

Ligeros modos del exceso
Sobre el problema del otro en *La villa* de César Aira y *Rabia* de Sergio Bizzio

Silvina Sánchez
Universidad Nacional de La Plata-CONICET

Resumen

El trabajo indaga los modos de percibir, pensar y narrar al otro cultural y social en *La villa* de César Aira y *Rabia* de Sergio Bizzio. Propone que ambas novelas configuran la relación con el otro a partir de una serie de tensiones: cercanía y distancia, reconocimiento y extrañamiento, visibilidad e invisibilidad funcionan tanto en forma alternada como superpuesta, haciendo de su coexistencia motivo de productividad. Esto se manifiesta fundamentalmente en dos operaciones: en primer lugar, la construcción de una mirada situada y parcial, des-ubicada respecto a su universo de pertenencia así como también en relación al mundo de los otros, donde se inserta como una participación extraña; y, en segundo lugar, un trabajo con el estereotipo a través de estrategias de marcación, saturación y contraste. Las novelas construyen figuraciones de los otros que replican los sentidos comunes y las nominaciones estatuidas por la doxa, pero, al mismo tiempo, se resisten a quedar fijadas en la mera restitución, ejerciendo sobre ella diversos modos del exceso. La abundancia de representaciones provoca que cualquier posibilidad de conocimiento fiable se colme de incertidumbre. Por tanto, *La villa* y *Rabia* dicen poco o nada de los otros, pero anuncian demasiado de nosotros mismos: aquello que despunta cuando las nominaciones proliferan, cuando el exceso hace vacilar a la doxa y le quita solidez, poblándola de sentidos ligeros y de espectros.

Palabras clave

literatura argentina contemporánea – alteridad – pobreza – representaciones – estereotipo

• **El avioncito de fósforo**

María, obrero de la construcción que protagoniza *Rabia* de Sergio Bizzio, se refugia en una mansión de clase alta donde trabaja Rosa, su novia, para evitar ser encontrado por la policía que lo busca por asesinato. Un día, cuando los Blinder se habían ido de vacaciones, María se entretuvo inspeccionando su habitación, con la intención de descubrir aquello de su intimidad que deberían esconder entre sus pertenencias. Sin embargo, no halló ningún secreto guardado en ningún cajón, la profusión de ropa y objetos solo le sirvió para corroborar los datos que ya sabía sobre ellos. Lo más “interesante” (179) que encontró fue algo que le pertenecía: un avioncito de fósforo que él mismo había realizado en sus ratos libres dentro de la casa. ¿Cómo había llegado eso hasta la habitación de los Blinder? ¿Qué pasa con las cosas que nadie ha llevado ni puesto en un determinado lugar y sin embargo están allí? María les imagina dos derroteros posibles: son motivo de conversación, ya que para ello tienen un “gran potencial”, o, tal como sucede generalmente, “se arrojan a la basura sin que nadie les haya prestado siquiera un minuto de atención” (179).¹

Podríamos partir de esta escena para pensar los modos en que *La villa* de César Aira y *Rabia* de Sergio Bizzio trabajan el problema del otro cultural y social. Las dos novelas exploran las posibilidades de relación, percepción y conocimiento entre sujetos que pertenecen a clases sociales y grupos culturales marcados por la diferencia. Como ya adelantamos, María convive con los Blinder en su imponente mansión de avenida Alvear y Rodríguez Peña. Maxi, el

¹ Todas las citas extraídas de la novela pertenecen a: Sergio Bizzio (2011), *Rabia*, Buenos Aires, Interzona; a continuación se indicará solo el número de página correspondiente.

protagonista de *La villa*, un joven de clase media que vive en un lindo departamento moderno cerca de la Plaza Flores, ayuda todas las noches a los cartoneros a transportar sus cargas. Tal como el avioncito de fósforo, que pertenece a María, se encuentra en la más íntima familiaridad de los Blinder, las novelas construyen la relación con el otro a partir de la intromisión de algo, alguien, que no debería estar y que nadie espera encontrar en ese lugar pero sin embargo allí aparece. Esta aparición, que se inserta en el mundo de los otros como una participación extraña, suscita una tensión entre lo que está próximo, por cercanía física, por compartir, ayudar y convivir, y lo que no deja de revelarse lejano, manifestación de una distancia que se funda en la pertenencia social y cultural.

