

Sociedades extintas. Violencia y pobreza en *La villa* de César Aira y *Rabia* de Sergio Bizzio

Nancy Fernández
CONICET - ISTeC - Universidad Nacional de Mar del Plata

FECHA DE RECEPCIÓN: 13-05-2022 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 20-06-2022

RESUMEN

Las dos novelas abordadas surgidas en el campo de la literatura argentina de los años 2000, suponen un corte en el modo de representación, donde el contexto de emergencia y publicación, hacen foco en el motivo central de la pobreza y la violencia. Si bien el realismo es una corriente que permite pensar distintas operaciones culturales, en este trabajo intento privilegiar aquellos procedimientos singulares que cada uno de los textos de Aira y de Bizzio pone a funcionar.

PALABRAS CLAVE

Literatura; narrativa; realismo; pobreza; violencia

Disolved societies. Violence and poverty in Cesar Aira's La villa and Sergio Bizzio's Rabia

ABSTRACT

The two novels addressed emerged in the field of Argentine literature of the 2000, suppose a cut in the mode of representation, where the context of emergence and publication, focus on the central motif of poverty and violence. Although realism is a current that allows us to think about different cultural operations, in this work I try to privilege those unique procedures that each of Aira's and Bizzio's texts put to work.

KEYWORDS

Literature; narrative; realism; poverty; violence

Con los motivos del campo y la ciudad, César Aira escribe novelas que hacen de la paradoja el eje vertebral de un modo de representación literaria. Y al usar teorías y saberes como instrumentos ficcionales, su práctica novelística privilegia la narratividad como dispositivo de una singular estética realista. Un tipo de realismo experimental donde contar una historia responde al desplazamiento de los conceptos habituales de sujeto, espacio y tiempo. Porque si es cierto que en *La Villa* rige un narrador omnisciente en tercera persona, la perspectiva implicada se desplaza a medida que los acontecimientos narrados se aceleran vertiginosamente hacia el final. De alguna manera, precipitar los hechos cuando avanza la acción, estructura el orden del acontecer allí donde la posibilidad de la historia condensa su eficacia sobre la repetición y el desvío. Lo paradójico se inscribe, entonces, en el sitio justo donde duplicaciones y retornos clausuran la percepción habituada a las comodidades de lo previsible; con Aira, así, deja de funcionar el destino del personaje como pauta reservada a las expectativas de los lectores. Pero la extrañeza se produce siempre desde el mundo materializado como trama de experiencias conocidas, en tanto conjunto de referencias que operan como artefactos de la desmesura diferencial. El caso de *La villa* muestra hasta qué punto el contexto de emergencia (el momento de publicación durante la crisis argentina del 2001), es índice significativo de una forma eficaz del sentido, en su condición de fragmento y mutabilidad. De este modo, el modo peculiar de objetivación sobre la ruina social, es advertida por un testigo participante, Maxi, el joven protagonista de la novela, cuya miopía es el cimiento de las figuraciones que identifican el contexto histórico y cultural del relato. En Aira, precisamente, son fundamentales las técnicas de visibilidad donde mundo y vida constituyen materia narrable a partir de la disolución de presupuestos y apriorismos. Y desde aquí se elabora un modo de narrar que no contempla ni la explicación racional del fenómeno, ni la causalidad que da cuenta de los “nuevos” actores sociales en tanto consecuencia del desequilibrio clasista. Policías corruptos, cartoneros y solidarios habitantes del cordón periférico de la ciudad de Buenos Aires, son las partes necesarias para desarmar la narratividad basada sobre la lógica de la razón universal. De Aira tampoco cabe esperar un diagnóstico sobre la vulnerabilidad gregaria que afecta la justa distribución de las riquezas. Las reglas básicas de sus ficciones sustituyen la causa por el efecto invirtiendo la dirección de una finalidad aparentemente justificable. Si de la descripción y del énfasis puesto en la evidencia se desprende una expectativa (en este caso, la representación objetiva de un conflicto en términos de mediación y totalidad), el ademán que la frustra es precisamente el cambio de foco sin aviso, el desvío de cualquier promesa sobre datos, presupuestos y certezas. Es así como irrumpe la casualidad, el azar que conjuga conexiones entre personajes curiosos y suicidas –los personajes inventados-, con cirujas que se

manifiestan como nómades crepusculares, con rasgos grupales, colectivos y anónimos, al decir de Sergio Chejfec.¹

