

Literatura y televisión en *Rabia* de Sergio Bizzio

Germán Ledesma
Universidad Nacional del Sur - CONICET

Resumen: En el contexto de “una ecología cultural y social muy modificada” (Laddaga) en relación con la modernidad, donde los lenguajes artísticos salen fuera de los límites de sus campos específicos, tomamos la novela de Sergio Bizzio para ver cómo se postula la relación entre literatura y el discurso hegemónico de la televisión, a partir de una operación que, siguiendo a Graciela Speranza, denominamos de “apropiación y desvío”. En particular, nos interesa cierta *peculiaridad intermediática* que se revela como una constante en un margen amplio de la producción literaria contemporánea, y que en *Rabia* se da a partir de una cita de género, más precisamente de elementos constitutivos de la telenovela. Bizzio construye un objeto narrativo que se separa del esquematismo melodramático hasta desembocar en un relato eminentemente político que hace de la diferencia de clases su apuesta más fuerte y donde, parafraseando a Rancière, a través de la “redistribución de los espacios y los tiempos” que se juega en una reclusión obligada, el protagonista adquiere un status político del que antes carecía.

Palabras clave: Sergio Bizzio – *Rabia* – Literatura argentina – Televisión – Intermedial

Abstract: In the context of “a social and cultural ecology heavily modified” (Laddaga) in relation to modernity (where artistic languages exceed the limits of their specific fields), we take Sergio Bizzio’s novel to see how the relationship between literature and television hegemonic discourse is postulated as of an operation which we call, quoting Graciela Speranza, “of appropriation and detour”. Actually, we are particularly interested in an *intermediated peculiarity* that reveals itself as a constant over a wide range of contemporary literature production, and which in *Rabia* is given from a gender quote, more precisely from constitutive elements of the “soap opera”. Bizzio constructs a narrative object that is separated from the melodramatic schematism until it becomes a highly political story which puts on class difference its safest bet and where the protagonist achieves a political status he lacked of before through, paraphrasing Rancière, the “re-distribution of space and time” he plays with in forced confinement.

Key words: Sergio Bizzio – *Rabia* – Argentinian literature – Television – Intermedial

En el contexto al que Laddaga alude como “...la época de Internet, de la televisión en cable, de la transmisión televisiva durante 24 horas, de la diversidad de lenguas en las pantallas (y en las calles también), de la extensión de las pantallas en todos los espacios, de la emergencia de un continuo audiovisual, una atmósfera de textos, visiones y sonidos que envuelve el menor acto de discurso” (2007:19),¹ asumimos el desafío que nos propone Graciela Speranza y leemos la novela *Rabia* de Sergio Bizzio: más precisamente, analizamos cierta *peculiaridad*

¹ Sarlo en su artículo “¿Pornografía o fashion?” también hace hincapié en la hegemonía massmediática en el orden de los discursos sociales y se refiere al “régimen de los discursos más protegidos y prepotentes de la sociedad argentina actual: el de los medios de comunicación audiovisuales” (2005:13).

*intermediática*² que se establece entre lo literario y lo televisivo. Partimos del extendido consenso en la teoría literaria actual -para problematizarlo- sobre la pérdida de hegemonía de la literatura en el contexto de una sociedad regida, sobre todo, por las tecnologías comunicativas (los medios masivos de comunicación y las nuevas tecnologías), lo que en términos de Melo Miranda podría enunciarse como “la civilización de la imagen y del espectáculo” (2010:122), situación que coloca a la literatura en una posición liminar.³ Nos preguntamos por las operaciones que lleva adelante la literatura impresa en un contexto como el actual en el que ha sido relegada por otros discursos más potentes en términos de soportes y más propagados.

Rabia cuenta el encierro voluntario y secreto de un albañil en una mansión de Barrio Norte donde su novia trabaja de mucama, para evitar la cárcel por un asesinato. En esta mansión el personaje se mueve silenciosamente a través de 150 páginas teniendo casi ningún contacto con el mundo exterior. Para Graciela Speranza, Bizzio invierte uno de los vértices comunes de la novela realista, el de situar la acción en el barrio bajo, para dar vuelta la perspectiva y ver la cotidianidad de la vida burguesa a través de los ojos de un albañil y una mucama en un contexto de elementos acotados.⁴ El recorte de la acción en los márgenes reducidos de un vasto número de habitaciones vacías donde los personajes apenas se cruzan sugiere el recorte característico del lenguaje de la televisión,⁵ que luego se materializa en el *zapping* del dueño de casa, lo que en términos de Baudrillard sería “el zapping casi involuntario del telespectador respondiendo al zapping de la televisión sobre sí misma” (2000:217). En estos recortes la capacidad para construir la realidad se acota en consonancia con el margen de acción del relato:

Allí (en el televisor) excepcionalmente el señor Blinder miraba otra cosa que fútbol. En una de las ocasiones María se enteró de que los Estados Unidos habían atacado Irak y que en un country de la Provincia de Buenos Aires una mujer de clase alta había sido asesinada, quizá por uno de sus familiares (...) La guerra y el crimen del country (...) eran los únicos asuntos que para el señor Blinder habían tenido en mucho tiempo más atractivo que el fútbol.⁶

Lo que se juega, como en el marco recortado de la propia novela, es la configuración de la realidad a partir de datos del presente, aunque aquí seleccionados de un conjunto mayor primero por cierta agenda televisiva y luego por el zapping del señor Blinder. La realidad, o mejor en términos de Barthes “el efecto de lo real”,⁷ no deja de promover la ilusión de ser asimilable en su totalidad, ya que tampoco en este realismo que se relaciona con lo televisivo se trataría de reflejar ni de representarlo todo sino de generar dicho efecto a partir de los elementos que siempre serán arbitrarios: la invasión a Irak, el caso García Belsunce o, en el plano de la

² Graciela Speranza analiza la literatura argentina a la luz de lo que considera la transformación iniciática de las fronteras del arte a partir de las intervenciones de Duchamp en el escenario plástico. Plantea un “sustrato reproductivo”, una “vocación intermediática” y una “potencia conceptual” como principios constructivos esenciales de un margen amplio de la producción literaria contemporánea (2006:28-29).

³ Véase Melo Miranda, 2010:124. En esta misma línea Álvaro Fernández Bravo afirma: “El lugar liminal de la literatura, a medio camino entre la realidad y la ficción, bajo el impacto del mundo virtual y el Internet (...) hablan al mismo tiempo de un cambio y una permanencia: la literatura continúa presente como un lenguaje significativo para articular el imaginario, el libro como mercancía mantiene su circulación y prestigio simbólico, pero resulta innegable que la emergencia de nuevos formatos digitales, canales de circulación y modos de lectura trastornan el valor de lo literario” (Fernández Bravo, 2010:12-13).

⁴ Cfr. Speranza, 2005:19.

⁵ Dice Umberto Eco en este sentido: “...lo que ocurre, encuadrado en la pequeña pantalla, enfocado previamente según una elección de ángulos, llega al director en tres o cinco monitores, y entre estas tres o cinco imágenes él escoge la que se va a mandar (...) instituyendo de tal forma un montaje (...) lo cual equivale a decir ‘interpretación’ y ‘elección’” (Eco, 1984:338).

⁶ BIZZIO, Sergio (2005). *Rabia*. Buenos Aires, Interzona, p. 129-130. En adelante, citamos siguiendo la misma edición.

⁷ Cfr. Barthes, 1972:154-155.

narración novelesca -en un juego que puede pasar por humorístico-, lo que se ve por el estrecho margen de una ventana de la mansión. Cuando María aparta una persiana parece incorporar, como si lo hubiera aprendido en su reclusión forzada, el mismo dispositivo de mirar que se desprende del recorte que propone la televisión y que en la novela deriva en una focalización mediada por la técnica:⁸

Apartó dos centímetros una hoja de la persiana, arrimó un ojo a la abertura y se puso a mirar hacia afuera. Eso lo tranquilizaba. Cada vez que miraba hacia afuera se sorprendía con el hecho de que en ese recorte de la realidad, como llamaba al exterior, pudiera ver toda la realidad. Un panorama de no más de treinta metros de largo, desde el edificio con balcones de acrílico amarillo hasta la esquina al otro lado de la calle, le bastaba para percibir el ánimo general, al menos de la clase alta; para entrever el nivel de desempleo, de acuerdo al aumento o disminución de cartoneros y vendedores ambulantes; para conocer los últimos lanzamientos de la industria automotriz; para estar al tanto de las novedades en el mundo de la moda; para saber la hora y la temperatura y hasta para enterarse de algunas actividades de la planta baja: quién entraba, quién salía, si había llegado un nuevo encargo del Disco... (111)

Pero el dato fuerte en relación al cruce entre literatura y lenguaje televisivo, más allá de estos indicios que derivan en reflexiones tácitas (y a veces no tanto) sobre la lógica de la televisión, viene de la mano de una cita de género. Bizzio toma algunos elementos constitutivos de la telenovela y los contorsiona hasta convertirlos *en otra cosa*; toma la narración seriada, la centralidad de una historia de amor que gira alrededor de una pareja protagonista,⁹ cierta “oralidad primaria” propia del género,¹⁰ pero sobre todo la reproducción de un conjunto de estereotipos reconocibles con bastante facilidad. La novela presenta determinados caracteres arquetípicos a partir de los cuales se busca conseguir un retrato, aunque más no sea como marco de la acción, de la realidad social:¹¹ la adinerada pero venida a menos pareja de los Blinder, él “abogado, hipertenso, obsesivo e infeliz” (179) y ella “una alcohólica ‘social’ (que) usaba muchas cremas, adoraba los colores pastel, y probablemente, mantenía una relación amorosa secreta” (179); su hijo Álvaro también alcohólico y prepotente; Rosa, la mucama de pensamientos promedios y aspiraciones chatas,¹² “una chica servil y sin carácter (...) llena de ilusiones que no terminaban de arrancar” y su enamorado María, un albañil que trabaja en una obra en construcción y que a los ojos de ella “va al frente, es desafiante” (21); el capataz de la obra en construcción donde trabaja María, “un hombre sanguíneo” (20); el portero de un edificio de la cuadra de la mansión, “un flaco obeso, de hombros enjutos, muy poco observador” (16) pero entregado a vigilar los movimientos del barrio; y, por último, Israel, el hijo del presidente del consorcio, un rugbier, “una mole (...) siempre vestido de jeans y mocasines de gamuza (que además) era nazi” (22).

A partir de este abanico de caracteres típicos (típicos en tanto “adquieren una fisonomía completa, no sólo exterior sino también intelectual y moral” –Eco, 1984:225), Bizzio se aparta del modelo original, decíamos, para construir algo distinto. Se separa tanto del final feliz propio

⁸ Dice el narrador en *Rabia*: “Cerró la ventana y, como si la ventana fuera el obturador de una cámara fotográfica, repasó la imagen grabada en sus retinas: no había duda, era el hombre de la foto única en los portarretratos amontonados en la mesita” (61). O más adelante: “Eché un rápido vistazo fotográfico a la cocina y se alejó a los saltos” (94).

⁹ Véase APREA, Gustavo y SOTO, Marita (1998).

¹⁰ Nora Mazziotti habla de una “oralidad primaria” en tanto “lo que ocurre en el relato es conocido más que por las acciones de los personajes ‘por lo que dicen, por lo que se cuentan entre ellos’” (Mazziotti, 1993:16).

¹¹ Véase Aluizio R. Trinta y Mónica Rector (1993).

¹² Dice Rosa en un momento: “Anteanoche soñé que iba a mirar vidrieras. Miraba vidrieras a lo loco, entraba a un local y me compraba un montón de ropa y después me iba a la peluquería y me hacía los claritos” (Bizzio, 2005:36).

de la telenovela¹³ como del típico “triumfo público de la virtud” (Mazziotti, 1993:154); no busca “reforzar (a diferencia del género televisivo) las posiciones éticas y políticas de la sociedad, así como sus gestos, valores vitales e inclinaciones psicológicas” (Rector y Trinta, 1993:49), sino más bien todo lo contrario: el arsenal de elementos melodramáticos están menos citados que usados. Se observa un contraste respecto a cierta conciliación que propone el modelo televisivo que por lo general gira en torno a un ascenso:¹⁴ pensemos, por ejemplo, el modo en que se transforma el tratamiento superficial de la diferencia de clases en “una alegoría de la violencia social urbana (...), (donde Bizzio crea) un héroe proletario (y trama) sin énfasis una venganza de clase” (Speranza, 2005:19).

La relación que se plantea entre novela y telenovela remite a lo que Guy Debord piensa como *détournement*, regido “por la dialéctica desvalorización-revalorización del elemento, en un movimiento de significado unificador” (Debord, 2000:192);¹⁵ en consecuencia, podemos abordarla como una operación de apropiación y desvío.¹⁶ El desvío que supone la construcción de una materia literaria a partir de elementos preestablecidos de la telenovela hace que *Rabia* se deslice, “patine” podríamos decir usando una expresión de la novela,¹⁷ hacia una faz política, densa, que nada tiene que ver con el tratamiento propio del género televisivo en cuestión. Ya el encierro forzado de María que lo obliga a desplazarse del lugar de trabajador manual (que le corresponde en tanto obrero de la construcción) al de un sujeto abocado a ver, pensar y contemplar las ideas, le atribuye condiciones de posibilidad (políticas) de las que antes carecía: “Esa noche, ya limpio, sin hambre, se dio cuenta de que también tenía tiempo para pensar. Y lo primero que pensó fue que nunca había pensado” (55). En términos de Rancière, en esta “redistribución de los espacios y los tiempos” el protagonista de *Rabia* adquiere un status político aunque con cierto carácter paradójico, dado que toda redistribución política también implica una redistribución “de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible” (Rancière, 2011:16), y María, en tanto cambia su reparto de lo sensible en el encierro se encuentra “privado de hablar, de ser visto, y hasta de hacer ruido” (Bizzio, 2005:110).

No obstante, como el espectador de Rancière, “compone su propio poema” (2010:20), adquiere la capacidad para componerlo en su reclusión durante las horas muertas de inactividad que van transformando incluso su cuerpo, y produce una ruptura del acuerdo que existe entre una “ocupación” (la de un trabajador de una obra en construcción) y una “capacidad” (la de sentir, decir y de hacer adecuadas a su actividad), que significan, parafraseando a Rancière cuando define “la división policial de lo sensible” (2010:46), una nueva capacidad de conquistar, aunque sea parcialmente, otro espacio y otro tiempo. Y esta configuración (más bien reconfiguración) de María luego del primer asesinato, que lo hace pasar del trabajo manual a la contemplación del mundo y que lo politiza en primera instancia, se trasunta en los que vienen luego, atravesados por la cuestión de la clase social. Estos asesinatos, al tiempo que permiten, al decir de Jean Genet, mostrar “la parte nocturna del hombre” (2000:286), subrayan desde un lugar lateral la apropiación del tópico de la diferencia de clases propio de la telenovela e implican asimismo el desvío que supone el retorno del conflicto, completamente ausente en el género televisivo. Ya sea el asesinato de Álvaro, el hijo borracho de los dueños de la mansión que viola a su novia haciendo un evidente abuso de poder, o el de Israel, el hijo del presidente del consorcio que le dispara una batería de insultos xenófobos, los momentos donde el protagonista de la novela parecería salirse de sí mismo, de esa triple condición amigable que construye de “esposo, padre y fantasma” (158), se recortan como una bandera que sobrepasa lo anecdótico de la historia que cuenta *Rabia*, donde a su vez podría escribirse una consigna que en un momento, al pasar, María le dice a Rosa y que está cargada a esta altura de un significado

¹³ Véase Gustavo Aprea y Marita Soto (1998).

¹⁴ Véase Mazziotti Nora, 1993:14.

¹⁵ Como Puig, Bizzio lo que aprende son “formas” (véase Sarlo, 2005:15).

¹⁶ Graciela Speranza, en *Fuera de campo* (2006), lee la literatura de Manuel Puig en clave de apropiación y desvío, en relación a lo que el autor hace con las películas masivas de Hollywood.

¹⁷ Cfr. p. 25.

político: “no dejes que te cambien el gusto” (161). Los asesinatos eliminan o cancelan cualquier posibilidad de reconciliación entre las clases y prefiguran la imposibilidad al mismo tiempo, o incluso el rechazo, de un ascenso social que en ningún momento buscan los protagonistas ni tampoco se plantea. Se trata, más bien, como en la apología del niño criminal de Genet, de “insultar a los que insultan” (2000:291). La rabia del título es la de la rata que muerde a María y que paradójicamente anula el final feliz característico de la telenovela, pero es la rabia también de María ante estos exponentes que lo tocan de cerca y que son ejemplares al mismo tiempo de una clase particular que la novela dibuja. María se cruza con Israel en la calle y la violencia con la que el narrador describe la secuencia nos resulta ilustrativa:

Sorpresivamente, María lo agarró del cuello, lo arrastró hasta un edificio y le golpeó con todas sus fuerzas la cabeza contra la pared. Israel quedó atontado. María le apretó el cuello con las dos manos, mirándolo a los ojos. Tenía el cuerpo echado hacia adelante y se empujaba con un pie bien afirmado en el suelo para aumentar la presión de las manos. Estaba tan furioso que empezó a salirle sangre de la nariz. La sangre le mojaba los labios. Sopló y la cara de Israel se llenó de pequeñas chorreaduras rojas, algunas con forma de lágrimas. (...) María lo atrajo un poco y volvió a descargar su cabeza contra la pared. Esta vez fue un golpe mucho más violento que el anterior (Bizzio, 2005:147-148).

O incluso antes, cuando María asesina a Álvaro, el hijo de los Blinders:

...se inclinó hacia adelante y le puso las manos en el cuello (...) María aumentó la presión (...)

- Hola –le dijo.

Presionó con tanta fuerza que oyó un ruido de huesitos que se rompen (...) Transpiraba. Una gota de sudor cayó desde la punta de su nariz; le temblaban las manos, los brazos. Ahora que lo había matado, lo odiaba todavía más.

Se quedó un buen rato sentado sobre las piernas de Álvaro reprochándose no haber tenido la serenidad suficiente para decirle que el que lo mataba era el novio de Rosa (Bizzio, 2005:101-102).

Si advertimos que “la política (de la literatura) consiste sobre todo en cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos” (Rancière, 2010: 97), y sin perder de vista las paradojas que rodean a la situación de María, encontramos que en esa forzada redistribución de la experiencia sensible ya comienza a ser, como quiere Speranza, un héroe proletario que traspasa los límites de su propio campo. Esta reconfiguración que se pone de manifiesto a través del traspaso de una frontera del hacer con los brazos al mirar y pensar (que luego deriva en los asesinatos) habla de alguna manera, al tiempo que se mantienen las luchas y discriminaciones entre lo distinto, de una frontera que se ha roto entre los actores que antes tenían distribuidos y diferenciados los roles sociales. Habla en suma de una situación política en sentido estricto, pero también de una situación al interior del arte contemporáneo.¹⁸ “Esas historias”, afirma Rancière, “de fronteras a ser cruzadas y de distribuciones de roles a borrar se encuentran ciertamente con la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes” (Rancière, 2010:27). Es política, entonces, también en el caso de Bizzio la operación de apropiación y desvío, el “entrelazamiento de dos lógicas que es como la presencia de un arte dentro de otro” (Rancière,

¹⁸ Josefina Ludmer, en el año 2006, puso en cuestión el estatuto mismo de la literatura y proclamó, para cierta producción contemporánea, un estado postautónomo (Ludmer, 2). Retomando ciertos preceptos que ya habían esbozado con anterioridad críticos como Jameson o Baudrillard, Ludmer trabaja sobre la idea de la disolución de una esfera autónoma para la producción estética (como signo diferenciador con relación al arte moderno) a partir de la expansión de la cultura, y específicamente de la literatura, en el dominio de lo social de manera diaspórica.

2010:120).¹⁹ Es política, como decíamos de María en esa reclusión obligada, también la composición de “su propio poema” a partir de elementos populares estandarizados que pertenecen a la telenovela, una distancia que se centra en cierto específico literario, cierta intensidad propia de la literatura que, a diferencia de lo que ocurre en la pantalla melodramática, se sostiene en la voluntad de “poder decirlo todo”.²⁰

Bibliografía

APREA, Gustavo y SOTO, Marita, “Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos en la Argentina de hoy”, en *IV Congreso de la Asociación Latinoamericana de los Investigadores de la Comunicación (ALAIIC)*, Recife (Brasil). 1998

BARTHES, Roland, “El efecto de lo real”, en: Lukács G., Adorno y otros, *Problemas sobre el realismo*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires. 1972

BAUDRILLARD, Jean, *Pantalla total*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2000

BIZZIO, Sergio, *Rabia*. Buenos Aires: Interzona. 2005

CATALIN, Mariana, “Sergio Bizzio: el presente entre la novela y la televisión”, en: Giordano, Alberto (ed.), *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina. 2010

DEBORD, Guy, “Modo de empleo del ‘détournement’”, en *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona: Anagrama. 2000

DERRIDA, Jaque, *Acts of literature*. Nueva York: Routledge. 1992

ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen. 1984

-----, *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Editorial Lumen. 1987

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, “Introducción: Elementos para una teoría del valor literario”, en *Boletín/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. 2010

GENET, Jean, “El niño criminal”. *Revista Nombres*, n° 15, octubre. 2000

LADDAGA, Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo editora. 2007

MIRANDA, Wander Melo, “Menos valor, más literatura”, en *Boletín/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario: Universidad Nacional de Rosario. 2010

MAZZIOTTI, Nora, *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue. 1993

RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. 2010

-----, *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal. 2011

¹⁹ Rancière usa estas palabras para referirse a la relación intermediática de la literatura de Flaubert con la pintura.

²⁰ Cfr. Jaques Derrida (1992).

RECTOR, Mónica y TRINTA R., Aluizio, “Los gestos del hechizo”. Revista Chasqui, n° 46, julio. 1993, p. 46 - 49

SARLO, Beatriz, “Pornografía o fashion”. Punto de Vista, n° 83, diciembre. 2005, p. 13 - 17

SPERANZA, Graciela, “Por un realismo idiota”, en *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario: Universidad Nacional de Rosario. 2005

-----, *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama. 2006

VERÓN, Eliseo, “Relato televisivo e imaginario social”, en Mazziotti, Nora (comp), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue. 1993