Además, entre las posibilidades que María imagina para su avioncito de fósforo podríamos quizás trazar el arco que despliegan las novelas al momento de pensar los modos en que las relaciones con el otro acontecen socialmente. Por un lado, María se asombra de que “Nadie dijo nunca nada sobre el avioncito” (179); innominado, lo otro reside frente a nuestra vista sin ser siquiera percibido, y esta experiencia marcada por la invisibilidad y la omisión es uno de los modos en que la alteridad aparece en las novelas. Pero además, María conjetura que el avioncito de fósforo puede generar conversación, alentar los discursos del intercambio cotidiano, ávidos por convertir al otro en motivo de representaciones compartidas. Quizás las novelas, al transitar la extensión que planea este avioncito de fósforo, conjeturen que entre el no prestar atención y la conversación reiterada se mueven las posibilidades que asume, mayoritariamente, nuestra relación con los otros. Pero, de nuevo, ¿qué sucede cuando algo se posa allí donde no debería estar y no se lo esperaba? ¿Qué nos dice esa presencia extraña de lo que parece más íntimo, conocido, repetido y familiar? María dejó su avioncito donde lo había encontrado, y cerró el cajón de los Blinder. Cercano, lo otro sigue allí, permanece inquietante. La literatura, entrometida, se decide a narrarlo.

• El espectro

Los cartoneros, aun cuando recorren todas las noches las calles del barrio de Flores, aparecen como aquello que los vecinos no ven o prefieren no ver: “se habían hecho invisibles” (10).² Además cuando se muestran, lo hacen como un colectivo que no puede ser discriminado: Maxi “no los distinguía, se le confundían” (12), porque “eran tan parecidos” (16), y a Vanessa “todos los bolivianos les resultaban iguales” (50). Asimilados en sus características comunes, confundidos o irreconocibles, los cartoneros se presentan incapaces de asumir cierta individualidad que los exima de la referencia obligada a un parámetro categorizador. En *Rabia*, María, alojado en la mansión de los Blinder, hace incursiones a la cocina, el desván o la biblioteca para proveerse de alimentos, objetos y libros, se atrinchera en la baranda de la escalera o detrás de las puertas para escuchar las conversaciones, pasea por las habitaciones y pasillos, todo esto sin ser nunca visto; ni siquiera cuando, en algunas oportunidades, los habitantes de la casa se cruzan con él y, por una milésima de segundo, lo tienen frente a sus ojos. Por tanto, la convivencia de María con los Blinder muestra dos aristas de las relaciones sociales: la incapacidad de percepción por parte de una clase y los modos en que esta invisibilidad aparece vinculada con la persistencia de lo estatuido. María debe cuidarse, en cada uno de sus recorridos y en las acciones necesarias para su supervivencia, de no “alterar en lo más mínimo el orden de las cosas de la casa” (48). Así como María respeta la ubicación y posición de cada mueble y objeto para evitar ser descubierto, la omisión de los otros, ignorados y silenciados, se enlaza con la reproducción de un orden donde cada cosa sigue en su lugar, sin alteraciones.

De este modo, tanto *La villa* como *Rabia* exhiben una invisibilidad que ha sido naturalizada y permanece inmutable. Pero quizás lo más interesante de las novelas pueda rastrearse cuando el reconocimiento del otro ha sido posible, allí donde se produce el encuentro

² Todas las citas extraídas de la novela pertenecen a: César Aira (2006), *La villa*, Buenos Aires, Emecé; a continuación se indicará solo el número de página correspondiente.