La villa esgrime su propia verdad esquivando el peso y el rigor de imposiciones referenciales porque reacomoda tales convenciones a los efectos de mostrar también la otra verdad, esa que ajusta el lente del proceso de creación, en tanto escritura que se muestra haciéndose a sí misma. De alguna manera, el recorrido que inicia el joven e inocente Maxi, vuelve a poner a la ciudad como objeto de una tarea que termina por descubrir las delgadas y oscuras líneas que separan la periferia del área metropolitana. Así, la incursión por la múltiple y alienante realidad de Buenos Aires reenvía a los mundos y submundos misteriosos de una ciudad que ya vislumbraron Marechal (*Adán Buenosyres*), Arlt (*Los siete locos*, *Los lanzallamas*), Bioy Casares (*El sueño de los héroes*) y luego Sergio Bizzio (*Infierno Albino*). Una vez más podría decirse que el viaje es el motivo que sostiene la narración, impulsado por el movimiento escópico del antropólogo sobre una topografía que mueve la acción, mecanismo tan privilegiado en la narrativa de Aira y por la que ahora toma cuerpo una semiosis urbana. Tales procedimientos se encarnan en la omnisciencia narrativa y en el trato directo que el artista no esconde respecto a la materia de su narración; en este sentido juegan los datos espaciales –la villa del Bajo Flores, la esquina de Bonorino y Bonifacio, la comisaría 38, las inmediaciones de la avenida Rivadavia, la calle Directorio, la zona de Parque Chacabuco y la alta densidad de edificios, comercios y restaurantes. Aira se concentra, al menos en algunos tramos, en los mecanismos de un circuito (obtención, clasificación y transacción de materiales; basura, chatarra, hierro, plástico, papel, vidrios, latas) expulsando toda réplica quejumbrosa por el desolador entorno de la pobreza. Sin duda, el narrador muestra que hay otros que viven de los desperdicios ajenos sin preguntarse por los factores que provocan la miseria, ni por sus posibles enmiendas o soluciones. Si bien la marginalidad es un motivo central en el escenario airano, cualquier signo de denuncia o testimonio queda descartado en una ficción que se basta a sí misma. En esta línea, la alusión del narrador a los refugios improvisados y la descripción minucioso del interior de la villa, constituyen los microespacios, los mundos simultáneos y paralelos que también vimos en el refugio de madres solteras y el Colegio de la Misericordia (en *El sueño*), el gimnasio (*La*

¹ En un brillante análisis publicado en *Punto de Vista*, “Sísifo en Buenos Aires” (2002), Chejfec pone en sincronía dos textos: *La villa*, de Aira y *Proximidades y distancias*. El investigador en el borde peligroso de las cosas, de Daniela Soldano. Distinguiendo las operaciones específicas a cada género (un texto es una novela, el otro “bordea la confesión y la digresión sociológica”), Chejfec trae a colación el mito de Sísifo, que en *La villa* alude al trabajo repetido y sin esperanza ante la silenciosa condena por la que se nombra - paradójicamente- lo evidente. Maxi y el Nato son los personajes que corresponden respectivamente a los autores, los Sísifo que no repliegan la palabra ni la acción ante el esfuerzo inútil. Asimismo, sugiero leer *El aire*, novela de Chejfec, en la cual aborda la problemática de la disgregación y extrañamiento social, ante el avance de modos de supervivencia ligados a la recolección y trueque de desechos.

guerra de los gimnasios) o el recinto académico (*El congreso de literatura*), espacios que demandan la estrategia de observación cercana.

Una ocupación voluntaria de Maxi era ayudar a los cartoneros del barrio a transportar sus cargas. De un gesto casual había pasado a ser con el correr de los días un trabajo que se tomaba muy en serio.....y si un día, o mejor dicho una noche, no hubiera podido salir a hacer sus rondas por el barrio, habría sentido agudamente que los cartoneros lo extrañaban, y se preguntaban “¿dónde está, por qué no habrá venido?”. Pero nunca faltaba. No tenía otros compromisos que le impidieron salir a esa hora. (9)

La profesión de cartonero o ciruja se había venido instalando en la sociedad durante los últimos diez o quince años. A esta altura, ya no llamaba la atención. Se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y sólo durante un rato), y sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver” (13)

El movimiento etnográfico (o antropológico) que comienza la escritura, lleva a la superficie de lo visible lo que está encerrado. Sin embargo, el avance y el transcurso de la historia, cortan las señales más directas para envolver y desplegar los hechos hacia el estado de creación pura, o en otras palabras, hacia la poiesis de una invención privilegiada. La voz del narrador no es la del militante sino del proceso de mostración (monstruosa y deformante) de lo real, en tanto fenómeno transformado en dibujos estridentes. Si el ritmo del comic, la historieta y el cine pautan el curso de esas manifestaciones, la franja lábil entre la invención y lo real tienen el signo del sonambulismo, precisamente, el que padece Maxi. Las figuraciones siniestras de los atardeceres y la especulación fantástica de la mujercita de negro que sale del espejo para protegerlo, inscriben como salto e intermediación, ese doble registro de representación etnográfica (recorrer, narrar, mostrar) y cuento de hadas (superación del peligro por arte de magia), presentando el artificio clave para engarzar los pliegues que alteran los ángulos de una perspectiva racional: la miniatura. Si en Aira todo puede suceder, es porque el espacio y el tiempo cobran dimensiones tan extensivas como puntuales. Adelita, la pequeña mujer no es otra que Adelita, la sirvienta que trabaja frente a su casa y convive con los cartoneros, talismán y sortilegio que viene del fondo nocturno para hacerle una advertencia (cuyos signos son “leídos” o supuestos por el narrador en tercera, mutados en un singular estilo indirecto del improbable pensamiento de Maxi). Por otra parte, y a diferencia de sus vecinos, la pequeña mujer lleva nombre y se desempeña bajo patrón. Vasos comunicantes, como los pasadizos secretos de la villa, son los filtros deliberadamente engañosos que manipula el narrador; así, los mundos son paralelos, y las carencias de uno de los circuitos (los cartoneros no tienen nombre, ni identidad y ni su lenguaje es representado, salvo como formas fantasmagóricas de proyecciones imaginarias en tercera persona) es compensada por la representación de ges

tos, hábitos y costumbres, incluso del habla de los sectores medios (fundamentalmente representados por las colegialas y sus familias).

