

ÁGNES CSELIK

LOS CONCEPTOS DE TIEMPO Y ESPACIO EN LAS OBRAS DE RICARDO PIGLIA: “LA LOCA Y EL RELATO DEL CRIMEN”

Ricardo Piglia, escritor argentino contemporáneo, es uno de los autores más inquietantes en la actualidad. Ha creado una serie de cuentos de los cuales varios reaparecen en la novela *La ciudad ausente*. Este hecho, incluir cuentos enteros, obras literarias independientes en una novela, y conseguir que formen parte íntegra de un discurso literario más amplio que el definido por los márgenes tradicionales de los géneros, señala ya que el autor deliberadamente reestructura y revaloriza la función y el funcionamiento de la literatura. Hay que añadir además que en muchas obras de Ricardo Piglia el protagonista es Emilio Renzi, figura de ficción pero diseñada con elementos autobiográficos, como se ha dicho tantas veces al estudiar las obras de este autor: “El narrador pigliano por excelencia, Emilio Renzi, es compañero, familiar y discípulo de locos” (Fernández-Porta 2000: 19). Los temas que aparecen en un cuento reaparecen en otro, Renzi empieza una historia, termina y sale de ella, más tarde continúa en otra, por lo cual se percibe un contacto activo y vivo entre los elementos de este corpus literario.

El objetivo del presente trabajo es estudiar y demostrar cómo se revalorizan todas las categorías tradicionales, entre ellas las espaciotemporales en el cuento “La loca y el relato del crimen” de Ricardo Piglia y de qué manera se crea un mundo literario mareante que exhibe correlaciones tradicionalmente ignoradas o directamente negadas.

El protagonista del cuento es Emilio Renzi que trabaja en el diario *El Mundo*. Puesto que el encargado de la sección de crímenes está enfermo, el jefe de redacción manda al joven que escriba una noticia sobre el asesinato de una copera. El único testigo del crimen es una loca que repite el mismo delirio lunático a lo largo de la investigación. Renzi, aplicando métodos lingüísticos analiza el monólogo de la loca y descubre que el asesino no es quien había sido detenido por la policía. El jefe de redacción queda impresionado por el descubrimiento, sin embargo no quiere conflictos con la policía y ordena al periodista que publique la versión oficial del asesinato. Renzi decide rebelarse, pero al final empieza a escribir un cuento.

Con todo ello, la última frase del cuento es la repetición de la primera y el cuento se cierra herméticamente sobre sí mismo. Ricardo Piglia y Emilio Renzi

se identifican en el acto de escribir a nivel de narración, mientras esta identificación absoluta es indudablemente falsa a nivel del discurso literario. En el corpus del cuento el narrador es extradiegético, los acontecimientos se ven desde fuera, sin comentarios sentimentales o intelectuales. No obstante, en el desenlace del cuento se descubre que el narrador y el protagonista son la misma persona, con lo cual las dicotomías dentro-fuera, realidad-ficción, información-imaginación se desequilibran y quedan cuestionadas.

El marco del cuento es el de una historia policíaca que da al lector una sensación de seguridad completamente falsa. Los componentes obligatorios de las historias de detectives representan un mundo conocido, arraigado en la tradición literaria. Los marcadores del género son, entre otros, los lugares, personajes, situaciones y acciones típicos. Estas últimas son la agresión, la investigación y la búsqueda; las figuras obligatorias son el asesino, el detective y la víctima; y los lugares que aparecen en la mayoría de estas historias son el bar, el hotel, las calles de los suburbios, la comisaría y la redacción de algún diario. Por último puede haber situaciones típicas, patentes, como es el caso en “La loca y el relato del crimen” y el mensaje escrito en el espejo con una barra de labios. Valiéndonos de la categorización de Tamás Bényei, en el presente caso tenemos un ejemplo de historia policíaca metafísica, en la que el texto presta elementos de las historias policiales analíticas, mientras la investigación se convierte en la metáfora de un proceso iluminativo (Bényei 2000: 15–23). Veamos cómo desfilan clichés policiales en este cuento concreto y cómo se revalorizan nada más aparecer en la obra.

En “La loca y el relato del crimen” los lugares emanan una atmósfera decadente, y a pesar de la declarada presencia física parecen más bien elementos de un sueño o de un delirio. El cuento comienza en un atardecer, que es un período de transición, ya no es de día y tampoco de noche cerrada aún. Por lo tanto la luz que emite el sol es pálida, las calles se aquietan, están oscuras y lustrosas. Los contornos se diluyen y la esquina, en estas condiciones de luz, no es más que una mancha ocre, corroída, donde se descubre el bulto sucio de una mujer envuelta en trapos. En cuanto al bar, tiene cortinas color sangre en la entrada, tono que en su aparente vivacidad se contrapone a la oscuridad de la calle y, al mismo tiempo, a posteriori, puede ser percibido como el augurio de la tragedia, de la sangre vertida delante. Dentro del bar reina una lámpara celeste que empapa de una luz malva el ambiente, y que se refleja en el pelo rojo de Larry, la copera. Los colores que dominan en el bar son excitantes y artificiales.

Curiosamente, también son de color celeste las paredes de la comisaría, que “parecía un cine: cuatro lámparas alumbraban con una luz violenta una especie de escenario de madera” (p. 155). En la descripción la comisaría se asemeja a un cine o a un teatro, donde se representan tragedias y tragicomedias cuyo afianzamiento en la realidad puede ser puesto en tela de juicio. Además, en este mundo de apariencias hay una persona de la que se dice: “el tipo parecía flotar en la niebla” (p. 157). La oficina de policía es supuestamente donde se revelan verdades incuestionables, y con el parangón del escenario de madera y el del hombre que

flota en la niebla, la policía, a nivel descriptivo, se iguala al mundo de la ficción. Veremos más adelante que en el nivel del mensaje textual la policía no es más que una organización que alimenta y verifica ficciones. La descripción física del lugar revela ya verdades ocultas y negadas por las autoridades.

La pensión, donde transcurre la vida privada de algunos personajes del crimen, simboliza la derrota absoluta de los mismos. El pasillo es amarillento, y a lo largo de la descripción de la habitación percibimos una luz molesta, demasiado fuerte que se infiltra a través de las persianas. Larry, que vive una vida inversa a la de la mayoría de las personas, vuelve a su habitación después de teminar su jornada de trabajo, al amanecer que, junto con el atardecer, vuelve a ser un período de transición. Cuando Juan Antúnez entra en la habitación encuentra los signos de la muerte en los muebles vacíos y los cajones abiertos. Esta vez es la colocación espacial de los objetos la que revela el desenlace trágico de una historia de amor.

Los personajes —Larry, la copera, el gordo Almada, Juan Antúnez y la pordiosera— armonizan con su entorno. Son todos seres desengañados, vencidos y humillados. La pordiosera loca es una persona totalmente marginada en tres sentidos: por su estado social, físico y mental. El gordo Almada es alguien deprimido, con miedos, lleno de agresividad y que anhela un ambiente de superioridad. Añora a Larry, sueña con ella, sus sentimientos son ambiguos y peligrosos. Es un hombre humillado que quiere vengarse. Larry, la copera, tiene el pelo teñido de rojo, la piel gastada y ojeras marcadas. Pasa la mayor parte de su tiempo borracha, distante e indiferente. Ésta debe ser su táctica para intentar sobrevivir. Cada poco tiempo la asaltan los miedos de morir o de volverse loca. Juan Antúnez es un hombre pesado, envejecido, que en un momento de reflexión descubre las señales del final: “Nos queda poco de juego, a ella y a mí” (p. 152).

La relación que hay entre ellos se puede resumir en una frase corta (que además es otro cliché clásico): dos hombres se enfrentan por causa de una mujer. Larry, la copera, pertenecía al gordo Almada, pero decidió vivir con Juan Antúnez que, de esta manera, se convirtió en su “cafishio”. Es hartito conocido en el mundo de los relatos policiales que semejante agravio debe ser vengado por obligación. Hace más complejo el asunto el hecho de que paralelamente al económico haya también un factor emocional. Ambos hombres, de una manera u otra dependen emocionalmente de Larry. Aún así, en ningún caso podríamos identificar este sentimiento con el amor. El gordo Almada es demasiado agresivo, lo que él quiere es poseer, dominar. Juan Antúnez se queda en la pieza de Larry por pereza, comodidad y por simple interés, ya que ella se lo permite, si bien parece que siente cierto cariño por ella.

Aparentemente la acción transcurre según las reglas del género policiaco. Hay un crimen —apuñalan a una copera— al que sigue una investigación. La investigación consiste en el análisis lingüístico del delirio lunático de una loca y, como resultado del trabajo científico, se descubre que el asesino no es la persona que había sido detenida por la policía. A la par, se revela bruscamente que la situación establecida por las autoridades de ninguna manera puede ser alterada. De esta forma el final del cuento ya no es tradicional, la narración no termina con el

restablecimiento del equilibrio y del orden, sino todo lo contrario: el final es más inquietante aún que el comienzo, el *incipit* y el cierre se entretajan y se unen en la misma frase. Los acontecimientos narrados por el cuento vuelven a empezar otra vez y la estructura temporal de la obra se asemeja a un círculo y se crea lo que Northrop Frye llama tiempo demoníaco, en el que “todo movimiento cíclico es visto como cerrado y completo, y sólo tenemos repetición de la misma cosa o del mismo tipo de cosa” (Frye 1996: 231).

El tiempo demoníaco no obedece a las reglas del tiempo cronometrado y confunde, marea a los personajes y también al lector. Por lo tanto en este sentido desaparece la diferencia ontológica entre el individuo de ficción y el real, las leyes de los fractales pierden vigencia y se convierten en universales.

La circularidad es otro aspecto que puede ser percibido en todos los segmentos de la narración. Donde más se palpa es en la estructura del cuento; las repeticiones constantes también son evidentes en el caso del delirio de la loca, y además están de una manera latente presentes en todos los intentos de comunicación. A lo largo de “La loca y el relato del crimen” la comunicación verbal está llena de elementos redundantes que dificultan el contacto comunicativo. Estos elementos sobrantes son los que Renzi denomina “moldes” que la loca tiene que rellenar maniáticamente. Por otro lado, la comunicación es marcadamente fragmentaria. Los diálogos, en la práctica, son monólogos paralelos que, de vez en cuando, se transforman en parodias.

El primer ejemplo es el encuentro del gordo Almada con la loca. La conversación entre ellos es redundante, circular: “—¿Me das plata? —Ahá, ¿quieres plata?”; algunas veces carece de significado: “—¿Y qué haces acá? —Nada”; y al mismo tiempo las respuestas y las reacciones son totalmente inadecuadas a la situación: “—Te arrodillas y te lo doy [el dinero]. —Yo soy ella, soy Anahí. La pecadora, la gitana— (p. 149). La falta de coherencia semántica podría ser atribuida a que uno de los dialogantes es una loca. Pero en la práctica no solo ella, sino el gordo Almada también parece un lunático, carente de sentido común. Aparte de la arrogante exigencia de que la loca se arrodille delante de él cuando le entregue el dinero, le dice lo siguiente: “—Ahí tenés. Yo soy Almada —dijo y le alcanzó el billete—. Comprate perfume” (p. 150). Es una declaración altiva, humillante y fuera de lugar. Tampoco tiene explicación racional que Almada se presente ante una pordiosera loca.

Antúnez y Larry apenas hablan entre ellos, las cosas les suceden sin que quieran formular una decisión o una opinión concreta. Él no quiere admitir que iba por ella, y simplemente acepta quedarse en la pieza de la mujer. A su vez, ésta le escribe su mensaje con pintalabios en el espejo del ropero, y su despedida de la copera es sorprendentemente larga (en la realidad habría rellenado toda la superficie del espejo) y, además, contradice la supuesta prisa de Larry. El propio texto es una letanía que parece una alucinación, está cuajado de repeticiones. En ocho líneas el verbo venir se repite cinco veces, siempre en la misma forma: “vino”, hay tres adjetivos peyorativos que designan a Almada: “bicho”, “basura”, “rata”, por lo tanto funcionan como sinónimos, y hay cinco imperativos que son

sinónimos y expresan el mismo mensaje con variantes: “ándate”, “sálvate”, “olvidame”, “no me busqués” (pp. 152–153). El texto de Larry se asemeja al delirio de la loca que más tarde acunará su cuerpo apuñalado.

La loca maniáticamente repite lo mismo y su monólogo parece no tener contacto con la realidad. En su delirio, la pordiosera es una reina, gitana, pecadora y virgen a la que quería el hombre más bonito del mundo. El monólogo de la loca es un poema surrealista, lleno de asociaciones plásticas con verdadero valor estético. Por ejemplo: “[...] Juan Bautista Bairoletto, jinete de poncho inflado en el aire es un globo gordo que flota bajo la luz amarilla [...]” (p. 158). La primera parte de la frase habla del amor de la loca, y la segunda del gordo Almada que se acerca a Larry en el pasillo. En el delirio la mujer utiliza, casi exclusivamente, el presente y de acuerdo con la psicología de la lingüística este hecho es otro ejemplo de la circularidad y revela la distorsión del sentido de la realidad. Por lo tanto además de que el delirio de la loca está estructurado a base de repeticiones, la misma forma lingüística en la que se expresa la circularidad de las connotaciones es circular por definición. Cuanto más afectada está la persona en cuestión, tanto menos es capaz de utilizar los diferentes tiempos verbales, los adverbios temporales y de mantener el orden cronológico (László 2005: 142). Otra vez se presenta el tiempo demoníaco ante nosotros.

Echevarne Angélica Inés, la loca, confunde y superpone las secuencias temporales y no distingue entre realidad y ficción. Para ella todo parece ser realidad, mientras que todos los destinatarios de su monólogo (excepto Renzi) dan por hecho de que se trata de una genuina ficción lunática. En este monólogo se entretrejen personajes históricos que a la vez son legendarios, ya en sí mismos una amalgama excitante de realidad y ficción (es el caso de Juan Bautista Bairoletto y de Evita Perón) y aparecen hechos reales (el asesinato) mezclados con puras ficciones (el amor y el hecho de que ella se tenga a sí misma por reina). Curiosamente, su monólogo surrealista es el único momento en el cuento en el que se infiltra la huella de alguna felicidad, aunque fuera perdida para siempre.

Finalmente es Emilio Renzi quien descifra el significado del mensaje encriptado de la pordiosera. Un “rhema”, un elemento nuevo entre las repeticiones constantes y maniáticas, es lo que la mujer trata de decir. En la transcripción de Renzi el mensaje de la loca es el siguiente: “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” (p. 160). Con lo cual Emilio Renzi saca la conclusión de que el asesino es el gordo Almada, declaración sorprendente para todos. Lo es para el jefe de la redacción, porque según la policía el asesino es otro, Juan Antúnez. Al lector, la identidad del asesino no le extraña, pero sí que llaman la atención algunos detalles. En el monólogo conocido por el lector la mujer no pronuncia el nombre de Almada. De Renzi sabemos que aquel día está haciendo una sustitución, que no conoce este mundo de bares sucios, coperas baratas y “cafishios”. En ese caso, ¿cómo sabe Renzi con tanta seguridad que el asesino se llama Almada? Una respuesta posible podría ser que nosotros, lectores, no conocemos todo el monólogo, sólo fragmentos. Por lo tanto, la información disponible para el lector es deliberadamente restringida.

También puede ser que en otro momento la loca hablase de Almada en concreto, puesto que éste se le había presentado y conocía su nombre.

Emilio Renzi es discípulo de Trubetzky, que había trabajado con la fonología y algo menos con las repeticiones. Renzi aplicó 36 marcadores verbales al estudio de la coherencia de textos psicóticos. En cambio en la psicología de la narrativa actual se aplican 250 marcadores lingüísticos (László 2005: 145). Por lo tanto el método de Renzi sólo le facilita información restringida. El lector que analiza el cuento y Renzi que estudia el monólogo de la loca, disponen ambos de informaciones fragmentarias y, tal vez, falsas. El estudioso del delirio de la pordiosera que aplique el método de Renzi tomando como bases el citado texto de la loca, obtiene la siguiente transcripción de su mensaje:

Yo he visto, todo he visto, le estoy diciendo váyase de aquí enemigo de mala entraña, vos no tenés alma y el brillo de esa mano, tomo ácido, te juro si te acercás tomo ácido, el brillo que la hizo morir, que me vio o no me vio y le habló de ese dinero, un globo gordo que flota bajo la luz amarilla, no te acerqués, si te acercás te digo no me toqués con la espalda porque en la luz es donde yo he visto todo (pp. 156–158).

Ésta es una versión mucho más dramática que la de Renzi e incluye citas de las palabras de Larry también. La loca que habla con repeticiones cita a una copera que también se expresa de una manera circular.

La transcripción de Renzi no es el equivalente literal del discurso de la loca, sino que ya es una interpretación. Según la versión de ella, no se sabe si el asesino la vio o no, mientras que Renzi declara con toda seguridad que la mujer no fue vista. De todas maneras, el jefe de la redacción queda convencido. El diálogo que él mantiene con Renzi en ciertos puntos también tiende a lo absurdo. En un principio no se entiende con Renzi y cuando llegan a entenderse, no están de acuerdo.

La comunicación entre el jefe de la redacción y Renzi es apasionante, pero termina en un fracaso, igual que todas las relaciones y comunicaciones representadas en el cuento. Personas y relaciones fracasan completamente a lo largo del cuento. En este nivel de la narración también se borran diferencias ontológicas, puesto que el hundimiento universal es válido en todos los segmentos de la narración.

En el caso de los personajes la frustración ya fue estudiada. Ahora tenemos que hablar de las relaciones. El gordo Almada fracasa completamente porque lo que él quería era vengarse de Larry, someterla y humillarla. Sin embargo, el monólogo de la loca demuestra que Larry murió luchando e insultando al hombre.

Juan Antúnez sabe que “[...] la mujer pagaba de esa forma el modo que tenía él de protegerla de los miedos que de golpe le daban de morir o de volverse loca” (p. 152). Con este intento de proteger a Larry, Juan Antúnez falla en una semana. En realidad Larry es asesinada justamente por haber elegido a Juan Antúnez en lugar del gordo Almada; de esta manera, es él mismo el que provoca indirectamente la muerte violenta de Larry.

Al mismo tiempo curiosamente es la mujer la que intenta salvar a Juan Antúnez con el texto escrito en el espejo del ropero. Le ruega que se olvide de ella,

que escape, porque el gordo Almada le quiere matar. El desarrollo del cuento contradice y niega por completo este mensaje. Contrariamente a lo que dice Larry, la víctima no es Juan Antúnez, sino ella misma, por lo tanto no es él quien debería escapar, sino la copera. Visto desde esta perspectiva, el texto en el espejo debería ser interpretado a la inversa, como toda imagen que se ve reflejada en él. Absurdamente y de una manera irónica, al final se cumple la amenaza del gordo Almada para con Juan Antúnez, ya que el acusado del asesinato será él y no el asesino real.

Emilio Renzi tiene vocación de lingüista; sin embargo, se ve obligado a trabajar en un diario, y eso “era sin duda la causa de su melancolía” (p. 154). El diario se titula *El Mundo* —como siempre en los cuentos de Ricardo Piglia— y en la comisaría, Renzi se encuentra con un periodista que trabaja para *La Prensa*. Paralelamente a la investigación del protagonista, a la mañana siguiente en ambos diarios va a aparecer un artículo con el mismo contenido sobre el asesinato de la copera. Las pautas del comportamiento adecuado son resumidas por el jefe de la redacción, el señor Luna: “[...] 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” (p. 162). He aquí otro ejemplo para la comunicación redundante y circular en la que la repetición subraya una verdad incuestionable. En la sociedad representada en el cuento la comunicación y la información están controladas y dictadas por el poder. La obligación de todo ciudadano es aceptar y obedecer estas reglas. Renzi tiene claro que hay que rebelarse contra semejante injusticia. Piensa en diferentes opciones: renunciar a su puesto de trabajo o escribir una carta al juzgado. Por fin, instintivamente opta por una tercera vía y empieza a escribir un cuento. Renzi, escritor, escribe un cuento literario para poder expresar lo que las autoridades oficiales prohíben comunicar. El cuento de Renzi es circular, incluye una serie de monólogos circulares y el propio Renzi también lo es, puesto que aparece como personaje en su obra literaria, es protagonista y autor al mismo tiempo. Los círculos comunicativos del cuento se superponen a lo largo de la lectura formando un prisma en el que cada imagen es cerrada e independiente. Pero la unidad formada con ellas es tan poco habitual que es imposible de entender e interpretar con las categorías tradicionales del espacio, del tiempo y de la lógica.

El prisma altera la situación aparente de los objetos, produce la reflexión, la refracción o la descomposición de la luz. El prisma aplicado en la narratología es una metáfora que además de eludir las categorías espaciales también revaloriza las secuencias temporales y ontológicas, mientras abole la validez de la lógica causal. Con todo ello hace posible observar muchos espectros al mismo tiempo.

El modo de ver y representar bajo las leyes de un prisma crea un concepto absolutamente nuevo, algo que Jacques Lévy al hablar de la pintura llama posterior a la perspectiva (Lévy 2002: 25). En este mundo, en el que desaparece todo tipo de jerarquía, no es sorprendente que un personaje salga de un cuento y entre en otro, que las obras se completen y dialoguen entre ellas. Emilio Renzi, personaje literario está ganando la misma autonomía que Ricardo Piglia, mientras el propio Piglia ha sido convertido en personaje literario en *El mal de Montano* de Enrique-

Vila Matas, y aparece con el mismo estatus ontológico que Emilio Renzi. Aún más, Ricardo Piglia en una entrevista confiesa que según su criterio uno de los autores contemporáneos más interesantes es Enrique Vila-Matas (Nuño 2002: 15).

Evidentemente, todo esto significa que la literatura, en cierto modo, se cierra también. Para demostrar que la metáfora del prisma podría ser aplicada al estudio de narraciones actuales, cito a otro autor que no tiene ningún contacto con Ricardo Piglia y que habla del deseo de poder expresarse con la multiplicidad de un prisma: “Hubo un momento, incluso, en que se convirtieron en réplicas exactas de mí mismo. Me vi multiplicado, cinco, seis, siete veces repetido como si la realidad se hubiera cubierto de espejos” (Estévez 1997: 341); “Una de las grandes ambiciones de cualquier novelista ¿no será lograr que Pasado, Presente y Futuro se mezclen en una página?” (Estévez 1997: 220).

Las obras de Ricardo Piglia funcionan como un prisma: reflejan y tergiversan la realidad a la vez. Las diferentes secuencias de tiempo, espacio y lógica aparecen yuxtapuestas, negando la primacía usual de la cronología, de la distancia y de la causalidad, así como las diferencias entre realidad y ficción, personas y personajes. Las imágenes reflejadas aparentemente al azar en los espejos del prisma llegan a formar un mundo en el que se cuestiona todo tipo de jerarquías y presuposiciones. De esta manera se crea un texto hermético, imposible de manipular.

Referencias bibliográficas

- BÉNYEI, Tamás. *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000.
- ESTÉVEZ, Abilio. *Tuyo es el reino*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. Teoría y práctica del relato en Ricardo Piglia. *Quimera*, 2000, n° 198, pp. 17–20.
- FRYE, Northrop. *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*. Barcelona: Muchnik Editores, 1996.
- LÁSZLÓ, János. *A történetek tudománya. Bevezetés a narratív pszichológiába*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2005.
- LÉVY, Jacques. A helyek szelleme. In *Tér és történelem*. Ed. Benda, Gyula; Szekeres, András. Budapest: L'Harmattan, 2002.
- NUÑO, Ana. Por fin, Piglia. *Quimera*, 2000, n° 198, pp. 8–16.
- PIGLIA, Ricardo. *Cuentos con dos rostros*. México: UNAM, 2004.

Abstract and key words

The paper deals with time and space in one of Ricardo Piglia's short stories: “La loca y el relato del crimen” and it shows that Piglia uses in his works prism methodology: the reality is shown as reflected and distorted. Different time sequences, space and logic appear together, denying chronology, distance and casuality, differences between reality and fiction, creating hermetic text that is impossible to manipulate.

Time; space; Ricardo Piglia