inesperado de las diferencias y la posibilidad de percepción se convierte en problema a ser interrogado. Si, como dijimos, los personajes principales participan en el mundo de los otros como una presencia insólita, además, es en la construcción de su propia subjetividad donde también asumen diversos modos de inadecuación y extrañamiento. Su pertenencia e identidad social, aún cuando a primera vista pareciera estar marcada y responder a ciertos rasgos de tipicidad –Maxi como el joven de clase media mantenido por sus padres protectores, a quien solo le interesa ir al gimnasio; María como el obrero que come asaditos con sus compañeros de la construcción, “cumbiero de alma” (14)– enseguida revela cierta inconsistencia. Se constituyen como sujetos que oscilan entre la identificación y la indeterminación respecto a las categorizaciones y expectativas sociales. María fugitivo e ilegal, y Maxi, sin estudiar ni trabajar, se ubican por fuera del sistema productivo, provisionalmente liberados de los controles e imposiciones constitutivos de la existencia social; ambos sin deudas, sin obligaciones, sin proyectos, felizmente desorientados. Pero, además, al momento que se desligan de la solidez del tipo y adquieren cierta ubicuidad social, los protagonistas devienen presencias espectrales y legendarias. María parece “una imagen de cine mudo” (48), un “fantasma” (48, 110, 137, 158, 178), “espía invisible” (158) que se pasea desmaterializado por la casa. Maxi es “un héroe de fábula” (122), “el gigante bueno” (17) que, con su “cuerpo de titán” (13), es capaz de llevar a toda una familia de cartoneros sobre su carrito y convertirse en “leyenda” (16).

Héroe y espectro, ligeramente fantásticos, congregan al estereotipo y luego lo deslizan un poco más allá, al borde de su disolución. Pero además funcionan como el punto de vista privilegiado por los narradores al momento de contar a los otros, determinando las posibilidades de percibir la alteridad en las novelas. Como Maxi, de por sí “poco observador” (32), sufre “ceguera nocturna” (7) y un ritmo circadiano diurno muy marcado, cada vez que observamos a los cartoneros estamos sujetos a las dificultades perceptivas de una mirada que “se cerraba con una almeja” (77), debatiéndose entre la ceguera inminente y el sueño abrumador. Con María, las limitaciones provienen del imperativo de ocultarse para no ser descubierto: espía por una cerradura o entre las rendijas de una cortina, escucha tras las puertas o escondido en la escalera; a veces oye mucho más de lo que ve, y otras, cuando lo favorece el campo de visión, no logra escuchar lo que ve solo como muecas. Así, las novelas exponen aquello que es siempre escamoteado al momento de nominar la alteridad: el espesor de una mirada situada que, incapaz de abarcarlo todo, logra percibir solo retazos, fragmentos. Una mirada que, entrecerrada como una almeja, puede ver los límites de su ceguera, y escudriñar, por el intersticio que deja su hendidura, aquello de los otros que se deja mirar.

• Medusa

Roland Barthes define a la doxa como “el Consenso pequeño burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio” (1978: 51), y la asocia con la figura de Medusa: “una masa gelatinosa pegada en el fondo de la retina” que “petrifica a los que la miran” (1978: 133). Muchas de las veces que los otros aparecen como motivo de conversación en las novelas, se replican los sentidos comunes y estereotipos que los sectores medios y altos han construido para nombrarlos, retorno de la doxa que petrifica no solo a los que la miran sino también a quienes son hablados por ella. El portero de un edificio vecino a la mansión e Israel, el hijo del presidente del consorcio, dicen de María:

- Qué gallina negra judía hija de puta. Estos bolitas son todos iguales...
- Me parece que bolita no es. Es alto.
- Chileno.
- Capaz que peruano...
- Los peruanos también son unos negros judíos hijos de puta enanos. Pero éste es chileno. Si no es bolita, es chileno. Mejor. Ya lo voy a agarrar. ¡Le voy a hacer

comer las Malvinas al chileno negro judío hijo de puta!– dijo, y se persignó, besándose ruidosamente el pulgar. (23-24)

El estereotipo prolifera en su versión de estigma, donde se combinan rasgos de pertenencia racial, religiosa y nacional, operando de un modo aglutinante que unifica, primero, a los que pertenecen a un mismo colectivo (“estos bolitas” que “son todos iguales”, como también se dice en *La villa*), y luego a los que pertenecen a distintos grupos (“bolita”, “chileno”, “peruano”), todos reunidos en torno a los mismos atributos (“negro”, “judío”, “hijos de puta”) que se repiten acentuando el desprecio y la descalificación.

Maxi se encuentra en la calle con Adela, quien vive en la villa y trabaja de “sirvienta” en las casas del barrio de Flores: “¿No tenés miedo de andar sola de noche? [...] Aquí son capaces de asaltarte por un peso.” (81), le dice exaltado. Así, en las palabras de Maxi, y también en otros momentos de la novela, como la carta de lectores “publicada en el Clarín” (43-44), los pobres aparecen asociados con el delito y el miedo. La presencia de los otros adquiere para las clases medias el sentido de una invasión negativa que les sustrae ciertos valores y espacios propios, tales como la tranquilidad, la seguridad y la sociabilidad pública, induciéndolos a evitar las calles y recluirse en el ámbito privado, encerrados como “rehenes domésticos” (43). De ahí que los pobres, culpabilizados, sean percibidos como blanco de control por parte de aquellos sectores que no cesan de reclamar una “justicia dura, activa, libre de las restricciones de la toga y el infolio” (155), capaz de aplicar castigos severos, inquebrantables. Luego, Maxi le dice a Adela:

–No debería haber pobres.

Ella se encogió imperceptiblemente de hombros:

–¿Qué pobres? Señor, ésa es una palabra antigua. Antes había pobres y ricos, porque había un mundo hecho de pobres y ricos. Ahora ese mundo desapareció, y los pobres se quedaron sin mundo. Por eso mis patronas dicen: “ya no hay pobres”.

–Y sin embargo, hay.

–Señor, sí. No hay más que mirar alrededor. (82-83)

Maxi recupera el ideal de un mundo sin pobres y la asociación del pobre con las diversas formas de la carencia y el padecimiento – “deben de sufrir por ser pobres” (83), agrega–, representación que puede liarse con una mirada conmisericordiosa donde el pobre es digno de lástima y principal beneficiario de la caridad social. Sin embargo, Adela se resiste a la “palabra antigua”, fundada en dicotomías estancas, (“pobres y ricos”, “recompensas y castigos”), para hablar la palabra ambigua, aquella que admite las contradicciones lógicas y donde “ya no hay pobres” y “sin embargo, hay” pueden coexistir. El camino inaugurado por Adela al convocar la palabra que, discurriendo por fuera del mundo donde los otros son reducidos a un repertorio mínimo de sentidos cristalizados, ensaya otros modos de nominarlos, es el mismo que transita la novela. Allí, los cartoneros se caracterizan por una convivencia pacífica y solidaria entre pares, estableciendo redes de ayuda mutua, sobre todo cuando comparten la colaboración de Maxi y se ocupan de protegerlo. Además, demuestran cordialidad y buen trato, siempre respondiendo tímidamente, con “pura cortesía”, “muy agradecidos”, “no agresivos, todo lo contrario” (16, 17). También se distinguen por su habilidad y creatividad al momento de desarrollar todo tipo de tareas y oficios que requieren un saber hacer específico: la recolección de basura, los carritos, sus viviendas, las conexiones eléctricas y el sistema cifrado de identificación de las calles que utilizan los narcos, pequeñas figuras de luces que rodean la villa cual serpentinas y firuletes intensamente iluminados.³

³ Las representaciones de la pobreza en *La villa* han sido analizadas por la crítica rescatando estos rasgos de solidaridad y laboriosidad como predominantes. Por ejemplo, Sylvia Saítta señala que la novela construye una representación de la villa miseria como el escenario de un “mundo solidario” e integrado que tiene a la familia como estructura básica, “un espacio de civilización” donde perduran las reglas de

- **El exceso**

Los sentidos comunes, doxológicos, que perciben a los otros a partir de una serie de categorías y atributos que se dan por sentados, como un sistema factual, sin necesidad de comprobación, son reproducidos en las novelas. En *Rabia*, estos sentidos proliferan de una forma tan marcada –por ejemplo en la voz de Israel, que no escatima al momento de acumular calificaciones, o en la construcción de personajes que parecen corresponderse con tipos sociales y clisés–, que podríamos hablar de una presencia del estereotipo que excede por saturación.⁴ En *La villa* no solo se replican las representaciones de la pobreza predominantes en los medios de comunicación y las clases medias sino que además se construyen sentidos alternativos, por tanto aquí también las nominaciones del otro son muchas y en demasía. Esos pobres habilidosos y creativos, solidarios y cordiales, siempre prestos a colaborar entre sí y a proteger a Maxi, se distancian de las imágenes comunes que los estigmatizan, al tiempo que se acercan a una visión que tiene mucho de romántica e idílica.

La saturación se convierte en marca demasiado evidente del estereotipo, y quizás sea esa demasía, ese exceso manifiesto, lo que debemos interrogar de las novelas. Porque el exceso es síntoma de un vacío: muy poco es lo que podemos conocer de los otros cuando no dejan de ser hablados por las repeticiones de la doxa. Maxi intuye que sujetos como Adela y el “linyerita” viven “envueltos en el misterio”, dejando a quienes quieren comprenderlos sujetos a un “no poder saber”.⁵ Cuando la señora Blinder se muestra cariñosa, comprensiva y colaboradora respecto al embarazo de Rosa y la crianza de su hijo, María, sorprendido ante estas conductas impensadas, asume que “no sabía más que lo que imaginaba” sobre ella (143). De un modo imprevisible según su origen de clase, María termina identificándose con los que llama “su casa”, “sus Blinder” (69), “su familia” (180), y, a medida que se acerca a ellos, más se inquieta e interroga: “¿Sabía realmente algo [...] sobre la casa?” (143), “¿Sabía quién era Rosa?” (189), instalando una tensión constante entre lo que creemos saber y lo que, realmente, no sabemos todavía.

Si las novelas replican los sentidos comunes, al mismo tiempo se resisten a quedar fijadas en la mera restitución y se deslizan más allá al ejercer sobre esa restitución diversos modos del exceso, ya sea por saturación de estereotipos en *Rabia* o por contrastación de sentidos en *La villa*. Esa demasía hace que toda posibilidad de leer las novelas como mera denuncia o desmitificación del estereotipo se vea desbordada, excedida, por una inquietud que permanece latente. Los discursos que intentan desprenderse de la doxa, ya sea delatando el estigma o produciendo imágenes alternativas, también pueden convertirse en una nueva concreción, una nueva doxa que se repite y consiste.⁶ Por eso, quizás lo más productivo de estas narraciones

solidaridad y de comunidad que el resto de la ciudad ha perdido (2006: 100). También María Gabriela Muñiz (2008, 2009) considera que la villa funciona en la novela como un espacio marginal-otro que se opone al espacio social argentino, además agrega que en la interacción productiva de los personajes villeros con otros miembros de la sociedad se percibe la posibilidad de una relación solidaria.

⁴ En este punto, reconocemos los aportes de Florencia Garramuño (2007) quien ha señalado la sobresaturación de elementos estereotípicos y costumbristas en la novela. Según esta autora, el trabajo evidente con los estereotipos desarma la posibilidad de pensarlos como representación posible de una diferencia, por lo tanto *Rabia* no funciona como representación de las clases bajas o de las clases altas sino que aborda las percepciones estereotípicas que sobre ellas podría haber construido un sentido común argentino en determinado momento de la historia.

⁵ El narrador, siguiendo la focalización de Maxi, expresa de Adela: “vivía envuelta en el misterio. Nadie puede saber lo que hay en el corazón de una chica como ella” (57), y del linyerita: “Uno nunca sabe a qué se pueden aferrar los solitarios, cuando no tienen nada” (20).

⁶ Seguimos en esto las formulaciones respecto a la doxa que ha realizado Roland Barthes, quien, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, presenta la expresión “formaciones reactivas” para dar cuenta de este devenir en el cual la desmitificación se inmoviliza en una repetición, incitando a un continuo deslizamiento. Según Barthes: “una *doxa* (una opinión común) está establecida, insoportable; para