Lo que Aira toma como objeto de representación son los códigos internos de grupo, los mecanismos de sanción y de lealtad que circunscriben las reglas básicas de convivencia y de supervivencia entre los marginados. Desde el aspecto fabulador o testimonial, esa suerte de sondeo que pone a prueba los extremos entre lo real y la ficción, no hace otra cosa que reactualizar los síntomas de Civilización y Barbarie en la cultura argentina. Porque a pesar de aparecer vaciados de contenido histórico originario (el contexto decimonónico), la tensión vuelve a aparecer con la fuerza de aquellos factores que expresan sin apriorismos ni exterioridades, el síntoma irreductible de una cultura o de una experiencia social sobre despojos y otredades. Al mismo tiempo, Aira gestiona el punto alucinante de una realidad próxima y familiar, que, envolviendo historias entrevistas o sospechadas, se cruza con el corrupto policía que investiga los inciertos rastros de la proxidina y las adolescentes (Vanessa, hermana de Maxi, su amiga Jessica) que siguen los rastros del atlético gimnasta. Estos son algunos de los disparadores del equívoco como motor de una escritura que borra los límites entre lo real (asesinatos, contrabando de droga, inmigrantes bolivianos y peruanos dedicados al narcotráfico, y la interferencia de los medios televisivos en las esferas públicas y privadas) y la ficción (Maxi, su familia, y los personajes que se involucran con el crimen de Cynthia Cabezas, perpetrado en el barrio de Flores, que funciona como matriz de la trama. De alguna manera, la compulsiva “huida hacia adelante”, como sentido que activa hasta los extremos la función de la anécdota, cifra la concepción que Aira tiene de la novela como género: contar historias. Y el hechizo que no permite despegar la atención tras las huellas de los personajes, anuda el presente de la cultura (periodismo y televisión) y el pasado anclado en el imaginario literario del cuento de hadas, de Lewis Carroll o de Jonathan Swift. De este modo, la escritura es el prisma que filtra no solo las supervivencias temporales (los pretéritos y lo actual), sino también los registros de la invención deliberada (el cuento y la narración) con los conceptos instalados como resultante de la repetición generalizable del espectáculo y el discurso televisivo.

La figura espacial por la que Aira se manifiesta son las vueltas, los círculos y espirales implicando el sentido con la curiosidad y el asombro que deviene del accidente, la contingencia o la casualidad. Concomitante con esto, la villa es una “calesita” iluminada con el crisol de bombitas eléctricas, donde el derroche de brillo y energía es el oxímoron de cualquier determinación presupuesta. Asimismo, el sentido de la intervención mediática implica menos el efecto de irrealidad que la alucinación envolvente por donde se deslizan, hacia el final, cirujas, villeros y villanos, ladrones e inmigrantes, contrabandistas y predicadores. Incluso la jueza insobornable y las chicas asustadas, son los tipos sociales de un orden que no cierra a pesar del final feliz que termina en la vuelta completa y

multicolor. Desde este punto de vista es posible afirmar que Aira no se inscribe en el marco de un realismo clásico del modo en que lo pensó Lukács. En su afán de mostrar el artificio, Aira sube las cosas hacia la piel del lenguaje tramando en la superficie un tiempo y un espacio que da forma a un hacer continuo, implicando a la acción (de observar y narrar) en sintonía con el presente que resulta del contacto con la comunicación de masas. Pero además, y en función de ese inmediatez, hay un vuelco hacia el instante desde el cual la narrativa de Aira arma una dialéctica entre el fragmento y el todo: la intensidad. La aceleración del tiempo, en tanto la acción se acumula vertiginosamente, y el espacio con sus zonas de pasaje (del barrio a la villa, de la ventana al espejo), son operaciones narrativas que disuelven la lógica causal de lo previsible. Pero también son los síntomas de un estado entre alucinado y real, extraño cuanto más interviene la autopercepción y, sobre todo, escindido, desdoblado en línea con la simultaneidad. Por ello su iconografía se presenta en la rapidez del devenir urbano allí donde los escarceos de la lógica traman una sintaxis narrativa hecha de saltos y digresiones. Se trata de una figuración que empalma los fragmentos del contexto o de un entorno contemplado muy de cerca; es la instantánea captura de un ojo que registra su propia mirada, la simultaneidad desmesurada como trampa a las ilusiones referenciales del realismo moderno.²

Aira siempre pone a prueba la elasticidad de los confines, extremando las posibilidades del conjunto a partir de sus consecuencias extremas. De esta manera, puede desactivar los datos de la perspectiva lineal exasperando las variaciones del punto de vista (del narrador, del personaje) en combinación con actitudes banales y transitorias que son objetivadas desde la distancia o la cercanía. Lo que en realidad sucede es la autodestrucción de la perspectiva, como el trompe-l'oeil o la anamorfosis, operaciones, en definitiva, neobarrocas. Y mientras la villa produce un movimiento de turbulencia, el nuevo "orden" que se va realizando es una suerte de mutación perceptiva, encarnada en los personajes que deben amoldarse a nuevas estructuras con formas de nudos y laberintos. En este continuo que es "la calesita" se nos permite descubrir que ya no hay encrucijadas monoplanares porque hemos quedado lejos del universo explicado con secuencias de reglas causales. Pero quedamos en la fábula que propone el salto al abismo de un mundo fragmentado, encontrando un mundo diferente al del punto de partida.³

² Barthes (1987) analiza las reglas culturales de la representación. Su lectura sugiere el sentido que se debate en la denotación de lo "real concreto", en la representación pura y simple de lo real que es o ha sido; resistencia que remite a la oposición entre lo viviente y lo inteligible (podemos agregar, entre la naturaleza y la cultura), como si lo que vive no pudiera significar, aunque sea ese mismo "real", la posible referencia esencial del relato histórico. Lo "real concreto" se vuelve justificación suficiente del decir.

³ Actualmente, nos descubrimos en un mundo de riesgo, un mundo en el que la reversibilidad y el determinismo sólo se aplican a objetos simples, limitados casos, mientras que la irreversibilidad y la indeterminación son la regla. Dicho en otros términos: mientras

La serie textual elegida, habilitante para analizar escrituras sobre mundos en peligro y sociedades disueltas, conecta con *Rabia*, de Sergio Bizzio. El libro, que se publica en 2004, habilita pensar el contexto de una crisis social, económica e institucional que detonó los cimientos de todas las utopías sobre bienestar y democracia en tanto cauciones estatales que preservaban los intereses del bien común. Cito una escena clave que funciona como disparador de una historia que avanza sin dejar respiro hacia los abismos de la extinción.

“-Vinieron a verme unos señores. Dicen que andás haciendo lío en el barrio...-le dijo. -María lo miraba en silencio. Es capataz continuó:-Dicen que a uno le dijiste boludo y al otro le pusiste una mano en el hocico. ¿Es verdad todo eso, María?-Si, respondió María tranquilamente. -Y me lo decís así? -¿Y cómo quiere que se lo diga? -No sé, decime vos. -Sí. Le digo que sí. Uno es un boludo y al otro le puse una mano. -¿Y por qué los provocaste? -¿Yo? Yo no provoqué a nadie. Ellos me buscaron a mí. -Y te encontraron -dijo irónicamente el capataz. -Sí. El capataz lo miró, mordisqueando el cigarrillo apagado. -Dejate de joder María. ¿Vas a decir que yo también te busqué? Porque yo buscarte a vos no te busqué, y el otro día sin embargo casi me tengo que ir a las manos...con vos, basurita. Vamos, no me vengas con pavadas a mí que...” -¿Cómo me dijo? -¿cómo dije qué? -¿Cómo me dijo recién? -¿Cuándo? -Recién -¿Qué te dije? -Eso es lo que le pregunto yo. ¿Por qué no me lo dice de nuevo? -¿Y qué te dije a ver? -Decilo vos. -A mí no me tuteás. Decime qué te dije pero de usted. ¿Está claro? -¿Me dijo “basurita”? -“No me acuerdo, puede ser. No me acuerdo, pero puede ser tranquilamente. ¿Quién carajo te creés que sos vos para andar insultando a la gente? ¿Dónde te creés que naciste? ¿Qué te pensás que me pasa a mí que soy el capataz acá cuando empiezan a venir los vecinos a decirme que andás haciendo quiombo en el barrio? ¿Y querés que te diga más? Sí, te dije basurita. ¿Por qué, hay algún problema? -No...-¿Ah, no tenés problema? -No -¿Qué, sos puto? -Sí. -Mirá vos. -¿Por qué, me la querés poner? -Te dije que a mí no me tuteás. Además llegaste tarde, son las ocho y diez. Estas despedido. Por hacer quilombo en el barrio, por llegar tarde, por tutearme y por puto. Agarrá tus cosas y mandate mudar ya mismo de acá. María agarró sus cosas y se fue” (32)

Se puede adivinar lo que pasa días después. Pero lo que hay que subrayar de esta cita, es que la eficacia de su anuncio radica en lo que el lenguaje, directo y sin mediaciones, permite ver como una escalada de violencia que, sancionada de antemano, no admite réplica ni alegato. Lo que permite el diálogo es también observar la transformación de un temor repentino en la visibilidad de un odio de clase. El capataz parece querer evitar una posible reacción de José María ante el insulto que no le pasó inadvertido. Pero la intensidad del diálogo es lo que sube a la superficie de

que el proyecto de descripción y explicación de la naturaleza como concatenación de comportamientos generados por un pequeño número de reglas ha fracasado, aparece la idea de un universo fragmentado compuesto por comportamientos locales diferentes por calidad. (Calabrese 1999)

un discurso incontrolado, aquello que en un momento, el capataz intentó borrar de los oídos del joven. Se trata de un registro donde el predominio del diálogo juega a favor de la actuación directa y concisa prestando relevancia visual al movimiento y a la acción.

José María, o como lo llaman, María, es acusado de disturbios por la respuesta que le propina al hijo del presidente del consorcio y al encargado del edificio, quienes, antes de promover el insulto que procede de ellos, reponen el discurso social, condensado y sostenido sobre el prejuicio excluyente, cuya efectividad se nuclea en un término central: la palabra "basura". Un modo sintético, no solo de representar una escena como objeto, sino de mostrar la forma en que los sujetos de la sociedad y del lenguaje, acá los vecinos (connotación "vecinal", no "popular") que juzgan y segregan, son "hablados", o atravesados por el orden de un discurso cultural atomizado en las utilidades de unos y las pérdidas de muchos. A fin de potenciar los efectos, estéticos e ideológicos del relato, el narrador en tercera omnisciente, arma el terreno para penetrar en la totalidad ambientada en los espacios vitales de los personajes. José María como obrero de la construcción, Rosa como mucama en la mansión de los Blinder; un escenario preparado para que la economía narrativa acople la puntualidad sin demora de los hechos con los indicios de la desigualdad social. Así se presentan las fuerzas dinámicas actuantes donde la historia cristalizó en formas discursivas que tienen efectos bien claros en los números contables del capitalismo más salvaje. Es en la página 21 cuando el borde lábil del sistema de enunciación (un sugestivo estilo indirecto libre), presenta los exiguos objetivos de vida cotidiana, amparados en los limitados salarios de los protagonistas. Y si el dinero, por su movilidad estructural, dificulta la localización temporal, las referencias concretas a la televisión más exitosa (Susana Gimenez y sus entrevistas circenses, Chiche Gelblung y demás), permiten advertir los indicios de una época que salta al vacío del próximo milenio. Es esta eficaz y paradójica estrategia de apertura, lo que permite entrever, tanto, una sentencia a futuro, como el desplazamiento sin concesiones a la determinación inicial. María, es descalificado explícitamente como resto, lo que sobra y a su vez, como lo que encierra el peligro que se debe eliminar.

La novela, dejando amplio espacio al diálogo, opera como contraparte de una representación teatral y se abre con un epígrafe bastante sugestivo y, por demás incidente en lo que se refiere a los índices del sentido que toma el desarrollo de la historia. Este curioso fragmento corresponde al Doctor Wayne W. Dyer y Lua Senku. Por un lado, el indicio oriental responde a una suerte de exotismo que Bizzio cultiva, así como los integrantes de aquella formación cultural que los integró como enjundiosos miembros de una "sociedad de socorros mutuos". Me estoy refiriendo al grupo Babel que hacia fines de la década del 80', lanza el manifiesto "Shangai", en tanto propuestas que amplifican y desvían las posiciones instaladas en torno del canon de la literatura argentina. En filiación con Aira, la neovanguardia de

los 70' y la revulsiva narrativa de Alberto Laiseca, los entonces jóvenes escritores se proponían despejar encrucijadas y vacíos con la creación de mundos distantes de mojonos identitarios o de anclajes nacionalistas.⁴ El exotismo se abre así como posibilidad creadora de lenguas y estilos que contemplan espacios y temporalidades diferentes y lejanos, imaginarios y reales. Pensando en Bizzio, se trata de un motivo pero sobre todo, de una forma donde el desplazamiento cobra efectos de borrado sobre límites referenciales y conceptos resultantes de abstracciones previas al acto de narrar. Exploraciones de otros mundos y culturas, no solo desconocidos o poco habituales para la idiosincrasia del universo occidental, sino a la impronta creativa que nada tiene que ver con los estereotipos desgastados por el uso y la costumbre. "Otros mundos" es una noción que se refleja en las motivaciones interplanetarias, tal como da cuenta, en parte, la obra en su conjunto de Sergio Bizzio; pero también, y sobre todo, alude a los bordes inestables de lo verídico y lo apócrifo, el adentro y el afuera, en torno de subjetividades que, aún modernas, parecen percatarse de las señales que avanzan indeclinables, hacia algún tipo de ruptura o hacia un impostergable final. Ahora bien, la procedencia cultural del Dr. Dyer, apunta al contexto de recepción en la cultura best-seller argentina. Se trata ni más ni menos que de uno de los libros más vendidos en la Argentina de la última dictadura militar: *Tus zonas erróneas*, un libro cuyos lectores cifraban la ilusión de detentar el curso de sus vidas (y las de los demás), cifrando en sus páginas la fantasía del poder que otorgaba una correcta orientación moral y emocional. La lógica de enmienda normativa que embargaba el libro, vendió millares de ejemplares inundando los hogares de la clase media argentina, que en una vasta proporción, por aquel entonces aspiraba los alcances de una ilustración "bienpensante". En este contexto, la asimilación cultural debía responder como utilidad compensatoria, donde la rapidez de la lectura se hacía cargo de metas, si no de auténtica formación, sí de la heteróclita provisión de alternativas temáticas o de "conversación". Muchas de las amas de casa de los 70', acompañaban el silencio impuesto por el terrorismo de estado en torno de los acontecimientos perpetrados por el régimen; no obstante, albergaban la creencia en una información acelerada y heterogénea que cubriera los vacíos de la experiencia, la vida o la educación. De este modo, en gran cantidad de los hogares de aquellos años, podía advertirse en las salas y recibidores, lustrosos lomos de enciclopedias universales, ediciones lujosas de diccionarios y la más "popular" de las publicaciones de aquel momento: las miles de suscripciones al *Reader's Digest* y su famosa revista *Selecciones*. Este boletín de variedades, práctico incluso por su tamaño portátil, era una mezcla de entretenimiento, noticias, cine, teatro y TV, con algunas referencias literarias instaladas en circuitos masivos luego de una aconsejable depuración y síntesis confiada a la eficacia

⁴ Al respecto, sugiero leer la exhaustiva introducción que realiza Edgardo H. Berg en su libro *Signo de extranjería. Memoria, paseo y experiencia narrativa en Sergio Chejfec*. Buenos Aires: Corregidor, 2021.

retórica de los proverbios. Así prometía satisfacer las expectativas de una “conciencia cultivada” en base a una dinámica cuyo atractivo principal contrastaba estructuralmente con los supuestos de una formación cultural sistemática y “profunda”. De esta manera, la banalidad de la cultura, se convertía exitosamente en el complemento de la censura o exclusión de aquellos materiales que entraban en contravención. Así, las reflexiones sobre el buen gusto, los buenos modales y las conductas urbanizadas, se convertía en el manual de una conducta que toda sociedad evolucionada debía acatar como conjunto de prescripciones. Esto que parece una digresión, es un merodeo crítico en torno del contexto que emplaza el retrato de la clase media argentina, con las generalidades de los sectores acomodados y los que imaginan integrar sus espacios. La burguesía nacional de los 70’, importaba todo lo que provenía de USA; de acuerdo con esto, *Selecciones* se edita y distribuye en toda Latinoamérica y entre sus secciones fijas hay algunas “memorables”, tituladas “La risa, remedio infalible”, “Gajes del oficio”, “Enriquezca su vocabulario” y “Citas citables” (este último, un compendio de refranes que por su brevedad se afirmaban en la repetición y recitado fijándose en la memoria de amplias franjas sociales. Cabe anotar que la edición cubana del *Selecciones* finaliza con el advenimiento de la revolución castrista en 1959.

De lo expuesto se desprende el problema que plantea el ingreso de materiales y referentes verídicos, implicando la consistencia estética y epistémica del realismo y sus modos asociados de representación. ¿En qué términos se plantea, en el texto, la materia bruta procedente del orden fáctico y cómo se construyen los procedimientos que nos permiten hablar de literatura? ¿Desde qué perspectiva se puede hablar de ficción, en tanto textualidad direccionada hacia lo político y lo social? Porque en *Rabia*, el mosaico de sucesos reconocibles como ciertos para un corte de tiempo histórico, funciona como encuadre referencial de un relato que extiende y afirma sus posibilidades de invención. La crisis del 2001, la pobreza, la desocupación, la xenofobia y la discriminación –de clase, de raza y de etnia– son signos culturales de nuestro país, probables por verídicos; y dentro de ese marco de referencia total y general, el narrador, preciso y puntual en el espacio que comparte con los diálogos directos entre los personajes, recorta el fragmento narrativo condensando una historia de violencia, pero sobre todo, de amor. Un desvío asalta el curso lineal de la trama. Y en ese punto de inflexión, que es un desplazamiento de forma, se juega el borde entre el verosímil realista (los gestos miméticos que narran una semejanza con lo real) y de un argumento que avanza no solo con el viraje de la presentación inicial (los protagonistas, su condición social y el conflicto del comienzo) sino con el deliberado pasaje entre el espacio abierto de la calle y la ciudad, y el interior encriptado de una gran mansión. Como si el texto negara lo que anticipa, la escritura de Bizzio revuelve entre los sentidos posibles del título de la novela; si el anuncio de la violencia ascendente se cumple de principio a fin, cambian y se disuelven las motivaciones que modifican,

inesperadamente, el curso de las vidas. En el giro que se permite abrir y desplegar las causas posibles, lo que al comienzo promete una denuncia, o el testimonio ficcional como fotografía de época, cruza las tensiones de los antagonismos y disputas con la pausa de goce que obsequia el azar. Así se encuentran Rosa, la joven que sirve con su trabajo doméstico en la casa de los Blinder (familia millonaria por finanzas pero en bancarrota), y José María, el atlético obrero de la construcción que en breve y trato íntimo mediante, llega a llamarse, abreviadamente, María. Lo que no es casual es la feminización del nombre, porque la interrupción narrativa de Bizzio, opera tanto en el nivel de lo fáctico como en el de los géneros. De textura fibrosa y pestañas largas, “María” se presta, pacífico, a un juego onomástico donde el humor alterna con el equívoco. Un chiste que, falseando deliberadamente un nombre, dispara en parte, por boca del capataz, por donde menos se lo hubiera imaginado. Pero además, y sobre todo, el indicio nominal funciona como significante de un múltiple uso de géneros literarios. Si la narratividad reclama, en parte, el soporte realista, la inconsecuencia del final anula esa posible supremacía. Porque si el relato realista se convierte en cuento de hadas, el desenlace rompe el pacto ideológico con cualquier idea restauradora de denuncia o de justicia. María será un duende benefactor que protegerá a su amada, sin dejar de ser casi un asesino serial, pero la motivación de la venganza y los celos, se aleja del núcleo clasista, hostil a cualquier asimilación de elementos extraños al sistema de una conveniencia social. Precisamente, en el borde de los estereotipos, la narrativa teatral de Bizzio juega con los ademanes de aquellos géneros o corrientes opuestos a la lógica de un realismo que planteaba una sucesión de causas. Y en su lugar repone la competencia estética de los añejos relatos ancestrales y del folletín que llega al límite de la idealización. Desde esta perspectiva, la dicha aparejada con el amor, la fidelidad y la comprensiva protección de los patrones, ve estrellarse su realización frente al más indócil de los actantes: los inexplicables designios del azar.

Volvamos al *Selecciones* y a la relación que el narrador en tercera persona omnisciente establece con el dueño de casa, el señor Blinder, abogado, millonario, padre de familia y con problemas financieros. Si las apariencias engañan y las etimologías sajonas nos permiten jugar con los sentidos, el humor interviene para corroer las muelas de una casa donde todo lo que brilla no es oro. Los habitantes de la mansión gozan del resguardo policial de un *blindaje* (la vigilancia, estatal y privada, controla la seguridad y bienestar de los más acomodados), aunque sean *ciegos* ante una presencia hecha fantasma: nadie percibe el escondite de María, refugiado de incógnito donde vive y trabaja Rosa. A medida que transcurre el tiempo, la historia, desde la centralidad del asesino enamorado, se vuelve más privada que pública y más particular confinada a las paredes que lo separan y lo protegen, como un manto de olvido, de la definitiva sustracción carcelaria. María construye sin que lo vean, una cotidianeidad despojada, feliz de la proximidad física aunque su invisibilidad lo aleje como un recuerdo

espectral. Si el mundo cultural signa los espacios sociales que ocupan los personajes, sus vidas cotidianas constituyen la bisagra que descuenta el tiempo restante para alterar lo que fueron sus planes de vida. En este sentido, el sector acomodado se plantea desde el principio como la pantalla sobre la cual se proyecta el deseo y su inmediata frustración; sin embargo, sobre esa misma instancia se inscriben los falsos indicios de un final que desplaza los agentes del fracaso y de la muerte. Es cierto que el muchacho se deslumbra por el lujo y las comodidades que su novia le muestra con reparo, ya que cuida hasta donde le es posible su empleo. Pero la ironía argumental es que lejos de convertirse en agente del resentimiento o envidia, la casa es el parador desde donde María se convierte en un espía doméstico, y en un ignorado integrante de una familia ajena que incluso llega a extrañar cuando se ausentan por vacaciones en los destinos de moda.

Llegado este punto, no se puede perder de vista el disparador de la huida y del primer crimen perpetrado por María. Esta es la escena social que capta la imagen precisa de dos momentos iniciales: la provocación del capataz en la obra de construcción, a la que María responde con el asesinato a sangre fría; la respuesta violenta que le propina María a Israel, el rugbier idiota y valga el oxímoron del nombre, nazi: hijo del hijo del presidente del consorcio, amigo del encargado en el edificio vecino a los Blinder, Israel asume la potestad “protectora” de los acaudalados frente a los “negros” que amenazan la seguridad barrial. De este modo se figuran dos niveles del deseo social. Por un lado, la inocencia de los novios que almuerzan y miran televisión furtivamente en la casa que no es suya, soñando una vida en común. Por el otro, la adopción filial a la que aspira cierta tipología de clase media, estableciendo un vínculo especular y dependiente con un sector que los ignora o, coyunturalmente, utiliza (el rugbier, el capataz, los peones atemorizados. La condición de extrañamiento que la escritura de Bizzio cumple, radica en la inmediatez que produce y fricciona ese pasaje donde la anécdota es el componente dramático central. Un movimiento de gestualidad enfatizada, vertebrado en el diálogo, pero también, y sobre todo, en la acción estructural que activa el cuerpo desmesuradamente fuerte y ágil de nuestro héroe. Sin embargo, y más allá de la eficaz invención de una historia, el discurso global y sus actantes trafican los modos más eficientes de ese salto al vacío que lleva a María de la ciudad al encierro de un hogar ilusorio: esto es la segmentación de grupos y sectores, la comunidad ahora ausente que, si alguna vez tuvo lugar con la militancia política o simplemente con la solidaridad entre pares, los peones de la obra muestran el orden de prioridades vertido hacia la indiferencia con los cercanos y el acatamiento servil de intereses ajenos.

Clase media, sectores acomodados y la idiosincrasia de la trivialidad tramada en el miedo, los temores conjuntos instalados a raíz de la repetición mediática y del funcionamiento de estereotipos sociales. El sentido de la sencillez de gustos y preferencias habla directamente de la condición de los novios que también “digieren” una cultura televisada, donde Susana

Giménez, en su momento de apogeo televisivo, es el sortilegio que entretiene e identifica sus sueños más lejanos. Mientras que el abogado de la casa se ocupa de sostener el inminente derrumbe financiero, su mujer, que tampoco es feliz, llena de citas y señales literarias que saca de su lujosa biblioteca pero que no procesa demasiado aunque sirven para colmar a medias, junto con el alcohol, el vacío irreversible de su vida.

En esta sociedad disuelta, miedo y rabia establecen sus propias conexiones. Pero resta saber el alcance real que la rabia, como motivo material y clave literaria, pone a funcionar en la historia narrada. Porque si es cierto que este es el mejor título que el autor pudo pensar, el impacto que promete en el comienzo desliza la motivación cultural (el resentimiento de clase, la desigualdad social) a la naturaleza inesperada que el instinto de supervivencia le concede a las secuelas de los actos. De esta manera, la soledad extrema que vive María, lejos y olvidado, sin ser visto por nadie pero advertido por Rosa cuando el joven muta de fantasma en parásito y en conviviente de animal, permite atisbar la resistencia cercada por el agotamiento y la enfermedad.⁵ Entonces, si la satisfacción de las necesidades elementales sobre el límite de lo humano, se completan con las respuestas que otorga a las circunstancias (María vuelve a matar a sangre fría vengando el abuso que inflige Alvaro sobre Rosa, el hijo de la familia), el componente paranoico traiciona con el cálculo errado, con la reposición imprevista del azar que toma la forma de la mordida de rata, al fin y al cabo, la única compañera que el protagonista tuvo durante los meses de encierro voluntario. Como Aira, Bizzio tuerce la trama acelerando las peripecias, a tal punto de convertir al tiempo en un eje privilegiado de su escritura. Como Aira, incluso como Saer pero en dirección opuesta, la escritura de Bizzio corta la lógica secuencial entre causa y efecto. Y como ellos, más aún, ratificando el estatuto de la ficción del siglo XX, señala el proceso imprescriptible que la sociedad globalizada aguarda y acepta como destino

⁵ “Tendremos que cambiar de jabón”. Esto es lo que dice la madre de familia a su marido, a los efectos de no importunar el plan que se habían trazado. La película *Parasite*, estrenada en 2019, cuenta los sueños de ascenso, no solo del lujo imposible sino del futuro universitario imaginado para sus hijos. La familia que habita un sótano en las zonas pobres de la ciudad, se infiltra con astucia en la abundancia cotidiana de un matrimonio, su pequeño hijo y otra adolescente. Por necesidad, planean fingir quienes no son logrando e en la casa para emplearse como servidores en distintas funciones. Y cuando el rechazo y hasta el asco comienzan a figurar una clasificación maniquea, ricos y pobres, limpios y sucios, dueños y aventajados, un diluvio incidental relega a los parásitos a un hediondo centro de evacuación. Quedan pocas fuerzas para sostener la pantomima. Y las humillaciones. Y no obstante, el desvío definitivo de la historia es el gesto que el falso conductor del automóvil, representado por el padre de familia, observa por el espejo retrovisor: el ademán de la dueña de casa al tapar con repugnancia su nariz. Luego, su marido le pedirá al empleado que anime la fiesta del niño, disfrazándose de indio americano. El niño que ríe asombrado con su descubrimiento del olor común entre los servidores de sus padres. Siempre guardando las debidas distancias, entre privilegiados y sobrevivientes. Solo un director como el coreano Bong Joon Ho puede trabajar en el rostro de un actor los surcos del odio clasista. Y con arte magistral, justificarlo.

de incertidumbre. Pero Bizzio escribe los enigmas de la disolución, bajo el signo de una velocidad irrevocable, donde en el lugar de las apariencias que engañan más de lo debido, se erige la rapidez negadora de cualquier explicación. Bizzio habla de la falta de certezas transformando las posibilidades narrativas. Y allí donde cabía pensar en el odio de clase, el tiempo reservado al interior de la casa maniobra el olvido de la respuesta esperada. Pero el aplazamiento borra los supuestos previos para alcanzar los efectos de lo inédito. Es sobre esta cuestión que cabría poner el acento sobre el trabajo simultáneo o paralelo con los géneros, porque los límites del realismo se erosionan cuando cobra fuerza las técnicas románticas de la novela sentimental. *Rabia* olvida así lo que parecía un anuncio criminal para arrojar a las posibilidades argumentales del folletín. Entonces vemos al joven que al tiempo que olvida el mundo exterior, declarando su prescindibilidad, su amor por Rosa crece con la desproporción de lo imposible. Si la llama por teléfono para oír su voz, corta para no ser descubierto en su respiración agitada, atinando solamente al abrazo que se da a sí mismo como sustituto de la ausencia. Es allí cuando la acción cobra un carácter imprevisto, afilando el sentido hacia la semejanza inútil. Porque ninguna técnica mimética lograría sostener la caducidad central de lo que en el realismo decimonónico era central y ejemplar, esto es, la explicación que direcciona el destino de los personajes. En Bizzio, la irrupción aleatoria de un suceso cualquiera, también concede la efímera ocasión al último destello feliz, definiendo el sentido como curso que pone fin a la historia, cuando el cansancio, la muerte o el abandono, sobrevienen como el único acontecimiento definitivo de lo que había sido el tiempo de la acción.

Referencias bibliográficas

- Aira, César (2001). *La villa*, Buenos Aires: Emecé.
Auerbach, Erich (1996). *Mímesis*, México: Fondo de Cultura Económica.
Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós.
Berg, Edgardo (2021). *Signo de extranjería. Memoria, paseo y experiencia narrativa en Sergio Chejfec*. Buenos Aires: Corregidor.
Bizzio, Sergio (2004). *Rabia*, Buenos Aires: Interzona.
Calabrese, Omar (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
Chejfec, Sergio (2002). "Sísifo en Buenos Aires", *Punto de Vista*, XXV, 72 (Abril 2002).
Lukacs, Gyorgy (1967). *Significación actual del realismo*. México: Era.
Lukacs, Gyorgy (1974). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons