos. La narradora logra esta flexibilidad en el punto de vista incorporando las voces de los familiares, que al hablar evocan sus recuerdos y sus pensamientos muestran su forma de pensar y de ver el mundo. Así se expresa, por ejemplo, Mirta, la hermana mayor de Romina: “- Sentí que tenía que crecer, que independizarme. Así que salí a buscar casa” (Guerriero, 2008). Y de la misma manera lo hace Romina: “- Tenía ganas de decirle a mi padre que iba a ser abuelo, pero a su vez también tenía miedo, no me animaba porque siempre decía que si nosotros llegábamos a estar embarazadas nos iba a echar de casa” (Guerriero, 2008).

En estos segmentos la focalización se transforma en interna, ya que es el propio protagonista el que narra su historia (en el caso de Romina) o un testigo directo (su hermana Mirta). Estos cambios en la focalización son explicados por Genette (1972), quien sostiene que “La fórmula de focalización no descansa, pues, siempre sobre la obra entera, sino más bien sobre un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve”.

Cabe aclarar que en algunos diálogos aparece la voz de la periodista como un personaje dentro de la historia que está contando, y se la puede “ver” dialogando con Romina. Por lo dicho anteriormente podemos establecer que el tipo de narrador en esta obra varía entre un narrador homodiegético, presente dentro de la diégesis, identificable en los segmentos en que hay focalización interna, y un narrador heterodiegético, reconocible en los segmentos en que se narra la historia desde el exterior.

8.2.4. Análisis social

A simple vista, la historia de Romina Tejerina puede parecer la historia de un crimen horrendo y espeluznante. Una joven de 19 años que mata con un cuchillo a su hija recién nacida y, en consecuencia, es condenada a 14 años de prisión. Sin embargo, este suceso implica una serie de condicionamientos y situaciones sociales que ponen de relieve una problemática mucho mayor: la prohibición del aborto.

Dicha relación queda expuesta en uno de los fragmentos del relato, en el cual la autora se aleja de la mirada intimista y el diálogo con los personajes para aportar datos demográficos de la provincia de Jujuy, relacionados con los delitos sexuales hacia las mujeres y con la mortalidad materna: “está un 74% por encima de la media nacional en el rubro de delitos contra la integridad sexual y (...) tiene la mayor tasa de mortalidad materna del país (...) muchas de las causas de la mortalidad materna en la provincia son debidas a muertes por abortos”.

En este sentido podemos retomar el concepto de violencia sistémica, desarrollado por Adriaensen y Grinberg Pla (2012), según el cual un episodio de violencia subjetiva (el asesinato) se enmarca dentro del funcionamiento del sistema político y económico actual. En consecuencia, explican las autoras, los actos de violencia extrema no pueden ser tomados como simples excepciones o aberraciones patológicas, sino que se reconoce una “compleja e inevitable relación entre modernidad y violencia” (p. 10).

Para dar cuenta de la realidad compleja que rodea el caso -que incluye la situación socioeconómica de la provincia de Jujuy, la idiosincrasia conservadora de la sociedad norteña, la violencia machista, la estructura patriarcal de la familia, las deficiencias de la

legislación y del sistema judicial, etc.- la cronista utiliza la técnica del montaje para estructurar la narración. De esta forma lleva a cabo un abordaje fragmentario del hecho, que pone de manifiesto el conflicto social en el que se inserta el acontecimiento, observándolo desde distintos ángulos.

Esta forma de organizar el relato visibiliza la presencia de la periodista, que selecciona ciertos aspectos de la historia y los destaca por encima de otros. Diálogos, datos históricos, documentos oficiales, narraciones, descripciones, testimonios, son todos elementos que la cronista combina y entrelaza de manera magistral para contar la historia desde distintos lugares. De esta manera logra alejarse del tratamiento morboso y sensacionalista de la prensa amarillista, y analizar el hecho desde múltiples puntos de vista, generando un acercamiento progresivo a la vida de Romina.

Por un lado, la autora utiliza diferentes voces para dar cuenta del contexto en el que creció Romina, un ambiente marcado por el conservadurismo y la violencia. Sobre su infancia en el ingenio de Río Grande, en Jujuy, Mirta Tejerina, la hermana, recuerda:

La vida en el ingenio fue hermosa, pero difícil. Yo no me olvido de los cañazos de mi papá. Me daba cañazos por cualquier cosa. Igual, la de los golpes era más la mami. Mi papi lo que hacía era la agresión verbal. Si usaba tacos, si me ponía maquillaje. Por todo me decía que era una prostituta. (Guerriero, 2008).

Aquí se evidencia no solo la violencia física sino también la violencia simbólica a la que estuvieron sometidas las hermanas Tejerina durante su infancia. Este segundo tipo de violencia, que se vehiculiza a través del lenguaje, no solo es el reflejo de una realidad social, sino que funciona como su condición de posibilidad (Andriaensen y Gringberg Pla, 2012, p.11). Este aspecto queda evidenciado en el testimonio de la propia Romina, quien en diálogo con la periodista le dice “mi papá era terrible. Decía que si salen a bailar son putas. Y estaba todo el día con qué dirán los vecinos si ustedes vienen embarazadas”.

En los testimonios también aparece el componente ideológico, que demuestra hasta qué punto está extendido el rechazo por la práctica del aborto en el seno de las familias jujeñas. La hermana mayor, Mirta, deja ver este aspecto cuando declara: “Yo decía: si alguna de las tres sale embarazada, ese niño va a nacer”, demostrando una clara posición en contra de una hipotética interrupción del embarazo.

La mayor parte de la crónica lo ocupa el diálogo que mantiene la periodista, Leila Guerriero, con Romina, el cual tiene lugar en la cárcel de mujeres de Jujuy durante el año 2008. La narradora incorpora la voz de Romina para que cuente con sus propias palabras cómo se

sucedieron los hechos. En este aspecto la periodista decide dar prioridad a la versión de Romina, quien asegura haber sido violada por un vecino suyo, lo que produjo el embarazo no deseado.

El 1° de agosto de 2002, cuando todo Jujuy celebraba la Pachamama, dice que pasó lo que pasó: que fue a buscar a Erica a un boliche llamado Pacha, que no la encontró, que en cambio un hombre la sacó a la fuerza y que, después de llevarla a un descampado, la habría violado. (Guerriero, 2008).

El uso del verbo condicional se explica porque la Justicia jujeña, posteriormente, sobreseyó al hombre acusado de violación por falta de pruebas. En consecuencia la cronista no puede afirmar que existió una violación, ya que podría ser acusada de practicar una calumnia. Sin embargo el hecho de colocar el testimonio de Romina demuestra la inclinación de la cronista por basarse en la confesión de la víctima antes que en la declaración de las fuentes oficiales, en este caso el veredicto de la justicia.

Más adelante el testimonio de Romina da cuenta del día en que parió a su hija y la forma en que acabó con su vida. Sin embargo, antes de referir este episodio concreto, el relato incluye otros diálogos banales, que no tienen que ver con el crimen en sí, sino que sirven para mostrar a Romina como lo que es: una persona, un ser humano, una mujer común que tiene una historia difícil pero que se relaciona con el resto de las personas como cualquiera.

Qué flaca sos vos. ¿Qué talle tenés? A mí me encanta la ropa. ¿Vos ya desayunaste? ¿No querés comer algo? (Guerriero, 2008).

De esta forma la narradora ayuda a deconstruir la imagen monstruosa, perversa y sensacionalista promovida por los medios hegemónicos, y aporta una representación cotidiana y amena de la protagonista.

Este diálogo se va entrelazando, como ya hemos observado, con otros fragmentos que exponen un ángulo diferente de la historia de Romina, diferentes aristas que ayudan a entender el fenómeno en su complejidad y a relacionarlo con un problema de dimensiones sociales. La cuestión de la justicia machista, por ejemplo, se introduce incorporando la voz de la abogada de Romina, quien explica:

El eje de la fiscal -dice Mariana Vargas- fue que una piba que iba a bailar, que se ponía una pollera corta, en realidad provocaba una violación. Y toda piba que haga eso, que es la mayoría de la juventud, si la violan, que se joda. (Guerriero, 2008).

A manera de conclusión, podemos asegurar que esta crónica se apoya en un paradigma del conflicto, ya que toma en cuenta las relaciones sociales y las disputas dentro de una sociedad. Para lograr este propósito renuncia a la construcción cronológico-lineal del relato, y recurre a la técnica del montaje y el collage, a partir de la alteración del orden de los hechos, donde entremezcla diferentes momentos y escenas de la vida de la Romina y los yuxtapone con estadísticas socioeconómicas y datos judiciales sobre el caso. Además privilegia los testimonios de los testigos y protagonistas para dar cuenta de un hecho, desestimando las fuentes oficiales, como jueces, policías y funcionarios, y de esta manera, hace surgir la mirada subjetiva, tanto de los personajes como de la cronista.

8.3. “El caso Robledo Puch”, de Osvaldo Soriano (1972)

8.3.1. Contexto de producción

En febrero del año 1972 la sociedad argentina se vio sacudida por la captura de Carlos Eduardo Robledo Puch, un joven de 20 años que había matado a 11 personas en el lapso de un año, en diferentes asaltos cometidos en la Provincia de Buenos Aires. El caso obtuvo una cobertura intensa y sensacionalista por parte de la prensa nacional, ocupando las primeras páginas de los diarios más importantes como Crónica y La Razón durante varias semanas.

El diario La Opinión era uno de los pocos que se resistía a publicar notas sobre el caso, ya que mantenía una línea editorial analítica e intelectual, expresada en la mano de escritores de renombre como Horacio Verbitsky, Francisco Urondo, Tomás Eloy Martínez y Rodolfo Walsh, entre otros, y no se interesaba por las noticias policiales. Sin embargo ante la popularidad y notoriedad del caso el diario decidió publicar una crónica en el suplemento cultural del periódico.

En su libro *Artistas, locos y criminales*, Osvaldo Soriano recuerda cómo llegó el caso a sus manos:

Conocí a Jacobo Timerman el día en que me pidió que escribiera la ‘mejor nota de Buenos Aires sobre el caso Robledo Puch’. La Opinión, que exageraba su sobriedad al extremo de no publicar noticias ‘policiales’, se encontraba en un aprieto (...) Era imposible, a esa altura, publicar una noticia y el diario abominaba de la perorata moralizadora. Opté, pues, por la reconstrucción de los hechos según todos los testimonios existentes hasta entonces. (Soriano, 1983, p.37)

De esta manera el autor escribió una crónica que es considerada por la crítica como uno de los primeros casos de periodismo narrativo en nuestro país (Aguirre y Sinay, 2017, p.189). Un rasgo sobresaliente de esta crónica es la ausencia de la figura del investigador o periodista a lo largo de todo el relato, que sólo aparece en el último capítulo, donde hace una reflexión sobre la repercusión del caso en la sociedad. La mayor parte de la relato sigue los movimientos del asesino y personaje principal, Robledo Puch, y sus acciones son narradas por un narrador omnisciente. La presencia del periodista sólo puede reconocerse a través de las alteraciones cronológicas que este efectúa sobre la historia, para generar mayor curiosidad en el lector, y las opiniones expresadas al final del relato.

Soriano se formó periodísticamente en Primera Plana, y después de pasar por La Opinión y exiliarse en 1975, fue parte del núcleo fundador de Página 12. Escribió más de 10 libros entre novelas, crónicas y ensayos, y durante la década del 80 y 90 fue uno de los escritores más leídos del país. Entre sus obras se destacan Triste, solitario y final (1973), No habrá más penas ni olvido (1978), Cuarteles de invierno (1980) y El ojo de la patria (1992).

8.3.2. El tiempo. Orden, ritmo y frecuencia

En las crónicas anteriormente analizadas se pudo identificar la presencia de dos historias entrelazadas, la historia del crimen y la historia de la pesquisa. Estas dos historias, ya se dijo, están presentes en el relato en planos temporales diferentes. La primera pertenece al pasado, la segunda al presente. En esta crónica, en cambio, no aparecen dos historias sino una. Esta es una característica propia del relato policial negro donde ya no asistimos al relato de un crimen anterior, sino que el relato ahora coincide con la acción. Esta historia no se presenta bajo la forma de memorias o testimonios, sino que la acción transcurre en presente, lo que puede apreciarse desde el comienzo de la crónica: "Iluminados por el soplete, Robledo y Somoza trabajan callados y serios" (Soriano, 1972).

Este primer segmento, en donde aparecen Robledo y Somoza abriendo una caja de seguridad, está narrado utilizando el ritmo de la escena. Aquí el tiempo diegético se acerca lo más posible al pseudo tiempo del relato. Las acciones transcurren frente a los ojos del lector como si se tratara de una escena cinematográfica.

Robledo sostiene el aparato que perfora el material mientras su amigo sigue sus movimientos con atención. El trozo de acero está por caer y Robledo lo ayuda con un golpe. Nadie dice nada. (Soriano, 1972).

El ritmo de la escena aumenta la sensación de realismo e introduce al lector dentro del universo diegético, dentro de la (no) ficción y de la historia que está narrando. Es un recurso típico del periodismo narrativo y del Nuevo Periodismo practicado desde los sesenta en Estados Unidos.

Al mismo tiempo, la escena constituye una prolepsis, una anticipación. El narrador decide alterar la disposición cronológica de los hechos para romper con la linealidad del relato. Al comienzo se narra el último asesinato cometido por el protagonista, Robledo Puch, por el cual será finalmente detenido y encarcelado. Así el autor logra estructurar una trama circular, ya que la narración comienza por el final de la historia. Luego regresa al pasado del protagonista y narra todas las acciones que lo llevaron a convertirse en un criminal, para terminar el relato con el mismo episodio con el que comenzó. Con estas palabras la narración finaliza el primer episodio de crónica: “El círculo se ha cerrado. Al matar a Somoza, Robledo se ha aniquilado a sí mismo. Unas horas más tarde, la policía lo arresta frente a su casa” (Soriano, 1972). Aquí el narrador introduce indicios para que el lector comprenda e identifique la estructura circular (El círculo se ha cerrado) y sepa que se trata del final de la historia (la policía lo arresta).

Después de este episodio, la narración vuelve a la infancia del protagonista a través de una analepsis. En este segundo segmento el ritmo cambia y se acelera, adoptando la forma del sumario. El narrador ocupa poco espacio o poco tiempo del relato (3 páginas) para contar lo que pasó en una gran cantidad de tiempo diegético (más de cinco años). La secuencia está precedida por el subtítulo “*Los primeros pasos*”, y en ella asistimos a la narración de la infancia y adolescencia de Robledo, sus días en la escuela, el ingreso al colegio Industrial y su amistad con Ibáñez.

(...) la maestra dice que tiene gran facilidad y que es un chico respetuoso.
(...) Los domingos acompaña a su madre a la iglesia de Olivos. (...) En el colegio Cervantes es un poco indisciplinado, pero no llama demasiado la atención. (...) El padre quiere que se ingeniero y lo manda al colegio industrial a los 14 años. (Soriano, 1972).

Durante el resto del relato el autor utilizará el mismo ritmo, pero cada vez menos acelerado, ya que narrará los acontecimientos ocurridos en los últimos 9 meses (ya no años), y los resumirá en unas pocas páginas.

“Concretan varios golpes, casi todos en la calle, Robledo no sabe todavía que Ibáñez actúa por su cuenta, como un experimentado profesional; roba coches (...) y su familia parece conocer sus andanzas” (Soriano, 1972).

El autor además combina estos sumarios con otros ritmos como la elipsis, la pausa y la escena. La elipsis está presente a lo largo de toda la obra porque es imposible contar todo lo que sucede, entonces el narrador avanza dando saltos en el tiempo. Ante estos saltos, en los que el tiempo de la historia puede avanzar muchos años, el lector debe inferir el tiempo transcurrido entre una acción y la siguiente. Por ejemplo cuando se narra el primer robo a una joyería por parte de Robledo e Ibáñez, luego se salta directamente al cumpleaños número 17 de Robledo y al día en que roba una moto: “Un día trazan el primer plan. Se trata de una joyería de menor importancia (...) Carlos ha cumplido 17 años y roba una moto” (Soriano, 1972).

Al mismo tiempo, el narrador introduce diferentes escenas para mostrar la personalidad de Robledo o, principalmente, para narrar los asesinatos cometidos por este. En estos momentos el ritmo del relato se ralentiza, al punto de casi equiparar el tiempo de la narración con el tiempo de la historia que narra.

“Cuando se retiran, Robledo ve una puerta cerrada y la entorna para mirar adentro. Dos hombres -Pedro Mastronardi y Manuel Godoy- duermen el último sueño. Carlos Eduardo dispara varias veces sobre esos cuerpos. No hay un gemido” (Soriano, 1972).

Estas escenas violentas y sangrientas sirven para demostrar la frialdad del asesino frente a sus víctimas. Los hechos son relatados y descritos sin hacer énfasis en lo macabro de la acción, e incluso se introducen algunas declaraciones del protagonista que dan cuenta de su mente fría y su personalidad psicópata:

Cuando le preguntaron por qué los había matado, respondió: ‘Qué quería ¿que los despertara?’ (Soriano, 1972).

El autor también utiliza el recurso de la pausa, para narrar algunas situaciones en las que el tiempo de la historia no avanza, sino que parece detenerse. Un ejemplo de pausa lo encontramos en la descripción que el narrador hace del sereno Manuel Acevedo, antes de que sea ultimado por Robledo.

Manuel Acevedo es un trabajador sacrificado. Tiene varias casas alquiladas que le dan una buena renta, de la que podría disfrutar a los 58 años. Pero él prefiere trabajar. Se emplea de sereno en la ferretería Masseur Hnos., de Carupá. No pasa la Nochebuena ni la Navidad con su esposa, sus tres hijas y sus yernos, por cuidarle los intereses al patrón. Para eso le pagan, dice, y espera jubilarse para dejar su sueldo de 53 mil pesos por mes. (Soriano, 1972).

También se puede considerar como pausa el último capítulo de la crónica, titulado “El chacal”, que constituye una opinión que el narrador periodista realiza sobre la prensa y la sociedad argentina. Este apartado es introducido como un comentario que busca analizar e interpretar los hechos desde afuera, en un tiempo posterior al de la historia, a través de una pausa comentativa en la que el tiempo diegético de la historia se suspende. De esta manera el narrador busca enmarcar los hechos dentro de un contexto social e introducir el debate sobre la pena de muerte: “Este criminal ha pasado a ser un apetitoso elemento del consumo. ¿Cuál es la enfermedad de Robledo? ¿Cuál la de quienes lo rodean? ¿Qué sentido tendría aplicar la pena de muerte a un enfermo?” (Soriano, 1972).

Si analizamos las relaciones de repetición entre relato y diégesis presentes en esta crónica, nos encontramos con un relato de tipo singulativo anafórico, ya que se cuenta N veces lo que sucedió N veces, donde N es el número de asesinatos que cometió el protagonista. Es decir que este relato no se caracteriza por la repetición, ya que los hechos son narrados por única vez en la voz del narrador. Aquí no se apela, como en las crónicas anteriores, al relato o testimonios de diferentes testigos, que cuenten desde su punto de vista cómo se sucedieron los hechos. El narrador ya conoce los hechos en su totalidad, sabe quién es el asesino y cuáles son sus víctimas, por lo que elige narrar los sucesos una sola vez y desde su perspectiva.

Existe una sola secuencia que es repetida y contada dos veces: el asesinato de Somoza. Aquí se retorna a la escena del comienzo y finalmente se relata la captura de Robledo a manos de la Policía: “Era su último escape. Ese día, el subcomisario Felipe Antonio D’Adamo lo detiene frente a su casa y le pone las esposas” (Soriano, 1972). Sin embargo esta repetición responde a la naturaleza circular de la narración, que comienza por el final de la historia para dar al relato una estructura circular, más que a la necesidad de contar dos veces el mismo hecho.

8.3.3. El narrador. Distancia y perspectiva

La categoría de distancia en narratología hace referencia al lugar en el que se sitúa el narrador con respecto a los discursos que narra. Como explica Genette “la información narrativa tiene sus grados: el relato puede suministrar al lector más o menos detalles y de modo más o menos directo, y por eso puede parecer que se mantiene a mayor o menor distancia de lo que se cuenta” (p. 24). El problema de la distancia ha sido abordado recurriendo a los conceptos de diégesis y mímesis (Segre, p. 22), donde el primero hace referencia al “relato puro” en el cual el narrador enuncia con sus palabras los discursos de

los personajes, y el segundo es aquel en el que los personajes pronuncian sus discursos en primera persona, produciendo la ilusión de que hablan por sí mismos sin intervención del narrador.

En esta crónica predomina el discurso diegético o narrativizado, es decir, aquel en el que el los discursos de los personajes son mediatizados por la voz del narrador.

Se cree Sanfilippo y cuando le quitan la pelota protesta, dice que fue foul.
(Soriano, 1972).

Una contestación irrespetuosa para su maestra lo lleva un día frente a la directora. Ella lo reta, le levanta la voz. (Soriano, 1972).

Robledo está impaciente. Ibáñez lo calma. (Soriano, 1972).

El narrador utiliza el estilo indirecto y el indirecto libre para enunciar los discursos de los personajes, lo que hace más evidente la presencia del narrador en el relato, no como personaje sino como organizador del relato. Sin embargo en algunos momentos el narrador decide utilizar el discurso directo para introducir la voz de Robledo Puch. En estos segmentos aparece la voz del protagonista, en frases breves pero muy significativas ya que evidencian la personalidad del asesino, sus deseos y sus motivos:

A los veinte años no se puede andar sin coche ni plata”, suele decir Carlos Eduardo. (Soriano, 1972).

Sin embargo, más allá del uso del discurso directo para determinados segmentos de la crónica, el alto grado de presencia de la instancia narradora es evidente, y puede identificarse no sólo en el uso de los verbos dicendi que preceden los enunciados de los personajes, como el uso de los verbos decir o explicar, sino también en los comentarios del narrador, que realiza intervenciones sobre la diégesis misma, y se impone como juez o intérprete de los hechos. Este procedimiento, utilizado para personalizar la voz del narrador, puede ser apreciado, sobre todo, en el último capítulo de la crónica, titulada “El chacal”, donde el narrador hace una apreciación del caso y del impacto que tuvo en los medios de comunicación y en la sociedad.

Al matar a Somoza, Robledo se ha aniquilado a sí mismo. (Soriano, 1972).

Nunca un caso criminal conmovió tanto a la sociedad argentina. (Soriano, 1972).

Sea como fuere, Robledo Puch desnuda la apetencia arribista de algunos jóvenes cuyos únicos valores son los símbolos del éxito” (Soriano, 1972).

Con respecto a la perspectiva o punto de vista, se puede decir que predomina la focalización externa. El narrador observa los hechos desde el exterior y los relata en tercera persona, dando la impresión de una cámara que muestra desde fuera a los personajes actuando. Esta focalización objetiva se evidencia en el hecho de que el narrador no conoce los pensamientos de los personajes, y así lo explicita:

Asombrado, quizá sin entender lo ocurre Somoza cae y articula una explicación que es apenas un gemido. (Soriano, 1972)

De vez en cuando pide libros en la biblioteca y los devuelve rápidamente, lo que hace pensar que lee mucho. (Soriano, 1972)

No está clara a través del tiempo la cronología de los hechos: se conjetura que Carlos es acusado de robar 1500 pesos y tiene que dejar la escuela. (Soriano, 1972)

Sin embargo la focalización externa no permanece constante a lo largo de todo el relato, sino que esta varía y adquiere por momentos los rasgos de una focalización interna, que se introduce en la mente del protagonista, y puede observar los hechos desde su punto de vista, conociendo incluso sus pensamientos.

Se ha quedado solo, con dos cadáveres junto a él -antes ha matado al sereno Manuel Acevedo-, pero eso no le preocupa. (Soriano, 1972)

Ese hombre le gusta (...) Es un tipo libre, cree Carlos Eduardo. (Soriano, 1972)

Robledo está solo, pero no lo lamenta. Se siente más fuerte que Ibáñez. (Soriano, 1972)

Esta variación en las focalizaciones es uno de los recursos más notables usados por el autor de esta crónica, que cambia el punto de vista de la narración para ubicarse en algunos momentos fuera y en otros dentro de la diégesis. Incluso en algunos momentos de la narración adopta la forma de un narrador omnisciente, es decir, el relato se vuelve no focalizado. El narrador demuestra que conoce todos los aspectos de la historia, por lo que puede realizar anticipaciones: “Había sido el primer éxito de Héctor Somoza. Sería también el último”, y conoce en detalle la vida de los personajes secundarios: “Manuel Acevedo es un trabajador sacrificado. Tiene varias casas alquiladas que le dan una buena renta”.

Además, por momentos expresa los pensamientos de los personajes, mecanismo característico del narrador omnisciente: “Somoza está apurado por hacerse de unos pesos”, “Robledo empieza a sospechar que su nuevo compañero le trae mala suerte” (Soriano, 1972).

8.3.4. Análisis social

La narración de Osvaldo Soriano sobre los crímenes y asesinatos cometidos por Carlos Robledo Puch y su amigo Jorge Ibáñez, revela una fuerte crítica de los valores e intereses ominosos que movilizan a una parte de la sociedad argentina de los años setenta. Los personajes de esta historia cometen robos, homicidios, femicidios y violaciones, y lo hacen sin dudas ni arrepentimientos, sin culpa y sin castigo, vulnerando todos los sistemas de seguridad y justicia. Los únicos intereses que guían las acciones de los personajes son los valores y los símbolos del éxito: dinero, autos, mujeres. “A los veinte años no se puede andar sin coche y sin plata”, dice Carlos Robledo en un fragmento, en una declaración que representa la idiosincrasia del personaje principal de este relato.

El asesinato sirve como motor de arranque en esta narración, que a través de una prolepsis (analizada anteriormente) anticipa el último crimen de Robledo Puch, cuando mata de un disparo a su amigo Héctor Somoza. Así, la violencia aparece desde el inicio de la crónica y es empleada tanto para captar la atención del lector como para comprender la condición humana y dar cuenta de su complejidad.

Vale citar a Todorov (1974) cuando dice que “la novela negra moderna se constituyó ya no alrededor de un procedimiento de presentación, sino más bien alrededor de un ambiente presentado, de personajes y costumbres particulares” (p.4). Así el género negro gira en torno al tema de la violencia, el crimen ruin y la falta de moral de los personajes. Esto se verifica en la crónica analizada, donde las descripciones de los asesinatos se presentan sin énfasis, connotando la frialdad y el cinismo del asesino:

Robledo le da un codazo y lo lanza hacia atrás. Manotea el revólver que tiene en el cinturón y dispara. Asombrado, quizá sin entender lo que ocurre Somoza cae y articula una explicación que es apenas un gemido. Robledo lo observa unos instantes, levanta su brazo derecho y dispara otra vez. ‘No podía dejarlo sufrir. Era mi amigo’, explicará después. (Soriano, 1972)

Al reconstruir la infancia de Carlos Robledo, el autor lo muestra como un niño perteneciente a una familia acomodada, que asiste a un colegio privado, estudia piano, habla alemán e inglés y va a la iglesia todos los domingos. También hace alusión a los estereotipos de

masculinidad/violencia que determinan la personalidad del varón durante la infancia, “Claro que no es un chico afeminado (...) sale a jugar a los *cow-boys* con los chicos del barrio y juega al fútbol”. De esta manera la historia propone una crítica del sistema de valores hegemónico presente en la sociedad de la época. Ibáñez, en cambio, es retratado como un muchacho “rápido e inteligente” que “esquiva los compromisos” y “resuelve cada situación en su favor”, de manera que Robledo lo admira e intenta seguir sus pasos.

A medida que avanza el relato, el lenguaje se vuelve más brutal y descarnado, para mostrar de manera realista la frialdad con la que se cometen los homicidios:

Bianchi no despertará jamás: Robledo le pega dos balazos. La mujer se sobresalta y Robledo gatilla dos veces. Una bala da en el pecho de la mujer que cae hacia atrás.

Dos hombres (...) duermen el último sueño. Carlos Eduardo dispara varias veces sobre esos cuerpos. No hay un gemido.

En la crónica, además, se narran los femicidios de dos jóvenes, donde se exhibe la misoginia, el machismo y el desprecio de los asesinos por la vida de las mujeres, a las que ven solo como un objeto sexual.

Ibáñez quiere probar a Virginia Rodríguez, una adolescente de 16 años que frecuenta las boites de Olivos.

El 24 de junio esperan a Ana María Dinardo, una aspirante a modelo de 23 años (...) Según cuenta Robledo, bastó que le mostraran una billetera con 250 mil pesos para que ella subiera al auto.

Si tenemos en cuenta los aportes de Gustavo Forero Quintero (2009), podemos afirmar que el cinismo con el que los personajes llevan adelante las acciones da cuenta del crimen como una “entidad inmersa en un proceso general de anomia que vive la sociedad en pleno” (p. 52). Este autor define la anomia en literatura como aquella situación narrativa que “da cuenta de cierta confusión ideológica en la organización social, donde resulta imposible que el individuo se reconozca en el contenido de una norma, o en la que la ausencia de norma social para un caso dado le impide adecuar su conducta a ella” (Quintero, 2009, p. 51). En este sentido la crónica ubica el caso Robledo Puch en un ambiente de degradación de la ley, o bien dentro de un sistema de normas en proceso de degradación.

En el último apartado de la crónica el periodista lleva a cabo una reflexión y una crítica sobre el impacto que el caso tuvo en los medios y en la sociedad de nuestro país. Por una parte desapruueba el tratamiento sensacionalista llevado adelante por la prensa nacional, que exprime su imaginación y bautiza con diversos sobrenombres al joven asesino: “Bestia

humana, Fiera humana, Muñeco maldito, El verdugo de los serenos, El Unisex, El gato rojo, El tuerca maldito, Carita de Ángel, El Chacal”. Además juzga el hecho de que los periódicos inventen relaciones e improvisen conjeturas que, lejos de aclarar el caso, crean una confusión tal que “a cinco días de detenido Robledo, es difícil averiguar cuántos son, realmente, los crímenes que ha cometido”.

El autor también condena las explicaciones contradictorias de los médicos y especialistas intentan brindar para determinar las causas que llevaron al joven a matar a tantas personas.

“No sirven porque Robledo Puch no es un objeto sobre el que los profesionales de la medicina puedan improvisar teorías tejidas a distancia. Él es un ser humano, y no es posible diagnosticar desde un consultorio la enfermedad de un hombre que espera sentencia en un calabozo” (Soriano, 1972).

Además el autor ejerce, a partir de su análisis, una crítica sobre el sistema de seguridad argentino que se muestra implacable en su lucha contra la guerrilla pero no es capaz de capturar a un joven psicópata que actúa por su cuenta: “La policía, que ha dedicado sus mayores esfuerzos a la detención de guerrilleros, a los que denomina ‘delincuentes políticos’, da la impresión de ser vulnerable frente a quien ni siquiera es un profesional, sino un psicópata” (Soriano, 1972). En este aspecto se reconoce una desconfianza hacia las fuerzas de seguridad que es característica de la narrativa policial latinoamericana, donde “la autoridad de la fuerza policial y el poder de la justicia se admiran y aceptan menos que en los países anglosajones” (Yates, citado en Giardinelli, 2012, p. 175).

Finalmente, Soriano termina su crónica con una breve interpretación, que a manera de síntesis intenta revelar los motivos profundos que guiaron los actos del asesino: “Robledo Puch desnuda la apetencia arribista de algunos jóvenes cuyos únicos valores son los símbolos del éxito (...) Él tuvo lo que buscaba: dinero, autos, vértigo; para ello tuvo que matar una y otra vez, entrar en un torbellino que lo envolvió hasta devorarlo”.

8.4. “El túnel de los huesos”, de Ricardo Ragendorfer (1992)

8.4.1. Contexto de producción

En el año 1991 un grupo de 7 presos que cumplían condena en la cárcel de Villa Devoto se escaparon de dicho establecimiento a través un túnel. Durante la excavación y construcción del pasaje subterráneo encontraron un osario, un terreno lleno de huesos humanos sepultados en una parcela dentro del penal. Frente al miedo y la paranoia que el hallazgo desató en los reclusos, estos decidieron hacer una promesa: cuando logran escapar de la

cárcel debían dar a conocer la historia de los cuerpos encontrados. Ricardo Ragendorfer fue el periodista elegido por los fugitivos para contar la historia. En una nota realizada durante el rodaje de la película *El túnel de los huesos*, basada en esta crónica, el periodista cuenta cómo llegó la historia a sus manos: “Cuando estos muchachos se escapan acuden al “Cura” Pérez, un tipo que no era cura sino que era un tipo que se mandó un achaco con una sotana y estaba recluido en la granja penitenciaria de Ezeiza (...) Yo trabajaba en un diario y el tipo era una especie de corresponsal mío. Era lo más parecido a un periodista que [el fugado] conocía. El otro no le podía escribir la nota acerca de la fuga, necesidad imperiosa de él debido a la promesa que había realizado. Entonces me lo envía, me llama por teléfono y así empezó todo”. La crónica fue publicada en junio de 1992 en *Página 30*, una revista impresa de publicación mensual y perteneciente al diario *Página 12*, dirigido por Jorge Lanata.

Ricardo Ragendorfer es un periodista reconocido dentro del ámbito policial. Comenzó su carrera periodística en México, en el semanario *Interviú*, de la mano de Carlos Ulanovsky. En Argentina escribió para distintos medios como *El Porteño*, *Diario Sur*, *Delitos y Castigos*, *Cerdos y peces*, *Noticias y Pistas*, esta última dirigida por Enrique Sdrech y especializada en crónicas policiales. Publicó los libros *Robo y falsificación de obras de arte en la Argentina (1992)*, *La Bonaerense (1997)*, *La secta del gatillo (2002)*, *Los doblados (2016)*, *El otoño de los genocidas (2017)* y *Crónicas de la vida turbia (2017)*, entre otros. Además ha tenido participaciones en cine y televisión, como co guionista de la película *El bonaerense (2002)*, de Pablo Trapero, y como parte del equipo del programa *El otro lado*, de Fabián Polosecki, entre otros proyectos. Actualmente escribe en el diario *Tiempo Argentino*.

8.4.2. El tiempo. Orden, ritmo y frecuencia

Como en otras crónicas analizadas anteriormente, esta narración se estructura a partir de dos historias: la del crimen y la de la pesquisa. La primera es la historia de la fuga y el hallazgo de los huesos. La segunda es la historia de la investigación llevada a cabo por el periodista y la entrevista que tiene con los fugitivos. Si analizamos el tiempo diegético, es decir el tiempo de fábula, podemos decir que la primera historia, la del crimen, es la que corresponde al pasado, mientras que la segunda historia, la de la pesquisa, corresponde al presente de la diégesis.

Aclarado esto podemos continuar diciendo que el relato comienza con un anclaje temporal preciso, “Era la mañana del 30 de noviembre” (Ragendorfer, 1992). Ese es el momento en el que el periodista comienza a realizar la investigación. En este segmento se describe a la policía realizando las tareas de peritaje en la cárcel de Devoto, donde “un puñado de

baldosas arrancadas de la vereda, que dejaba al descubierto un hoyo tan largo como estrecho” (Ragendorfer, 1992) evidencian que se ha producido una fuga.

Aquí podemos identificar un mecanismo utilizado para generar curiosidad en el lector típico de los relatos policiales, que va desde el efecto a la causa: a partir de un cierto resultado (un hoyo en la vereda) hay que hallar la causa (la fuga de los presos). En este tipo de relatos “hay curiosidad por saber cómo se explican los acontecimientos ya ocurridos; y también hay suspenso; ¿qué les sucederá a los personajes principales? (Todorov, p. 6)”.

El narrador altera el orden cronológico del relato para reconstruir los hechos de a poco y dosificar la información que brinda. Primero expone la declaración del director de la cárcel, y luego la confronta con el testimonio del sereno del Club Social Laureles Argentinos, quien dice haber presenciado el escape. Aquí asistimos a una retrospectiva o anacronía en el relato del sereno: “-Era poco después de la medianoche. Yo estaba en la puerta del club (...) De pronto vimos correr a unos tipos. Andaban en cueros; sólo tenían calzoncillos. Serían cinco, creo...” (Ragendorfer, 1992).

De esta manera el narrador empieza a reconstruir de a poco la fuga. Sobre el final del primer capítulo introduce una prolepsis que busca generar curiosidad anticipando la entrevista con el fugitivo: “El tipo no va a tener cara, ni edad, pero me está por contar cómo se fugó de la cárcel de Devoto” (Ragendorfer, 1992).

Otra prolepsis interesante es la que da inicio al segundo capítulo, titulado “La deuda”. Aquí comienza el relato en la voz del propio fugitivo, quien anticipa el descubrimiento de los cadáveres “-Mirá, yo no soy creyente; más bien soy medio agnóstico, pero creo que en esto de la fuga los espíritus de los muertos nos ayudaron” (Ragendorfer, 1992).

De esta manera el narrador intercala las dos historias: la primera que corresponde al relato del fugitivo que rememora cómo planeó el escape, y la segunda que corresponde al encuentro del periodista con el fugitivo. Cada vez que se introduce la voz del fugitivo se realiza una analepsis, ya que éste se retrotrae al pasado para contar el proceso de construcción del túnel y las dificultades que tuvo durante la fuga:

(...) resulta que un día fui con un tipo de maestranza a un lugar a sacar unas carpetas, y me dice que ese lugar hace cinco o seis años que no se abría (...) cuando yo entré al calabozo me di cuenta de que ahí podíamos hacer un túnel. (Ragendorfer, 1992).

(...) todos los días entrábamos y salíamos abriendo el candado con su respectiva llave. (Ragendorfer, 1992).

Dentro del relato del fugitivo, se pueden reconocer anacronías de segundo grado, es decir, una prolepsis dentro de una analepsis, anticipaciones que el mismo fugitivo realiza sobre su relato del pasado: “Pensar que después, casi al final, se nos filtra la información y nos cae la requisa. Pero eso te lo cuento más adelante” (Ragendorfer, 1992).

Cada vez que el narrador se corre del relato del fugitivo y narra su propio encuentro con éste, la narración vuelve al presente de la diégesis, es decir al momento de la entrevista, para realizar descripciones o comentarios sobre los personajes:

Prende un cigarrillo tras otro, y los fuma hasta quemar el filtro con la brasa, según la costumbre tumbera. (Ragendorfer, 1992)

Mientras cuenta su historia, los ojos de este hombre relampaguean apuntando un blanco incierto. (Ragendorfer, 1992)

Además, en esta crónica el narrador emplea diferentes ritmos para generar un relato a la vez dinámico y misterioso, donde intercala pausas descriptivas y escenas dialogadas que revelan el contexto en el que actúan los personajes, y las combina con sumarios y elipsis donde el tiempo avanza con rapidez para acelerar la velocidad del relato.

La escena es uno de los ritmos predominantes a lo largo de la crónica, que el narrador utiliza para crear un ambiente delictivo y peligroso, y muestra al periodista arriesgándose a entrar al universo de los delincuentes:

El contacto fue por vía telefónica. Así quedamos en una cita difícil: yo tenía que llegar a la estación del tren del Gran Buenos Aires munido de cospeles, buscar un teléfono público y llamar a un número, dejar sonar tres veces y cortar (...) bajé del tren y encontré un teléfono que, además, andaba. Pocos minutos después de la tercera llamada subí al asiento trasero de un coche. Al volante iba el fugado y, junto a él, otro tipo. (Ragendorfer, 1992)

También la entrevista del periodista con el fugado está construida utilizando el ritmo de escena, ya que se introducen los diálogos a partir del discurso directo, lo que lleva a equiparar el tiempo del relato con el tiempo diegético.

Si analizamos el relato del fugitivo, que narra todo el proceso de construcción del túnel, desde la planificación del proyecto hasta la excavación y el escape final, identificamos un ritmo más acelerado: el sumario. Aquí se resumen dos meses de tiempo diegético, el lapso que llevó la construcción del túnel, en 10 páginas de narración, que pueden ser leídas en 30 o 40 minutos aproximadamente. Por eso hablamos de un ritmo que acelera la velocidad del

relato. Esta velocidad es variable: por algunos momentos disminuye la velocidad para construir escenas, por momentos aumenta la velocidad para acelerar la narración:

Nos llevó una semana romper esos 60 centímetros de concreto. Después rompimos el contrapiso. (Ragendorfer, 1992)

A esa altura, habíamos empezado a romper la pared del sótano... el grosor de la pared era de 45 centímetros. Eso nos llevó más o menos una semana...que fue sacar, digamos, medio ladrillo por día. (Ragendorfer, 1992)

Las elipsis también son utilizadas a lo largo del relato para efectuar saltos en el tiempo, ya que es imposible narrar absolutamente todas las acciones realizadas por los protagonistas. Por ejemplo cuando la narración salta de la conferencia de prensa del prefecto hasta el momento del contacto telefónico con el fugitivo, no dice cuánto tiempo pasó entre esos dos momentos.

A su vez, el narrador periodista intercala descripciones, a manera de pausas, que sirven para detener el tiempo de la narración y comentar sobre algún aspecto en particular, como la forma de hablar del fugitivo. De esta manera el autor puede caracterizar al personaje principal, cuya identidad está protegida por razones obvias.

Por momentos el fugitivo modula la voz; de pronto se pone de pie para hacer gestos más descriptivos; entonces, sus palabras resuenan más agudas, mientras deja de mirarme para clavar los ojos en un punto indefinido de sus recuerdos. (Ragendorfer, 1992)

Finalmente debemos hacer alusión a las relaciones de frecuencia entre relato y diégesis dentro de esta crónica, las cuales presentan particularidades interesantes que vale la pena analizar. Primero se debe decir que la narración da cuenta de dos hechos, uno dentro de otro: la fuga de 7 presos del penal de Devoto, y el osario encontrado por ellos durante la excavación. La fuga es relatada principalmente en la voz del fugitivo, quien cuenta por única vez cómo fue la planificación de la fuga, la construcción del túnel y finalmente el escape. En este sentido hablamos de un relato singulativo, que sucedió una vez en la historia y se relata una vez en la trama.

Sin embargo se pueden reconocer dentro de este relato único segmentos iterativos, es decir situaciones que pasaron muchas veces en la historia pero que son relatadas solo una vez. Por ejemplo la rutina que adoptaron los integrantes del grupo dentro de la prisión, quienes debían seguir los mismos pasos todos los días para no ser descubiertos:

“Siempre que trabajábamos teníamos que cortar un barrote. Cuando terminábamos la jornada lo volvíamos a colocar. A la ventana le sacábamos los palitos de vidrio y después lo poníamos de vuelta, lo pintábamos con los mismos colores que tenía e incluso le poníamos tierrita para que se note que nunca nadie había tocado eso” (Ragendorfer, 1992).

Con este recurso se evidencia la meticulosidad de los presos en todos los detalles, “Quedaba tan perfecto que a veces a veces hasta nosotros no sabíamos si era ése” (Ragendorfer, 1992).

Otro tipo de frecuencia se da con respecto al descubrimiento de los cadáveres, lo cual es repetido varias veces a lo largo de la narración, proceso utilizado para generar intriga en el lector, a la vez que recubre la historia con un significado oculto, macabro y místico. El hecho se menciona al finalizar la primera secuencia “me va a hablar del osario que, dirá, se encontró al cavar el túnel”. Más adelante lo anticipa el fugitivo en su propio relato “en esto de la fuga los espíritus de los muertos nos ayudaron”. Y más adelante vuelve a retomar el relato del fugitivo: “- Ahora empieza nuestro encuentro con los muertos...” (Ragendorfer, 1992).

8.4.3. El modo. Distancia y perspectiva

Como ya se ha explicado, el narrador tiene dos opciones a la hora de relatar los hechos. La primera es enunciar los discursos de los personajes a través sus palabras, utilizando el estilo indirecto, y ubicándose metafóricamente a mayor “distancia” de aquello que narra, para constituir un “relato puro” o narrativizado. También puede referir los discursos de sus personajes directamente, introduciendo los diálogos en estilo directo, para dar la impresión de que son ellos mismos quienes hablan, sin interferencia del narrador, por lo que el relato aparece a menor distancia de los hechos.

En esta crónica se evidencia una forma mixta entre relato puro y relato mimético. Desde el comienzo aparece la voz del narrador, que es el periodista, Ricardo Ragendorfer. Este enuncia los hechos en tercera persona y en pasado, relatando la historia desde el exterior: “Se trataba de la primera vez que un grupo de presos lograba huir de ese lugar” (Ragendorfer, 1992).

Este narrador no se limita solamente a relatar los hechos de forma objetiva, sino que además realiza intervenciones y comentarios sobre la historia que narra, recurso utilizado por el escritor para personalizar la voz: “Ese túnel era la cicatriz de un hecho maldito, huellas que debían ser borradas de inmediato” (Ragendorfer, 1992).

Más adelante aparece en el relato la voz del fugitivo, a quien el narrador le cede la voz para que cuente los hechos en primera persona. Haciendo uso de una mimesis o imitación, la narración nos muestra al ex preso contando su propia historia para saldar la “deuda con los muertos”. En esta parte del texto los discursos aparecen referidos en forma directa, a través del diálogo entre el periodista y el fugado, es decir que el narrador se vuelve intradiegético: “Yo siempre digo que estoy en deuda con esos muertos... algunos se me ríen, pero yo lo digo de verdad” (Ragendorfer, 1992). En este segmento el yo protagonista se identifica con la historia, y se convierte en el narrador de la misma, de la cual solo tiene el ligero distanciamiento temporal que existe entre los hechos y la narración: “- En Devoto, el tema de las fugas colectivas es difícil de mantener en secreto (...) Y el éxito de nosotros fue lograr mantener la fuga como un secreto de Estado” (Ragendorfer, 1992).

Por último, cabe destacar que en los diálogos aparece también la voz del periodista, Ragendorfer, quien de esta forma se constituye como un personaje dentro de la historia:

Para la sobremesa pelaron una botella de JB. En ese momento prendí el grabador.

-¿Cómo nació el proyecto de la fuga?

-La idea se origina en dos personas, en dos tipos con muchas ganas de fugarse. (Ragendorfer, 1992)

En esta crónica la focalización es interna, ya que el relato se construye a partir de la visión de los personajes. Sin embargo, esta visión no se mantiene fija, sino que varía a lo largo del relato.

Por un lado asistimos a la narración desde el punto de vista del periodista, quien, además de ser el narrador de la historia, es un personaje dentro de la misma, por lo que se puede hablar de un narrador homodiegético. Este narrador se expresa en primera persona para relatar su encuentro con los fugitivos: “Fue lo primero que me dijo después de nuestro encuentro” (Ragendorfer, 1992). Como ya aclaramos anteriormente, este texto está tiene las características del relato policial de suspenso, el cual se organiza en base a dos historias, pero donde la segunda historia cobra importancia ya que el periodista se arriesga y pone en peligro su vida. El detective, en este caso el periodista, arriesga su vida y se integra al universo de los otros personajes en lugar de ser un observador independiente.

Pocos minutos después subí al asiento trasero de un coche. Al volante iba el fugado y, junto a él, otro tipo. Tras los saludos me extendió unos anteojos negros:

- Ponetelos y cerrá los ojos flaco... no mirés por dónde vamos.
(Ragendorfer, 1992)

Así, el narrador nos cuenta sus movimientos y acciones, ofreciéndonos su visión en primera persona: "Por momentos el fugitivo modula la voz (...) entonces, sus palabras resuenan más agudas, mientras deja de mirarme para clavar los ojos en un punto indefinido de sus recuerdos" (Ragendorfer, 1992).

La focalización cambia de persona cuando aparece el relato del fugado, quien también refiere los hechos en primera persona. A continuación transcribimos un segmento narrado por este donde relata su encuentro con los muertos, ya que evidencia de forma clara la adopción de un punto de vista interno:

En un primer momento no me di cuenta de que eran cadáveres, y me dije "Qué manera de haber piedras acá abajo". Eran realmente raras esas piedras a dos metros de profundidad. Primero no le di importancia. Pero sentí olor a muerto, aunque a eso tampoco le di importancia. Podían ser ratas, que se yo... Pero después seguí cavando y encontramos un par de huesos. No eran piedras: eran huesos... huesos humanos, tibias, costillas, falanges (...) Bajo tanta presión, yo ya estaba medio paranoico... cavando en la punta, sin oxígeno, rodeado de esqueletos y con las lamparitas que la humedad hacía explotar. En ese momento casi me morí adentro. Me tuvieron que sacar semiinconsciente. (Ragendorfer, 1992)

La focalización variable es un recurso propio del periodismo narrativo, utilizado por el escritor para reflejar los hechos desde un punto de vista subjetivo, que es el del propio protagonista de la historia. Este recurso, como ya se ha dicho, fue una innovación introducida por el nuevo periodismo estadounidense de los años 60, que luego se popularizó como una de las técnicas más utilizadas del periodismo literario.

8.4.4. Análisis social

La crónica escrita por Ricardo Ragendorfer constituye una crítica severa al sistema penitenciario bonaerense, al tiempo que se adentra en un pasado oscuro de la historia argentina. La narración cobra valor social al recuperar el testimonio de actores cuyas voces no tienen lugar en el sistema de medios hegemónico, y pone a disposición del público una serie de hechos que revelan las crueldades y el horror vivido en uno de los lugares más invisibilizados de nuestra sociedad: la cárcel.

La historia de los siete fugados del penal de Villa Devoto pone de manifiesto no sólo las deficiencias del sistema penitenciario, sino que revela un pasado sombrío vinculado a la dictadura militar argentina y su accionar dentro de la prisión. A partir de procedimientos descriptivos y dramáticos el autor consigue crear un ambiente oscuro, tenebroso y de suspenso, utilizando un registro visiblemente literario que se acerca más al género negro que al lenguaje periodístico típico de la crónica roja, por medio del cual se establece una relación entre la represión, la muerte y lo místico.