puede encontrarse cuando asumen que su cometido es inviable: no podemos saber nada o casi nada de los otros, admiten las novelas.⁷ Reconocida esa imposibilidad, queda de manifiesto que la proliferación de representaciones, allí donde dice muy poco de los otros, habla mucho más de nosotros mismos. El exceso nos habla y nos descubre al momento en que, ávidos por apaciguar la incertidumbre que toda alteridad alberga, tipificamos, clasificamos, repetimos la doxa. El exceso vuelve sospechosa la aparición de la doxa: restituye a los discursos sobre los otros el recuerdo de su construcción, dejando sin sustento su apariencia natural y eterna. Los sentidos pierden solidez, ligeros como un espectro que vacila, dejan aflorar su socialidad, su historia, su procedencia siempre contingente. Así, queda en evidencia el procedimiento: cuando María se pregunta “¿Sabía quién era Rosa?”, inmediatamente se contesta: “No. En cierto sentido, la había inventado.” (189).

Sin embargo, *Rabia* también ejerce otro ágil deslizamiento. Las representaciones de los otros, inventadas y construidas, una vez que se hacen efectivas y recubren la retina cual masa gelatinosa, se vuelven resistentes, espesas, tenaces. Cual Medusa, petrifican a quienes se ven alcanzados por ellas, atraviesan y configuran a los sujetos, sus modos de pensar, sentir y actuar, sus posibilidades y sus limitaciones. Por eso, María, aún cuando reconoce cuánto de imaginario tienen los discursos, no deja de rogar: “Hablale de mí al nene, Rosa. Hablale de mí.” (165), quizás, en ese hablar demasiado, despunte el exceso que signifique la doxa al tiempo que la desnude. Porque María se sabe hablado por un lenguaje repetido, constelación de representaciones que lo constituyen al tiempo que lo inventan, pero además le sabe a las palabras sus efectos más reales, más sensibles. Tras su fantasma, la novela anuncia el instante en que la palabra, ligera, logra sustraerse al mero parloteo, a la infatigable reproducción de mitos, y cursar la materialidad tangible de la experiencia. Allí, finalmente, mientras María admite que sí, que a lo mejor Rosa no era más que una invención, muere “con su hijo en brazos” (189).

Bibliografía

- Aira, César (2006) [2001]. *La villa*, Buenos Aires, Emecé.
Barthes, Roland (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós.
Barthes, Roland (2008). *El placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI.
Barthes, Roland (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
Barthes, Roland (2010). *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI.
Bizzio, Sergio (2011) [2005]. *Rabia*, Buenos Aires, Interzona.
Clifford, James (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
Garramuño, Florencia (2007). “La ironía de la diferencia social. Sobre *Rabia*, de Sergio Bizzio”. *Katatay*, Año III, N° 5: 46-48.

desprenderme de ella postulo una paradoja; luego esa paradoja se espesa, se convierte a su vez en una nueva concreción, una nueva *doxa*, y tengo que ir más lejos en busca de una nueva paradoja” (1978: 78, cursiva en el original).

⁷ Asumir el carácter problemático de toda relación de conocimiento de ningún modo implica ratificar que la inconmensurabilidad de los grupos sociales y culturales imposibilita cualquier tipo de comunicación; por el contrario supone que es a partir de este reconocimiento del carácter situado y limitado de toda percepción que puede establecerse un diálogo intercultural comprensivo, duradero y quizás transformador. En relación a este tema, Alejandro Grimson señala dos posiciones predominantes que se manifiestan en tensión: las supuestas inconmensurabilidades culturales esenciales y la narrativa de la comunicación transparente. Grimson propone que “Entre ambas metanarrativas no deberían menospreciarse las intersecciones y conmensurabilidades parciales, siempre contextuales, que revelan que las traducciones no son absolutos ni imposibles sino, por el contrario, procesos sociales, históricos y políticos.” (2011: 92).

Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Muñiz, María Gabriela (2008). “Villas de emergencia: lugares generadores de utopías urbanas”. *Ciberletras*, N° 20.

Muñiz, María Gabriela (2009). “Protagonismo villero: la nueva fisonomía de una Buenos Aires marginal en la segunda mitad del siglo XX”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <<http://nuevomundo.revues.org/index57742.html>>.

Saítta, Sylvia (2006). “La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX”. *Nuestra América*, N° 2: 89-102.

Todorov, Tzvetan (2005). *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI.