

Ricardo Piglia y el arte de lo implícito en “La loca y el relato del crimen”

RICARDO PIGLIA AND THE ART OF THE IMPLICIT IN “THE CRAZY WOMAN AND THE STORY OF THE CRIME” [LA LOCA Y EL RELATO DEL CRIMEN]

Aylen Pérez Hernández*

Resumen: A partir de principios teóricos relacionados, esencialmente, con las problemáticas ficción literaria/ficción estatal y verdad narrativa, se intenta seguir el rastro de determinados pormenores presentes en el cuento “La loca y el relato del crimen” (1975), del escritor argentino Ricardo Piglia, y examinar la funcionalidad de cada uno de ellos. El propósito fundamental es lograr desentrañar las historias manifiestas y ocultas por el autor en dicho relato. Se propone que la literatura resulta un medio eficaz para dar voz a los silenciados y exponer aquello que no puede ser dicho debido a la represión estatal. Finalmente, se intenta promover un acercamiento a la obra de Piglia mediante el análisis formal y estructural del texto. **Palabras clave:** análisis literario; literatura contemporánea; literatura latinoamericana; cuento; estilo literario; crimen; Estado; dictadura; opresión; Argentina

Abstract: Starting from theoretical principles related, essentially, to the problems literary fiction/state fiction and narrative truth, we try to follow the trace of certain details present in the story "The crazy woman and the story of the crime" (1975), by the Argentine writer Ricardo Piglia, and examine the functionality from each of them. The fundamental purpose is to unravel the stories manifest and hidden by the author in said story. It is proposed that the literatura It is an effective means to give voice to the silenced and expose what is not it can be said due to state repression. Finally, an attempt is made to promote a approach to the work of Piglia through the formal and structural analysis of the text.

Keywords: literary analysis; contemporary literature; Latin American literature; short stories; literary style; crime; National state; dictatorship; oppression; Argentina

* Universidad de Concepción, Chile
Correo-e: aylenperez@mail.com
Recibido: 7 de septiembre de 2020
Aprobado: 16 de diciembre de 2021



Si algo puede hacer un escritor a través de su compromiso ideológico o político es llevar a sus lectores una literatura que valga como literatura y que al mismo tiempo contenga, cuando es el momento o cuando el escritor así lo decide, un mensaje que no sea exclusivamente literario
Julio Cortázar

“Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo,

Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento” (160).¹ Así inicia y concluye el cuento de Ricardo Piglia “La loca y el relato del crimen”, cuya primera lectura deja al lector, además de impactado por la genialidad del texto, un tanto confuso ante un final tan insospechado.

Como se sabe, Piglia comulgaba con el principio de Borges sobre las cuatro únicas historias posibles en la literatura.² Sin embargo, elabora su propia versión de tal precepto y, manteniéndose fiel a su tradición, concluye que solo son dos: la historia de un viaje y la de una investigación. Y esta es la narración de una pesquisa...

Publicado por primera vez en 1975, el relato aludido constituyó uno de los cinco ganadores del Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos Policiales organizado por la revista *Siete Días* ese año. En el certamen participaron como jurados los escritores argentinos Jorge Luis Borges y Marco Denevi, y el paraguayo Augusto Roa Bastos. Con este texto, a decir de los críticos literarios Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, Piglia “re-escribe y clausura la propia historia del relato policial argentino” (1996: 101). Emergente de la manera “dura” y de la “serie negra”, apuntan

en *Asesinos de papel* los investigadores citados, el escritor mezcla en su texto —al igual que Borges, y por razones complejamente simétricas—, notorios elementos de esa vertiente y de la clásica ‘novela-problema’, con su voluntad de desciframiento mediante el uso de claves verosímiles y a la vez sorprendentes o sofisticadas:

Si un nivel de ‘La loca y el relato del crimen’ es la reconstrucción de las atmósferas y las características tipológicas de la manera ‘dura’ (con sus marginales, sus ajustes de cuentas y su turbia violencia), el otro será, fundamentalmente, la reintegración de la ‘sabiduría’ y la ‘racionalidad’ que permiten descifrar el enigma, en este caso a través del *saber lingüístico* del periodista Emilio Renzi, avatar del *saber lógico* (y cabalístico) del detective Erik Lönnrot (Lafforgue y Rivera, 1996: 101).

El cuento de Piglia se divide en dos capítulos que, asimismo, son fragmentados por el autor: crimen e investigación; lo que deja entrever que la narración cuenta, probablemente, con dos historias, dos narradores y, por lo tanto, el mismo número de víctimas, criminales, tiempos y espacios. La primera parte relata, a grandes rasgos, la llegada del gordo Almada a un conjunto de viviendas acopladas en bloque con el propósito aparente, pero aún no manifiesto, de quitarle la vida a Larry, la prostituta que vive allí. En la entrada tropieza con Angélica Inés Echevarne, una mendiga a quien todos llaman Anahí (la Loca). A partir de ahí se produce un cambio de enfoque en el relato. Antúnez, quien se supone que es la pareja de Larry, se da cuenta, al llegar al departamento donde ambos conviven, de que el gordo Almada la ha encontrado. Larry no se halla ahí y ha escrito unas últimas palabras a Antúnez con *rouge* en el espejo, indicándole que debe ocultarse.

La segunda parte del cuento se desarrolla en un escenario totalmente diferente y transcurrir, también, durante un tiempo distinto. Emilio Renzi, periodista y detective improvisado, debe

1 Todas las citas pertenecientes a “La loca y el relato del crimen” corresponden a Piglia, 2003, por lo cual solo se anota el número de página.

2 Las historias literarias posibles a las que alude Borges, a partir de ciertos ejemplos griegos paradigmáticos, son: una batalla, un regreso, una búsqueda y el sacrificio de un dios. En el texto *El oro de los tigres*, publicado en 1972, el escritor argentino reflexiona sobre la escasa existencia de argumentos posibles para armar una trama de ficción. De ahí que concluyera, en “Los cuatros ciclos” que todas las historias podían resumirse en unas cuantas: “Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas” (Borges, 1972: 33).

suplantar a quien redacta los artículos sobre crímenes en el diario *El Mundo*. Renzi se dirige entonces a la escena donde ocurrió el asesinato de la prostituta, interroga a la única testigo de los sucesos (la Loca) y regresa al centro de redacción. Antúnez, quien ya ha sido apresado, asegura en todo momento que el asesino de Larry ha sido el gordo Almada. Y el relato de la Loca, por otra parte, parece sostener dicha declaración; sus palabras, sin embargo, pasan desapercibidas. La historia se construye así, como bien apunta la investigadora Ariana Rodríguez Pérsico, “en torno a la dupla verdad y locura” (2019: 9); no solo la verdad del crimen ficcional que se narra, sino la de una realidad-país que se torna imposible transmitir en otros códigos escriturales y que a Piglia, por demás, le concierne de forma particular. En *Crítica y ficción*, el autor señala:

Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión (Piglia, 2001a: 15).

Renzi, siguiendo “una serie de reglas en lingüística, un código que se usa para analizar el lenguaje psicótico”, descubre un mapa que señala que “el delirio está ordenado” (182). Llega así, mediante la repetición de determinadas estructuras verbales encontradas en la grabación de las conversaciones con Anahí, al mensaje oculto que encerraban las palabras de la única testigo del crimen: “El hombre gordo la esperaba en

el zaguán y no me vio y le habló de dinero y brilló esa mano que la hizo morir” (182). La verdad del crimen denunciado por la Loca no puede, sin embargo, ser publicada en el diario *El Mundo*. Luna, el viejo editor, ha aprendido que “no hay que buscarse problemas con la policía. Si ellos te dicen que lo mató la Virgen María, vos escribís que lo mató la Virgen María” (184). A Renzi no le queda otro remedio que trasladarse al terreno de la literatura y escribir un cuento (en lugar de una crónica policial) para plasmar la verdad. De ahí que la historia concluya como empieza...

Con este gesto escritural, que señala el ingreso del periodista a la literatura, el personaje entra en un universo donde no existen las reglas que gobiernan la vida cotidiana de opresión y censura que lo rodea. El relato se revela así, siguiendo el argumento de la ya citada Rodríguez Pérsico, como búsqueda y exposición de la verdad; es decir, se postula como la manera de saber y dar a conocer lo que no puede decir el discurso periodístico. Renzi, para exhibir lo ocurrido:

escoge un espacio donde la oposición verdad-mentira está invalidada. La loca —excluida de la sociedad— es quien dice la verdad mientras los cuerdos —como miembros activos de esa misma sociedad— la ignoran y hasta la menosprecian. El relato confunde las categorías de verdad y verosimilitud. Si en la vida rigen los patrones de verdad y la literatura opera con procedimientos generadores de verosimilitud, “La loca y el relato del crimen” invierte esta lógica para mostrar que la literatura tiene un saber verdadero (Rodríguez Pérsico, 2019: 9).

La narrativa de Piglia posee, como toda obra literaria, sus rasgos particulares. Y este relato no es una excepción. Varios teóricos han coincidido en que el argentino representa “uno de esos autores cuya obra, sin ser policial en el sentido estricto, aprovecha el género y se vale de él para desviarlo y transgredirlo” (Fornet, 2007:95). De ahí que las

estructuras de la narrativa policiaca se vean reinventadas y manifiestas en una vertiente diferente que se articula con la realidad latinoamericana y argentina de entonces. En los textos piglianos, como también señala el investigador y docente chileno Mario Rodríguez Fernández, se entrelazan dos líneas básicas: una marcada por la autorreflexividad (el cuestionamiento crítico como parte sustancial del relato); y otra popular, que retoma hechos y modos de dicción de barriadas, una tradición porteña que llega a ser melodramática en muchas ocasiones:

Estos dos tipos de discursos que se cruzan, chocan o se complementan, no lo hacen en abstracto, sino que son discursos ‘situados’ en una época histórica precisa, en un escenario social acotado, en donde la violencia, la paranoia, las amenazas impunes, son el punto de referencia obligado. La sociedad argentina ficcionalizada por Piglia adquiere los rasgos de un discurso de la violencia, de una narración criminal. Históricamente sus relatos están marcados por la ‘guerra sucia’, por la represión del militarismo, por la traición de los ideales (2006: 457).

Desde este primer acercamiento al texto en cuestión, ya se van suscitando ciertas interrogantes que son, precisamente, las que guían el presente artículo: ¿cuál es esa vertiente del género policial de la cual se apropia Piglia para narrar esta(s) historia(s) y qué funcionalidad tiene en ese contexto?; ¿cómo sobreponerse a las exigencias, reglas y trampas de un discurso construido desde la hegemonía?; ¿dónde se instala el discurso de la ‘verdad’?; ¿qué pormenores descubren las tramas ocultas del relato analizado? Estas y otras problemáticas, son abordadas a lo largo del análisis de “La loca y el relato del crimen” que aquí se presenta. Lectores y estudiosos debemos convertirnos en detectives para llevar a cabo la tarea de “descifrar un enigma, aunque no haya enigma”, pues, como bien dijera en una ocasión el

autor argentino, “el gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe” (Piglia, 2001a: 20-21).

CONTEXTUALIZANDO: LOS AÑOS SETENTA Y EL GÉNERO POLICIAL

Como recién se mencionó, el contexto sociopolítico en el cual fue escrito el cuento es primordial para comprenderlo e interpretarlo en su totalidad o, al menos, acercarse un tanto a tal pretensión. Un contexto que, dicho sea de paso, también influyó en la manera de concebir y ejercer la literatura producida durante la época. Tengamos en cuenta que el texto iba a circular en un momento tenso de la historia de Argentina. Era 1975, previamente a la última dictadura cívico-militar que gobernó el país y que, entre otras cosas, obligó a plantear nuevos debates en torno a la manera de pensar la narrativa nacional y el papel del escritor-ciudadano frente al discurso oficial que el Estado instauró a partir de entonces.

La vertiente del género policial de la cual Piglia hace eco para darle cuerpo a “La loca y el relato del crimen” no surge de la nada. En la Argentina de 1975, las manifestaciones del género que fueron apareciendo estuvieron teñidas por el oscuro velo que cubría las ciudades tomadas, militarizadas, violentadas y amenazadas por la ‘dicta-blanda’. El crimen, la impunidad, los juegos de poder, el silenciamiento y la muerte que acosaban al país también repercutieron notablemente en las producciones de aquellos años, las cuales intentaron ajustarse a las presiones de la realidad político-social y a la necesidad imperativa de denunciarla o exhibirla desde la ficción. La literatura, además, y a propósito del contexto dictatorial, se yuxtapondrá a otros discursos, como la crítica, el ensayo y el testimonio, ensamblando de esta manera las diversas técnicas narrativas de la ficción con el amplio escenario intelectual disponible.

“La loca y el relato del crimen” es uno de los cuentos que representan aquella polisemia y multiplicidad de discursos, donde lo que figura como lo ‘alterno’ se dirá, sin decirse, mediante alegorías y metáforas. Dichas formas indirectas responden al género policial, específicamente, al ser este “el [...] ideal para hablar de crimen y violencia” (Avellaneda, 1997:158) en contextos de censura y represión. En el caso del relato antes mencionado, Piglia despliega historias, enigmas y conflictos con los cuales busca generar una reflexión metaliteraria y escapar así, por medio de la crítica implícita y oculta al interior de la narración, de las consecuencias que podría conllevar su escritura en la vida real. Al mismo tiempo, el autor intenta restituir, mediante la figura de la Loca y su discurso, el poder conspirativo al lenguaje del pueblo, de los marginados, silenciados y oprimidos. El dejo político del texto resulta así indiscutible y responde directamente al posicionamiento ético-estético del escritor frente a la realidad que lo interpela y afecta.

Para los argentinos, los años previos al llamado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) fueron complejos y violentos, el país permanecía y subsistía en un total desequilibrio. La censura, represión y corrupción, solo por mencionar algunos, eran males que poblaban cada vez más las calles. Al parecer, según coinciden varios historiadores, el golpe de 1930 representó la “primera quiebra de la legalidad constitucional; desde ese entonces ese método fue el preferido por los militares argentinos y sus aliados, para reprimir cualquier movimiento social que no fuera afín a sus intereses y a los negocios internacionales” (Mattalía, 2008: 48). La política económica, señala la crítica Sonia Mattalía, fue el comienzo del descalabro social y la escalada de la violencia estatal. Frente a los cuestionamientos, la respuesta institucional resultó ser “el empleo de la represión y el asesinato del opositor”, lo que inauguró un periodo de vulneración y transgresión del estado de derecho: “La Buenos Aires de la década de los 70 es un espacio

de confrontación, donde las contradicciones violentas ocupan las calles y las plazas de Buenos Aires” (Mattalía, 2008: 49).

La literatura, como consecuencia de aquella realidad, se convirtió en un instrumento de denuncia y contestación. En el campo de las letras se produjo un viraje en el enfoque del crimen y el delito; y el modelo de la novela negra estadounidense proveyó a los escritores de “una línea de composición que utilizan, desde la década de los 70, como andamiaje para representar la intensidad de la violencia estatal y de la revuelta social” (Mattalía, 2008: 164). Desde ese momento, el relato policial fue apareciendo con mayor frecuencia y rigor en la narrativa argentina, mostrándose, además, como un cruce entre el testimonio y la ficción negra.

El escritor y profesor universitario Jorge Lafforgue define esta fase del género, cuyo apogeo se dio durante la última dictadura militar argentina (1976-1983), como periodo negro. Tal denominación se debe, explica el investigador, a que “en nuestro país esa etapa sufrió un corte violento, un tajo oscuro y trágico, negro” (Lafforgue, 1997: 21). La reinterpretación y reescritura del género policial manifestó, de esta manera, la realidad de una nación asediada por el crimen y por la feroz impunidad de un Estado totalitario. La violencia generada por el régimen militar quedó representada y expresada así, en tales historias, únicamente bajo los modos específicos de aquellas reconstrucciones que, con claves, códigos literarios y nuevas estructuras, lograron expresar lo que había sido reprimido.

Por otra parte, el doctor en Letras Ezequiel De Rosso señala que uno de los hechos que en el campo de las letras marcó la reconceptualización y valoración de la narrativa policial fue la publicación de *Asesinos de papel* (1977), de Lafforgue y Rivera: “Se trata de la más importante antología de cuentos policiales argentinos [...] Con Lafforgue y Rivera, entonces, el género se establece como objeto respetable de la crítica ‘seria’” (2012: 4). Este nuevo emplazamiento, explica el

investigador, coincide también con dos cambios cualitativos esenciales en la escritura de este tipo de textos: uno de ellos es que muchos escritores no asociados al género van a hacer de él un ‘taller de experimentación’; “La loca y el relato del crimen” figura como parte de este grupo, ya que resulta ser un “cuento en el que el método de resolución del enigma es la lingüística y que puede ligarse a la misma tendencia de experimentación con materiales y técnicas de la literatura ‘seria’” (De Rosso, 2012: 5). El segundo cambio destacado por De Rosso es la imposición de la novela negra:

Se trata de una adaptación que, aunque iniciada en los 50, cobra fuerza en los setenta y se transforma en el modo canónico del género. Notablemente, la práctica de la vertiente negra debe, en los discursos más militantes, ‘ideologizar’ el policial negro. Sus defensores reivindicaban (todavía lo hacen) el matiz ‘realista’ de la novela negra que, ahora, se tornaba un modelo de denuncia de las crisis políticas latinoamericanas. Así, por supuesto, no solo se tornaba político el relato policial ‘negro’, sino que implícitamente, también se volvía ‘ideológica’ la vertiente ‘clásica’ del género practicada durante la década del 40, que, desde esta perspectiva, negaba los conflictos sociales latinoamericanos que ahora resultaban las causas de la ficción. En Chile, en México, en Argentina, en Cuba, el relato policial contemporáneo era propuesto como modelo no solo de compromiso político, sino también de realismo (2012: 5).

De este modo, se pretende, como parte de aquel periodo de transformación iniciado a finales de 1960, “reinscribir el género en el espacio de la alta literatura (los experimentos de Piglia o de Ana Lydia Vega así lo muestran) o bien justificarlo por la vía de la denuncia” (De Rosso, 2012: 6). De acuerdo con las reflexiones ensayísticas de entonces, se podría asegurar, apunta De Rosso, que el problema que emerge en los años setenta

es el de la ‘pertinencia’ de una literatura policial de la región. Y en ese sentido, que involucra una práctica específicamente política, la ‘latinoamericanización’ del género policial resulta más significativa en términos históricos que específicamente teóricos (De Rosso, 2012: 7).

FICCIÓN PARANOICA Y COMLOT

Se puede intuir (casi comprobar) que la elección del género —así como la forma ambigua que más adelante veremos que este adopta en los relatos piglianos de la década de los setenta (policial de enigma y policial negro)— no resulta un hecho fortuito. Dicho rasgo de hibridez y el aparente desorden en la estructura del cuento comienzan a resultarles coherentes al lector cuando se disponen en una correspondencia análoga con el contexto de opresión estatal y censura en el cual circuló el relato analizado. El escritor también recurre a los modelos de la novela negra estadounidense porque ve en ellos, como bien detecta el investigador Mario Rodríguez Fernández, “una directa vinculación con una ‘época criminal’, la de los años treinta de la gran depresión estadounidense, que se puede homologar a la realidad sociohistórica de la Argentina de la década del 70, la de las dictaduras militares” (2006: 458). Y, aprovechando la vitalidad y difusión que el género policial estaba teniendo por esos años en el país, Piglia hace un “uso impulsivo del mismo para producir nuevas reflexiones” (Mattalía, 2008: 13).

Si bien existen criterios que subestiman al policial entre el resto de géneros, es indudable que adquirió su protagonismo al proveer a los escritores no solo de nuevos elementos formales y estructurales en sus narrativas, sino, sobre todo, de un modo de problematizar, enunciar y denunciar en momentos de verdadera censura y represión. Como se mencionó, en “La loca y el relato del crimen” se proyecta un cruce formal de las dos convenciones literarias aludidas: la de

enigma o clásica y la de la serie estadounidense o negra. ¿Cuáles son entonces, a grandes rasgos, las características fundamentales del género policial (en ambas vertientes) en las cuales se inscribe el texto de Piglia?

Mientras que el cuento policial de enigma (PE) traza un 'juego intelectual' donde el detective es un investigador que razona y evalúa las pistas desde un sitio solitario, el policial negro (PN) se plantea como una crítica social y quien investiga se desenvuelve en un contexto social regido bajo el modelo capitalista. El primero, además, excluye y condena, mientras que el segundo narra lo que descarta y reprueba el clásico. Por otra parte, en el PE la trama se despliega en un razonamiento lógico que avanza hasta la resolución de una incógnita, mientras que en el PN la historia más bien exagera una mirada realista sobre el mundo en tanto lucha de intereses contrapuestos.

En la figura del detective, igualmente, se plantean ciertas diferencias. Este personaje es, en el PE, un aficionado que confía en la habilidad de sus razonamientos deductivos, mientras que en el PN se trata de un profesional a sueldo que avanza en la determinación de las causas a partir de la acción y se manifiesta, generalmente, como un perdedor atrapado por los intrincados resortes que mueve la sociedad. Los ambientes también tienen sus particularidades entre un tipo y otro de relato. Si bien en ambos casos el marco está dado por espacios urbanos, en el PE el crimen ocurre en interiores, en cuartos, mientras que en el PN la violencia se desata en las calles y los sitios cerrados son preferentemente los bares y cabarets del bajo fondo. Evidentemente, se producen ciertos desplazamientos en cada forma del género. Hay un tránsito de lo privado a lo público y del orden al caos: si en el PE se tiene como fin castigar la corrupción, en el policial negro todo está corrompido, excepto el detective. Estas variaciones suponen también un mayor acercamiento al realismo, como señala De Rosso, y una humanización de las figuras del investigador y de los criminales.

Para una mayor comprensión de "La loca y el relato del crimen" se hace imprescindible, asimismo, aludir a las características de lo que Piglia denomina más concretamente como la 'ficción paranoica': un nuevo modelo narrativo con el cual el escritor propone, a partir de la relación entre la conciencia paranoica y el delirio interpretativo, una forma distinta de asumir la escritura policial en coherencia con la compleja realidad del país en esos años de represión. Comenta el argentino, en "La ficción paranoica", que se trata de un género capitalista en el sentido literal, ya que "nace con el capitalismo, tiene al dinero como una de sus máquinas centrales, es un tipo de literatura hecha para vender como mercancía en el mercado literario, trabaja con fórmulas, repeticiones, estereotipos" (Piglia, 1991: 4). Y son precisamente estos elementos sociales y formales, que desde siempre han estado presentes en la literatura policial, los que 'se exasperan' y dan lugar a aquello que, de un modo totalmente hipotético, Piglia ha llamado la ficción paranoica:

En principio, vamos a manejar dos elementos —a la vez de forma y de contenido— para definir el concepto de ficción paranoica. Uno es la idea de amenaza, el enemigo, los enemigos, el que persigue, los que persiguen, el complot, la conspiración, todo lo que podamos tejer alrededor de uno de los lados de esta conciencia paranoica, la expansión que supone esta idea de la amenaza como un dato de esa conciencia. El otro elemento importante en la definición de esta conciencia paranoica es el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que 'me está dirigido' (Piglia, 1991: 5).

Cuando Piglia se refiere a la tensión entre amenaza e interpretación como el primer punto para definir la 'nueva exasperación de la tradición del

género', según explica en *El Clarín*, está diciendo que es ahí donde nosotros empezamos a ver funcionar, en la literatura contemporánea, la conciencia paranoica del novelista, no del sujeto que escribe: "La conciencia que narra es una conciencia paranoica" (1991: 5). No se deben entender estos factores solamente como rasgos que afectan el contenido de la obra, sino también como dos elementos que quedan reflejados en el estilo narrativo que asumen los relatos policiales. En palabras del propio autor, el propósito es, entonces, definir un nuevo estado del género como ficción paranoica, término que no debe usarse, en su acepción estrictamente psiquiátrica, sino como una manera de acercarnos a la definición de una forma que es a la vez un contenido.

La narración paranoica viene a representar así el modo más eficaz de exhibir y describir un mundo represivo y violento donde el control y la censura ejercidos por el poder estatal se expresan en los complots clandestinos, los juegos sucios, los secretos y la impunidad. No resulta extraño, por ende, que resulte el modo predilecto de algunos escritores para representar elípticamente en sus obras el ambiente de decadencia social y política que los rodea. En una entrevista con el narrador y ensayista Mauricio Montiel Figueiras, Piglia explica que, lejos de entender a la literatura paranoica en un sentido psiquiátrico, hay que verla como una forma de definir el estado actual del género. Al respecto, añade:

Después de pasar por la novela de enigma y la novela de la experiencia, por llamarla así, nos topamos con la figura del complot, que me atrae especialmente: el sujeto no descifra un crimen privado sino que se enfrenta a una combinación multitudinaria de enemigos; atrás quedó la relación personal del detective con el criminal, que redundaba en una especie de duelo. La idea de la conspiración se conecta también con una duda que se plantearía así: ¿cómo ve la sociedad al sujeto privado? Yo digo que bajo

la forma de un complot destinado a destruirlo, o en otras palabras: la conspiración, la paranoia, están ligadas a la percepción que un individuo diseña en torno a lo social. El complot, entonces, ha sustituido a la noción trágica de destino. Recordemos que el sujeto debía leer en el oráculo el carácter cifrado de su futuro, que ya estaba predicho; la tragedia establecía un nexo entre los que conocían ese destino, los dioses que emitían mensajes oscuros, y el individuo que los interpretaba bien o mal. Me parece que hoy los dioses han sido reemplazados por el complot, es decir, hay una organización invisible que manipula la sociedad y produce efectos que el sujeto también trata de descifrar. Estos serían los dos polos de la ficción paranoica: por una parte es el estado del género policiaco; por otra, la manera en que la literatura nos dice cómo el sujeto privado lee lo político, lo social (Ricardo Piglia, en Montiel Figueiras, 2003: 54).

En ese sentido, el detective también transmutará y pasará de ser una figura formal a una social, ya que se constituye, en el relato paranoico, "como aquel capaz de enfrentar la problemática de la verdad o de la ley justamente porque no está asociado a una inserción institucional. Centralmente, la policía" (Piglia, 1991: 2). Este personaje viene a decir, añade Piglia, que esa institución en la cual el Estado ha delegado la problemática de la verdad y la justicia no sirve. El detective no se encuentra inserto entonces ni en la sociedad de los delincuentes ni en la de la ley, en el sentido tradicional policiaco: "Más bien yo diría que se mueve entre esos dos campos: sociedad criminal y sociedad institucional" (Piglia, 1991: 3). Según la formulación pigliana, dicha figura encarna el proceso de la narración como un tránsito del no saber al saber, y pone de manifiesto la pregunta sobre qué conoce el que narra.

Piglia insiste en la importancia de la juntura y el conflicto entre el saber y el no saber, entre una conciencia y un método, porque ese punto

“lo dice todo” y “señala el interés político del género policial, es decir de la ficción paranoica, es decir, del delirio” (Link, 2009: 5). El escritor y catedrático argentino Daniel Link, también dedicado investigador de la ficción pigliana, persigue una hipótesis cuya pista “ha sido verificada hasta el punto de sutura donde ya no se sabrá qué es ficción policial y qué delirio paranoico (dentro y fuera del género)” (2009: 17). La paranoia, apunta Link, constituye también una forma de discurso a la que podemos reconocer como radicalmente moderna (es decir, capitalista):

Opera como el límite interior del pensamiento (el polo paranoico, reaccionario, que corta las líneas de fuga), especifica la tendencia imaginaria de una estructura social dada (sin propiamente ‘expresarla’), es el espacio de todas las alianzas y exclusiones y también el pliegue (la frontera, la herramienta) que opera todas las transmutaciones. Así, el conocimiento humano adopta, según los dictados de la ‘dialéctica social’, la sintaxis original de la paranoia para afirmar la comunidad humana (que no es sino la comunidad de los ausentes o la ausencia de comunidad). Entendida como sintaxis, como ficción o como género, la imaginación paranoica no pierde necesariamente las unidades que la caracterizan (el complot, las sociedades secretas, las mafias y la corrupción del Estado, las bandas), pero subordina esas formas de conciencia a un método de composición y de lectura (2009: 17).

De acuerdo con algunas de las coincidencias detectadas en las diversas fuentes teóricas consultadas, la ficción paranoica podría entenderse como un tipo de literatura que, manteniendo las bases centrales del género policial, revela diagnósticos formales-estructurales y estéticos en torno a las relaciones entre el individuo y el Estado capitalista contemporáneo, además de que tematiza la paranoia como ‘una enfermedad’ de las sociedades de control. La literatura policial,

argumenta Daniel Link, instaura una ‘paranoia del sentido’ que caracteriza a nuestra época: “los comportamientos, los gestos y las posturas del cuerpo, las palabras pronunciadas y las que se callan: todo será analizado, todo adquirirá un valor dentro de un campo estructural o de una serie” (2003: 13). Se trata, asegura, de la semiología que, como teoría de la lectura, está cada vez más próxima a la máquina paranoica del género policiaco.

Asimismo, el complot que acosa, vigila y amenaza de forma constante a los sujetos desde las más altas esferas de poder marca las producciones escriturales de Piglia, signadas, esencialmente, por las prácticas de una sociedad con la cual no se identifica. De esta manera, la sospecha, el miedo constante, la opresión, la mudez generalizada, el hostigamiento y la mentira constituyen algunos de los rasgos poéticos de su narrativa que se verán matizados o encubiertos por máscaras, digresiones, alegorías, metáforas o fragmentaciones. En ese sentido, conceptualiza Piglia, el complot consiste en “un punto de articulación entre prácticas de construcción de realidades alternativas y una manera de descifrar cierto funcionamiento de la política” (2001b: 64). Esto supone, al menos en principio, una conjura, y es ilegal porque es secreto; su amenaza implícita, explica el autor, no debe atribuirse a la simple peligrosidad de sus métodos, sino al carácter clandestino de su organización —“Como política, postula la secta, la infiltración, la invisibilidad” (Piglia, 2001b: 63)—, precisamente, porque implica una política basada en la debilidad extrema, en la amenaza continua de ser descubierto, en la inminencia de una derrota y en la construcción de redes de fuga y repliegue (Piglia, 2001b: 71). De ahí que el conspirador, quien se opone a la lógica social de la visibilidad como marca del éxito, intente siempre borrar sus huellas:

Por fin, la noción de complot permite pensar la política del Estado, porque hay una política clandestina, ligada a lo que llamamos la

inteligencia del Estado, los servicios secretos, las formas de control y de captura, cuyo objeto central es registrar los movimientos de la población y disimular y supervisar el efecto destructivo de los grandes desplazamientos económicos y los flujos de dinero. A la vez, el Estado anuncia desde su origen el fantasma de un enemigo poderoso e invisible. Siempre hay un complot y el complot es la amenaza frente a la cual se legitima el uso indiscriminado del poder. Estado y complot vienen juntos. Los mecanismos del poder y del contrapoder se anudan (Piglia, 2001b: 63-64).

A menudo, afirma también Piglia, el relato mismo de un complot forma parte de él y tenemos así una relación concreta entre narración y amenaza: “De hecho, podemos ver el complot como una ficción potencial, una intriga que se trama y circula y cuya realidad está siempre en duda” (2001b: 63). Siguiendo la sugerencia del escritor cuando nos recomienda realizar una lectura detectivesca, aspiramos a construir un ‘complot contra el complot’, proponiendo un análisis detallado (casi paranoico) de “La loca y el relato del crimen”, y sospechando de antemano, junto con el autor del cuento, que en la locura y el delirio podrían estar las claves de la verdad. Sin temor a incurrir en sobreinterpretaciones o equivocaciones, nos mantendremos en una constante alerta

paranoica para intentar borrar el azar y comprobar que, en efecto, existe una suerte de mensaje cifrado y oculto que nos está dirigido.

ANÁLISIS DEL CUENTO: HISTORIAS 1 Y 2

Como se mencionó, “La loca y el relato del crimen” comienza y termina de la misma manera. El lector recibe el cuento en tanto ‘verdad’ narrativa y termina descubriendo que todo el primer fragmento forma parte de la ficción creada por uno de los personajes dentro de la propia historia. Es decir, se crea un relato dentro de otro. Esto dificulta un tanto la comprensión del texto en una aproximación inicial, pero inmediatamente logramos confrontarlo. ¿Cuál es el propósito de Piglia al estructurar esta narración enmarcada, creando un mundo literario al interior de otro? Una de las respuestas podría ser, quizás, que lo hace para poner en evidencia de un modo más explícito la naturaleza ficticia, imaginativa y utópica de la literatura, su condición de fundadora de mitos. Piglia genera y construye ese universo como parte de otro que, si en un primer momento consideramos ‘real’, resulta otra ficción construida por un personaje que hace de narrador en la trama (Veáse Cuadro 1):

CUADRO 1. HISTORIAS 1 Y 2

<p>Historia 1</p> <p>Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento.</p>
<p>Historia 2</p> <p>Renzi se sentó frente a la máquina y puso un papel en blanco. Iba a redactar su renuncia; iba a escribir una carta al juez. Por las ventanas, las luces de la ciudad parecían grietas en la oscuridad. Prendió un cigarrillo y estuvo quieto, pensando en Almada, en Larry, oyendo a la loca que hablaba de Bairoletto. Después bajó la cara y se largó a escribir casi sin pensar, como si alguien le dictara:</p>
<p>Historia 1</p> <p>Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento.</p>

Fuente: Elaboración propia con base en Piglia (2003).

Renzi, lingüista, crítico literario e improvisado detective y periodista, se revela como escritor al final del cuento y decide acudir a la ficción para contar la historia verdadera que no pudo ser publicada en el diario ni informada a las autoridades pertinentes para hacer justicia. Es decir, utiliza la escritura ficcional como vía para denunciar un crimen cometido y hacerse escuchar en el terreno donde posee autoridad para ello: la literatura. La ‘verdad’ encuentra su sitio en la ficción, en el campo literario. Se establece así, entre el autor y el lector, una especie de confidencialidad donde concuerdan en el carácter imaginario, artificial y fabulado del discurso compartido; no obstante, el autor dejará, como parte de esa negociación con el receptor, ciertos símbolos o marcas para que este llegue hasta la verdad que el escritor quiere enunciar por medio de aquella ficción.

Tenemos, en un primer momento, dos ficciones: por una parte, la descripción de un homicidio, y por otra, el relato del proceso investigativo que intenta aclarar este hecho. Ambas historias cuentan con su víctima y su criminal, su narrador, tiempo y espacio. El primer crimen (el asesinato de Larry) se produce en la tarde-noche a la vuelta del cabaret/prostíbulo New Deal.³ El segundo tiene lugar posteriormente, en la redacción de policiales del diario *El Mundo* (donde trabaja la segunda ‘víctima’); en este caso no se define temporalidad, pero el lector puede intuir que debió haber sido al día siguiente del delito. Aquí se pone de manifiesto la “superposición de dos series temporales: el tiempo de la

3 Nombres New Deal a un local que representa la corrupción y la decadencia de la sociedad argentina, un sitio que “era una mancha ocre, corroída, más pervertida aún bajo la neblina de las seis de la tarde” (161), pudo haber sido un elemento irónico utilizado por Piglia para establecer una mayor conexión entre el contexto del relato y el periodo de la Gran Depresión estadounidense. Recordemos que New Deal (Nuevo Tratado) es la denominación que Franklin D. Roosevelt dio a la política intervencionista que puso en marcha para enfrentar las consecuencias de la crisis de 1929. El programa (1933-1938) recibió la crítica de historiadores y periodistas de todas las posiciones ideológicas que lo consideraron una reforma decepcionante.

investigación que comienza después el crimen, y el tiempo del drama que conduce a él” (Burton, en Todorov, 1974: 17).

El delito que se narra en la primera trama es el homicidio cometido por el gordo Almada (criminal), cuya víctima podemos identificar como la prostituta Larry. Ahora bien, la causalidad de esta historia, el porqué se escribe, es la censura a la que se somete a la segunda víctima (Renzi) en su perspectiva trama. Y este es, precisamente, el otro crimen del que se da cuenta, aquí se detalla por qué ha ocurrido un asesinato, mientras que en la primera historia se explica el silencio del periodista en el tiempo anterior de la narración formal, no estructural. En la segunda trama la víctima es Renzi, quien es sometido por Luna (criminal) y obligado a silenciar sus descubrimientos. El editor de turno de la redacción de policiales funciona como personaje censor o interventor que media entre la información y su lugar ideal de destino. Desempeña, por eso, el papel de ‘criminal’ al obstaculizar y desviar el trabajo del detective-periodista e impedir el cumplimiento de la ley y el orden. Para comprender mejor este intríngulis, planteamos el Cuadro 2.

Nos damos cuenta así, al final del relato, de que la historia 1 (donde se narra el asesinato) no pudo haber existido sin la 2 (la crónica de Renzi). Pero, al mismo tiempo, la segunda trama, que expone la censura padecida por el periodista y su decisión de escribir un cuento en lugar de una nota policial, tampoco hubiese podido existir sin la primera, esa historia del homicidio que va desatando, posteriormente, el resto de los crímenes. La estructura narrativa, por tanto, no solo parece estar desordenada, sino que podemos percibir, al término del texto, que está diseñada como una especie de bucle o ciclo repetitivo que nunca concluye; no existe punto de partida ni de llegada porque la existencia de ambas historias depende la una de la otra.

Entre los elementos que debe distinguir el lector detective, en el caso de Piglia y de este cuento específicamente, se encuentra el sujeto-personaje

CUADRO 2: COMPARACIÓN DE LOS ELEMENTOS NARRATIVOS DE LAS HISTORIAS 1 Y 2

	HISTORIA 1	HISTORIA 2
TIEMPO	Tarde noche	No se explicita
ESPACIO	Dancing New Deal	Diario <i>El Mundo</i>
CRIMEN	Asesinato	Censura
CAUSALIDAD	Censura	Asesinato
VÍCTIMA	Larry	Renzi
CRIMINAL	Almada	Luna
NARRADOR	?	?

Fuente: Elaboración propia con base en Piglia (2003).

que lleva a cabo la narración y el lugar desde el cual desarrolla la historia. Uno de los enigmas del relato es el acto mismo de la enunciación. En un primer momento, nos encontramos con un narrador heterodiegético que cuenta los hechos en tercera persona y que se encuentra implícito; este tiene un carácter omnisciente, pues conoce las acciones, sentimientos y pensamientos de todos los personajes. Pero mientras se van delimitando las tramas existentes dentro del relato aparecen nuevos narradores. El de la primera parte es Emilio Renzi, quien finalmente decide escribir sobre los hechos de los cuales fue partícipe, pero sin mostrarse directamente como uno de los personajes. Él observa el panorama, ve otras experiencias, incluso, vive propiamente las situaciones, pero en todo caso está destinado solamente a describirlas. De este rasgo el lector se percata al llegar al final del texto, cuando el narrador de la historia 2 da pie a lo que Renzi contará. El narrador de la segunda historia podría decirse que es Piglia quien, transmutado por la instancia narrativa, comanda el relato y lleva de la mano al periodista para que cuente

la historia del asesinato y de la posterior censura de sus hallazgos.

ANÁLISIS DEL CUENTO: HISTORIA 3

Cuando parece que ya se tienen bien definidas las tramas que conforman “La loca y el relato del crimen”, y el lector está casi totalmente convencido de que ha logrado descifrar el enigma narrativo creado por Piglia, se instala entonces, en el subconsciente, una incertidumbre que parte de la segunda tesis sobre el cuento planteada por el escritor argentino: “un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (2000: 106). ¿Habría entonces una tercera historia secreta estructurada de esa forma? ¿Esconderá el texto, bajo sus dos historias ya expuestas, una narración contada a partir del silencio? En *Crítica y ficción*, declara Piglia:

He tratado de construir mis relatos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar

en el texto y sostener la tensión de la intriga. No se trata de un enigma (aunque puede tomar esa forma) sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito (2001a: 54).

El autor, al parecer, cuando estructura sus historias insiste en recurrir a un procedimiento que “consiste más en callar las cosas que en decir las”. Por eso, quizás, lo narrado en el cuento aludido no es precisamente el verdadero discurso que el escritor quiere transmitir, sino tan solo un medio para ocultar, de manera sutil, otra historia levemente insinuada al lector encargado de descifrarla:

El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada (Piglia, 2000: 107-108).

De acuerdo con esta tesis, se podría intentar descifrar una tercera historia que ha sido contada con lo no dicho; recurso, por cierto, que no es un capricho estético de Piglia, sino la respuesta —que será constante en sus obras— a una necesidad y a una inquietud sobre cómo contar la verdad y registrar la experiencia en contextos de censura y represión estatal. De este modo, los enigmas no se hallarán, quizás al estilo de Borges, en detalles o pormenores, como fechas, lugares, personajes literarios o históricos, etc., sino más bien en una serie de elementos formales que justificarán y darán vida a una trama oculta de la cual no se habla explícitamente en el relato. ¿Cómo cuenta el escritor una historia mientras está narrando otra? ¿Cómo se podría inferir esta?

Existen ciertos recursos formales que orientan al lector hacia la trama implícita en “La loca y el relato del crimen”, por ejemplo, la utilización de máscaras en el proceso de enunciación; el

sentido que encierra la relación ficción-realidad en el cuento, la caracterización de los personajes, así como los desplazamientos que experimentan según cada historia; el momento en el cual el texto fue escrito (1975); y la decisión del autor de recurrir al género policial teniendo en cuenta la función paranoica que este viene a cumplir en aquel ambiente de represión, censura y complot. Asimismo, existen otros pormenores, a los que se aludirá más adelante, que están dados por las pistas que deja el autor para armar y registrar una historia que no ha podido ser expuesta en la vida real mediante el discurso periodístico. De esta forma, “La loca y el relato del crimen” se inserta en un complejo entramado ficcional-paranoico que, conectando y organizando una serie de elementos intertextuales y metatextuales, intenta narrar el silenciamiento, la opresión y la asfixia a las que están siendo sometidos los individuos por parte de un Estado violento y autoritario.

Esta tercera historia (casi totalmente oculta) cuenta un crimen de mayores dimensiones: se trata del periodo previo a la dictadura cívico-militar que tomó el control del país en 1976, justo un año después de haber salido a la luz el texto analizado. La crítica y la denuncia de la represión de la ‘dicta-blanda’ en 1975 no aparecen, sin embargo, de forma explícita en las narraciones piglianas. La aproximación que hace el autor a aquel contexto casi nunca es literal, sino alegórica; por ello, debemos inferir las sutiles pistas que va dejando para aludir a aquella oscura situación sociopolítica.

Actualicemos, antes de pasar a revisar estos elementos, el desglose de las tramas propuesto anteriormente. La causalidad, el porqué Piglia necesita, desea y busca contar esta tercera historia de alguna manera, es la represión y el silencio al que están sometidas aquellas capas sociales que se hallan fuera del Sistema-Estado (SE), cuyos discursos son censurados, excluidos e ilegítimos, incluyendo el de los intelectuales. La víctima sería el otro, el subalterno, todo aquel

que se encuentre fuera del SE. El narrador sería Piglia autor, quien ha llevado el uso de la máscara al extremo. A estas alturas se cuenta con tres entidades narrativas que en teoría son una sola, pero que va transmutando. Este fenómeno ocurre, sobre todo, en las narraciones enmarcadas, como en este caso. Las figuras en cuestión son: el autor real, el narrador ficcional y el escritor personaje. El primero piensa el relato, el segundo lo crea y manipula al tercero, que lo reescribe.

Los personajes, de igual forma, van experimentando un desplazamiento cuando los observamos desde la perspectiva que asumen en cada una de las tramas. Anahí, quien en la primera historia se presenta solo como la loca testigo del homicidio, se convierte en la segunda en el personaje principal, cuyo discurso contiene la clave de la verdad. Luna, que funciona en esta trama como la entidad censuradora y criminal que somete a Renzi al silencio para ocultar la verdad, representa en la historia 3 a una de las víctimas del sistema opresor. Estos personajes, que en la primera trama aparecen como secundarios, se convierten luego en protagonistas; mientras que los protagonistas del primer crimen (Almada, Antúnez, Larry) van dejando de tener

prominencia y desaparecen del cuento una vez se entrevé quién es el homicida. Asimismo, aquello que podría haber sido un enigma (la resolución del asesinato), queda como un elemento más de enunciación del relato y da pie a las historias 2 y 3, que serán realmente las significativas (véase Cuadro 3).

Por otra parte, también se producen desplazamientos en la posición de los narradores. Piglia comenta, en *Crítica y ficción*, que existe un relato por debajo que tiene que ver con la derrota, no con la exclusión ni con las minorías, sino con los sectores que han sido dominados por el Estado. Por tanto, la historia la escriben los vencedores y la narran los vencidos. Y eso es exactamente lo que ocurre en estas tres tramas. El Piglia autor (vencedor en la historia 3), escribe de cuando fue vencido (Piglia narrador). Renzi, por otra parte, narra la historia 1 desde su posición de vencedor (Renzi escritor), pero lo que realmente está contando es su relato de cuando fue sometido por el Estado y no pudo enunciar periodísticamente la realidad sobre el asesinato. Estas dos entidades narrativas fueron silenciadas en algún momento, no tenían el poder ni la autoridad para contar una 'verdad'; pero sus discursos excluidos se

CUADRO 3. COMPARACIÓN ENTRE LAS HISTORIAS 1, 2 Y 3

	HISTORIA 1	HISTORIA 2	HISTORIA 3
TIEMPO	Tarde noche	No se explicita	1975
ESPACIO	Dancing ND	Diario <i>El Mundo</i>	Argentina
CRIMEN	Asesinato	Censura	Dictadura
CAUSALIDAD	Censura	Asesinato	Represión
VÍCTIMA	Larry	Renzi	Fuera del SE
CRIMINAL	Almada	Luna	Dentro del SE
NARRADOR	Emilio Renzi	Piglia narrador	Piglia autor
Tres entidades narrativas: autor real, narrador ficcional, escritor personaje. El primero piensa el relato, el segundo lo crea, lo cuenta y manipula al tercero, que lo reescribe.			

Fuente: Elaboración propia con base en Piglia (2003).

convirtieron en los escuchados y autorizados del escritor.

FICCIÓN LITERARIA Y FICCIÓN ESTATAL

Con el género policial, la narrativa de Piglia y, específicamente, el cuento analizado, asistimos a otra de las problemáticas que enfrenta la literatura y el crítico al pretender comprenderla: la construcción de la 'verdad' y la ficción en un discurso que linda entre ambas. La ficción literaria disputa con la estatal por un lugar privilegiado en la obra, y esta lucha se refleja en figuras narrativas (criminal/investigador; crimen/ley; enigma/revelación) que se contraponen y manifiestan la relación de las letras con el SE y sus aparatos ideológicos. La política, la ficción y la 'verdad' se entrecruzan así de manera indisoluble en el relato aludido porque en la historia argentina "la política y la ficción se entrevén y se desvalijan mutuamente, son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos" (Piglia, 2001a: 64).

Surgen entonces varias interrogantes sobre el cuento: ¿quién tiene en sus manos el discurso de la 'verdad'? Y quien lo tiene, ¿posee la autoridad requerida para enunciarlo? La 'verdad' funciona en "La loca y el relato del crimen" casi como un personaje más al que se manipula según la instancia social y cuyo manejo es atravesado por un diario y un sistema corrupto que respalda a ciertos miembros de las fuerzas policíacas. Por tanto, queda subordinada a los juegos de poder de las clases económicas y políticas altas y se convierte en una mercancía que se puede comprar con poco. La Loca y Renzi conocen la 'verdad' de los hechos,⁴ pero sus discursos no poseen valor

4 Este planteamiento también es muy cuestionable: tal 'verdad' nunca fue comprobada con hechos concretos ni pruebas fehacientes. Sin embargo, el relato de la Loca se asume como casi incuestionable porque el autor así lo ha querido. El narrador da por hecho que ese es el discurso verosímil. Y así lo retoma también el lector. No obstante, se instala el principio de incertidumbre cuando se acepta que se trata de una 'verdad' improbable.

social. En el cuento se sabe desde un inicio que el asesino es el gordo Almada, pero lo que interesa aquí es otra cosa: ¿Por qué no se escucha a la Loca? Aparentemente, la respuesta es obvia: la palabra del denominado 'loco' no tiene validez, su discurso no es aceptado por la sociedad, no se le considera mentira ni verdad.

Pero Renzi no está loco y tampoco su versión es tomada en cuenta. ¿Quién tiene entonces la voz autorizada? Luna tiene el poder, él es quien podría sacar a la luz la 'verdad' de lo ocurrido, sin embargo, el contexto de represión se lo impide:

en los últimos años la política secreta del Estado decidía la vida privada de todos. Otra vez la figura de la amenaza que se planifica desde un centro oculto (en este caso «la inteligencia del Estado») y se le impone a la realidad. Es lo que sucedió con el golpe de 1976" (Piglia, 2001a: 24).

Antes que nada, apunta el argentino en *Crítica y ficción*, se construyó una versión de la realidad mientras que las otras historias eran anuladas. Estas últimas conformarían así 'el discurso de los vencidos': un relato fragmentado, casi anónimo, que resiste y construye interpretaciones alternativas y alegorías.

En el cuento analizado, Piglia juega todo el tiempo con el contexto que le rodea, no se abs trae de él, sino que lo convierte casi en el centro de la narración. Si bien en un primer momento el lector se enfrenta al texto con el propósito de descifrar un enigma (propio del género policial), finalmente se da cuenta de que tal incógnita ha quedado al descubierto desde un inicio y que, sin embargo, aún se enfrenta a otro misterio que se relaciona más con la 'verdad' de los hechos y la manera en que estos pueden o no ser contados en un contexto determinado. Por eso se ha considerado que Piglia es, como bien señala la investigadora Laura Demaría, un autor de su tiempo; puesto que se propone:

escribir una ficción que no se aleje de lo político pero que, al mismo tiempo, incorpore los materiales ideológicos y políticos de un modo casi onírico, transformándolos, disfrazándolos, poniéndolos siempre en otro lugar [...] Una ficción que aspire a lo imposible, a la utopía, y que articule, a su vez, la contrarrealidad, la cual la podemos entender como la política revolucionaria, en el sentido que esta realidad está gastada y hay que construir otra. Piglia es un escritor político, pero cifra su política en la ficción y busca la ficción en la política (1999: 33).

¿Cómo logra el escritor argentino escribir una ficción sin alejarse de lo político? ¿De qué modo disfraza esos ‘materiales ideológicos’ para hacerlos partícipes de la narración? El discurso de la Loca, por ejemplo, así como la posición que le otorga Piglia en la historia, constituye una forma de representar de manera codificada la resistencia de lo subalterno ante una realidad represiva. Al establecer este discurso como el ‘verdadero’, el autor les concede autoridad y credibilidad a aquellas voces marginadas representadas por la Loca; el escritor restaura la palabra excluida de este personaje y la recompone, otorgándole validez y vigencia. Asimismo, crea un espacio contradiscursivo dentro de una realidad marcada por la violencia y el discurso antipluralista. La elección de un personaje marginal como protagónico

no resulta azarosa en el cuento: además del considerable nivel de ‘lucidez’ con que se presenta, su centralidad también podría interpretarse en correspondencia con la importancia que les otorga el autor a aquellos sujetos desprotegidos y amenazados por el régimen militar. De ahí que, para contar la realidad oculta y la verdad en torno al crimen, el argentino se vale del discurso de los desposeídos (la Loca y Renzi) y de sus ficciones paranoicas. Por otra parte, el sobrenombre (Anahí) con el que designa Piglia a Echevarne Angélica Inés, la Loca, podría constituir también un elemento colocado de forma muy intencional en el relato. Cuenta una leyenda que:

Anahí fue una india que se consumió en el fuego de los conquistadores para renacer en flor de ceibo y *citar*, hacer presente, con cada nueva flor, las voces, la sangre y los cuerpos exterminados por la violencia hegemónica de los grupos de poder. Anahí, el ceibo, la resistencia de los que cayeron, la memoria de los que están ausentes y han sido exterminados por la represión oficial. Sin embargo, no han sido desterrados de la historia y de la cultura oficial: Anahí y su resistencia, la sangre simbolizada en el ceibo se ha canonizado, paradójicamente, como flor nacional (Demaría, 1999: 145).

El final del relato, además, refleja la inconformidad del narrador ante el establecimiento del



Sin título (2021). Técnica mixta: Paola Saldaña.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

discurso del poder. El Piglia autor no se conforma con la versión que propone Luna y coloca a Renzi en una posición desde la cual puede ‘manipular’ también, como el Estado, la narración de los hechos. Piglia re(crea) la historia, la reescribe, la vuelve a contar por medio de Renzi. El personaje se mueve en una dimensión ficcional autorizada desde la cual puede dar a conocer la verdad. En este espacio es Renzi quien tiene el poder, el dueño de la palabra escrita. Queda así al descubierto la doble funcionalidad de este personaje quien, más allá de ejercer una labor investigativa, impide la clausura del relato cuando elige rescribirlo. Al existir la imposibilidad de revelar lo que ha descubierto, opta por contarlo en el espacio ficcional de las letras, pues como declara Piglia, “en última instancia la literatura es una forma privada de la utopía” (2001a: 102). Y en esta ocasión, como quizás ya sabemos y suponemos, Emilio Renzi viene a funcionar como el *alter ego* de Ricardo Piglia, por lo que existen rasgos de este personaje muy propios del autor (comenzando por el nombre real del argentino: Ricardo Emilio Piglia Renzi). Incluso, el propio Piglia ha confesado:

La idea de alguien muy encerrado, que habla solo, que vive incomunicado, tenía mucho que ver con la impresión que me daba yo de lo que me pasaba en los años oscuros de los militares (1976-1986). Era una metáfora muy transformada de mi situación personal. Pero solo me di cuenta después. Lo autobiográfico en mí aparece de pronto muy cifrado. A veces no es ni siquiera una experiencia anecdótica. Muchos personajes tienen fragmentos de mi experiencia. Renzi es el que está más deliberadamente construido como un todo. Renzi (en ocasiones me lo digo a mí mismo) es el tipo de gente que si yo me descuido un minuto mi vida sería como la de él (2004: 191-192).

Esto explica, probablemente la decisión de que Renzi escribiera un relato ficcional al final de la

historia en lugar de una nota periodística o una denuncia al juez: el narrador (Piglia), teme que detrás de la derrota de Renzi esté la suya, que el peligro que pueda correr el personaje sea, también, propio. La amenaza y el complot estatal, ya lo hemos visto, acechan constantemente a los protagonistas de este relato, por lo que cada una de las acciones de Emilio Renzi se encuentra sujeta y sometida al poder dictatorial que invade hasta los medios de comunicación y que controla, por si fuera poco, los comportamientos de los otros y los saberes compartidos.

OTROS PORMENORES DE LA HISTORIA 3

Antes de concluir este ‘paranoico’ acercamiento al relato, hagamos alusión brevemente a otros pormenores más específicos mediante los cuales se podría inferir la tercera historia, así como también a algunos recursos narrativos utilizados por Piglia para dar forma al cuento, de manera general, y para construir esa última trama a partir de lo no dicho.

En primer lugar, el título funciona como una pista con doble significancia para el lector detective. Por una parte, teniendo en cuenta la definición de ‘relato’ —narración breve de carácter literario—, “La loca y el relato del crimen” podría aludir directamente al carácter ficcional que toma, en ocasiones, la realidad. Pero, por otra, es viable pensar que se trata de una estrategia de Piglia (un complot) para concentrar el foco de interés en el relato ficcional que se narra (asesinato), y no en la verdadera historia de la cual no se puede hablar (dictadura, censura, opresión). En este último caso, el título sería una pista falsa.

Aquella doble funcionalidad del título entronca también con el uso de la ‘narración enmarcada’ como forma de estructurar la trama e incluir un relato dentro de otro principal, creándose de esta manera los dos universos literarios

comentados. No obstante, desde el primer acercamiento al cuento se sospecha la existencia de una tercera historia por varios motivos: se sabe quién es el asesino desde el inicio y, a pesar de no haber testimonio veraz sobre los hechos, sospechosos o pistas, el homicidio queda resuelto con rapidez. Es decir, el supuesto enigma que regiría la narración queda descubierto inmediatamente sin mucha resonancia y el lector queda como a la espera de otro crimen, de una historia mayor. De ahí que se instale la duda sobre la posibilidad de que exista una tercera trama.

Encontramos, asimismo, otro de los instrumentos escriturales recurrentes en la narrativa de Piglia: la parodia. Este recurso se ejemplifica en varios aspectos del cuento: “uno de ellos es el método deductivo utilizado por el improvisado detective: una serie de reglas lingüísticas aplicadas al discurso de la Loca. Otra, la escritura como una compensación fantasmal a la violencia, resentimiento, censura y *criminalidad* del discurso social” (Rodríguez Fernández, 2006: 458), y la inutilidad del descubrimiento del verdadero criminal.

Partiendo de lo que Michel Foucault denominó ‘microfísica del poder’, el escritor argentino apunta a las esferas concéntricas donde el poder se hace real y efectivo, y hace referencia en el texto, de manera implícita, a los mecanismos de la autoridad mediante gestos, comportamientos, etc. Dicho tratamiento minucioso refleja cómo todos estamos atravesados de manera cotidiana por las relaciones de poder. Este rasgo matiza todo el cuento y se expresa en el ocultamiento del delito de Almada, en la censura de Luna y en la obligatoriedad de Renzi de tener que escribir un relato ficcional sobre un hecho real.

Como parte de este recurso literario, Piglia decide posicionarse ética y estéticamente mediante del personaje de la Loca, uno de los elementos fundamentales en el descubrimiento de la historia 3. La palabra de la mujer constituye una metáfora sobre los discursos de los subalternos, que pasan por incomprensibles o incoherentes,

sin sentido, pero ocultan una ‘verdad’ que nadie escucha. El protagonismo que Piglia le da a lo dicho por este personaje lateral y oscuro podría ser una estrategia textual-narrativa orientada a la construcción de sentidos plurales, abiertos y dialógicos que se oponen a los discursos monocordes, verticales y plenos propios del autoritarismo de la época, así como una manera de enfrentarse al poder y contrarrestarlo al legitimar ese otro discurso. Con la Loca también se instala una paradoja: en la historia 1 los protagonistas entran en escena sin introducciones, les alcanzan ciertas referencias fragmentadas y se mencionan solo sus nombres o apellidos: Almada, Antúnez, Larry. El único personaje que parece tener una identidad completa es, precisamente, la Loca: Echevarne Angélica Inés, alias Anahí.

El manejo de la literatura paranoica y la figura del complot constituyen, no obstante, los recursos fundamentales de los cuales se apoya Piglia para narrar el cuento policial analizado. A partir de lo comentado por el escritor argentino, en este tipo de literatura el protagonista no va a descifrar “un crimen privado”, más bien se va a enfrentar a una serie de “enemigos multitudinarios” como, en este caso, la censura, los controles del poder, los entes mediadores entre hechos y derechos, etc. El sentimiento de opresión, activo de forma transversal y camuflada en todos los personajes de “La loca y el relato del crimen”, pone al descubierto ciertas características de la narrativa de Piglia expuestas en el presente artículo, por ejemplo: el encubrimiento, el efecto-máscara, las interrupciones, los giros y la fragmentación del cuento que busca esquivar la verdadera significación de lo narrado. De ahí que el autor eluda, casi con insistencia, la cronología; que los referentes históricos se muestren borrosos y diferidos, y que el basamento documental sea apócrifo. Esta quizás sea la estrategia del autor para mantener a salvo al personaje de Renzi, lo cual constituye, en esencia, ponerse a salvo a sí mismo.

En el texto, por tanto, nunca se habla explícitamente de la dictadura ni de la represión. Los

elementos que pueden redireccionar la lectura del cuento hacia ese sentido se presentan por medio de lo no dicho, figura retórica que lleva el nombre de elipsis. Además, esta tercera historia oculta y cifrada se sugiere mediante lo enigmático y, en ocasiones, lo absurdo o incomprensible. La alusión se presenta como recurso narrativo para ello, dado que tiene que ver también con la teoría del iceberg de Hemingway: “lo más importante nunca se cuenta, la historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión” (Piglia, 2000: 108).

Aún así, el escritor intenta exponer lo censurado y prohibido mediante técnicas ficcionales y utiliza esa propia escritura como contrarrelato para desafiar el paradigma discursivo hegemónico. La alusión y la alegoresis son algunos de los procedimientos utilizados por Piglia para dejar al descubierto el verdadero crimen. De la primera se apoya para mencionar determinados mitos (el significado del nombre Anahí), situaciones comprometedoras y contextos de manera indirecta y por implicación. Con la segunda, proporciona sentidos ocultos, dice una cosa para otra sin ser esto un intento reconstructivo. Por ejemplo, cuando en la historia 1 Almada va en busca de Larry son más de las 6 de la tarde y se señala que: “Las calles se aquietaban ya” (161). Esto podría ser una alusión a los toques de queda que en ciertas ocasiones ya se anunciaban en aquellos años previos a la represión dictatorial. En otra ocasión, un peculiar pensamiento de Almada se introduce sin lógica ni sentido en una parte de la narración, se trata de una frase descolgada, una anomalía en el relato que, sin embargo, podría hacer referencia a los exiliados: “Años que quiero levantar vuelo, pensó de pronto. Ponerme por mi cuenta en Panamá, Quito, Ecuador” (163).

Asimismo, encontramos un pasaje en el cual se insinúa el posible exilio de otro de los personajes y el ambiente de degradación y deterioro que lo rodea. En dicho fragmento, Larry le pide a Antúnez que no se vaya, mientras que este responde riendo:

«¿Para qué?», dijo. «¿Quedarme?», dijo él, un hombre pesado, envejecido. «¿Para qué? », le había dicho, pero ya estaba decidido, porque en ese momento empezaba a ser consciente de su inexorable decadencia, de los signos de ese fracaso que él había elegido llamar su destino (2003: 167).

Otra ocasión que aprovecha Piglia para dar cuenta, de manera elíptica y ficcionalizada, de la verdadera realidad de opresión y censura a la que están sometidos los intelectuales en Argentina es cuando explica el origen del agobio de Emilio Renzi: “terminar escribiendo reseñas de media página sobre el desolado panorama literario nacional era sin duda la causa de su melancolía” (171).

Por último, la constante presencia del color rojo a lo largo del relato podría ser una referencia a la violencia esgrimida en el país por las fuerzas militares: el adiós escrito con *rouge* en el espejo del ropero, el pelo rojo de Larry, los cortinados color sangre de la entrada del New Deal, las palabras de la Loca subrayadas por Renzi en rojo. Asimismo, cuando Luna le prohíbe a Renzi publicar la verdad del asesinato, sus palabras no solo manifiestan una comprensión hacia lo que le dice el periodista, sino también el temor que siente frente a la fuerza coercitiva que vigila y amenaza también a los medios de comunicación:

Ya sé. Pero yo hace treinta años que estoy metido en este negocio y sé una cosa: no hay que buscarse problemas con la policía. Si ellos te dicen que lo mató la Virgen María, vos escribís que lo mató la Virgen María” (185-186).

CONCLUSIONES

En “La loca y el relato del crimen”, Piglia despliega magistralmente su talento en el arte de lo implícito haciendo uso de determinados mecanismos estéticos que identifican a su literatura. No

obstante, el escritor está marcado por una realidad que aparece en sus obras como un susurro constante. De ahí que recurra a la ficción para dejar al descubierto, desde su propia vivencia, el sistema de corrupción y violencia estatal imperante en la Argentina de los años setenta. Al hacerlo, establece una clara relación entre literatura y ética porque, como bien señaló en alguna ocasión, la narrativa policial “trabaja el orden de las causas en un sentido a la vez literario y moral. Convierte los desvíos de la causalidad narrativa en un problema ético” (Piglia, 1993: 9). Mediante la ficción paranoica, y específicamente con el cuento analizado, Piglia consigue introducir a los lectores en un mundo que —gracias también a las nuevas posibilidades que brinda el género policial— deja entrever algunos filones del mundo real en el cual siempre aparecen unidas, como causas esenciales de sus creaciones, las preocupaciones estéticas y sociales del escritor.

REFERENCIAS

- Avellaneda, Andrés (1997), “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta”, en Adriana Bergero y Fernando Reati (comps.), *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Buenos Aires, Corregidor.
- Borges, Jorge Luis (1972), “Los cuatro ciclos”, en *El oro de los tigres*, Buenos Aires, Ediciones Neperus.
- Demaría, Laura (1999), *Argentina-s. Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*, Buenos Aires, Corregidor.
- De Rosso, Ezequiel (2012), “En la diáspora: algunas notas sobre los modos transgenéricos del relato policial”, [artículo en conferencia], VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Fornet, Jorge (2007), *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE.
- Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera, (1996), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- Lafforgue, Jorge (1997), “Prólogo”, en *Cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Link, Daniel (2003), “Prólogo”, en Daniel Link (comp.), *El juego silencioso de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- Link, Daniel (2009), “Paranoia y ficción policial”, [artículo en conferencia], Segundo Coloquio Latinoamericano de Literatura Policial “Ciudades, Identidades y Literatura Policial”, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile.
- Mattalía, Sonia (2008), *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid, Iberoamericana.
- Montiel Figueiras, Mauricio (2003), “Por una lectura infinita. Entrevista con Ricardo Piglia”, *Letras Libres*, vol. 5, núm. 53, pp. 52-55.
- Piglia, Ricardo (1991), “La ficción paranoica”, en *El Clarín. Cultura y Nación*, 10 de octubre de 1991, Buenos Aires, pp. 4-5.
- Piglia, Ricardo (comp.) (1993), *Las fieras. Antología del género policial en Argentina*, Buenos Aires, Clarín/Aguilar.
- Piglia, Ricardo (2000), *Formas breves*, Madrid, Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2001a), *Crítica y ficción*, Madrid, Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2001b), *Antología personal*, Titivillus ePub base r1.2. disponible en: <https://audiocreativa.files.wordpress.com/2017/03/antologc3ada-personal-pdf.pdf>
- Piglia, Ricardo (2003), “La loca y el relato del crimen”, en *Nombre falso*, Madrid, Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2004), *Cuentos con dos rostros*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez Fernández, Mario (ed.) (2006), *Antología de cuentos hispanoamericanos*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Rodríguez Pésico, Adriana (2019): “De la literatura, el pudor y la verdad. Sobre Ricardo Piglia”, *Cuadernos LIRICO*, Hors-série 2019, pp. 1-11, disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/7899>
- Todorov, Tzvetan (1974), “Tipología de la novela policial”, en *Fausto*, vol. III, núm. 4.

AYLEN PÉREZ HERNÁNDEZ. Licenciada en Periodismo por la Universidad de La Habana, Cuba. Actualmente, estudia el Doctorado en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile. Entre sus publicaciones se encuentran: “Memorias en un poema nahua”, 2018; “Buena suerte viviendo. Mensajes a un poeta”, 2017; “Barbara Dane: Cuba es mi hogar espiritual”, 2017; y “Enrique Cirules, la última entrevista”, 2016.