En esta crónica la autoridad de las fuerzas policiales aparece deslegitimada. El autor de alguna manera se burla de la torpeza de los agentes de seguridad, a partir de descripciones que los muestran como parte de un sistema de seguridad incompetente:

El prefecto Lugo tardó en acceder a la inquisición de los micrófonos, cuando se resignó ya entrada la tarde, su voz enérgica no lograba disimular su pesadumbre. (Ragendorfer, 1992).

(...) el sereno del Club Social Laureles Argentinos, situado a una cuadra y media del penal, vio lo que a los guardias se les había escapado. (Ragendorfer, 1992).

Esta característica también se hace presente en el relato del prófugo, que a través de sus palabras propone una imagen decadente de los agentes policiales y penitenciarios, quienes nunca se enteraron de que se estaba construyendo un túnel dentro de la cárcel:

(...) la cana no sabía lo que estábamos tramando, pero jugábamos con la necesidad de ellos. Ponele, la cana no tenía cigarrillos, entonces venía y le dábamos un atado de fapos; le dábamos yerba, azúcar, de todo (...) supimos utilizar la necesidad de esos pobres infelices. (Ragendorfer, 1992).

Según el crítico norteamericano Donald Yates, esta es una de las características principales de la narrativa policial hispanoamericana, donde “la autoridad de la fuerza policial y el poder de la justicia se admiran y aceptan menos que en los países anglosajones” (Yates, citado por Giardinelli, 2013, p. 175). Mempo Giardinelli abona a este tipo de interpretación al afirmar que “la inmensa mayoría de las instituciones policiales de Latinoamérica no sólo no son confiables para la literatura policíaca, sino que son cuestionadas desde lo más profundo del corpus social” (2013, p. 176).

Por otra parte, esta crónica adquiere valor documental al recuperar el testimonio de uno de los prófugos, que narra la historia de la fuga en primera persona. De esta forma el lector

puede tener un acercamiento al relato a partir de la voz de uno de sus protagonistas. En este aspecto el texto analizado se distancia de la nota roja, que generalmente acude a fuentes autorizadas como jueces, funcionarios y policías para dar cuenta de un hecho delictivo. La narración en primera persona hace emerger la subjetividad del personaje y permite al lector entrar en su mundo, que es un mundo vedado, secreto y prohibido. Las palabras del ex preso reflejan una forma particular de ver y entender las cosas, con un vocabulario específico, propio del universo de los presidiarios:

Fue todo inteligencia nuestra; “soga”, como se dice en la cárcel. Nos pasamos dos meses “sogueando” a la yuta. (...) Incluso, a veces, la yuta venía a comer al rancho con nosotros... parecíamos ortibar. (...) Los ratis estaban recontentos, y yo parecía un flor de salame porque les daba de comer... (Ragendorfer, 1992).

En la narración del prófugo también aparece la relación con el mundo de los espíritus y los muertos, lo que le da a la historia de la fuga un sentido místico. El autor superpone a la historia un plano simbólico donde lo místico y lo político se re-territorializan mutuamente. Entonces la crónica adquiere un componente espiritual, al vincular el escape de los presos con una causa mayor: la de dar a conocer un secreto oscuro de la historia argentina vinculado a la represión.

Mirá, yo no soy creyente; más bien soy medio agnóstico, pero creo que en esto de la fuga los espíritus de los muertos nos ayudaron. Es ahí donde nace mi deuda con los muertos. Porque yo estando abajo, en medio del túnel, les pedí ayuda... en joda se las pedí, porque estaba desesperado. Pero ellos quizá nos ayudaron para que nosotros pudiéramos vivir y contar, por medio de este reportaje, sobre la gente muerta que está abajo. (Ragendorfer, 1992).

La narración relaciona el hallazgo de los cadáveres con la época de la dictadura argentina, contextualizando la crónica dentro de la historia política del país y dándole al relato un matiz ideológico. “Son cadáveres de la época de la subversión”, dice el prófugo mientras cuenta cómo encontró el osario lleno de cuerpos enterrados en el patio de la cárcel. De esta manera la crónica da un giro inesperado, ya que deja la fuga en un segundo plano y se centra en la historia oscura de nuestro país, que durante el año 76 y 82 puso en funcionamiento una serie de centros clandestinos de detención y tortura, uno de los cuáles funcionó en la cárcel de Villa Devoto. “No está confirmado”, dice el preso, “pero recuerdo comentarios de personas o, mejor dicho, de una persona que estuvo mucho tiempo presa, que decía que allí había funcionado un chupadero” (Ragendorfer, 1992).

La intención de vincular los hechos delictivos con elementos pertenecientes al sistema político es una constante en la narrativa policial latinoamericana. Como explica Guillermo Cordero (2013, p. 23) este acentuado tono ideológico está relacionado con las profundas raíces históricas que comprometen a los escritores de esta parte del continente a profundizar en aspectos como la indagación de la identidad y la violencia social y política.

Finalmente, cabe aclarar que investigaciones periodísticas y judiciales posteriores a la publicación de esta crónica pudieron constatar que efectivamente la prisión había funcionado como centro clandestino de detención, por donde pasaron más de 1200 presos políticos (Perfil, 2018). Además, en el año 1978 tuvo lugar una matanza conocida como “la masacre del Pabellón Séptimo”, en donde 65 reclusos murieron como consecuencia de un incendio que se produjo en la cárcel luego de una violenta requisa llevada a cabo por agentes penitenciarios. Los cuerpos encontrados por los prófugos probablemente pertenezcan a las víctimas de aquella masacre.

9. Conclusiones

Al comenzar esta investigación nos planteamos realizar una interpretación sociocultural del periodismo narrativo en Argentina a partir del análisis de cuatro crónicas policiales publicadas en medios de nuestro país en los últimos 50 años.

Para ello decidimos hacer previamente un repaso entre las relaciones de la literatura con el periodismo y sus múltiples préstamos a lo largo de la historia. Además indagamos en los orígenes de la narrativa policial y las características que ésta ha adoptado en nuestro continente y en nuestro país.

Esto nos permitió identificar continuidades entre la literatura del crimen y la crónica policial argentina escrita en clave de periodismo narrativo. Dichas correspondencias se dan en el orden del tratamiento del lenguaje, en la forma de estructurar el relato y en la capacidad para efectuar una crítica de la sociedad a partir del reconocimiento de situaciones y hechos violentos.

El lenguaje utilizado por los cronistas se caracteriza en muchos casos la dureza y la brusquedad, que en muchos casos se acerca más al registro oral y al estilo hablado. La inclusión de jergas y dialectos, como en el caso del texto de Ragendorfer, ponen en primer plano universos y percepciones de sectores que están ocultos o vedados, y que pocas veces tienen cabida en los medios de comunicación, como es en este caso el mundo carcelario. Los crímenes y asesinatos muchas veces son mostrados de manera cruda y fría, como en la crónica de Soriano, lo que permite reconocer la mentalidad cínica de los sujetos y su desprecio por las normas sociales.

El análisis narratológico de los textos seleccionados, enfocado principalmente en los distintos usos del tiempo y de la voz, permitieron observar similitudes con la estructura de la novela de enigma, organizada en base a dos historias que se van descubriendo progresivamente: la historia del crimen, que refiere al pasado, y la historia de la pesquisa, que alude al presente. Sin embargo, en la crónica de Osvaldo Soriano, se pudo reconocer una estructura más ligada al género negro, por la fusión de las dos historias en una sola, que narra las acciones del asesino contadas en tiempo presente. En cuanto al uso de la voz y el punto de vista adoptado por el narrador, los textos analizados presentan una polifonía de voces, que los autores ponen en práctica a partir de procedimientos de citación de diverso tipo, y que permiten reconocer la subjetividad de los personajes. Al mismo tiempo, en todas las crónicas puede identificarse la presencia de un yo narrativo, a partir de distintos recursos utilizados para personalizar la voz del narrador, que ponen de manifiesto la subjetividad del periodista.

Finalmente, el análisis social de las obras elegidas, permitió evidenciar cómo el periodismo narrativo se aleja de las interpretaciones banales y efectistas de la prensa hegemónica, a partir de un interés por lo cotidiano que toma en cuenta las relaciones sociales y hace emerger el conflicto en el seno de nuestra comunidad. Esta particularidad de la nueva crónica provoca disrupciones en las creencias colectivas y moviliza nuevas miradas que, lejos de legitimar el imaginario colectivo, da lugar a nuevas interpretaciones de los problemas de la sociedad.

10. Bibliografía

- Aguir e Silva, Víctor Manuel de (1967). *Teoría de la literatura*. Barcelona, Gredos.
- Aguirre, Osvaldo (2018). *Enigmas de la crónica policial*. Buenos Aires, Ediciones B.
- Aguirre, Osvaldo y Sinay, Javier (2017). *¡Extra! Antología de la crónica policial argentina*. Buenos Aires, Del nuevo extremo.
- Alvarado, Lusmidia y García, Margarita (2008). "Características más relevantes del paradigma socio-crítico: su aplicación en investigaciones de educación ambiental y de enseñanza de las ciencias realizadas en el Doctorado de Educación del Instituto Pedagógico de Caracas". En *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41011837011>
- Atorresi, Ana (Ed). (1995). *Los géneros periodísticos: antología*. Buenos Aires, Colihue.
- Bajtín, Mijaíl (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares Adolfo (1999). *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires, Alianza.
- Brunetti, Paulina (2011). "Crónica roja y sensacionalismo: maneras de hacer, maneras de ver". En *Revista Oficios Terrestres*, Vol I, Num. 26. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/657>
- Capote, Truman (2006). *A sangre fría*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Chillón, Albert (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Aldea Global.
- Clarín (1997). *Manual de estilo*. Buenos Aires, Clarín.
- Eagleton, Terry (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Egea, María Angulo (2013). "Crónicas de Buenos Aires. La megalópolis porteña en el periodismo literario argentino actual". En *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol XIX, Num. 2, pp 615-633. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/43462>
- El País (1996). *Libro de estilo*. Madrid, Ediciones El País.

- Fernández Chapou, María del Carmen (2016). *El nuevo periodismo en la prensa hispana contemporánea* (Tesis doctoral). Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/304674976_El_Nuevo_Periodismo_en_la_prensa_hispana_contemporanea_Tesis_de_doctorado
- Fernández Parrat, Sonia (2006). "Periodismo y literatura: una contribución a la delimitación de la frontera". En *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, pp. 275-284. Madrid, Universidad Carlos III.
- Fevre, Fermín (1974). *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires, Kapelusz.
- Ford, Aníbal. (s.d.) (1985). "Literatura, crónica y periodismo". En Ford, Aníbal, Rivera, Jorge y Romano, Eduardo (1987), *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa.
- García, Victoria (2017). "Literatura testimonial en Argentina: un itinerario histórico (1957-2012)". Publicado en Cuadernos del CILHA, año 18, núm. 26 (11-46). Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- García de León, Encarnación (2000). "Literatura periodística o periodismo literario". En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol IV, pp 335-346. Madrid, Castalia.
- Genette, Gérard (1972). "El discurso del relato". *Figures III*. Paris, Editions du Seuil.
- Genette, Gérard (1991). *Ficción y Dicción*. Barcelona, Lumen.
- Giardinelli, Mempo (2013). *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Guerriero, Leila. (2008). "Sueños de libertad". *La Nación Revista* [Buenos Aires], abril de 2008.
- Herrera, Juan José (2008). "El canon de la novela policiaca y la novela negra". En *Tejuelo: Didáctica de la lengua y la literatura*. Vol I. España, Universidad de Extremadura.
- Herrscher, Roberto (2009). *Periodismo narrativo. Manual para contar la realidad con las armas de la literatura*. Santiago, RIL editores.
- Jaramillo Agudelo, Darío (Ed) (2012). *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid, Alfaguara.

- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge (1996). *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Colihue.
- Lago, María Cristina (2014). "Crónica latinoamericana: evolución de un género proteico para narrar lo cotidiano". En *Revista de investigación del departamento de humanidades y ciencias sociales*, Vol II, pp 3-16, Universidad Nacional de La Matanza. Disponible en <http://rihumso.unlam.edu.ar/index.php/humanidades/article/view/55>
- Lanza, Edison (2014). "Una crítica a la crónica roja sin renunciar al género policial". En *Mala sangre. Siete historias de crímenes*. Montevideo, Aguilar.
- Leñero, Vicente y Marín, Carlos (1986). *Manual de periodismo*. México, D.F., Editorial Grijalbo.
- Martínez, Tomás Eloy (1997). "Periodismo y Narración: Desafíos para el siglo XXI". Conferencia pronunciada por Tomás Eloy Martínez ante la asamblea de la SIP el 26 de octubre de 1997, en Guadalajara, México. Disponible en <http://fnpi.org/es/fnpi/periodismo-y-narraci%C3%B3n-desaf%C3%ADos-para-el-siglo-xxi>
- Martini, Stella. "Los préstamos entre literatura y periodismo: el caso de la noticia policial." Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. Disponible en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/los-prestamos-entre-literatura.pdf>
- Millás, Juan José (1992). "Introducción a la novela policíaca". En *El escarabajo de oro y otros cuentos*. Madrid, Anaya.
- Olgúin, Sergio (2003). *Escritos con sangre*. Buenos Aires, Norma.
- Perfil (2018). "El fin de la Cárcel de Devoto, un 'zoológico' humano en plena Buenos Aires". Recuperado de <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/el-fin-de-la-carcel-de-devoto-un-zoologico-humano-en-plena-buenos-aires.phtml>
- Premio Gabriel García Márquez (2015). "Rápido, furioso, muerto". Disponible en <http://fnpi.org/es/etica-periodistica/entrevistas/cuidado-con-los-estereotipos-al-escribir-cronica-roja-javier-sinay>
- Ragendorfer, Ricardo (1992). "El túnel de los huesos". Suplemento *Página 30* [Buenos Aires], junio de 1992.

- Ramírez Caro, Jorge (2013). "Tres propuestas analíticas e interpretativas del texto literario: estructuralismo, semiótica y sociocrítica". En *Revista Comunicación*, Vol XII. Disponible en <http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1201>
- Ramírez Hernández, Luis Guillermo (2014). *Periodismo narrativo o literario del siglo XXI*. Tesis doctoral. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez-Luis, Julio (1997). *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Segre, Cesare. (1985) *Principio de análisis del texto literario*. Italia, Editorial Crítica.
- Sinay, Javier (2014). "Rápido, furioso, muerto". Revista *Rolling Stone* [Buenos Aires], agosto de 2014.
- Soriano, Osvaldo (2004). *Artistas, locos y criminales*. Barcelona, Seix Barral.
- Soriano, Osvaldo (1972). "El caso Robledo Puch". *La Opinión* [Buenos Aires], 1972.
- Timossi, Jorge (2002). *Palabras sin fronteras. Periodismo y literatura: una gran polémica*. Buenos Aires, COGTAL.
- Todorov, Tzvetan. (1974) "Tipología de la novela policial". *Fausto, III: 4*, Buenos Aires.
- Villoro, Juan (2006). "La crónica, ornitorrinco de la prosa". En *Suplemento Cultura*, La Nación, Buenos Aires.
- Walsh, R. (1953). *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires, Hachette.
- (1997). *Caso Satanowsky*. Buenos Aires, Ediciones De la Flor.
- (2008). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- Wolfe, T. (1998). *El nuevo periodismo*. Barcelona, Anagrama.

11. Anexo

Rápido, furioso, muerto

Por Javier Sinay. Publicado en *Rolling Stone* en agosto de 2014.

Arriba de una Honda CG Titan negra, el lunes 25 de febrero de 2013, poco antes de las nueve de la noche, Axel Lucero y un amigo dejaron atrás el barrio El Carmen, en La Plata. Habían salido en una sola moto, pero estaban dispuestos a volver en dos: la otra, la que todavía no tenían, la iba a conseguir Lucero con el arma que llevaba en el bolsillo de su campera.

Lucero era un pibe flaco, de sonrisa amplia, mirada pícaro y rasgos armónicos: un adolescente que cursaba, lejos de la asistencia perfecta, el octavo grado en el turno nocturno de la Escuela N° 84. Por el tono cobrizo que barnizaba su tez, su familia y sus amigos le decían "el Negrito".

Ese mismo 25 de febrero, poco antes de las nueve de la noche, Jorge Caballero, un sargento de 25 años de la Policía Buenos Aires 2, una fuerza dedicada al patrullaje en el Gran Buenos Aires y La Plata, salía para el gimnasio en su Honda Twister. En el camino la aceleró con ganas: había sido la primera gran inversión de su vida. Con sus primeros ahorros como policía (18.500 pesos en efectivo), se había dado el gusto de tener esta máquina negra, sólida, poderosa.

Manejó por la calle 6 hasta la 90, pasó el supermercado y el kiosco de revistas que se viene abajo; dobló por la 7, pasó frente al club donde había practicado boxeo algunos años atrás y siguió hasta que en la esquina de la calle 80 vio que el semáforo estaba en rojo. Había estado pensando en ir al gimnasio a la mañana, pero de algún modo se había hecho el mediodía y luego, la tarde, y todavía no había salido de su casa. Era su día de franco y las horas pasaron rápido: al anochecer se preparó un batido con un polvo para ganar peso con el ejercicio y lo tomó mientras miraba videos de reggaeton y de pop de los 80 en YouTube. Se puso una musculosa y se vendó el tobillo. Cuando el vaso estuvo vacío, miró la hora. Eran poco más de las ocho de la noche. Era tarde. Fue a la cocina, dejó el vaso, se lavó los dientes y agarró un bolso con algo de ropa.

Mientras piloteaba, bajo su campera sentía el frío de la 9 milímetros, el arma reglamentaria que no era extraño que llevara encima, aun cuando no estuviera en servicio.

El semáforo en rojo del cruce de las calles 7 y 80 le dio tiempo para avanzar entre los autos con su moto y ponerse justo antes de la senda peatonal. Cuando el Negrito y su amigo Nazareno Álamo, un pibe cuatro años mayor, aparecieron con la CG, Caballero ya estaba pensando en lo que iba a cenar después de entrenar a pleno un par de horas en el gimnasio.

Ninguno de ellos estaba listo para la balacera. Y el Negrito no estaba listo para morir. ¿Quién lo está a los 16 años?

"Hay que dar la discusión sobre el uso del arma por parte de policías fuera de servicio", dice el abogado Julián Axat en su oficina de los tribunales platenses, donde hay pilas de expedientes sobre todas las superficies y un cuadro de Banksy en una pared. Axat, de 37 años, hace de su tarea judicial una militancia política: defiende a niños y adolescentes en conflicto con la ley, y ha tenido varios enfrentamientos con distintos sectores corporativos de la policía y de la justicia. En mayo del año pasado, presentó ante la Corte Suprema de la provincia de Buenos Aires una lista de seis homicidios ocurridos en un lapso de once meses que, atando cabos, descubrió que tenían un gran punto en común: todos eran casos de presuntos "pibes chorros" que salían a robar en la mayoría de los casos, motos y terminaban ajusticiados por policías algunos de ellos, dueños de esas motos de civil, en homicidios como consecuencia de un exceso de legítima defensa. El caso del Negrito estaba en su lista.

La portación y el uso del arma reglamentaria en policías fuera de servicio, que se ampara en la Ley 13.982 de la provincia de Buenos Aires (reformada en 2009 por el actual gobernador Daniel Scioli), muchas veces se convierte en un problema de consecuencias mortales. En el último informe del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), se detalla que entre 2003 y 2013 murieron 1286 civiles en hechos en los que participaron integrantes de las fuerzas de seguridad. El 35,4% de las víctimas (455 personas) recibió disparos de policías que estaban fuera de servicio al momento de gatillar. A la vez, un 76% de los policías fallecidos en ese período (332) también estaba fuera de servicio: el 47%, de franco; el 22,9%, retirado. En ese período de diez años, policías de la Federal mataron a 195 personas en la ciudad de Buenos Aires. Pero hubo otras 304 víctimas en la provincia: muchas de ellas fueron ultimadas por efectivos que viven en el Conurbano y que tomaron parte en el conflicto al salir de su casa o al regresar. En el caso de la Policía Bonaerense, la responsabilidad del personal de franco o retirados en la muerte de civiles representa cerca del 30% de los casos que ocurrieron durante la última década. (Hay uno emblemático: el caso de Lautaro Bugatto, el jugador de Banfield asesinado el 6 de mayo de 2012, cuando quedó atrapado en medio de un tiroteo entre David Ramón Benítez, un policía de civil que disparó siete veces, y dos ladrones que intentaron robarle una moto. Ahora Benítez espera el juicio, acusado por un exceso en la legítima defensa.)

Actual coordinador del Programa de Acceso Comunitario a la Justicia y, hasta hace pocas semanas, titular de la Defensoría Oficial de Menores número 16 de La Plata, Axat además es poeta y en 2013 publicó el libro *Musulmán o biopoética* (editado por su propio sello, Los Detectives Salvajes), donde hay poesías sobre algunos de los chicos de los casos de su lista.

"Ni siquiera está resuelto el tema del policía en su barrio, en su vida de civil, fuera del horario de trabajo: por eso la lleva siempre", dice Axat. "Este panorama legal resulta una suerte de autorización para los policías, que optan por naturalizar la portación de las armas y se mantienen en estado de alerta permanente. Al no existir un hiato entre intervención en servicio y fuera de servicio, el arma reglamentaria se convierte en un riesgo las 24 horas."

El caso integró una serie en la que seis menores fueron ultimados por policías fuera de servicio en el lapso de once meses.

El corazón del barrio El Carmen es su plaza, cuyo paisaje se asemeja mucho a la luna en un sueño decadente. Está sobre un manto de césped carcomido como el lomo de un perro con sarna; un techo de cielo gris envuelve a los árboles sin hojas y una pasarela de cemento que se enrula como una serpiente. Ubicada sobre la calle 128, ésta es "la plaza del fondo": una cuadra más allá se acaba todo. Sólo hay dos o tres kilómetros de campo antes de que el río bañe la orilla terrosa de la provincia de Buenos Aires.

El Negrito llegó a El Carmen sólo cuatro meses antes de cruzarse en el semáforo con el sargento Caballero. Y en esas 16 semanas su vida cambió totalmente. Hijo de un mecánico y de un ama de casa, fue criado como el menor de tres hermanos en un hogar de clase trabajadora. En su casa funciona el taller de su padre, Rubén, un hombre de rasgos rústicos y palabras mínimas. El primer acelerador que el Negrito pisó fue el de un karting de chasis Vara, que llevaba el número 29 y que Marcela, su madre, cree que debe estar en un cuartito del fondo de esta casa.

Mientras Rubén se mueve sigiloso por el taller, Marcela ceba mates, fuma sin parar y recuerda cuánto le gustaban las motos a su hijo, que cuando no estaba en la escuela trabajaba con su padre acá, ayudándolo y aprendiendo un poco: lo suficiente para saber de motores y modelos. El Negrito se hacía y deshacía de sus motos preferidas con escandalosa facilidad. Tuvo, enumera Marcela, una Honda CG, una Wave, una Twister, una Tornado. También una Zanella RX y una Suzuki X100 dos tiempos a la que sus amigos le decían "la paraguaya", por un ruido raro que hacía. "Los chicos las compran y las venden entre ellos", dice su madre con la voz cansada. Sabe que algunos de los amigos del Negrito solían conseguir las motos a punta de pistola y se amarga cuando piensa que su propio hijo pudo haber robado algunas. Pero prefiere negarlo. "Hay pibes que son mala influencia", dice. "No son ningunos nenes de mamá: son chicos que van de caño y que se drogan. Viven para eso."

El Negrito entró en El Carmen en la primavera del año 2012 junto a Fernando, su primo, que vivía allí, y en poco tiempo se hizo amigo de varios. Maduró rápido en ese pedazo de tierra olvidado por el mundo: con sus nuevos amigos probó la órbita mental en la que lo pusieron algunas drogas, el vértigo de ciertos planes ilegales, el sabor de los besos robados y la grasa de las motos que aparecían y desaparecían, y que él siempre quería montar y acelerar con entusiasmo fogoso.

Llegaba hasta allí piloteando a través de la Avenida 122, una vía de doble mano poblada de camiones y adornada con carteles toscos que recordaban a Huguillo, acaso el mejor piloto de la periferia Este de La Plata, que se convirtió en leyenda cuando murió con menos de 20 años el día en que manejando la moto acostado se dio de lleno contra un coche. El Carmen estaba a la izquierda de la ruta. Era un barrio pequeño y pobre, pero no era exactamente una villa. Tenía dos escuelas, una sala sanitaria, un club social con mesas de billar y una comisaría con patrulleros destartados, pero la penetración de la asistencia social, y aun la del entramado político informal, era casi nula. Ni siquiera el comercio narco, en manos de dos o tres transas, era tan espectacular. Todo el territorio parecía en estado de espera. Y, a medida que las calles se alejaban de la Avenida 122, la escena se opacaba: había caballos que tiraban de carros cargados de basura, había bandadas de nenes descalzos, había arroyuelos sucios, había casas de madera frágil y otras que parecían cajas de cemento.

El Negrito, que era de Villa Elvira una zona de casas bajas y ordenadas, no tenía amigos tan temerarios, que portaran armas y que robaran, penetrando la zona delictiva en las mismas motos que a él le volaban la cabeza. En El Carmen, en cambio, Pablo Alegre, apodado "Ratón", un chico de 17 años con fama de demonio, que solía pasearse con una pistola 9 milímetros o con un revólver calibre .38 en cuya empuñadura había tallado su apodo, le había declarado la guerra a un transa del barrio de El Palihue, un barrio de características similares al otro lado de la Avenida 122, y cada tanto intercambiaba disparos con él y con su gente. Nazareno Alamo, que firmaba como Naza Reloco en su cuenta de Facebook, había conocido de calabozos y calibres. Maximiliano de León, "Juguito", había empezado a fumar marihuana a los 13 años y unos meses después ya mezclaba cocaína, calmantes y alcohol, y era incontrolable. Y el propio primo de Axel, su anfitrión en esas calles, también tenía la cárcel en su destino: unos meses después de introducir al Negrito en el barrio, él mismo terminó preso, acusado de robar una carnicería. Muchos de esos pibes habían hecho de la comisaría una rutina.

Como sea, Ratón, Naza Reloco y Juguito se convirtieron en buenos amigos del Negrito. Con ellos el tiempo pasaba diferente y, en El Carmen, sentía que todo estaba permitido.

Sentado en el cordón de una calle silenciosa, a la vuelta de la casa de la familia Lucero, Johnny Lezcano, un pibe de rulos y corte al ras que tiene un tatuaje del Gauchito Gil, habla del Negrito: "Piloteaba la moto como si fuera un sueño: eran él y la moto, y era como si no existiera nada más". El sol pega fuerte; cada tanto pasa un auto. Johnny, que no ha cumplido 20 años todavía, claro que se acuerda de todas las motos que tuvo su amigo y asegura que el Negrito no las había robado. "La primera la laburó. Empezó a juntar plata y después la cambió por otra y ¡Pum!", dice. "Creció, la vendió, compró otra, vendió, compró otra mejor y así. Todo legal. Lo que él andaba, siempre tenía papeles."

Si antes el sueño del pibe en los barrios de la periferia de Buenos Aires era jugar al fútbol en primera división, ser boxeador o ídolo de cumbia, hoy ese sueño se reduce a tener una moto. En barrios como estos, la moto es salida laboral y objeto de lujo y distinción; motivo de ostentación y, también, herramienta para el delito.

"Tenía mujeres de sobra el guacho. Tenía facha, tenía ropa, tenía zapatillas, tenía chamuyo. Pero igual con la moto ya era suficiente", agrega Johnny. "A las mujeres les regustan las motos. Pasás al lado de una y le pegás una acelerada... ¿Sabés cómo se suben? Y si sabés hacer willy, no se bajan más."

Los jueves a la noche, o a veces los sábados o los domingos, el Negrito iba al Bosque, un parque gigantesco y tradicional de La Plata donde los fanáticos de las dos ruedas se juntan en reuniones multitudinarias para desafiarse en carreras o jactarse de sus trucos. "El Negrito iba a demostrar lo que sabía", dice Johnny como si se tratara de una escena de Rápidos y furiosos. "Se hacía ver, la colgaba levantando la rueda delantera o hacía cortes, moviendo la llave para que la moto hiciera ruido: ¡Pá-pá-pá!"

En El Carmen, él y sus amigos echaban mano a los motores: todo el tiempo alguien necesitaba tunear su máquina, todo el tiempo aparecían nuevas motos. Y, en general, se sobreentendía de dónde venían. (En la periferia platense, una Honda Wave robada puede conseguirse por 500 pesos, menos del 10% de su valor legal.) El circuito clandestino está

alimentado por los que consiguen las motos, a los que llaman "los cortatruchos", y las llevan a los desarmaderos de los "transas" de motores y de partes. La complicidad policial también se sobreentiende. En Argentina hay alrededor de cinco millones y medio de motos patentadas: en los últimos tres años, la cifra creció a una tasa del 21% (una moto cada ocho habitantes). En el barrio, el producto final de esa cadena una moto ilegal de registro adulterado es casi siempre más respetado que una moto con los papeles en regla.

El Negrito completo su conversión y cortó definitivamente amarras con su pasado cuando conoció a Araceli Ibarra. Era una tarde de calor de noviembre de 2012, en la esquina de la escuela a la que iba, sobre el cruce de la avenida 7 con la calle 76. Ahí charlaron por primera vez cuando una amiga en común los presentó y, algún tiempo después, cerca de esa misma esquina, pero por la noche, el Negrito le pidió un beso. Ella estaba de nuevo con su amiga; él había llegado en moto y había frenado cuando las había visto. Le quedaba bien la moto, comentaron entre ellas. Eso les gustaba.

El Negrito buscó y consiguió ese primer beso y antes de acelerar de nuevo alcanzó a agendar en su teléfono el número de Araceli. Partió después, y todavía con cierta electricidad en los labios, como un gentil jinete teenager.

Ya tenía una novia, Evelyn, una chica de carita angelical que había sido su primer amor. (Tras su muerte, ella le pintó un grafiti en una de las calles de Villa Elvira: el nombre de los dos adentro de una lengua stone.) Pero al Negrito había empezado a gustarle esta princesita de El Carmen, que además hacía box y tenía una actitud diferente de la de todas las chicas que había conocido.

El próximo encuentro fue en la plaza Matheu, un bosquecito hexagonal donde confluyen seis calles, que de repente era de ellos: debajo de un árbol, con Ratón y una amiga de Araceli, comieron unas hamburguesas y tomaron gaseosa, y charlaron hasta que las palabras se agotaron. A las dos y media de la madrugada, Ratón se subió a su moto y se fue con las dos chicas para El Carmen, y el Negrito partió para la casa de sus padres. Cruzó las calles en su moto con una sonrisa que resplandecía y cortaba el viento que le pegaba en la cara: había vuelto a besar a Araceli. Mientras las calles pasaban, el Negrito supo que habría nuevas citas, nuevas noches, nuevos besos y nuevas palabras, y que él le preguntaría por fin a Araceli qué esperaba de todo eso.

"¿Querés estar de novia conmigo o qué?" Así recuerda Araceli que el Negrito la encaró. "El Negrito me gustaba", dice ella ahora, sentada en una escalera, al costado del gimnasio del Club Chacarita Platense, en el Sur de la ciudad. El lugar es una cancha porosa de básquet donde una docena de pibes y una chica (ella) tiraban guantes, saltaban la soga y hacían abdominales hasta hace unos minutos. Araceli, que todavía tiene puestos sus guantes rosas, está bañada en transpiración adentro de un pantalón y una camiseta de fútbol: a los 18 años, se perfila como una boxeadora dura que persigue el sueño de subirse a un ring como profesional. Se saca los guantes y las vendas, y debajo de todo eso tiene las uñas pintadas de rojo. "Más allá de que el Negrito hacía muchas cagadas, conmigo era bueno", continúa. "Y yo le dije que sí, que quería estar de novia, pero sólo si se iba a portar bien."

A poco de empezar la relación, Araceli lo metió en su casa. Estuvieron conviviendo ahí un mes. El Negrito había pensado que iba a ser mejor estar en El Carmen, porque la policía lo

buscaba en el domicilio de sus padres para que declarara: un amigo suyo le había disparado a otro pibe que les había querido robar una Honda Wave.

En una casa de una habitación, donde también vivían el hermano de Araceli y su novia, el Negrito dormía a veces hasta las cuatro de la tarde y, cuando se despertaba, encontraba a una Araceli que ya había salido a trotar a la mañana y que había estado haciendo guantes en la bolsa del gimnasio. "El ya tenía el sueño cambiado porque andaba despierto a la noche", dice ella sobre la nueva vida del Negrito en El Carmen. El igual era educado, la ayudaba a limpiar y a cocinar, y cuando caía el sol se quedaban mirando películas de terror o dibujitos. "Era compañero conmigo", agrega, "pero cuando salía se daba vuelta".

"Allá el Negrito era el destacado, el más facha, el picante", recuerda Nicolás, otro de sus amigos de Villa Elvira. "Pero esos pibes lo llevaban por mal camino y lo vivían. Y él, para demostrar cómo era, les decía que sí a todo. Y así un día cambió, empezó a ir más para allá, más para allá, más para allá y ya a no volver. Y nunca nadie entendió por qué."

Así fue como, en apenas cuatro meses, el nene bueno se volvió un nene malo. "Todo lo que no hacía acá, lo hacía allá", dice su madre, "y pensaba que estaba bien". En la cocina de la casa de los Lucero, la señora intenta ahora encontrarle una explicación a la transformación que experimentó su hijo y que lo llevó a la muerte. "Allá tenía una personalidad y acá, otra", dice. "Como él decía que no le tenía miedo a nada, los pibes de allá lo usaban. Y para demostrarles, él iba con ellos a robar."

En la mesa de la cocina, Nahuel Giménez, un chico silencioso de 17 años que la madre del Negrito señala no sólo como el mejor amigo de su hijo, sino también como el que más se le parece en los rasgos físicos, agrega con un hilito de voz: "Me dijo que robar no era fácil y que tampoco le gustaba". Marcela le apoya la mano en el brazo y trata de consolarlo. "Pero cuando estás drogado no sabés lo que hacés. Cuando venía de El Carmen no era él: venía todo jalado, venía bobo, con los ojos dados vuelta."

El Negrito le decía a su madre: "¡Mami! No me va a pasar nada", dice Marcela. "«Las cosas que dicen de mí no son ciertas: yo no hago nada, yo me porto bien, vos quedate tranquila», me decía."

La madre y el amigo se quedan callados. "Yo no me daba cuenta si había fumado o jalado", dice ella después. "Para mí siempre tenía la misma cara. Lo disimulaba muy bien. Recién ahora me estoy enterando de esas cosas."

El semáforo de 7 y 80 seguía en rojo. "Yo estaba pensando en cualquier boludez", dice Caballero. A su izquierda pasó en ese momento una moto sobre la que iban dos tipos, que frenaron también en el semáforo: estaban vestidos con equipos deportivos, los dos llevaban gorras y tenían las capuchas de sus camperas puestas. El de adelante miraba a sus lados; el otro miraba hacia atrás, inquieto. Caballero, que no los había visto llegar porque iba con casco, se preguntó qué estaba pasando. "Cuando el de atrás metió su mano en la campera, me di cuenta de que yo había perdido."

Entonces el Negrito sacó la mano de su bolsillo empuñando un arma y el tiempo se detuvo. Saltó de la moto y, en dos pasos, se le paró enfrente, cargando el arma en la cara del policía y le gritó arrastrando las palabras: "¡Dale, bajate!".

Detrás de una gorra Nike, la capucha de una campera deportiva adornada con el escudo de River Plate y una bufanda enroscada alrededor, Caballero sólo vio dos ojos frenéticos. "¡Dale! ¡Dale! ¡Bajate! ¡Bajate!", le repetía.

"Pensé que si me movía, me tiraba", recuerda Caballero, que además es hijo de un policía aún en actividad. Como no reaccionaba, el Negrito lo golpeó dos veces en el casco y otra en el pecho con el arma, hasta que el policía, de civil, terminó de entender lo que estaba ocurriendo y, poniendo la patita para que su moto no se cayera, la dejó en punto muerto y se bajó. Pero el Negrito no estaba listo para treparse a la Twister: antes necesitaba que Caballero se alejara un poco más, para evitar un contraataque.

En los barrios, la moto es salida laboral, objeto de lujo, motivo de ostentación y herramienta para el delito.

Alrededor, varios testigos parecían congelados: estaban esperando el colectivo, saliendo del supermercado, caminando de regreso a sus hogares y, de pronto, ya no hacían otra cosa que permanecer quietos a la espera de las balas.

"Yo le di la espalda porque no quería que me revisara", dice Caballero. "Si buscaba mi billetera y mi celular, quizá me manoteaba el fierro y yo no sabía cómo podía terminar eso. Como yo le digo «¡Listo, listo, listo! ¡Llévatela!», en un momento el loco se sube y me da la espalda. Y ahí saco yo mi arma y la martillo."

Cuando Caballero apuntó, el amigo del Negrito lo vio. "¡Tírale!", le dijo. O quizás: "¡Dale!". Caballero no puede recordar ese detalle con claridad. Cuando se dio vuelta, ya estaba en la mira de Caballero, que le gritó: "¡Policía! ¡Policía! ¡Bajate!". Pero igual el Negrito levantó su arma. "El me apuntó y le tiré", dice Caballero. "Fue un segundo: ¡Plup! ¡plup! ¡plup! ¡plup! Cuando vuelvo a mirar, su fierro cae y él también."

El Negrito quedó en el suelo, con la Twister encima, estirándose para zafarse o quizá para recuperar el arma (una Bersa con la numeración limada que alguna vez había sido de un policía). Caballero corrió hacia el Negrito y llegó primero al arma, mientras el amigo del Negrito aceleraba y se daba a la fuga. El Negrito estaba herido con cuatro tiros y esos manotazos eran también un último intento de aferrarse al asfalto bonaerense, a la vida que se desprende demasiado rápido. En un instante estuvo muerto.

Caballero quería saber quién había querido robarle la moto. "Quise saber quién era y le destapé la cara", dice. El rostro lampiño del Negrito acababa de soltar el último aliento. "Y cuando lo vi, pensé: «¡Uh! ¡Es un guacho!»"

De costado sobre el asfalto, el motor de la Honda Twister todavía ronroneaba.

El homicidio de Axel Lucero puede parecer uno más entre las historias trágicas que Buenos Aires narra todos los días: un ladronzuelo muerto, un policía con las manos manchadas de sangre y pólvora, un botín exiguo. Fin. Pero no. En sus múltiples capas de interpretación, el cruce del Negrito con Caballero esconde más de un sentido.

Meses después del crimen del Negrito, Axat presentó ante la Corte Suprema de la provincia de Buenos Aires su caso, en una lista en la que estaba junto a otros cinco adolescentes

asesinados por policías platenses de civil en un lapso de once meses: Rodrigo Simonetti, de 11 años (muerto el 6 de junio de 2012); Franco Quintana, de 16 (el 27 de diciembre de 2012); Omar Cigarán, de 17 (el 14 de febrero de 2013), quien, según la versión oficial, intentó robarle la moto a un policía de civil; Bladimir Garay, de 16 (el 19 de mayo de 2013) y Maximiliano de León, de 14 años y con 22 entradas a comisarías (el 1 de agosto de 2012). De León, conocido en El Carmen como Juguito, era amigo de Ratón y del Negrito.

"En cinco años de trabajo como defensor, yo nunca había visto una seguidilla así", dice Axat, que desde que presentó esta serie ha detectado otros seis casos nuevos. No habla de un escuadrón de la muerte; en cambio, su hipótesis es que la serie de asesinatos sin castigo genera un clima de repetición. "Es un copycat", continúa, "son crímenes copiados de otros crímenes, que surgen de una articulación de imaginarios y prácticas que funcionan al dedillo en cuanto a la persecución y al hostigamiento de estos pibes que ya vienen prontuariados de antemano, porque tienen caídas en la policía y seguimientos en los barrios."

La provincia de Buenos Aires no tiene un sistema de estadística pública que muestre los casos de muerte a consecuencia de violencia institucional. Y aunque existe un banco de datos que registra apremios y torturas, no es confiable porque los defensores públicos no siempre cargan sus denuncias. La procuración bonaerense, en su sistema web, registra la tasa de investigaciones penales iniciadas cada año, pero no especifica quiénes son las víctimas y los victimarios, ni tampoco las modalidades. "Es una cifra inútil", explica Axat, que sospecha que si en La Plata hubo seis casos en once meses, en otros departamentos judiciales más violentos (como La Matanza, San Martín o Morón) debe haber más. El asunto lo desvela: "La cifra real existe", asegura. El Sistema Integrado del Ministerio Público de la provincia, dice él, obliga a los funcionarios a volcar toda la actuación realizada, que luego es recibida por la Dirección de Estadística, que utiliza los datos para hacer control de gestión interna, pero no para darlos a conocer.

Axat dice que una fuente suya le filtró parte de la estadística y que, hasta ahora, ha logrado descubrir algunas cosas: "Es grave. Sólo en La Plata, donde hay un nivel de conflictividad medio, tengo una tasa de alrededor de 130 pibes muertos en los últimos ocho años, pero no tengo la modalidad. No sé si se mataron entre ellos, si ocurrió cuando le fueron a robar a un policía o en legítima defensa. Deberíamos, como sociedad, poder saberlo".

En El Carmen, la muerte del Negrito no pasó desapercibida: el barrio lo lloró. Y aunque su madre se encargó de que ninguno de sus nuevos amigos estuviera en el entierro, ellos lo santificaron en Facebook, donde los flyers con su rostro comenzaron a circular, diseñados por quienes lo habían conocido, junto con las fotografías que lo mostraban caminando por esas calles o haciendo willy, "colgando" alguna moto a toda velocidad. "Lo recordamos por la imagen que dejaron de pibes bien chorros, compañeros y unos amigos impresionante... los amamos mucho", se lee en una de esas imágenes: allí el Negrito comparte cartel con Ratón, que para entonces ya había sido ejecutado con varios tiros por la espalda por un dealer de El Palihue.

Un día después del homicidio de Axel Lucero, su amigo Nazareno Alamo, Naza Reloco, que había logrado escapar, agregó un comentario en una foto del Negrito que él mismo había subido a Facebook tiempo atrás. "Te quiero amigo se te re estraña negro, alto compañero", escribió.

Cuatro días después, la misma foto recibió dos comentarios que lo inquietaron: "Lo dejaste re morir Naza al pibe, no podés hacer eso. Te van hacer maldades, gato", puso uno. Y otro: "Re gil el pibe, ¿cómo lo va a dejar tirado? Le tiene que kaer la maldad". Naza Reloco se defendió desafortunadamente: "Cierren el orto, giles. Diganmelon en la cara si son tan piolas", escribió. "Yo hice lo posible pero estaba re jalado y yo no lo llevé a él, lo vi cuando estaba tirado." Uno de los que había posteado antes volvió a aparecer: "No sé amigo, todos los pibes dijeron q andaba con vos".

El 31 de diciembre de 2013, diez meses después del homicidio, Naza le dejó un rosario al Gauchito Gil en memoria del Negrito, en un santuario que él mismo había ayudado a construir en la plaza de El Carmen. "El estaba mal porque todos lo acusaban de que había ido a robar con el Negrito ese día, porque siempre andaban juntos", dice Maira Verón, la novia de Naza, que en su Facebook firma como La Morocha de Ningún Gato. En su casa, un departamento en un monoblock enano llamado Monasterio, no muy lejos de El Carmen, no hay casi nada: apenas una mesa, algunas sillas, una heladera y muy pocas cosas más. Maira insiste con que su novio trabajaba como albañil desde las siete de la mañana y con que ya no robaba, y por lo tanto para ella no hay forma de que haya abandonado al Negrito. (La investigación judicial sobre el homicidio de Axel Lucero es ambigua en ese sentido: la presencia de Nazareno Alamo en el incidente no ha sido probada ni tampoco descartada. Pero la sospecha de que fue él quien estuvo allí existe.)

"Ese día, Naza vino a mi casa a las ocho de la noche y después nos fuimos a dormir, y a la una de la madrugada vinieron unos chicos a avisarnos que le habían dado un tiro al Negrito", sigue Maira. Fue ella quien se subió a una motito Honda Wave y comprobó la historia. Cuando volvió con la noticia, encontró a Alamo pidiéndole por la vida de su amigo al Gauchito Gil, con una vela encendida. "No lo pudo aguantar", dice. "Se puso a llorar."

Casi un año después del homicidio del Negrito, el miércoles 22 de enero de 2014, Araceli, que está a punto de dar las coordenadas para una nueva entrevista para este artículo, avisa que no podrá llegar: otro amigo acaba de morir. Es Alamo, que quiso ayudar a un vecino a recuperar una moto y terminó con un disparo en la frente.

En la medianoche del viernes 24 de enero, una pequeña multitud llega desde El Carmen a una funeraria de la calle 72, la última del diseño racional de La Plata, antes de que el suburbio amorfo lo muerda todo. Son sus amigos de la plaza del fondo: pibes de mirada dura, algunos todavía con cachetes aniñados, que lloran con dolor y piden venganza a los gritos. Nazareno Alamo, Naza Reloco, está adentro con los ojos cerrados en un cajón abierto adornado con una bandera de Gimnasia y Esgrima de La Plata. Es una noche fría en el medio del verano, y en la funeraria se comenta que el asesino fue un tipo al que le dicen "Chino" y que es de la barra brava de Estudiantes. Pero hay quienes comentan que algunos amigos del Negrito podrían haber vengado su abandono.

Ya es de mañana cuando el velorio termina, y una caravana de motos sigue bajo el sol al coche fúnebre cuando pasea al cajón frente a la casa de los Alamo, en El Carmen. Después pasan por el santuario del Gauchito Gil en la plaza, donde truenan dos disparos, y frente a la vivienda de uno de los amigos del supuesto asesino. La recorrida termina en el cementerio municipal, acelerando las motos en punto muerto.

A Caballero, que se quedó de pie un instante al lado del cuerpo de Axel Lucero, se le amontonan los recuerdos: la cara seca del chico, los autos que ya pasaban el semáforo en rojo, las bocinas, las luces, los gritos de la gente, los que creían que el propio Caballero era un ladrón que acababa de matar a alguien y al que le gritaban "¡Hijo de puta!", "¡Asesino!", y los que habían visto la secuencia y confrontaban con los primeros. Asustado, desconcertado, Caballero guardó su propia arma y sostuvo la del Negrito, que revisó y encontró cargada y lista. Después, alguien le alcanzó un diario para envolverla.

En diez minutos, el cruce de las calles 7 y 80 se plagó de policías. Con la zona cercada dispusieron que Caballero espere a un costado, pero le permitieron conservar el arma de Lucero, que luego le entregó a la fiscal Virginia Bravo cuando ésta llegó. Caballero quiso llamar a su padre, pero el teléfono se le escapó de las manos y el chip y la batería se desparramaron en el suelo: sus nervios eran incontenibles.

Después de levantar rastros, huellas y balas, la fiscal y su secretario le preguntaron a Caballero qué había pasado. Con dos testigos, los peritos sacaron los cartuchos del arma del policía: de las 17 balas, cuatro habían sido disparadas. El arma del Negrito tenía tres en el cargador y una en la recámara. Sacaron fotos, hicieron un croquis de la escena del crimen. Levantaron la moto y dieron vuelta el cuerpo. Lo revisaron: no encontraron nada en los bolsillos. Le levantaron entonces el buzo, le limpiaron la espalda y vieron los disparos en el hombro, en el omóplato y en la costilla, siempre del lado de la espalda. Le bajaron los pantalones y le quitaron la gorrita, y de ahí cayó un casquillo: era la cuarta bala, que había ingresado y salido por el cráneo.

"¡Era un reguachín!", dice Caballero ahora. "Si lo veías con la ropa inflada parecía más grande, pero tenía el cuerpo de un nene. Ni pelos en la cara tenía."

Dos horas después de los disparos, levantaron el cadáver y lo enviaron a la morgue. Caballero fue llevado a la comisaría octava, donde los amigos del Negrito también fueron concentrándose. A las dos de la madrugada, era un prisionero que quemaba: el comisario se lo sacó de encima y lo envió al destacamento policial del barrio de Abasto, en el sudoeste de la periferia platense. En un calabozo hediondo (el colchón estaba meado y todavía húmedo, y las cucarachas caminaban por todas partes), Caballero quedó por fin solo. "Rebobinaba la cinta a morir", dice. "Estaba shockeado. Seis horas atrás había estado en mi casa preparándome para ir al gimnasio y ahora estaba en un hoyo y en una encrucijada."

Apenas clareó, un camión de traslado lo pasó a buscar para llevarlo ante la fiscal Bravo. El que conducía era un conocido suyo y no entendía qué pasaba. En el camino, compró el diario y lo vieron juntos. La fiscal decidió que Caballero sería el último en hablar: una testigo había contado que el policía había rematado en el suelo al Negrito y Bravo quería escuchar más testimonios antes de conocer su versión. A las diez de la mañana, un abogado visitó a Caballero en los tribunales, donde seguía esperando su turno. "No te voy a mentir, estás mal", le dijo el hombre. "Con la declaración de esa mujer, te comés de 8 a 25 años." Mientras la fiscal escuchaba nuevas versiones, Caballero fue devuelto a la comisaría. Su madre lo visitó allí brevemente. Lloraron juntos. "Yo me dormía y me despertaba cada media hora. Lo único que hacía era dormir y llorar", recuerda. "No lo podía creer. Pensaba que era todo un sueño. Y quebraba."

Al día siguiente, volvió a los tribunales y declaró una hora ante la fiscal. Detalle por detalle. Luego lo llevaron a los calabozos del subsuelo. Hubo algunos trámites y una primera

sentencia: como no había más lugar en la comisaría, Caballero debía ser trasladado al penal de Olmos, una torre de Babel que, habitada por más de 3.000 presos, es la cárcel más grande y peligrosa de Argentina. "Se me puso la piel de gallina", dice.

El siguiente traslado no se hizo esperar. Caballero viajó en el camión sentado adelante, separado de los presos que iban atrás, encadenados, y que preguntaban por él: "¿Qué onda el loco ese que está ahí?". "Pensaban que yo era violín", explica, con la jerga que usan los presos para marcar a los violadores. "El viaje fue interminable: yo miraba el campo y las vaquitas, y me agarraba calor, frío, ganas de llorar... Pensaba que ésa era la última vez que iba a ver una vaquita."

Cuando llegaron lo recibió la jefa de la unidad. Le dijo que conocía su historia y que consideraba que él no era un corrupto ni un abusador, sino un policía que se había defendido. Lo dejó durante ese día en un calabozo separado, con una cama y una letrina, un lugar un poco menos desagradable que el de la comisaría. Caballero sabía que en menos de 24 horas iba a ser uno más en el pabellón de los policías presos. Pero entonces, ya sobre el final del día, llamó la fiscal Bravo: la autopsia indicaba que las balas habían penetrado en un cuerpo sentado y en rotación, de modo dinámico, lo que para ella corroboraba, junto a varios testimonios (que a su vez contradecían al de la mujer que había dicho que el Negrito había sido rematado en el suelo), la versión del policía.

"El testimonio es una prueba endeble: dos personas frente al mismo hecho pueden contar dos cosas diferentes", dice la fiscal para justificar su decisión de dejarlo en libertad y no acusarlo por un exceso en la legítima defensa. "Por eso, la prueba fundamental y objetiva en este caso es la autopsia."

El joven sargento Caballero fue liberado el mismo día en que llegó a la cárcel de Olmos. Atravesó la puerta del penal después de la medianoche. Afuera lo esperaba su padre. Cuando volvían pasaron por la comisaría octava: había sido apedreada por los amigos de Lucero.

"Yo llevaba el arma porque me sentía seguro y uno tiene que estar seguro para usarla", dice Caballero. "Si no, no la llevés. No podés dudar. Es igual que para el malandra: él agarra el fierro y tiene la misma responsabilidad que uno. Matar o morir. Agarrás un fierro y agarrás tu destino."

La madre del Negrito llega a su casa agotada. "Vengo de la fiscalía. Fui a ver si había avanzado la causa y me dicen que no, que no hay nada que amerite a favor del nene", se amarga. Ya pasaron varios meses del homicidio. "Todo está a favor del policía ése, que declaró que se asustó porque mi hijo le estaba robando. Pero le pegó cuatro tiros: creo que esto pasa más por otro lado." Aunque no hay pruebas, Marcela dice que escuchó algo sobre una chica que compartían víctima y victimario. Está convencida de que Caballero ejecutó adrede a su hijo. Que le disparó en la cabeza de cerca. Que no le dio chance de vivir. "Yo tengo un montón de versiones", dice. "Y cada día me entero de algo nuevo."

En el lugar que dejó el Negrito en su casa ahora hay vacío. Su cuarto permanece intacto y sobre su cama hay una bandera que hicieron sus amigos del barrio y que le dieron una

noche a Tito, el cantante de La Liga, el grupo de cumbia preferido del Negrito, para que la sacudiera mientras cantaba "Yo tengo un ángel".

En la sala de la casa, una foto gigante cuelga de la pared: el Negrito sonrío, con lentes de sol y gorrita. "Lavaba sus viseras con cepillo, a la noche...", dice su madre mirando la foto.

Un año después del homicidio del Negrito, Araceli está en el gimnasio del Centro Paraguayo de Los Hornos. Siguiendo a su entrenador, la boxeadora se acostumbró a viajar a esa barriada del sur de La Plata para darle a la bolsa, a los abdominales, a la soga, a los guantes. "Si yo no estuviera entrenando, estaría en el barrio con las juntas", dice. "Pero el boxeo y mi mamá me salvaron."

Araceli evoca al Negrito Axel Lucero, a Nazareno Alamo, al Ratón Pablo Alegre; a Maximiliano de León, Juguito. Y a su primo, Brian Perego: otro pibe que acaba de morir sobre una moto. Iba en su Honda Biz C125 cuando lo embistió una camioneta Ford EcoSport. Ahora sus parientes quieren saber si fue un accidente o un atentado: Brian tenía sus enemigos, explica Araceli. "Ya hay muchos chicos muertos", dice, apesadumbrada. "No se puede hacer nada. La junta te lleva, pero el camino es de cada uno: vos tomás tus decisiones y no le podés echar la culpa a nadie."

Entonces se pone los guantes: hay que seguir entrenando.

Sueños de libertad

Por Leila Guerriero. Publicado en *La Nación Revista* en abril del 2008

Una mujer antigua, el rostro roto de furia, lleno de pecas, grita perra, perra, perra, hija de perra, perra, perra. La empujan, la sacan a empujones de la sala.

Eso ya pasó. Ahora sólo se escucha el tironeo doloroso de la respiración de una mujer de veinte años vestida de beige, y la voz:

—En la ciudad de San Salvador de Jujuy, República Argentina, a los 10 días del mes de junio de 2005 y siendo horas 13 y 30 minutos, la Sala Segunda de la Cámara Penal de Jujuy...

La voz describe a los allí presentes: los vocales, el juez, la fiscal, la procesada.

—En el expediente número 29/05, “Romina Anahí Tejerina, homicidio calificado, San Pedro”, luego de producidas las deliberaciones y por unanimidad fallan:

La voz respira en los dos puntos, y cae sin ímpetu sobre la siguiente frase:

—Punto uno: condenando a la procesada, Romina Anahí Tejerina, a cumplir la pena de 14 años de prisión por resultar ser autora material y responsable del delito de homicidio calificado por el vínculo, mediando circunstancias extraordinarias de atenuación...

Romina Anahí Tejerina, veinte años, vestida de beige, busca, entonces, la cara de la mujer antigua, Elvira Baños de Tejerina, su madre. Pero su madre no está: la han sacado de la sala por gritarle “perra” a la fiscal que pidió, para su hija, una pena de 25 años de prisión. Romina Anahí Tejerina busca, entonces, la cara de su hermana, Mirta Tejerina, de 46 años, docente, militante gremial. Pero su hermana tampoco está: la han sacado de la sala por gritar en contra de los jueces, de la fiscal. Romina Anahí Tejerina busca, entonces, lo único que le queda allí de familiar y encuentra a un hombre con sequedad de máscara que baja la cabeza y aprieta los ojos. Y cuando Romina Anahí Tejerina ve a su padre, empieza a llorar.

Diez minutos después, frente a micrófonos y cámaras de televisión, Elvira Baños de Tejerina dice, la voz agudizada por el llanto:

—La justicia divina me tiene que hacer justicia a mí. Mi hija... Nos han castigado como ellos han querido... Por Dios y la Virgen.

Mirta despotrica contra los jueces, contra la fiscal, y llora. Erica, la hermana del medio, llora. Florentino no dice nada.

Eso es todo. Es 10 de junio de 2005.

* * *

Es 2008 y hace dos meses que llueve en la provincia de Jujuy. El camino que lleva hasta la Unidad Penal Número 3, una cárcel de mujeres que comparte predio con la Unidad Penal Número 2, de varones, es barro puro. A un lado y otro hay alambre, y un paisaje que insiste en la inocencia: eucaliptus, árboles frutales. La Unidad 3 es una cárcel chica: hay 21

mujeres, algunas con sus hijos. El edificio tiene forma de U, celdas en torno a un patio con altar donde podría estar la Virgen, donde quizás esté. La entrada es un portón de rejas verdes, candado y pasador. Adentro, a la izquierda, hay una sala chica con tres ventanas. Dos dan al exterior y una hacia la prisión. Todas tienen rejas. La sala se llama “la sala de la televisión” y tiene un televisor.

—¡¡¡Tejerinaaaaaaaaaa!!! —grita una celadora vestida de gris plomo.

—Hola.

Romina Tejerina tiene los modos de las misses: da un beso y se acomoda el pelo detrás de la oreja.

—Uy, mirá qué lindo pajarito.

Al otro lado de la ventana, sobre la enredadera apretada a la reja, hay un zorzal.

* * *

Roberto Fernando. Así se llama el perro de Romina que Mirta Tejerina cuida en la casa de Alto Comedero, el barrio de las afueras de San Salvador donde vive con su hermana Erica desde 2004.

—Ahí lo tenemos al Roberto, para cuando la Romina salga.

La casa es la más coqueta de la cuadra, con plantas, toldo a rayas verdes y auto blanco en la puerta. Mirta es profesora de filosofía y psicopedagogía, tiene 46 años, el pelo corto rubión. Sus padres, Elvira y Florentino, se conocieron en el ingenio Río Grande. Allí vivieron durante años y tuvieron a los dos primeros hijos: Mirta y César.

—La vida en el lote del ingenio fue hermosa, pero difícil. Yo no me olvido de los cañazos de mi papá. Me daba cañazos por cualquier cosa. Igual, la de los golpes era más la mami. Mi papi lo que hacía era la agresión verbal. Si usaba tacos, si me ponía maquillaje. Por todo me decía que era una prostituta.

Mirta ya era adulta cuando la familia se mudó a San Pedro, la segunda ciudad más importante de la provincia. Allí su padre consiguió trabajo como recepcionista en el hotel Vélez Sarsfield, y nacieron dos hermanas más: Erica y, un año y siete meses después, el 24 de junio de 1983, Romina. Todos vivieron bajo el mismo techo hasta que Mirta cumplió casi 40.

—Sentí que tenía que crecer, que independizarme. Así que salí a buscar casa.

Y la encontró: en el barrio Santa Rosa, en la esquina de Polonia con República del Líbano. Era un chalet blanco con jardín al frente, adosado a otro exactamente igual donde vivía una familia de apellido Vargas. Se instaló allí y, para dar a sus dos hermanas lo que ella no había tenido (la posibilidad de una adolescencia leve) las invitó a vivir con ella. Las dos dijeron que sí.

—La Romi era negociadora. Decía “te hacemos esto si nos dejás ir a tal lugar, o al baile”. Yo me pregunto si no pude haber incidido en lo que hizo. Yo decía: “Si alguna de las tres sale embarazada, ese niño va a nacer”.

* * *

Romina Tejerina tiene pelo lacio brillante ala de cuervo natural que insiste en teñir de chocolate oscuro. Los dedos morenos de gestos elongados, los zapatos de charol negro, la camiseta azul eléctrico.

—De chiquita era muy tímida. En el jardín me hacía la pis y mi mamá me llevaba a mi casa a coscorriones. Después me solté, pero ya no soy la misma de antes. Ahora cocino, lavo. Por eso digo, capaz que Dios me puso acá por algo. Yo me escapaba del colegio y me iba a los videojuegos. Pero mi papá era tremendo. Decía que si salen a bailar son putas. Y estaba todo el día con qué dirán los vecinos si ustedes vienen embarazadas.

* * *

San Pedro es una ciudad de ochenta mil habitantes y fama de cierto peligro. La casa donde viven Florentino y Elvira, los padres de Romina, está lejos del centro. En el living hay un aparador, una heladera, un sofá con dos muñecas de ojos tiesos. Florentino ya no lleva el pelo cano, sino pintado en una espuma negra y sólida. A sus 73, trabaja como recepcionista de hotel, de 22 a 8.

—Con la Romina mucho gasto tenemos, y con la jubilación no alcanza.

—Uno por darle el gusto, ¿ve? —dice Elvira—. Esa chinita es terrible. Siempre con la ropa. No le importa otra cosa. Medio vaguita era. A veces yo le decía: “¿Cuántas materias te llevás?” Y dice no, dos, tres. Y a veces le mirábamos el boletín y todas las materias se llevaba.

—Sí, pero no es como dicen que somos violentos. Yo nunca lo golpié. Mi mujer, a veces. No le dejábamos salir, eso sí. Ahora, ya cuando vivían con la Mirta, a mí me parece que por a lo mejor, puede ser que se escapaban para ir a bailar. A pesar de eso yo jamás le dije a la Mirta “vos sos la culpable, por descuido tuyo”. Porque si ella hubiera estado acá, eso no ocurría. Pero ya pasó.

* * *

Jujuy no es cualquier lugar. Un informe de la Secretaría de Planificación del Gobierno de la provincia dice que está un 74% por encima de la media nacional en el rubro de delitos contra la integridad sexual y que tiene la mayor tasa de mortalidad materna del país: 16 por mil, seguida por Chaco (13 por mil), Misiones (12) Formosa (11) y La Rioja (10), según datos del Indec. El resto de las provincias tiene tasas por debajo del 7 por mil: eso significa que Jujuy produce más del doble de muertes que la mayor parte, y no precisamente como consecuencia de un parto. Ricardo Cuevas, jefe de la Unidad de Ginecología del hospital Pablo Soria de la ciudad de Jujuy, dijo al diario electrónico Jujuy al día que “muchas de las causas de la mortalidad materna en la provincia son debidas a muertes por abortos”. En ese hospital, hasta 2007 se atendían 3.000 casos por año relacionados con esa práctica, pero ese año entraron 1.500. Apenas cuatro mujeres a punto de morir por día.

* * *

La luz se cuele como una baba fina en la sala de la televisión. Afuera, el cielo parece una bolsa ominosa, a punto de rasgarse.

—Qué flaca sos vos. ¿Qué talle tenés? A mí me encanta la ropa. ¿Vos ya desayunaste? — dice Romina.

—Sí.

—¿No querés comer algo?

Romina sale y regresa con una pila de pasta frola. Corta trocitos con los dedos y se los pone en la boca con elegancia de pájaro suntuoso.

—Mi peso normal era 48 kilos. Ahora peso 51. En el embarazo casi igual estaba. Cuando le conté a la Erica, mi hermana, le dije que no le cuente a nadie. Yo medio como que la tenía sometida. Ahora cambió, porque antes era como una esclava mía. Pero no aumenté mucho. Lo que sí tenía era mucho deseo de sandía. Por eso es que la bebé sale limpita. ¿No ves que dice mi mamá que estaba relimpita? Porque la fruta te limpia.

* * *

Es de noche; la lluvia cae con furia. Al barrio de Alto Comedero, donde viven Mirta y Erica, no llegan los remises cuando llueve, así que Erica ha bajado hasta el centro en colectivo y no tiene una brizna de barro en la ropa, melena lisa y negra, ajustada como un casco.

—Ahora estoy más responsable. Antes dejaba todo por salir a divertirme, a joder con Romina. Yo era tímida. Era como su sirvienta, su esclava. Pero cambié. Ya no es como aquellos años de San Pedro, que era bailar, bailar, bailar. Cuando la Romina me dijo lo que le pasaba no sabíamos qué hacer. Nos habían dicho de un médico que le podía hacer un raspado, pero cuando lo fuimos a ver nos dijo que era menor y que necesitaba la autorización de un adulto. Y después no se le notaba nada. Si ella iba al gimnasio con la Mirta hasta el último momento.

Erica estudia enfermería en la Cruz Roja. Allí, dice, ha visto cosas inimaginables. Pero, así y todo, cuando le vienen imágenes de esa noche —ella abrió la puerta: fue la primera que las vio— las aparta.

—Y mirá que yo he visto cosas.

* * *

Cada 1° de agosto el noroeste argentino celebra la fiesta de la Pachamama y, en toda la región, se ofrenda a la madre tierra para que prospere ganados y cosechas durante el resto del año. El día que Romina siempre ha mencionado como el día en que empezaron todas sus desgracias es uno de esos días de fervor: 1° de agosto de 2002.

* * *

El comedor del penal es grande, con la acústica helada de los gimnasios de colegio. Romina está acodada sobre una mesa, mirando los árboles, la lluvia. Después de una infancia tímida

y una primera adolescencia difícil, empezó a tener una vida distinta: igual a la que tenían sus compañeras de colegio.

—Me llevé todas las materias. Con la Erica salíamos a bailar, tomaba cerveza, pero ya cuando me sentía un poco mareadita trataba de dejar.

El 1° de agosto de 2002, cuando todo Jujuy celebraba Pachamama, dice que pasó lo que pasó: que fue a buscar a Erica a un boliche llamado Pacha, que no la encontró, que en cambio un hombre la sacó a la fuerza y que, después de llevarla a un descampado, la habría violado. El hombre habría sido Eduardo “Pocho” Vargas, por entonces su vecino y habitante del chalet contiguo a la casa en la que ella vivía con sus hermanas.

—Volví a mi casa llorando, pero no dije nada. Después no quería salir, de miedo a que me agarre de nuevo el tipo. Todos piensan no, que Romina salía a bailar, usaba polleras cortas, pantalón ajustado. Pero eso no quiere decir que uno quiera... Pero la mayoría de la gente no lo ve así.

El atraso llegó cual alarma lejana. Como era irregular, pensó que podían ser los nervios o la primavera. Después, a medida que pasaron las semanas, un pánico sordo empezó a reclamarla desde el fondo del tiempo para decirle que, ahora sí, lo que más temía estaba sucediendo.

—Entonces le dije a la Erica. Yo veía que me crecía la panza, pero no tomaba conciencia.

Su vida no cambió mucho: salía a bailar, trataba de vestirse con ropa amplia. Los dolores empezaron el sábado 22 de febrero, a la noche, en casa de su hermana Mirta.

—Pensé que no podía ir al baño. Siempre fui seca de vientre. Así que a la madrugada del domingo, como a las seis, le pedí a la Erica que me acompañe a comprar chicles laxantes.

Tomaron un remise, fueron al centro. De regreso, Romina se comió, entera, la tableta de chicles.

—Y eso fue peor. Eso apuró más. Tenía los dolores igual. Horribles. Por Dios, no sabés lo que era. Caminaba así en la habitación y Erica me miraba y yo le decía: “Me voy a matar”. Me estaba enloqueciendo, era horrible.

—No pensaron que podía ser el parto.

—No. Ninguna de las dos. No sabía nada yo de esas cosas. Y ahí fui al baño, porque yo pensaba que iba a defecar. Pero ni ahí. No era eso.

Entró, cerró la puerta, se sentó en el inodoro, parió una niña, la puso en una caja y, cuando se le cruzó la cara de su violador, con un cuchillo le dio no se sabe cuántas puñaladas.

—Lo único que me acuerdo es el llanto de la bebé, y después la imagen de la cara del violador que se me cruza. Ahí es cuando yo agarro ese cuchillo y empiezo... No me acuerdo ni dónde fue ni cómo fue. Totalmente ida. Por eso tengo imágenes así que se me vienen a la cabeza, de sangre, pero trato de no pensar. Erica llegó y dice que yo estaba pálida, ensangrentada.

Mirta pensó que habían abandonado un bebé en la puerta de su casa: entredormida, escuchó el llanto.

* * *

El cielo deja pasar los rayos de un sol licuado, enfermo. En el living de su casa, en San Pedro, Elvira y Florentino dicen que la criatura era blanca blanca.

—Ahora vemos a las criaturas de dos, tres años, y decimos mirá como nos hubiese venido de bien la criaturita —dice Florentino.

—Nosotros la hemos puesto en un cajoncito —dice Elvira—. Que han dicho que nosotros la hemos tirado como un perro. Nosotros la hemos puesto en un cajoncito, con vestido y todo. Y la pusimos en un terrenito.

—Yo fui a retirar el cuerpito. Los ojos bien verdosos. Y el color de piel blanca. Bonita.

—Uno ha hecho lo correcto. Y lo correcto, peor es.

—Mucha gente nos dice: “¿Ve?, usted no tendría que haber hecho eso”.

—Claro. Hasta ahora a veces me siento culpable. Porque fui yo que llevé, que agarré con un toallón y llevé y en el hospital me recibieron.

—No, pero yo digo que se ha hecho lo correcto. Hay miles de casos que lo llevan a un cementerio de esos viejos o lo entierran en el patio. Nosotros no.

—Y dicen que tenía 24 puñaladas. Pero en el cuerpito no tenía mucho. La cabecita, nomás, tenía así, pelito y como lastimadito. Y después han dicho que dependía de ella, de la bebé. Que si ella se salvaba la Romina se salvaba.

* * *

Cuando Erica abrió la puerta del cuarto de Mirta y le dijo que Romina había tenido su bebé, Mirta corrió sin entender por qué corría. Después vio un charco rojo y a Romina atrás de la cortina del baño.

—Corrí a llamar por teléfono a la vecina de mi mami para que mi mami venga urgente.

—Chillaba fuerte la bebé —dice Elvira—. Y la envolví en toallones; dice que iba con la placenta, y nos hemos ido con la Mirta al hospital.

—Nos fuimos al hospital. Y ahí surge el nombre de la bebé, Milagros Socorro.

—Yo me quedé higienizándola a la Romi, y ella decía que se quería ir, como que sospechaba algo —dice Erica—. Decía: “Vamos, vamos”. Y yo le decía: “No sé, mamita, dónde te vas a escapar”. Y no dijo nada más. Y después volvió mi hermana y la llevaron al hospital.

Mirta y Elvira llamaron a Florentino, que, si le quiso pegar, no tuvo cómo: cuando llegó al hospital, Romina ya estaba detenida, con custodia.

—Cuando le pregunté a la doctora —dice Mirta— me dijo que había tenido que actuar bajo deber y que por eso llamó a la policía. Mi hermanita me ha echado en cara, sí, como diciendo que porque nosotros hicimos lo que hicimos ella está ahí. Pero hay que entenderla. Eso lo decía en momentos de mucho dolor. Ahora ya no.

Milagros Socorro Tejerina murió el 25 de febrero. Romina Tejerina permaneció dos semanas en el hospital y fue trasladada a una comisaría de San Pedro. A mediados de abril la llevaron a la Unidad Número 3, donde estuvo los últimos cinco años.

* * *

—En la causa de violación nosotros pedíamos producir determinadas pruebas —dice Mariana Vargas, la abogada defensora de Romina Tejerina—, pero ellos nos planteaban que eran inconducentes y presentaban otras, en general menos científicas, con el fin de probar que Romina mentía.

En el mes de agosto de 2003 el hombre a quien Romina señaló como su presunto violador fue detenido durante 23 días y, en el juicio que se inició en su contra, fue sobreseído.

El juicio oral por la causa de homicidio comenzó el 5 de junio de 2005 y se extendió hasta el día 11. La perito de parte María Teresa Fernández determinó que Romina no era consciente de sus actos porque padecía estrés postraumático, producto del ataque sexual, y que, al momento del nacimiento, estaba en estado de psicosis aguda; la fiscal Liliana Fernández de Montiel consideró que no había “prueba alguna que sostenga que la beba haya nacido producto de una violación”, sostuvo que Romina había actuado en pleno dominio de sus facultades y pidió 25 años de prisión. La defensa pidió la absolución.

—El eje de la fiscal —dice Mariana Vargas— fue que una piba que iba a bailar, que se ponía una pollera corta, en realidad provocaba una violación. Y toda piba que haga eso, que es la mayoría de la juventud, si la violan, que se joda.

Finalmente, los jueces Antonio Llermanos, Héctor Carillo y Alfredo José Frías consideraron que la joven había vivido una “infancia plagada de violencia tanto física como moral”, que “se encontraba sola esperando un niño sin padre [conocido]” y que “no tenía apoyo familiar”. Gracias a esos atenuantes la condenaron a 14 años de prisión. Desde entonces, diversas organizaciones feministas de la Argentina y del mundo organizaron marchas por la liberación de Romina Tejerina. En 2005, León Gieco incluyó en su álbum Por favor, perdón y gracias la canción Santa Tejerina, y Miguel Míguez Agraz, abogado defensor de Eduardo “Pocho” Vargas, acusó a Gieco de “apología del delito”. Actualmente, la causa está siendo revisada por la Corte Suprema. Al cierre de esta edición, aunque era inminente, aún no se conocía con certeza el resultado. Las posibilidades eran tres: la absolución y la libertad inmediata; la reducción de la condena y, por tanto, la libertad inmediata; la confirmación de la condena.

* * *

—Así es.

Romina mira el suelo. Son las cinco de la tarde y ella, como todos los días, ha dormido la siesta, larga.

—Ahora ya estoy acostumbrada, pero acá lo pasé mal cuando llegué. Yo venía con una valija que pensaba que esto era, no sé, a la casa de Gran Hermano. Me dieron una manta llena de chinches, y al otro día me desperté hecha un monstruo. Yo, que nunca había hecho nada, me mandaban a lavar las ollas, cortar el pasto con machete. Y de “guasa” no me bajaban. Acá, a las que están presas por matar a sus hijos les dicen “guasa”. “Asesina”, “comeniños”, me decían. Me habían puesto en el pabellón de las madres para ver cómo yo me relacionaba con los chicos. Y las madres me miraban raro. No me querían dejar con los chiquitos. Yo les decía “no soy un monstruo, no soy mataniños”. Yo hice lo que hice porque me pasaron muchas cosas. Pero no porque hice eso ahora voy a matar a todos los niños que encuentre.

El nene es cilíndrico, simpático. Se llama Tomás, tiene un año y corre hacia Romina, sentada sobre un tapial en el patio de la Unidad 3. Grita “ma, ma, ma, ma” y se estrella contra las piernas de Romina, que lo alza y le da besos en los mofletes enrojecidos.

—Es el hijo de la chica que está conmigo en la celda. A veces me lo deja y viene mi familia y mi papá se va a jugar a la pelota con él, y yo lo miro y digo “chu, cómo cambió todo”. La verdad que me hubiera gustado tener a la bebé y que todo hubiera sido diferente. Y yo le digo a mi mamá que cuando salga seguro me hago un bebé para que tenga un nietito.

—¿Tu mamá qué te dice?

—“Vos tenés que estudiar.” Me da bronca cuando hablan mal de mi familia, porque yo antes le planteaba a la Mirta por qué había hecho eso, que si no fuera por eso yo no estaría acá. Y ella dice: “¿Pero vos qué querías?, ¿que quede como que no pasó nada?, ¿sabés el cargo de conciencia mío y tuyo y de toda la familia?” Tiene razón. Mi familia intentó salvarle la vida, y eso muchos no lo ven. Uy mirá.

Al otro lado del alambre, sobre los árboles de frutos que no tienen fruta, un rayo blanco: una paloma.

—Acá tenemos una superstición. Que cuando viene una palomita blanca es que alguien va a salir en libertad. Ojalá esa paloma sea para mí. Yo reconozco que hice las cosas mal, pero lo tendrían que haber detenido también al violador. Y yo no merecía la cárcel, porque lo que hice fue por todo lo que me había pasado. ¿Vos tenés hijos, sobrinos? Mi hermana Erica tiene su novio, ¿te contó? Yo le pregunto cuándo te viene, le digo cuidate, que si lo hacés con preservativo, ¿ves? Si mi hermana la Erica se queda embarazada, y ella no se anima a decirle a mi mamá, yo de una le digo.

—¿Y si ella te pide que no cuentes, ¿no te parece que la vas a traicionar?

—Sí, pero es mejor que sepan ellos antes de que mi hermana haga cualquier locura. Aparte, me encantaría.

—¿Qué cosa?

—Tener un sobrino. Yo le digo a la Erica: “Andá acelerando eso, mamita, porque se te van los años, eh”. Hace falta un baby en la casa. Me da miedo tener otro hijo a mí. El dolor ese es horrible. Me da miedo por el dolor y por la reacción mía. Porque no sé si estoy preparada para ser madre. Pero a mí me parece que va a ser completamente diferente tener un bebé

con la persona que yo quiero que tener un bebé con un persona que te agarra a la fuerza.
¿Mañana volvés?

—Sí.

—Mañana te muestro el libro que estoy escribiendo.

* * *

El libro es un cuaderno de colegio. En la tapa, una jirafa amable, y sobre su rostro amarillo, el nombre en lapicera: Romina Anahí Anahí Anahí. En los márgenes, la misma frase escrita con diversa caligrafía: “La libertad es un lujo que no muchos se pueden dar”

—¿Lo querés leer? —pregunta.

—¿En voz alta?

—Sí.

—Bueno. “Soy Romina Anahí Tejerina. Nací el 24 de junio de 1983. Tengo 23 años. Era una niña muy tímida...”

—Era un desastre. Me hacía la pis. Mirá, pasá más adelante.

—“Tenía unas ganas de decirle a mi padre que iba a ser abuelo, pero a su vez también tenía miedo, no me animaba porque siempre decía que si nosotros llegábamos a estar embarazadas nos iba a echar de casa. Ese 23 de febrero, estaba con mi hermana y ya estaba con un poco de dolor de panza. Hasta que en un momento le digo a la Erica que me acompañe a comprar chicles laxantes. Para mí era porque estaba seca de vientre. Llegué a mi casa, tomé una tableta para ir al baño, me moría de dolor, luego me senté en el inodoro y expulsé. Sentí el llanto pero lo sentía lejos de mí. Miré hacia abajo y...”

—¿No tenés caramelito?

—Chicles de menta tengo.

—Bueno.

—“Miré hacia abajo y se me cayó la bebé y inmediatamente se me puso la cara del violador. Agarré un cuchillo y pensé...” ¿Qué dice acá?

—A ver... No sé.

—“En ese momento me puse detrás de la cortina del baño. Luego la llevan a la beba al hospital y después me volvieron a llevar a mí. Cuando entré a la maternidad yo sentí el llanto del bebé. Va a verme mi mamá al hospital y me dice que mi bebé ya había fallecido. Me puse mal. Eso ya implicaba muchas cosas.”

Hay páginas arrancadas, una lista de compras (espiral, guantes, pasta dentífrica, una máquina de afeitar, dulce de leche, una pinza de depilar, azúcar, jugo, yogur, bizcocho, jabón de tocador), y una anotación: “Anoche tuve una pesadilla muy fea de un gato que me quería sacar de la cama”.

—Horrible. Yo gritaba: “Sálvame, mamá”. Pero no me salía el grito.

* * *

Hasta 1994, el infanticidio estaba previsto en el artículo 81, inciso 2 del Código Penal, que atenuaba la pena a la mujer que asesinaba a su hijo dentro de los 40 días posteriores al parto, considerando los delitos sexuales contra las mujeres como una mácula en el honor de sus esposos. Por reclamo de varias legisladoras el artículo fue abolido. Eugenio Zaffaroni, hoy ministro de la Corte, fue el primero en advertir sobre el riesgo que implicaba la abolición, quizá porque sabía que lo que en Palermo o Barracas ya no es deshonra, sigue siéndolo en buena parte del territorio nacional. Sea como fuere, la figura de infanticidio quedó derogada, el delito se tipificó como homicidio calificado por el vínculo, la condena trepó de tres años a cadena perpetua y Romina Anahí Tejerina está donde está —o estuvo donde estuvo—, entre otras cosas, por eso: porque lo que hizo lo hizo después de 1994.

* * *

—Ayer con mi mamá hablábamos del tema del cementerio. Yo estaba pensando si lo pueden trasladar, me entendés, a la nena, al cementerio de la Mendieta. Porque si yo salgo, que ojalá que sí, en el cementerio de San Pedro, donde está, me voy a encontrar con cada una cuando vaya.

Mi hermana me dice que me van a tener que poner una guardia, que me voy a tener que disfrazar. Pero yo no quiero entrar disfrazada. Yo quiero ir tranquila. Yo quiero estar un rato ahí tranquila. Yo sé que eso me va a tranquilizar un montón. Porque, sea como sea, salió de mí, salió de mi vientre, y yo necesito ir al cementerio para pedirle perdón y muchas cosas.

Mira los árboles, dice “mirá la paloma, ojalá sea para mí”, pregunta si esas botas son caras, si “me prestás cinco pesos para una gaseosa”.

—Hay un viejito que cuida el cementerio, y dice que le pide a la bebé, y es remilagrosa. Y por ahí me pongo a pensar y digo me hubiera gustado que ella estuviera conmigo, o pienso que podría haber tenido cinco años, estaría caminando y estaría yendo al jardín.

—¿Te cuesta llamarla por el nombre?

—No. Milagros Socorro. ¿Ves?

—Sí.

El caso Robledo Puch

Por Osvaldo Soriano. Publicado en *La Opinión* en 1972

Iluminados por el soplete, Robledo y Somoza trabajan callados y serios. Robledo sostiene el aparato que perfora el material mientras su amigo sigue sus movimientos con atención. El trozo de acero está por caer y Robledo lo ayuda con un golpe. Ninguno dice nada. A Somoza acaba de ocurrírsele una broma acorde con la circunstancia. Pasa un brazo alrededor del cuello de su compañero y aprieta con suavidad, cada vez más. Robledo le da un codazo y lo lanza hacia atrás. Manotea el revólver que tiene en el cinturón y dispara. Asombrado, quizá sin entender lo que ocurre Somoza cae y articula una explicación que es apenas un gemido. Robledo lo observa unos instantes, levanta su brazo derecho y dispara otra vez. “No podía dejarlo sufrir. Era mi amigo”, explicará después. Se ha quedado solo, con dos cadáveres junto a él –antes ha matado al sereno Manuel Acevedo–, pero eso no le preocupa. Sale.

Una moto primero, un camión más tarde, le sirven para alejarse del lugar. El círculo se ha cerrado. Al matar a Somoza, Robledo se ha aniquilado a sí mismo. Unas horas más tarde, la policía lo arresta frente a su casa.

Los primeros pasos

Carlos Eduardo estudia piano; la maestra dice que tiene gran facilidad y que es un chico respetuoso. Ejercita con Hannon y la abuela está contenta con él porque aprendió muy bien a hablar alemán y también puede conversar en inglés. Claro que no es un chico afeminado, como esos que tocan en las fiestas familiares para ganar el aplauso de los parientes y amigos. El sale a jugar a los cowboys con los chicos del barrio y juega al fútbol. Se cree Sanfilippo y cuando le quitan la pelota protesta, dice que fue foul. Pero no le hacen caso porque es un poco antipático, casi agresivo cuando discute. Por eso, le dicen Leche hervida.

Los domingos acompaña a su madre a la iglesia de Olivos. Algo a regañadientes, es cierto, pero va y se porta bien. En el colegio Cervantes es un poco indisciplinado, pero no llama demasiado la atención. De vez en cuando pide libros a la biblioteca y los devuelve rápidamente, lo que hace pensar que lee mucho. Una contestación irrespetuosa para su maestra lo lleva un día frente a la directora. Ella lo reta, le levanta la voz. El suda muy frío, como le pasa siempre que alguien le impone una orden. De pronto siente que no puede más, que esa mujer le molesta. Toma una silla y la destroza contra la pared. La llegada de los celadores pone a la mujer ante una situación difícil. Llama a los padres y les pide que lo retiren del colegio si quieren evitar la expulsión.

La infancia de Carlos no está grabada en muchas memorias. Su padre –inspector de interior en General Motors–, dice que él no es culpable de lo que pasa, aunque no sabe explicar bien por qué ocurre esta odisea que no cabe dentro de su vida pequeña. Los amigos de Carlos recuerdan poco, pero frente al periodismo imaginan, quieren participar, acercarse a la tragedia. La infancia de Carlos Eduardo se confunde en unos pocos años, como si los hechos se cruzaran entre sí. Pero no hay nada extraordinario más allá de la historia que algunos narran: apenas los días apacibles del hijo único, mimado por la abuela y la madre.

El padre quiere que Carlos sea ingeniero y lo manda al colegio industrial a los 14 años. A esa edad tiene su primer contacto con la muerte. Su padre lo lleva al velatorio del abuelo y también a la ceremonia de cremación del cuerpo. Carlos permanece silencioso todo el tiempo. Ve como las llamas consumen el cuerpo agotado de ese alemán cariñoso con el que había pasado algunos buenos momentos. Al volver a casa, el padre recuerda que su abuelo también quería verlo convertido en ingeniero.

Carlos Eduardo ingresa al industrial. No sabe si quiere ser ingeniero, pero le gustan las máquinas. Le gusta el ruido infernal de los motores, ese rugido que se mete en la sangre. Empieza a aprender el oficio, pero no dispone de mucha paciencia.

En la escuela conoce a Jorge Antonio Ibáñez, un muchacho rápido e inteligente. Ibáñez esquivo los compromisos, resuelve cada situación en su favor. Ese hombre le gusta. Tiene 15 años pero desafía a sus maestros, a los compañeros. Es un tipo libre, cree Carlos Eduardo. Comienza a seguirlo, a cambiar palabras con él, a imitar algunos de sus gestos. Quiere ser simpático y para eso se endurece.

Jorge Antonio dispone de tiempo, no tiene que volver a su casa a una hora determinada, no tiene que pedir permiso para ir al cine. Le cuenta a Carlos que su viejo es un tipo macanudo, un tipo de hoy.

No está clara a través del tiempo la cronología de los hechos: se conjetura que Carlos es acusado de robar 1.500 pesos y tiene que dejar la escuela. Su padre lo incorpora a un colegio particular, pero poco tiempo más tarde, el joven abandona el estudio. Habla con su padre. Le dice que ya sabe el oficio. No quiere ser ingeniero, se conforma con poner un taller de motos.

Así se reencuentra con Ibáñez, que ha dejado también el colegio. Se hacen amigos. En “El Ancla” conversan largas horas frente a un café. No tienen plata para más. Algunos domingos van a la cancha porque Carlos Eduardo sigue a San Lorenzo. Un día, Robledo confiesa a su amigo que ha robado una radio en un negocio del centro. Todo ha sido fácil. La gente es demasiado confiada. Ibáñez sonríe y tal vez le estrecha la mano. No vuelven a verse por un tiempo.

Para no disgustar a su madre, Carlos acepta trabajar de cadete en la Farmacia de Sebastián Samban, a una cuadra y media de su casa de la calle Borges al 1800, en Vicente López. Un día le lleva la radio al farmacéutico. “Se la vendo en dos mil pesos”, le dice. El hombre no confía demasiado y habla con su madre. “Cómprasela –le dice ella–, es de él”. Don Samban le da los dos mil pesos y Carlos se compra una bicicleta. Samban se queda sin cadete.

Unos meses más tarde, Robledo camina solo por la ciudad cuando ve una hermosa moto. La mira un rato, deslumbrado. Por el caño de escape que le han agregado le parece que está pichicateada. Recuerda la radio y sube. Ese día ruge por las calles sin parar. Va de aquí para allá sintiendo el aire fresco en el pecho, en el pelo rojizo que le cubre la cara. Se siente libre. Por fin, choca contra un auto detenido y deja la moto, que tiene una rueda torcida.

En el bar se encuentra otra vez con Ibáñez. Se saludan y Carlos lo invita a tomar un café. Le cuenta lo de la moto. Ibáñez lo mira en silencio, aprueba con movimientos de cabeza. Por

fin, una confesión de Jorge Antonio estrecha la amistad. Le cuenta que él también ha robado algunas cosas y que pasó varias noches preso; nada de importancia.

Presuntamente violento

Robledo está impaciente. Ibáñez lo calma. No todo es tan fácil como parece. Hay que entrenarse, como en el fútbol, para no fallar nunca. Ibáñez es inteligente y se las arregla para tener muchas mujeres que lo buscan en el bar, le dejan mensajes. Robledo está solo, pero no lo lamenta. Se siente más fuerte que Ibáñez.

Entre tanto, sus padres se preocupan por la suerte del joven. Le prohíben salir de noche, le piden cuentas de su vida. Otra vez Carlos necesita conformarlos. Toma un curso de radio y televisión y frecuenta la antigua barra del bar “La Perla”, pero no tiene mucho que decir. Ellos le parecen tontos y lo grita: “Ustedes son unos giles”. Para vengarse, sus amigos lo llaman Colorado, un apodo que en la infancia lo enfurecía.

Sólo frente a Ibáñez se siente bien. Ibáñez no es un mequetrefe, piensa Robledo. En el reencuentro, Jorge Antonio lo invita a su casa: “Ya te dije que mi viejo es macanudo. En casa tengo un par de revólveres. Podemos practicar tiro al blanco”. Eso lo fascina. Destrozar esos cartones inmóviles le recordará los años del potrero, cuando jugaba a los cow-boys. “¡Muerto!”, gritaba él y el otro caía al suelo. Lo que más furia le daba era que le gritaran “¡El Colorado está muerto!”. Eso lo ponía furioso.

Empiezan a tirar. Robledo tiene en las manos la misma seguridad para el revólver que para el piano. Agilidad, dice Ibáñez, que no sabe lo del piano.

Un día trazan el primer plan. Se trata de una joyería de menor importancia. Como para probar. Todo va bien y reparten las joyas y los relojes. No entienden demasiado y sacan cosas de poco valor. Detalles para corregir, piensa Robledo.

Carlos ha cumplido los 17 años y roba una moto. Con ella alborota a todo el barrio, ya que la arregla en la vereda de su casa y pone el acelerador a fondo para irritar a los vecinos que protestan. El 14 de febrero de 1969 ingresa en la Escuela de Artes y Oficios José Manuel Estrada, ubicada en la zona de Los Hornos, partido de La Plata. Ha sido acusado por el robo de la moto. Allí permanece 20 días y en un par de charlas con el director, Eloy Malaundes, le confiesa que no se entiende con su padre.

Cuando sale, Robledo Puch vuelve al piano. Estudia con la profesora Virgilia Dávalos, quien lo recuerda como un chico “tímido y correcto”.

Otra vez Ibáñez. Con él empieza a visitar los boliches de la avenida del Libertador. Conoce a mucha gente y aunque su cara aniñada—los ojos azules y grandes, los labios carnosos y el pelo que le achica la frente—no lo hace muy atractivo, consigue algunas mujeres.

Los dos amigos se tienen cada vez más confianza.

Concretan varios golpes, casi todos en la calle, Robledo no sabe todavía que Ibáñez actúa por su cuenta, como un experimentado profesional; roba coches (prefiere los Torino, por los que le pagan 400 mil pesos) y su familia parece conocer sus andanzas.

Robledo, que era un chico callado, se está envalentonando. Se jacta de su audacia y dice que espera un gran futuro. Ibañez asiente. Brindan y pagan copas. Las mujeres empiezan a preferir su compañía.

Carlos Eduardo quiere irse de su casa. Un día lo intenta, pero no llega lejos. Su padre lo alcanza a las pocas cuadras, baja del auto y lo abofetea como a un chico. Un rayo de rencor habrá atravesado los ojos del muchacho.

Aída, la madre de Carlos, está agotada. Decide hacer un viaje a Europa. Visitará Alemania, donde vivió la guerra. Viaja en barco porque quiere descanso. José, el padre, sale al interior para cumplir con su trabajo. El 10 de enero de 1970 Carlos Eduardo abandona la vacía casa de sus padres. Dentro de nueve días cumplirá 19 años y quiere festejarlo.

El enemigo insólito

“A los veinte años no se puede andar sin coche y sin plata”, suele decir Carlos Eduardo. Para él, la vida es simple. A medias con Ibañez compran un Fiat 600 que generalmente conduce Robledo. Carlos Eduardo maneja a toda velocidad e interviene en picadas en las que se muerde de rabia por no tener un coche más potente.

Una noche, mientras toman una copa, se ponen de acuerdo. Ibañez sabe que habrá peligro: se juramentan y Robledo será el ejecutor de quien se cruce en el camino.

Por fin, la noche del 9 de mayo llegan a la calle Ricardo Gutiérrez al 1500, en Olivos. Por la pared de una estación de servicio saltan al techo del baño de una casa de venta de respuestos para autos. Entran por una claraboya. El encargado y su mujer duermen en camas separadas. A un lado descansa una hija del joven matrimonio.

No se despiertan. Bianchi no despertará jamás: Robledo le pega dos balazos. La mujer se sobresalta y Robledo gatilla dos veces más. Una bala da en el pecho de la mujer que cae hacia atrás. Carlos Eduardo se lanza sobre el placard y comienza a buscar. A su espalda oye gemidos débiles. La mujer se desangra pero no puede moverse porque Ibañez ha caído sobre ella. Robledo los mira; no abarca la tragedia en su totalidad. Hay un muerto y una violación, pero para él los hechos no tienen dimensión ni nombres comunes. “Había que sobrevivir”, diría más tarde. Cuando salen, Ibañez está manchado de sangre pero no cambian una palabra. Robledo se detiene un momento y sonrío. Ha visto la vidriera de los accesorios. Recoge una palanca de cambios y dos instrumentos de medición “Son para el 600”, dice, y los mete junto a los 350 mil pesos que halló en el placard.

El sueño eterno

Robledo aparece en los mismos lugares de siempre. Se nota un cambio en él. Está exultante, se convierte en el centro de las reuniones. Habla de autos y de carreras. Anda solo. Ibañez ha creído mejor separarse. Nadie debe sospechar y los muertos no hablan. Pero la mujer de Bianchi no murió la noche del 3 de mayo. Cuando los dos hombres salieron, ella fue arrastrándose hasta la estación de servicio de la esquina para pedir auxilio. Estaba bañada en sangre y hablaba de un hombre de pelo largo.

El 15 de mayo –doce días después del primer golpe importante–, Ibañez y Robledo visitan “Enamour”, una boîte de Olivos.

En el fondo hay un jardín que da al río. La noche es fresca cuando los dos hombres fuerzan una ventana y entran. Revisan minuciosamente y reúnen casi dos millones de pesos. Cuando se retiran, Robledo ve una puerta cerrada y la entorna para mirar adentro. Dos hombres –Pedro Mastronardi y Manuel Godoy–duermen el último sueño. Carlos Eduardo dispara varias veces sobre esos cuerpos. No hay un gemido. Cuando le preguntaron por qué los había matado, respondió: “Qué quería ¿que los despertara?”

Desde entonces los amigos entran definitivamente en el vértigo. El dinero vuela de sus bolsillos en un desenfreno baladí. No quieren ser hombres distinguidos, como los criminales de guante blanco. Están matando y lo saben. Tal vez intuyen que ese vértigo los aniquilará. Han escapado siempre, pero una simple circunstancia, un error mínimo puede perderlos. Deciden apostar todo; también la vida de quienes se crucen a su paso. Robledo e Ibáñez gastan horas y horas frente a las barras de los boliches, también gastan todo el dinero.

Un día, ambos conocen a Héctor Somoza, un chico de 17 años que trabaja en la panadería de su madre. Robledo lo ha visto antes, han conversado, han ido juntos a los balnearios el verano anterior. Inician a Somoza. De la misma manera que Ibáñez inició antes a Robledo. Roban algunas motos y Somoza, un día, aparece con un revólver.

Pero Ibáñez no simpatiza demasiado con el nuevo socio. No le tiene confianza. Somoza vive con su madre y una hermana en Olivos. Trabaja todo el día en la panadería, es un chico formal que está cansado. Hay discusiones; Ibáñez sale con la suya en poco tiempo. La visita del 24 de mayo al supermercado “Tanty” no tendrá como huésped a Somoza. Sin embargo, éste presta su revólver a Robledo.

No están seguros de que el techo se abra con facilidad. Robledo lleva una barreta y cuerda de nylon para descender. Jorge se queda de campana y Carlos trabaja.

Siempre es así. Por fin, el material cede. Dos chicos sin experiencia profesional han destrozado otra vez la seguridad de un comercio. Entran. En plena oscuridad tratan de no derribar las montañas de latas de conserva para no despertar al sereno Juan Scattone. Pero éste se despierta y avanza. Robledo se agazapa y gatilla dos veces. Scattone se derrumba. En las cajas hay cinco millones de pesos. Destapan una botella de whisky y brindan en la oscuridad. Revisan al muerto y encuentran la llave de la puerta del personal. Salen repletos de billetes y montan en la motocicleta que habían dejado muy cerca. Les esperan 20 días de pacífica juerga. A una mujer le quedan 20 días de vida.

Damas peligrosas

Ibáñez quiere probar a Virginia Rodríguez, una adolescente de 16 años que frecuenta las boites de Olivos. Robledo para en un hotel de Constitución y no tiene tanto interés por las mujeres. A Ibáñez se le antojaban seguido, como ahora la Rodríguez.

La noche del 13 de junio. Ibáñez va a buscarlo al hotel para dar un paseo. No tienen coche y eso deprime a Robledo Puch, Ibáñez le pide que lo espere en una pizzería. Minutos más tarde vuelve con un Dodge Polara. Lo estaciona y entra en la pizzería; en voz baja le dice a Robledo: “Metete que le tuve que hacer la boleta al sereno”. Es la única vez que Ibáñez dispara por su cuenta. Espera un premio: Virginia Rodríguez. Se lo dice a Robledo, le pide que se la consiga.

Esa noche la encuentran y Carlos baja con el revólver. Virginia sube. Toman la ruta Panamericana. Ibañez, que maneja el auto estaciona a un costado del camino. Pasa al asiento trasero y desnuda a la muchacha que se resiste. Robledo mira, pero su compañero lo echa. Se sienta en un costado y espera. Cuando los ve bajar del auto se acerca. "Andate", dice Ibañez a la chica. Ella corre. "Tírale", ordena a Robledo. Este dispara cinco veces. Más de lo necesario. Carlos se acerca y la revisa. Encuentra mil doscientos pesos en la cartera de la muchacha. Se van, pero apenas han recorrido un par de kilómetros a toda velocidad cuando chocan contra un cartel indicador. El auto no funciona y lo dejan abandonado. La policía no hallará nunca ese Dodge Polara amarillo. Ibañez y Robledo toman el ómnibus 215.

Robledo está cansado de andar en ómnibus. Ha chocado el 600 y lo ha tenido que vender por la mitad de lo que costó. Reúne el dinero y compra un Dodge GTX. Está feliz con esa máquina arrolladora. Se siente invencible en los semáforos. Pero a Ibañez se le siguen antojando mujeres. Es como un juego. Eligen y toman lo que está al alcance de la mano. Cada vez es más fácil. El 24 de junio esperan a Ana María Dinardo, una aspirante a modelo de 23 años, que ha ido a visitar a su novio que trabaja en la boite "Katoa". Cuando sale, la encaran. Según cuenta Robledo, bastó que le mostraran una billetera con 250 mil pesos para que ella subiera al auto. Toman por la Panamericana, hasta el mismo lugar donde once días antes dejaron el cadáver de Virginia.

Ibañez pasa al asiento trasero, pero la muchacha le cuenta que está indispuesta. Sugiere una cita. Ibañez vive sus cosas muy rápido y la desviste. Ella —que al parecer practicaba Karate—, se defiende. Jorge Antonio se cansa y la deja vestirse, pero se queda con la ropa interior de la chica. Le dice que se vaya. Ella alcanza a caminar unos pasos y Robledo le mete siete balazos en la espalda. Luego se acerca y le saca cinco mil pesos y un encendedor. Antes de subir al auto Robledo se detiene, mira el cadáver, toma puntería y le destroza una mano de un balazo. Ibañez observa a su amigo, quizá con un estremecimiento de temor. Vuelven. Para Ibañez sería la última aventura.

Adiós al amigo

Los trascendidos de la investigación no aclaran el destino de Jorge Antonio Ibañez, muerto el 5 de agosto en un accidente de auto. Viaja junto a Robledo y se estrellan. Ibañez muere, pero surge la sospecha de que Robledo haya ultimado a su amigo y simulado el accidente. Este es el caso del que menos noticias han trascendido. Héctor Somoza tendría su oportunidad.

Somoza consigue dos revólveres y el 15 de noviembre ambos se introducen en el supermercado "Rolón", de Boulogne. El método clásico: Robledo abre el techo y bajan con la ayuda de una manguera de plástico. En medio de la oscuridad comienzan a buscar el dinero. El tiempo pasa y no hay rastros de la recaudación. Furioso, Robledo abre una y otra puerta en busca de las cajas de seguridad. Es inútil; al único que encuentra es al sereno Raúl Delbene, que duerme en una pieza. Este se levanta cuando escucha que alguien abre la puerta. No alcanza a preguntar nada: Robledo lo mata de un balazo. Siguen revisando pero no hay dinero. Indignado, Somoza pateo cuanto halla a su paso. Robledo toma un teléfono y le dice a su cómplice: "Se lo regalo a tu vieja". Al día siguiente, la madre de Héctor recibe el insólito obsequio. "Deberías ser tan bueno como Carlos", le dice a su hijo.

Somoza está apurado por hacerse de unos pesos. Su incorporación a los “negocios graneles” ha resultado un fracaso. En una rápida inspección del lugar, deciden dar el próximo golpe dos días más tarde, el 17 de noviembre, en la agencia de automotores Pasquet, de Libertador al 1900, Carlos y Héctor encuentran sólo 90 mil pesos. Robledo empieza a sospechar que su nuevo compañero le trae mala suerte. Esa noche, el sereno Juan Carlos Rosas dormía junto a una fosa del taller. Robledo se acercó a él por detrás de un coche. Tomó puntería y sostuvo su brazo derecho con la otra mano: Rosas no alcanzó a despertar.

Una semana más tarde, el 25 de noviembre, Robledo y Somoza entran en la concesionaria de automotores Puigmarti y Cía. de Santa Fe 999, en Martínez. Allí, Carlos Eduardo había ido tiempo atrás con su madre a comprar un coche. Lo pagó al contado y vio el lugar donde estaba empotrada la caja de caudales. Nunca lo olvidó. Ahora armados de sendos revólveres, los dos jóvenes entran al salón y sorprenden al sereno, Bienvenido Serapio Ferrini. Somoza lo golpea con su arma y lo llevan al primer piso. Allí Robledo le pega dos balazos. Más tarde, al ser reconstruidos los hechos, intentó atribuir este asesinato a su compañero, pero luego confesó su culpabilidad.

Este es el golpe más arduo de cuantos ha practicado Somoza. Están cinco horas en el lugar. Con un soplete, abren la caja y encuentran un millón de pesos. Escapan en un Chevy que luego abandonan. Había sido el primer éxito de Héctor Somoza. Era también el último

La caída de un canalla

Manuel Acevedo es un trabajador sacrificado. Tiene varias casas alquiladas que le dan una buena renta, de la que podría disfrutar a los 58 años. Pero él prefiere trabajar. Se emplea de sereno en la ferretería Masseur Hnos., de Carupá. No pasa la Nochebuena ni la Navidad con su esposa, sus tres hijas y sus yernos, por cuidarle los intereses al patrón. Para eso le pagan, dice, y espera a jubilarse para dejar su sueldo de 53 mil pesos por mes. Lo iba a dejar mucho antes. La noche del 3 de febrero de 1972. Cuando Robledo y Somoza entran al negocio, Acevedo podría estar pensando en la renta de sus casas, edificadas a lo largo de casi una cuadra en la calle Castiglione, de Tigre. Le sorprendió recibir dos balazos, pero no alcanzó a pensar mucho. Robledo no lo dejó. Había llegado con Somoza en una moto, que estacionaron en el lugar. Ahora se dedican a trabajar en la caja fuerte. Un rato cada uno, quemándose las manos con el soplete.

Hasta que a Somoza se le ocurre hacer la broma. Justo cuando la caja iba a saltar. Héctor no comprende por qué su compañero le dispara. Muere enseguida. Robledo utiliza el soplete para quemarle la cara y las manos para que no queden huellas. Un error lo perderá: olvida quitar la cédula que Somoza guardaba en un bolsillo. Apurado, huye en la moto. Era su último escape. Ese día, el subcomisario Felipe Antonio D'Adamo lo detiene frente a su casa y le pone las esposas.

“El chacal”

Cinco días más tarde, el 8 de febrero, los diarios informan la detención de uno de los mayores criminales de la historia. En adelante, el caso de este hombre que asesinó a once personas y del que se sospecha haya aniquilado por lo menos a tres más, ocuparía dos páginas por día en Crónica y una página en La Razón. Los canales de televisión se lanzan a la caza de parientes y amigos. La revista Así agota varias ediciones.

Los redactores de la sección policial de Crónica expresan su imaginación bautizando a Carlos Eduardo Robledo Puch: Bestia humana (el día 8); Fiera humana (al día siguiente), Muñeco maldito, El verdugo de los serenos, El Unisex, El gato rojo, El tuerca maldito (el 10), Carita de Angel, El Chacal (el 11). Ese día, el diario de Héctor Ricardo García sugiere que Robledo es homosexual, por lo que “sumaría a sus tareas criminales otra no menos deleznable”, escribe el redactor.

Crónica improvisa, conjetura relaciones entre el acusado y la familia Ibáñez, se queja del silencio de los testigos, del mutismo del juez Sasson. Durante las primeras reconstrucciones, el público pide la muerte de Robledo, intenta lincharlo. Crónica sublima el hecho y titula: “El pueblo intentó linchar al monstruo”. La Razón compite con su colega buscando reportajes, opiniones, otros impactos.

Se crea tal confusión que a cinco días de detenido Robledo, es difícil averiguar cuántos son, realmente, los crímenes que ha cometido.

Los médicos policiales revisan al acusado y existe la impresión de que su desequilibrio no le servirá para eludir la condena a cadena perpetua. Los especialistas esbozan explicaciones contradictorias. Ninguna de ellas sirve para determinar las causas que llevaron a un joven de 20 años a aniquilar por la espalda a quienes se cruzaban en su ansioso camino hacia el éxito.

No sirven porque Robledo Puch no es un objeto sobre el que los profesionales de la medicina puedan improvisar teorías tejidas a la distancia. Él es un ser humano, y no es posible diagnosticar desde un consultorio la enfermedad de un hombre que espera sentencia en un calabozo.

Para elucubrar un psicodiagnóstico aceptable, es necesario convivir con el paciente. Practicar, por ejemplo, los test de Rorschach, de Murray, de Bender, de Phillipson o de Weiss. Eso lo ordenará seguramente el juez Víctor Sasson mientras algunos profesionales siguen desmenuzando las lacras de Robledo, de toda la sociedad. Este criminal ha pasado a ser un apetitoso elemento de consumo. ¿Cuál es la enfermedad de Robledo? ¿Cuál la de quienes lo rodean? ¿Qué sentido tendría aplicar la pena de muerte a un enfermo?

Nunca un caso criminal conmovió tanto a la sociedad argentina. Durante varios días toda actividad política, deportiva, artística, pasó a segundo plano ante una evidencia: en Buenos Aires, un muchacho puede por sí solo quebrar todas las barreras de seguridad, matar y robar sin que la justicia lo alcance hasta que la tragedia haya abrazado a muchos.

La sociedad argentina no acepta la pena capital. Lo que parecería común en Estados Unidos, causa sorpresa y estupor aquí. La policía, que ha dedicado sus mayores esfuerzos a la detención de guerrilleros, a los que denomina “delincuentes políticos”, da la impresión de ser vulnerable frente a quien ni siquiera es un profesional, sino un psicópata.

Muchos han querido cuestionar, a través de Robledo Puch, a toda una sociedad. Otros piensan que se trata de un caso aislado, de un hombre desesperado.

Sea como fuere, Robledo Puch desnuda la apetencia arribista de algunos jóvenes cuyos únicos valores son los símbolos del éxito: “Un joven de 20 años no puede vivir sin plata y sin coche”, ha dicho el acusado. Él tuvo lo que buscaba: dinero, autos, vértigo; para ello tuvo

que matar una y otra vez, entrar en un torbellino que lo envolvió hasta devorarlo. Cuando mató al primer hombre, Robledo Puch ya se había aniquilado a sí mismo

El túnel de los huesos

Por Ricardo Ragendorfer. Publicado en *Página 30* en junio de 1992

Los policías, codo a codo, aislaban la “prueba del delito” del resto del mundo. Habían tenido que esforzarse por hacer retroceder a curiosos y periodistas. Y seguían conteniéndolos.

La “prueba del delito” era un puñado de baldosas arrancadas de la vereda, que dejaba al descubierto un hoyo tan largo como estrecho. Lo cual no hubiera pasado de ser un simple contratiempo municipal si esa llaga urbana no hubiera brotado, precisamente, en la calle Bermúdez, junto al muro principal de la cárcel de Villa Devoto. Era la mañana del 30 de noviembre.

Por orden del prefecto Eduardo Lugo, director del penal, uno de sus hombres, un tipo gordo y ojoso, uniformado con traje de civil, aparecía periódicamente ante los cronistas y pronunciaba frases que chorreaban confianza. Pero los furiosos rastrillajes perpetrados por fuerzas conjuntas pertenecientes al Servicio Penitenciario, la Policía Federal y su hermana bonaerense, secundados por la División Perros y el Grupo de Operaciones Especiales, habían fracasado; no había ningún rastro de los siete reclusos evadidos la noche anterior.

El prefecto Lugo tardó en acceder a la inquisición de los micrófonos, cuando se resignó ya entrada la tarde, su voz enérgica no lograba disimular su pesadumbre.

-Los evadidos son gente de suma peligrosidad; se trata de dos condenados y cinco procesados, que se fugaron a través de un túnel de aproximadamente 20 metros, socavado desde el Hospital Penitenciario...

Tras una andanada de preguntas vociferadas a coro, el prefecto, incómodo en su rol de reportero, amagó con eludir el enjambre periodístico, pero sin éxito. Entonces, con voz más vencida, casi mascullando, agregó:

-Lo único que les puedo decir es que no sabemos nada. El escapa se produce sin ser visto por los guardias.

En cambio, el sereno del Club Social Laureles Argentinos, situado a una cuadra y media del penal, vio lo que a los guardias se les había escapado:

-Era poco después de la medianoche. Yo estaba en la puerta del club, tomando un mate con el portero del edificio de al lado. De pronto vimos correr a unos tipos. Andaban en cueros; sólo tenían calzoncillos. Serían cinco, creo... y siguieron corriendo en dirección a la calle

Nogoyá. Uno de ellos tiró un cuchillo debajo de un auto estacionado. El cuchillo después lo levantó la policía.

Ese, junto al testimonio mudo de un boquete acuartado en medio de la calle, fue el único dato que certificó la fuga; un puñado de hombres corriendo sin mucha ropa hacia la oscuridad. Y la oscuridad se los había tragado. No había nada más. Eso no impidió que, al día siguiente, los diarios estamparan en sus primeras planas largas crónicas sobre la fuga, que incluso eclipsó el protagonismo que por entonces tenían las revelaciones sobre la “polibanda”. Y no era para menos. Se trataba de la primera vez que un grupo de presos lograba huir de ese lugar, a lo que se sumó la circunstancia, también inédita, del túnel, una obra maestra de la ingeniería en su variante más desesperada. A partir de ese momento, la cárcel de Villa Devoto dejó de ser inexpugnable.

Fue significativo el empeño puesto por las autoridades en apartar a los cronistas de las proximidades del túnel. Había una expresa prohibición de fotografiarlo. “razones de seguridad”, argumentaban los uniformados de gris, aunque la explicación resultaba incongruente: la fuga ya estaba hecha y era poco probable que otros presos pudiesen atravesar el mismo pasadizo para ganar la libertad. Ese túnel era la cicatriz de un hecho maldito, huellas que debían ser borradas de inmediato. Incluso la unidad sanitaria desde donde se originó la huida fue desmantelada dos días después, mientras que la cavidad de esa galería esculpida casi a dentelladas fue sellada, de extremo a extremo, por la carga completa de varios camiones inyectores de cemento.

El tipo cree que sabe por qué. El tipo no va a tener cara, ni edad, pero me está por contar cómo se fugó de la cárcel de Devoto. También me va a hablar del osario que, dirá, se encontró al cavar el túnel: una fosa común, dirá, llena de restos humanos que podrían venir de los tiempos de la dictadura.

La deuda

-Mirá, yo no soy creyente; más bien soy medio agnóstico, pero creo que en esto de la fuga los espíritus de los muertos nos ayudaron. Es ahí donde nace mi deuda con los muertos. Porque yo estando abajo, en medio del túnel, les pedí ayuda... en joda se las pedí, porque estaba muy desesperado. Pero ellos quizá nos ayudaron para que nosotros pudiéramos vivir y contar, por medio de este reportaje, sobre la gente muerta que está abajo. Yo prometí que lo iba a contar; ahora en un par de días me voy del país, así que si no lo cuento ahora no lo cuento más. Yo siempre digo que estoy en deuda con esos muertos... algunos se me ríen, pero yo lo digo de verdad.

Fue lo primero que dijo después de nuestro encuentro.

El contacto fue por vía telefónica. Así quedamos en una cita difícil: yo tenía que llegar a una estación de tren del Gran Buenos Aires munido de cospeles, buscar un teléfono público y llamar a un número, dejar sonar tres veces y cortar. Habíamos estipulado que debía repetir tres veces la llamada, esperando medio minuto entre una y otra. Ese método, me explicó después, no representaba ningún riesgo para él, ya que el número discado no era el suyo propio, ni el de ningún conocido, sino que correspondía al teléfono de un bar cuyos mozos y parroquianos ni siquiera estaban enterados de su existencia. Simplemente él estaría sentado a una mesa cercana a la barra, esperando la señal. No tuve contratiempos: bajé del

tren y encontré un teléfono que, además, andaba. Pocos minutos después de la tercera llamada subí al asiento trasero de un coche. Al volante iba el fugado y, junto a él, otro tipo. Tras los saludos, me extendió unos anteojos negros;

-Ponételes y cerrá los ojos, flaco... no mirés por dónde vamos.

Obedecí. Durante unos diez minutos nadie habló, hasta que, tal vez para romper la tensión, dijo eso de los muertos. Su voz no parecía ser la misma que la del teléfono. Su aspecto tampoco cuadraba con el de alguien que estuvo encerrado dos meses socavando como un topo el subsuelo de un presidio. Una hora más tarde llegamos a una casa en la que también entré tabicado.

El compañero del fugado apareció poco después con un paquete que olía a comida. Era comida. Almorzamos tortilla de papas y chivito, regado con vino español. Hasta ese momento sólo hablamos de temas generales: política, fútbol y todas esas cosas. El reportaje propiamente dicho no había empezado todavía. Para la sobremesa pelaron una botella de JB. En ese momento prendí el grabador.

-¿Cómo nació el proyecto de la fuga?

-La idea se origina en dos personas, en dos tipos con muchas ganas de fugarse, de irse, ¿me entendés?, porque deben muchos años, muchas cosas y muchos intentos de fuga. Esas dos personas, de pronto, encuentran la forma de romperle el culo a Devoto; dicho de otro modo, descubren un lugar desde donde puede ser factible construir un túnel y rajar.

-¿Fuiste vos una de esas dos personas?

-Sí, por supuesto. Pero los detalles te los voy a cambiar un poquito... para no dar nombres. Vos después ponele otros nombres a los personajes, si querés.

-Bueno, ¿cómo sigue la historia?

-Primero fue plantearlo en el grupo donde vivíamos. Estábamos en el hospital de la cárcel, en una ranchada de siete. A uno de los pibes le decimos que no se prenda, porque no estaba en condiciones como para fugarse, ya que estaba para irse realmente en libertad. El pibe no acepta; dice que no, que nos va a hacer pata, que nros va a ayudar y que, a último momento, va a decir el tema de su propia huida. El pibe se terminó rajando con nosotros.

-En el aspecto operativo, ¿cuáles fueron los primeros pasos?

-El tema fue así: resulta que un día fui con un tipo de maestranza a un lugar a sacar unas carpetas, y me dice que ese lugar hace cinco o seis años que no se abría; me dijo también que habían sido calabozos donde tenían a los subversivos y que estaba clausurado desde entonces. Entramos adentro; estaba lleno de polvo y había pilas de archivos carcomidos por la humedad, el tiempo y las ratas. Eran archivos de presos comunes. No eran cosas de gran trascendencia. Lo único realmente extraño que había ahí era un tubo de oxígeno, pero que en vez de oxígeno tenía veneno. Pienso que lo usarían para matar gente, no sé, una cosa así. Lo supe por una razón muy simple: tenía una etiqueta que advertía "¡Ojo! No es oxígeno, es veneno". Pero estaba escondido, guardado bajo llave. Nosotros no quisimos ni tocarlo, y lo dejamos donde estaba.

-¿Y cómo se relaciona eso con la fuga?

-Bueno, cuando yo entré en ese calabozo me di cuenta de que ahí podíamos hacer un túnel, sin que nadie lo descubriera. La idea que tuve en ese momento fue entrar ahí cortando una reja desde la sala nuestra, que daba justo a un patio chiquito, un patio ciego, o sea, con techo. Entonces lo primero fue romper el candado de ese calabozo y cavar un túnel allí. Ese mismo día le propuse el proyecto a una persona y esa persona estuvo de acuerdo. Después de escucharme, me dijo: “Mirá, tengo mucha fe de que esto va a ser pulenta. Además, lo vamos a hacer de una manera que si tenemos que bancar el túnel un año en secreto, lo vamos a bancar sin que lo descubra”. Así empezó todo.

Soga a los ratis

Por momentos el fugitivo modula la voz; de pronto se pone de pie para hacer gestos más descriptivos; entonces, sus palabras resuenan más agudas, mientras deja de mirarme para clavar los ojos en un punto indefinido de sus recuerdos.

-en Devoto, el tema de las fugas colectivas es difícil de mantener en secreto. Y por eso casi ninguna tiene éxito. Y el éxito de nosotros fue lograr mantener la fuga como un secreto de estado. Penar que después, casi al final, se nos filtra la información y nos cae la requisa. Pero eso te lo cuento más adelante. Te aclaro que parte del plan era, efectivamente, esperar la requisa; la requisa venía cada cuatro meses, más o menos... la requisa del hospital, claro. Y bueno, la esperamos y esperamos, pero puliendo detalles. Lo que pasaba fue que no teníamos u tiempo de espera justo. Porque a veces la requisa venía cada cuatro meses, a veces cada cinco, y podía también caer a los tres, ¿no? Sabíamos que una vez que pasaba, contábamos con 60 o 70 días, seguro. Era el tiempo en el que nos podíamos manejar con tranquilidad.

Prende un cigarrillo tras otro, y los fuma hasta quemar el filtro con la brasa, según la costumbre tumbera. Antes de contar los detalles técnicos de su aventura, aplasta la colilla contra el cenicero, me pide una lapicera y papel y se pone a dibujar un plano.

-Tomá. Es para que entiendas mejor cómo fue la cosa.

Me explica dónde estaban la sala, el patio, la enfermería y los calabozos en cuestión. Agrega que para pasar del pabellón al lugar del túnel había que cortar una reja.

“Siempre que trabajábamos teníamos que cortar un barrote. Cuando terminábamos la jornada lo volvíamos a colocar. A la ventana le sacábamos los palitos, el vidrio y después lo poníamos de vuelkta, lo pintábamos con los mismos colores que tenía e incluso le poníamos tierra para que se note que nunca nadie había tocado eso. Al barrote lo soldábamos con una moneda... porque al soldar el barrote quedaban unos milímetros sin hierro, ¿entendés? Además, al tener la moneda, cuando el covani de la requisa golpeará el barrote... cuando barroteaba, como se dice, no se daba cuenta de nada. Si la sutura del metal hubiera tenido sólo pegamento, la transmisión del sonido habría sonado sospechosamente, y los canas tienen el oído adiestrado para percibir eso. Pero con la monedita se subsanaba el problema. Además, quedaba muy fuerte; encajaba a presión y después hasta nosotros teníamos que hacer fuerza para desencajar el barrote. Era una obra de artesanía; todos los días, cuando volvíamos de armar el barrote, pintábamos ese pedacito con el mismo color que el resto.

Todos los días nos tomábamos ese laburo, Quedaba tan perfecto que a veces hasta nosotros no sabíamos si era ése o era otro barrote que estaba cortado. Después, claro, nos acostumbramos a que era el segundo barrote. Pero los primeros días nos equivocábamos”.

“Yo llegué a tener las llaves de todo el hospital. Tenía llaves de dirección... entraba a la oficina del director, entraba a la farmacia, al laboratorio... entraba a cualquier rincón del hospital. Yo me había fabricado copias de todas, pero todas las llaves del hospital. Las originales se las afanaba a un empleado, un tal Aguirre, que era evangelista.”

-¿Tuvieron en algún momento colaboración policial?

-No. En la fuga no tuvimos colaboración policial de ningún tipo. Mejor dicho, nosotros jugábamos con la necesidad de los canas. Porque trabajábamos de la siguiente manera: a cana no sabía lo que estábamos tramando, pero jugábamos con la necesidad de ellos. Ponele, el cana no tenía cigarrillos, entonces venía y le dábamos un atado de fasos; le dábamos yerba, azúcar, de todo. A veces venían y nos preguntaban si no les podíamos dar algunas papitas para llevar a la casa... y entonces les dábamos una bolsa entera. También les dábamos plata para viajar. O sea, nosotros usábamos la necesidad de ellos, el hambre de ellos. Fue una colaboración indirecta de ellos hacia nosotros. Pero en ningún momento hubo arreglo. Fue todo inteligencia nuestra; “soga”, como se dice en la cárcel. Nos pasamos dos meses “sogueando” a la yuta, “soga” al director, “soga” a los enfermeros y “soga” también a los zumbos. “Soga” a todos, a cada uno con sus diferentes necesidades. Incluso, a veces, la yuta venía a comer el racho con nosotros... parecíamos ortibar, pero no nos importaba lo que pudieron pensar por el hecho de que la yuta se sienta a tu mesa. A nosotros lo que nos importaba eran los fines, y nuestro fin era rajarnos de la cárcel. O, si no, más de ortivas todavía, pasábamos por todas las salas del hospital repartiendo a la yuta churrascos, huevos, papas fritas y jugo. Los ratis estaban recontentos, y yo parecía un flor de salame porque les daba de comer... yo la jugaba de buenito, de boludo. Pero la necesidad de ellos fue la ayuda que obtuvimos nosotros; supimos utilizar la necesidad de esos pobres infelices. Por ejemplo, solamente podíamos trabajar fuerte, o sea, hacer ruido, los sábados y domingos, El sábado a la tarde se jugaban los partidos de fútbol, y el rati no tenía radio. Entonces iba un pibe con un grabador y lo prendía; el pibe se ponía a cebarle mate al rati, mientras le ponía la radio bien fuerte y, además, le hablaba de fútbol. El tipo entonces no escuchaba el barullo que hacíamos nosotros, ¿entendés? Los fines de semana le dábamos fuerte con el martillo y nadie se avivaba.

“Bueno, todos los días entrábamos y salíamos abriendo el candado con su respectiva llave. No era que no supiera abrir candados al estilo escruche, pero abrirlos con su llave correspondiente era más rápido, ¿viste? Entonces empezamos a romper el piso. En ese momento llegamos a pensar que habíamos fracasado, porque el piso tendría más o menos 60 o 70 centímetros de cemento armado. Al final lo rompimos, ¿sabes con qué?: con un martillo recubierto de goma, con un fierro que habíamos conseguido rompiendo una máquina y con clavos ortopédicos, que son como agujas de acero.

Nos llevó una semana romper esos 60 centímetros de concreto. Después rompimos el contrapiso, pero eso ya no fue tan duro. La boca del túnel tenía más o menos 30 o 40 centímetros de ancho. Atravesamos la parte de concreto con esas medidas, pero después, al llegar a la parte de tierra, lo ensanchamos hasta llegar al metro, para trabajar cómodos, para darnos vuelta sin demasiada dificultad. Así cavamos unos dos metros hacia abajo, cavando con una espátula para cortar huesos que tenía una hoja de no más de 5

centímetros de ancho y un manguito de 10 centímetros. Con eso fuimos cavando y haciendo el túnel.”

“En el hospital había una especie de sótano en el que no entraba nadie, porque el acceso estaba clausurado. Era un lugar muy chiquito, al que había que entrar agachado. La tierra y los cascotes los metíamos en ese sótano que, repito, estaba dentro del hospital. Eso para nosotros fue prácticamente una proeza, porque eran más de 50 bolsas las que llegamos a meter. Usábamos bolsas de pan, porque al penal el pan entra en bolsas grandes. Las sacábamos por la ventana y uno, desde el otro lado, las recibía y, a través de una hendidura, las tiraba al sótano. Pero llegó un momento en que el sótano se nos llenó de escombros. A partir de ese momento, empezamos a meter las bolsas dentro del calabozo. A esa altura, habíamos empezado a romper la pared del sótano... el grosor de esa pared era de 45 centímetros. Eso nos llevó más o menos una semana... que fue sacar, digamos, medio ladrillo por día. Fue un trabajo muy duro, nos rompimos las manos no sabes cómo. Trabajamos con ese clavito de ortopedia: tic, tic, tic, íbamos rompiendo los bordes y así llegamos a sacar ladrillo por ladrillo. Fue un laburo de negros. Cuando sacamos unos cuantos ladrillos podía pasar una persona al otro lado, pero cuando pasamos al otro lado nos dimos cuenta que no habíamos pasado al sótano sino abajo del sótano. Doble laburo; tuvimos que volver a meternos y cavar hacia arriba. Entonces cavamos y llegamos a hacer una olla grande, para salir nuevamente por encima del sótano. En ese momento nos pusimos contentos, porque ahí también podíamos encanutar la tierra.”

Los días de trabajo

“Había momentos en que nos desmoralizábamos. En otras ocasiones nos trezábamos en unas discusiones terribles por la manera de hacer las cosas. Éramos un grupo y opinábamos todos. Generalmente prevalecía mi palabra. Resulta que había dos bandos: uno pasivo y otro muy activo. Yo estaba en el medio y me respetaban ambos grupos. Los pasivos buscaban apoyo en mí, por si alguno del grupo agresivo se daba vuelta. Pero los agresivos me respetaban también. Pero repito, no hubo jefes. Sí había personas más inteligentes y más pacientes que otras, pero no hubo jefes. Todos teníamos la misma necesidad de irnos, aunque alguno buscaría fama también pero, más allá de eso, trabajamos sobre la base de que todos éramos personas serias.”

“Bueno, una vez rota la pared del sótano, recién ahí empezamos a cavar en dirección al muro. Empezamos a hacer un túnel de 80 cm. de alto por un metro de ancho. Por día, trabajando fuerte llegábamos a hacer medio metro. Hubo días que llegamos a hacer un metro. La tarea era desgastadora. Trabajábamos rodilla a tierra, con la espalda encorvada.

Al hacer 6 o 7 metros se nos empezó a caer el túnel. Se empezó a derrumbar. Tuvimos que apuntalarlo. Teníamos que conseguir madera: robamos puertas, desarmamos muebles, conseguimos madera de donde sea para hacer los apuntalamientos. Y todo eso rezando para que nadie se diera cuenta de que faltaban las puertas y los muebles. Así empezamos a apuntalar el túnel. Después llovió y caía agua dentro del túnel. Pero para entonces el túnel ya estaba apuntalado.”

“Un par de semanas después llegamos hasta el primer muro, lo cual para nosotros fue una lucha terrible, porque no sabíamos exactamente la cantidad de metros que había... y la vista te engaña. Lo mirábamos por la ventana y era todo muy desgastante, porque tuvimos que luchar contra un montón de cosas. Nosotros, en el hospital, teníamos una rutina que cumplir. Se atendía al director, asistía a los médicos, otro de los pibes daba inyecciones, se atendía a las visitas... y hacíamos todo eso sin dormir, porque, como trabajábamos en la fuga de noche, de día teníamos que actuar como si nada pasara, como si estuviéramos perfectamente descansados. Y no era así... estábamos hechos mierda. Eso fue tan duro que llegué a pesar 60 kilos; mi peso normal siempre fue de 80, y llegué a perder 20.

Dormíamos un rato la siesta como podíamos, pero, te digo, todo el proyecto fue agotador a más no poder. Al principio lo llevábamos nada más que dos, pero después empezamos a necesitar más personas. Porque uno estaba en la punta cavando y otro estaba en la olla con una soga y una bolsa de pan, arrastrando la tierra que arrancábamos. El que estaba en la olla le pasaba la bolsa llena al que estaba en el sótano. Éste la llevaba a n rincón y la iba tirando. Rotábamos cada media hora en cada una de las posiciones. El laburo más grande era cavar.”

“Cuando llegamos al primer muro ya no teníamos oxígeno. Cada vez que salíamos del túnel parecía que la cabeza nos iba a estallar. La presión te comprimía el cuerpo. Entonces robamos mangueras de suero, las uníamos y por un agujero que había en enfermería mandamos oxígeno. Después teníamos otra persona en la ventana. Habíamos puesto dos espejos, uno de cada lado. Con el primero controlábamos la guardia armada que estaba en la entrada del hospital, con el otro controlábamos las dos garitas. Teníamos un control total de todo. Estaba muy bien armada la historia. Si había algún problema, si entraba algún jefe, si entraba alguien a hinchar las pelotas o a traer a un enfermo venían directamente a la sala de nosotros a preguntar si había alguna cama... nosotros parábamos y escondíamos toda la historia haciendo señas con un juego de luces que teníamos: una seña de luces era que teníamos que dejar de hacer ruido. Dos luces era que teníamos que subir. Tres luces era que teníamos que subir volando.”

“Hubo varias situaciones de peligro. Una vuelta lo llaman a un pibe para ver al abogado. Era un sábado a la tarde, y ese pibe estaba laburando en el túnel. El que lo venía a buscar no lo pudo encontrar en todo el hospital. Lo hacemos subir al pibe, éste sale volando... no sabés el zafarrancho que fue. Sacamos y volvemos a colocar el vidrio en dos segundos, el pibe se hace buchec con alcohol y se mete debajo de la cama. Al rati le decimos que el pibe está borracho, tirado debajo de la cama, mientras el resto de nosotros nos ponemos a hacer los tontos por ahí, diciendo que fulano está borracho. Bueno, el pibe fue a ver al abogado haciéndose el borracho, arrastrando la erre. Llegó a la sala de abogados, diciéndole que no lo podía atender porque no estaba bien. Y volvió.”

“Cuando llegamos al primer muro tuvimos que cavar un metro más para pasar por debajo sin tocarlo. Tuvimos que cavar una especie de sifón, para rodear el muro y subir de vuelta. A esta altura, ya teníamos más o menos 12 metros de túnel hecho.”

El osario

A esta altura el que narraba su propia fuga hizo un alto en el relato. Fue al baño, se escuchó caer la cadena, correr el agua, y volvió. Se quedó callado unos segundos, mirando la alacena de un mueble del que sobresalían dos culatas. Pareció abstraído, como si se le hubieran perdido las palabras. Tras tomar un sorbo de whisky prendió otro cigarrillo –el décimo desde que empezó la charla- y, con voz trémula, anunció:

-Ahora empieza nuestro encuentro con los muertos...

¿Cómo fue?

-Estábamos empezando a cavar la parte posterior al primer muro –dijo señalando con el dedo el planito que me había dibujado-. En ese momento encontramos los cadáveres. Mejor dicho, yo los encontré. En un primer momento no me di cuenta de que era cadáveres, y me dije: “Qué manera de haber piedras acá abajo”. Eran realmente raras esas piedras a dos metros de profundidad. Primer no le di importancia. Pero sentí olor a muerto, aunque a eso tampoco le di importancia. Podían ser ratas, qué sé yo... Pero después seguí cavando y encontramos un par de huesos. No eran piedras: eran huesos... huesos humanos, tibias, costillas, falanges... hasta había calaveras chiquitas, probablemente de niños, ¿entendés?

En ese momento nos damos cuenta de que había muertos enterrados allí. Un montón de muertos; no te puedo decir cuántos, pero son decenas y decenas de muertos enterrados en la calle interna del penal, entre el primer y segundo muro. Si vimos tantos huesos nada más que a través de túnel, imagínate cuántos cadáveres habrá enterrados a lo largo de todo el callejón interno, bajo tanta presión yo ya estaba medio paranoico... cavando en la punta, sin oxígeno, rodeado de esqueletos y con las lamparitas que la humedad hacía explotar. En ese momento casi me morí adentro. Me tuvieron que sacar semiinconsciente.

-¿Qué pensás acerca de los huesos?

-Son cadáveres de la época de la subversión, hermano. Sí o sí... otra cosa no puede ser...

-Entonces Devoto, durante la dictadura, fue una especie de chupadero, ¿no?

-No está confirmado, pero recuerdo comentarios de personas o, mejor dicho, de una persona que estuvo mucho tiempo presa, que decía que allí había funcionado un chupadero, y que uno de los enfermeros que estaba allí habría sido uno de los mayores asesinos. Es un tipo pelado y viejo, que ahora tendrá unos 65 años. El tipo entró a trabajar a Devoto en la época en que se inauguró el penal, y siempre laburó en el hospital. Allí había hasta una sala de parto, donde las hacían parir a las pibas embarazadas que estaban detenidas por razones políticas... Hacían de todo ahí adentro... matar, lo que sea, ¿entendés? No hay muchos testimonios sobre este tema en particular, porque a los presos nunca se les tomó declaración sobre esta cuestión. Pero vos hablás con los presos viejos, o con personas que estuvieron detenidas entre el 76 y el 82 y te van a contar que desde "emergencia", que eran calabozos que estaban bajo tierra, se sentían gritos que decían: "¡Compañeros, soy fulano y me llevan! ¡Me llevan!", y nunca más nadie los volvía a ver... desaparecían. Esas versiones en Devoto son comunes, o sea, esos testimonios existen. Pero nunca nadie se ocupó de recogerlos. Pero vos hablás con gente que ha estado ahí mucho tiempo y te das cuenta de que eso es real. Yo sentí bien de cerca que era real... además, estando adentro del túnel me puse tan loco que hablaba con los muertos... les decía: "Muchachos, no me dejen tirado, ayúdenme, que yo les vengo a traer azúcar, yerba, y todas esas cosas". Yo estaba reloco, ¿me entendés?

-¿Qué otro tipo de sustos tuvieron?

-Tuvimos varios sustos cuando estábamos haciendo la segunda parte del túnel... cuando estábamos llegando al segundo muro, al que da a la calle. De pronto, vimos a la requisa dando vueltas por lugares donde nunca habían andado. Esa parte del muro, es decir, el callejón interno, no lo juna nadie, porque el preso no tiene acceso. Y la requisa empezó a pulular por ahí, pero nunca llegó a descubrir nada. Después nos dimos cuenta de que la información se había filtrado por una persona que, estando empastillada, se fue de boca y habló con otra persona y, aparentemente, esa persona contó dentro del penal lo que estaba pasando. Pero no sabían en qué lugar era... no sabían nada. Eso fue cuando túnel ya estaba llegando al muro externo... llevábamos casi 60 días de trabajo. Teníamos un agotamiento infernal. Parecía que no llegaríamos nunca a ese muro de mierda... medíamos una y otra vez las instancias, y la cosa parecía un cuento de nunca acabar. Hasta que un día chocamos con el muro... en ese instante fue nuestra felicidad, porque habíamos llegado al segundo muro; no estábamos aún en la calle, pero, bueno, estábamos a un paso de ser libres. Pero a partir de entonces cavar la olla para atravesar el segundo muro fue una locura total.

Últimos días

-¿Por qué decís que el último tramo fue la parte más crítica de la excavación?

-A esa altura no teníamos oxígeno. Tuvimos que robar oxígeno de cirugía. Hicimos rolo con los médicos, con los enfermeros, inventamos tres o cuatro asmáticos... hasta hicimos un hábeas corpus para que nos den oxígeno. Además, hacer la última olla nos llevó unos tres días de laburo continuado. Así llegamos al lado del muro que da debajo de la vereda. Ahí tuvimos otro problema grande, ¿viste? Teníamos miedo de que se nos derrumbara la vereda. Pasaba gente caminando, y nosotros sentíamos el ruido de las suelas pisando las baldosas. Además, teníamos que maniobrar como si estuviésemos manipulando una bomba atómica, porque en ambos extremos del muro había garitas. Entonces hacías "tac" en el muro, y el de la garita podía llegar a escuchar. Porque el muro tiene una especie de cajón encima, y se pueden escuchar todos los ruidos. No podíamos ni rozar el muro. El problema fue que, para salir, por ese asunto de las garitas, teníamos que abrir la vereda junto al muro... no podíamos salir dos metros más allá, porque la guardia nos podía interceptar.

-¿Cómo era el plan para salir a la calle?

-Teníamos un código... nosotros éramos siete, a muerte. El primero que salía era yo. Y me paraba apoyando la espalda contra el muro... pasara lo que pasara, yo me tenía que quedar así, esperando la salida del resto de los compañeros. Cuando los siete estuviera afuera nos abrazaríamos y saldríamos corriendo. Ese es el pacto que habíamos hecho. Eso después no se dio así por otras circunstancias. Yo, hasta el último día, hasta que vino la requisa, proseguí la rutina... incluso baldeé la sala y la enfermería... como todas las mañanas, atendí al médico del primer turno, al que venía a las 8 de la mañana... como todos los días le cebé mate dos horas, mientras él, como siempre, escribía los expedientes... siempre escribía expedientes y yo miraba y le sacaba los datos que quería. Y ya estaba por rajarme, loco, faltaban sólo unas horas para la fuga. Todos los días haciendo el mismo laburo y, ese día, hice el mismo laburo de siempre... Si alguien me veía, habría pensado: éste está loco, se está por fugar y se la pasa lavando toda la ropa. No cambiamos de rutina, loco... Ese fue un detalle muy importante. Y lo discutimos con la gente del grupo... lo que no se daban cuenta fue que cada vez que rajábamos y subíamos del túnel todo, ropa y piso, se nos llenaba de tierra, entonces no sólo teníamos que limpiar para no alterar la rutina sino también para borrar cualquier huella que nos delatara como mineros. Además teníamos mil detalles que cuidar: atender a la yuta, ir todos los días a la reja a charlar un poco con el rati... ir a charlar con los médicos... ir a charlar con los otros presos...

-¿Y qué hacían para que los demás presos no se dieran cuenta del plan?

-Depende... a veces, hasta los llegábamos a empastillar. Había algunos a los que teníamos que llenar de pastillas para que no se avivaran de nuestros movimientos... les comprábamos Artane, y se las dábamos a esas personas. Nuestra fuga fue una lucha total, a muerte con todo el mundo.

Mientras cuenta su historia, los ojos de este hombre relampaguean, apuntando a un blanco incierto, pero cuando le hablan a él, sin girar la cara, clava sus pupilas en su interlocutor, en un gesto que tiñe su amabilidad de un aire levemente despiadado. Al caminar por la habitación también lo acecha su pasado cautivo, da pasos cortos, con la cabeza gacha y las manos tomadas por atrás. El resto de la imagen es semejante a la de un bancario de elegante sport o a la de un dentista en *weekend*.

-¿Tenían ya la fecha prevista para irse?

-Sí. El jueves a la noche nos quisimos ir. Fuimos, nos preparamos, nos cambiamos, nos pusimos doble ropa: ropa linda abajo y ropa fea arriba, para cubrirnos del barro, porque todo estaba lleno de barro. Todo el trayecto del túnel estaba alumbrado con luces, como en una fiesta macabra. Parecía un paisaje de terror, todo apuntalado, todo iluminado y brumoso por la arenilla y el polvo que se levantaba, junto al olor a cadáver, que parecía más fuerte que

nunca... todo eso te daba una sensación de horror, como si estuvieras encerrado en un cajón. A esa altura tenías que ir para adelante o para atrás, pero no te podías quedar allí. Esa noche llegamos hasta la punta...

-¿Y qué pasó?

-Quisimos romper el contrapiso, pero fue imposible. Lo único que hicimos fue mucho ruido. Resulta que había 10 centímetros más de concreto que no habíamos calculado, y nos dimos cuenta de que si queríamos salir en ese momento hubiésemos tenido que armar un batifondo terrible. Y eso no era conveniente. En el mejor de los casos habríamos podido salir nada más que dos personas. Y éramos siete los que pugnábamos por ganar la libertad. Entonces dije: "Todos para atrás". Porque yo tenía una responsabilidad con todos los que estábamos... ellos confiaban en mí y teníamos que salir los siete. Yo no podía tomar la determinación de irme solo. Al día siguiente se produciría nuevamente esa situación, pero en circunstancias diferentes. Bueno, nos fuimos todos para atrás, nos cambiamos y nos fuimos a dormir. Eran las seis de la mañana.

Ver las estrellas

-No fue un lindo despertar. Cuando abrí los ojos no lo pude creer: había unos 200 ratis en el hospital. 10 de ellos rodearon mi cama. Estaban con cascos, escudos y palos, vociferando: "¡Arriba! ¡Vamos!". Me sacaron en el acto de la cama. Yo pensé que habíamos perdido hasta las pelotas. Estaban los médicos, los enfermeros y nosotros ahí parados, temblando. La única impresión que tuve fue que todo se había ido a la mierda... el laburo de dos meses fracasado.

-Era la requisa, ¿no?

-¿Qué te parece? Al hospital lo dieron vuelta. Vinieron concretamente a buscar el túnel. Nos revisaron todo. Primero nos pusieron en bolas y nos revisaron toda la ropa; también arrasaron con los efectos personales, no nos quedó nada; los ratis suelen robarse todo. Después nos encerraron en el baño. Cuando estábamos en el baño volvieron a dar vuelta el hospital. Formaban flas de diez ratis y con los bastones empezaron a golpear el piso, las paredes, en todos los rincones del hospital. Y después hicieron otra cosa, por lo que me di cuenta de que realmente habíamos sido botoneados; empezaron a barrotear. Nunca habían barroteado el hospital. No era una barroteada común... esa barroteada era para arrancar la reja, a cada barrote le daban diez golpes. ¡Pum! ¡Pum! ¡Pum! Yo rezaba el padre nuestro en el baño que es lo único que sé rezar.

-¿Llegaron a descubrir algo?

-Acá sucede lo que yo digo que es increíble. Recorren y prueban todas las ventanas y todos los barrotes, pero el que nosotros habíamos limado no lo tocan. ¡No lo tocan! Te lo juro por la vida de mis seres más queridos. Porque la reja esa estaba preparada para resistir una razonable presión, pero no semejantes bastonazos. Cuando vi que no tocaron esa ventana, me dije: "¡Nos salvamos!", y recién entonces respiré. Todos respiramos. Es ahí cuando te digo que los espíritus de los muertos me ayudaron.

-Pero más allá de eso, ¿cómo se explican semejante golpe de suerte?

-No sé... dieron vuelta el hospital, cavaron el jardín; tenían el dato, ¿entendés? Pero no encuentran nada... ni el más mínimo indicio de que allí se estuviera tratando algo. Una requisa dura por lo general dos horas... ésta, macho, duró cinco. Claro ¿cómo iban a pensar que la boca del túnel estaba en la celda clausurada? ¿Cómo podés organizar eso? Una falencia de la yuta muy grande. Nosotros supimos aprovechar, como en el ajedrez, con

paciencia, cada error que cometía la policía. Nosotros absorbimos los errores de ellos, y ahí les metimos el punto.

-La requisita fue el mismo día de la fuga, ¿no?

- Sí. Esa misma noche nos preparamos. Llegaba el momento decisivo y fatal. Teníamos un nerviosismo impresionante. Resulta que teníamos un apoyo en el exterior, y a las 12.30 teníamos que estar en la calle. Arrancamos a las 12.10. Era el día 30. Estuvimos 2 minutos tratando de romper ese pedacito que nos faltaba. Quedaban las baldosas que las veíamos desde abajo. Suponíamos que solamente había que dar unos golpecitos y se aflojaban. Poco después vimos que no era tan fácil...

-¿Qué? ¿Tuvieron dificultades hasta con eso?

-Sí. Porque estaban tan juntas y era tanta la presión que hacían que no las sacás así nomás. Te sigo contando: como en la noche anterior, bajamos en fila india. Cada uno tenía un número. Yo estaba primero, adelante. Teníamos, además, un pibe en la ventana, por si había problemas y teníamos que parar de hacer ruido. Usamos el sistema de luces de siempre: si se apagaba una vez, significaba silencio; si se apagaba dos veces, teníamos que volver y si se apagaba tres veces quería decir que todo estaba podrido. Llegamos a la punta, con un palo para usar de palanca... para sacar las baldosas sin hacer ruido. Sacamos una más, después, cuando sacamos la otra, se prende y se apagan tres veces las luces. O sea, estaba todo recontra podrido, y encima, quedamos sin luz ahí adentro.

-¿Y qué hicieron?

-Ya teníamos dos baldosas sueltas y las estrellas del cielo encima de nosotros. Yo me puse como loco ahí, al punto que lloraba. Uno de los muchachos, el que estaba segundo (porque el resto pegó la vuelta para retroceder, atropellándose, tirando los apuntalamientos) se quedó helado conmigo. Yo me quedé en la puerta; no quería retroceder, no quería volver... por mí que me maten acá, pensaba. Entonces le pedí al pibe, se lo pedí llorando, que me ayudara a sacar las baldosas que faltaban, así por lo menos me podía ir yo. El pibe me ayudó. Ya sin importarme un carajo si hacía ruido, cargué contra las baldosas. Los golpes resonaban, mira, en estéreo. Otro milagro más; los covanis no escucharon nada. Faltaba solamente salir, que fue otra historieta.

-¿Por qué?

-Porque el buco era demasiado angosto. Llegamos a sacar dos baldosas de los costados, me metí y saqué medio cuerpo para afuera. En ese momento tuve una sensación indescriptible... estaba reloco, pensaba: ¡Que me maten acá! ¡Que me ametralen acá!... con medio cuerpo afuera, aunque sea, sentía la victoria, sentía que había ganado. No me paraba nadie. Pero lo cierto fue que me había trabado de caderas: no pasaba por la ropa. Le empiezo a gritar al otro muchacho: "¡Sacame los pantalones! ¡Sacame los pantalones!". Me los sacó o, mejor dicho, me los arrancó de cuajo... sentí "crack", bueno, salí a la libertad en calzoncillos y zapatillas. Empiezo a correr. En eso sentí que el otro me llama... estaba también con medio cuerpo afuera, gritando: "¡Ayúdame!". Vuelvo de la mitad de la calle para atrás. Me agacho, casi cuerpo a tierra, y lo consigo sacar. Nadie se dio cuenta. Salí y cruzamos la calle caminando.

-¿Y qué pasó con los demás?

-Hasta ese momento yo sabía que nos habíamos rajado los dos nada más. Al día siguiente miro el diario en la calle, y en ese momento supe que los evadidos habían sido siete. Después estuve averiguando y me enteré lo que había pasado: cuando los pibes suben, al

hospital, le preguntan al de las luces por qué había largado la señal de alarma. Resulta que habían traído a un tipo para una revisión médica y entonces se dan cuenta de que faltaban siete personas. El rati salió disparando, pero hay tres rejas para llegar a la guardia armada. Pero en la guardia armada no había nadie, y el rati se pasó media hora gritando sin que nadie lo escuchara. Entonces los pibes volvieron al túnel y se fueron. Se fueron caminando como nosotros, sin que nadie los interceptara.

Cuando terminó de hablar, la botella de JB ya estaba seca.

Se acercó al mueble del que sobresalían las culatas; una correspondía a la clásica Ballester Molina, y la otra era de una Browning. Se la calzó en la cintura, cubriéndoselas con la campera. No se le notaban. Me miró desde arriba.

-Te tenemos que sacar de acá. ¿Querés que te deje en la estación o preferís que te lleve a la capital?

Mejor que me llevara. Preferí viajar en un coche probablemente mellizo, manejado por un prófugo, que, además, iba armado. Era más seguro que tomar el tren, donde, como se sabe, hay tantos robos.