

Simbología, intertextualidad y roles sexuales en *Rabia* (2004), de Sergio Bizzio

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

Resumen

Este trabajo estudia el entramado simbólico e intertextual de *Rabia* (2004), del argentino Sergio Bizzio, mostrando que la novela, amén de denunciar la desigualdad económica, como ha señalado la crítica, presenta una estructura simbólica que conecta el problema de la desigualdad con actitudes y roles de índole sexual, y concretamente con la idea de virilidad impuesta por el patriarcado.

Palabras clave: Sergio Bizzio, *Rabia*, desigualdad, roles sexuales, subtexto bíblico

Abstract

This paper studies the symbolic and intertextual framework of *Rabia* (2004), by the Argentinean Sergio Bizzio, showing that, in addition to denouncing economic inequality, as critics have pointed out, the novel presents a symbolic structure that connects the problem of inequality with sexual attitudes and roles, and specifically with the idea of virility imposed by patriarchy.

Keywords: Sergio Bizzio, *Rabia*, Inequality, Gender Roles, Biblical Subtext



De entre el notable corpus de novelas de Sergio Bizzio (Villa Ramallo, Buenos Aires, 1956), tal vez sea *Rabia* (2004) la que ha sabido ganarse más atención y aprecio entre público y crítica. Este peculiar relato del “romance de un albañil y una mucama” (Speranza, 2005: 6) goza de diversas reediciones, ha sido llevado al cine y al teatro¹, y ha merecido un número respetable de acercamientos. Entre ellos, destacan los que subrayan la crítica social de la novela. Así, Speranza la lee como “una alegoría de la violencia social urbana” y revela cuatro de sus subtextos: para empezar, el melodrama y la “telenovela con foco en la servidumbre”, a los que hay que añadir “económicos toques de policial y gótico” (2005: 6-7)². En una línea semejante, Sassi explora tanto el subtexto de la telenovela y el melodrama como el de la literatura de fantasmas, que Bizzio transformaría en instrumentos de crítica social (2006). De modo semejante, Montoya Juárez insiste en la importancia del subtexto de las telenovelas en *Rabia* (2009), mientras que Sánchez estudia cómo la novela narra al “otro cultural y social” (2013). Asimismo, Ledesma examina cómo Bizzio juega con la interacción entre medios de masas y literatura para construir su crítica política (2013), Catalin, cómo transita las fronteras del realismo (2013) y

¹ El filme lo dirige Sebastián Cordero (2019); la versión teatral, Claudio Tolcachir y Lautaro Perotti (2023).

² También otra novela de Bizzio, *Realidad* (2009), resulta pródiga en juegos con subtextos y ficcionalizaciones de la realidad propios de la cultura popular (Colomina-Garrigós, 2015). Téngase en cuenta que Argentina exporta ese tipo de ficciones (Montoya Juárez, 2009: 63).



Parra, cómo se apropia de rasgos propios del realismo social (2019: 208). Por su parte, Fernández se fija en cómo Bizzio retrata el contexto de crisis social e institucional posterior al 2001, que produce en los personajes un odio de clase: la *Rabia* del título (2022: 138). Este énfasis unánime en el elemento satírico responde a los intereses de la novela, que subraya las desigualdades entre las clases sociales. En efecto, la trama revela y denuncia la abundancia en que viven los Blinder, los dueños de la casa en que se esconde el albañil protagonista: la mansión es tan grande que sus propietarios no llegan a percibir que alguien habita en ella a escondidas durante meses, comiendo de lo que encuentra en el frigorífico y la despensa³. Al respecto, resulta reveladora una analogía que propone Fernández: comparar *Rabia* con una película de 2019, *Parásitos*, de Bong Jong-hoo (Fernández, 2022: 139), protagonizada por una familia (los Kim) que habita oculta en el sótano de la mansión de los Park, consumiendo sus recursos. Como *Rabia*, *Parásitos* propone una reflexión sobre la justicia social, pues, aunque metafóricamente los parásitos del título de la película son los Kim, también los Park merecerían ese adjetivo, ya que viven de un modo tan próspero y al mismo tiempo poco productivo que por comparación resulta obsceno.

Pese a esta notable semejanza en trama e intención satírica, y pese a la insistencia de la crítica al respecto, nuestro artículo mostrará que *Rabia* es mucho más que una denuncia de la desigualdad económica: además, la novela ofrece todo un entramado simbólico e intertextual que conecta el problema de la desigualdad con actitudes y roles de índole sexual, y concretamente con la idea de virilidad. Tras revisar algunos de los elementos simbólicos de la obra que han puesto de relieve los críticos (la rabia, la rata, ciertos nombres parlantes), nos centraremos en la escena del pájaro blanco, que leeremos en conjunción con otros signos que apuntan hacia la narrativa del Nuevo Testamento. Con esta clave, expondremos cómo Bizzio usa símbolos y subtextos para criticar no solo el capitalismo, sino la estructura de los roles sexuales del patriarcado.

Al leer *Rabia* como sátira social, los estudiosos han subrayado con tino los aspectos más documentales de la novela, que sigue la tradición realista o incluso costumbrista al imitar el lenguaje o los rasgos culturales propios de la clase baja (Sassi, 2006; Catalin, 2013: 139; Fernández, 2022: 136). Esta verosimilitud resulta esencial para la crítica que propone Bizzio, pero junto a ella encontramos un mecanismo aparentemente opuesto al verismo que, sin embargo, apunta a un mismo objetivo satírico: el simbolismo. En efecto, *Rabia* combina elementos realistas con otros claramente alegóricos, evidentes ya desde el título, que alude tanto a los arrebatos asesinos del protagonista (Parra, 2019: 208; Fernández, 2022: 136) como a su desastrado final, muerto de la rabia que le provoca la mordedura de una rata (Ledesma, 2013: 83):

Había empezado a tener dificultad para tragar. Pensó que eran anginas, o gripe, pero la garganta no le dolía en absoluto; eran más bien espasmos de los músculos de todo el cuello, incluidos los músculos de la garganta, como si una mano lo sujetara con fuerza y le impidiera tragar normalmente y a veces incluso hasta respirar. La fiebre aparecía y desaparecía, subía y bajaba como una marea y cada vez, al retirarse, le dejaba algo nuevo: inquietud, ansiedad, más hormigueo...

Estaba irritable. Una tarde rompió de un puñetazo el portarretratos con la foto de Álvaro. Lo apoyó en el suelo, se arrodilló y descargó su puño contra el vidrio. Otro día se echó a correr por las escaleras arriba y abajo hasta quedar extenuado. Había apretado tanto las mandíbulas que le dolía la cara. (2018: 180)

³ El último piso, abuhardillado, en que se instala el albañil, es enorme: "En la mansarda había siete dormitorios a lo largo de un pasillo en L, un estudio, un cuarto de juegos (convertido en desván), un cuarto de plancha, un lavadero y dos baños, además de un hall enorme y de una salita desierta que María alguna vez había oído llamar 'África'" (2018: 115).

Tan simbólica como la rabia es la propia rata, evidente doble del protagonista: como el albañil, el animal vive de los desechos de los Blinder; como él, se esconde en el ático; como él, alberga una rabia que, en su caso, ni siquiera es metafórica. De modo semejante, tiene elementos simbólicos el pájaro blanco que aparece en medio de la ciudad cuando Rosa le comunica al protagonista que está embarazada:

Se hizo una pausa. Un pájaro pasó volando. María no pudo evitar seguirlo con la vista. Rarísimo: un pájaro blanco, a menos de cinco metros de altura sobre la avenida Santa Fe, a las once de la noche, volando en el sentido del tránsito... (2018: 151)

Abajo volveremos sobre este pájaro, pues ahora solo nos interesa subrayar su adscripción al mundo de la alegoría. De hecho, su blancura lo relaciona con una larga tradición de animales simbólicos: caballo blanco, paloma blanca, corza blanca, ballena blanca. Además, Bizzio añade a este subtexto un comentario en estilo indirecto libre con el que el narrador subraya la extrañeza del animal y, por tanto, la necesidad de interpretarlo con atención: “Rarísimo”⁴. Es decir, la rata y el pájaro blanco llevan la marca de lo simbólico.

Además de estos animales, la novela incluye otra marca tradicional de la alegoría: los nombres parlantes. Es el caso de los respectivos apellidos de los señores de la mansión y del protagonista⁵. Los primeros son los Blinder, en alusión a su blindaje y ceguera ante la desigualdad o la presencia del intruso en su casa (Fernández, 2022: 137). Por su parte, el segundo se apellida “Negro” (2018: 169), y negra es también la pigmentación que su enemigo, Israel, percibe en su piel y que le achaca entre otros insultos racistas más o menos incongruentes⁶:

—¿Adónde vas? —le dijo.

—¿Por?

—¿Cómo “por”? Porque te lo pregunto yo, negro judío hijo de puta.

María miró al portero, que se limpiaba las uñas con una llave, y entendió por dónde venía el asunto. Entonces hizo algo insólito: se quitó el bolso del hombro y echó a correr hacia la esquina. Corrió tan ágilmente y a tal velocidad que Israel no había terminado de girar y él ya había desaparecido.

—¿Viste eso? —le dijo Israel al portero.

—Te dije que era rápido...

—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 este 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. Ya que estaba, empezó a morderse la uña. (2018: 23-24)

También parece deliberada, y por tanto simbólica, la polisemia de la palabra “cola” en las primeras páginas del libro, pues pone de relieve uno de los temas centrales de la novela: la “influencia de la economía sobre el sexo” (2018: 26). En efecto, el libro se abre con una escena en la que el protagonista le pide sexo anal a su novia (“¿Me das la cola?”, 2018: 9)⁷, y a las

⁴ Para otros usos de este recurso en la novela, véase Fernández (2022: 134).

⁵ Hay que añadir a estos nombres un tercero, cómico: José María Verga, padre de Rosa (2018: 169). La novela no escatima toques humorísticos de este estilo.

⁶ Sobre estos estereotipos raciales en la novela, véase Sánchez (2013).

⁷ Este tipo de comienzos chocantes y sexualizados son habituales en Bizzio. Compárese con el de *Era el cielo*: “Cuando llegué, dos hombres violaban a mi mujer. La escena me impactó con dosis iguales de incredulidad y de

pocas páginas encontramos una analepsis que describe dónde se conocieron los novios: en la cola del supermercado. La yuxtaposición resulta evidente en el pasaje:

No, hay más: no veía la hora de que José María le pidiera hacer el amor por atrás.
Se habían conocido en la cola del supermercado Disco. (2018: 12)

Amén de los apellidos citados, añadamos que también los nombres de pila del protagonista y su enemigo principal denotan la existencia de un entramado simbólico. El segundo se llama Israel, nombre propio que resulta tan “rarísimo” en Argentina como ver un pájaro blanco sobrevolando el tráfico de la avenida Santa Fe. En contraste, el nombre del protagonista (“José María”) no parece excepcional, sobre todo cuando comprobamos que uno de los personajes, la señora Blinder, lo entiende como una marca de clase. En efecto, cuando Rosa comunica a su empleadora que ha pensado en ponerle ese nombre al niño, la señora Blinder expresa su desaprobación:

Mientras Rosa pensaba en eso, María se enteró del sexo del bebé.

— ¿Qué te parece Gonzalo? — preguntó la señora Blinder.
(¡Varón!).

— Ay, no, señora, disculpe que le diga, pero — mintió Rosa — yo tengo un primo Gonzalo que es una cosa que mejor ni le cuento...

— ¿Y Federico? Federico estaría muy bien...

— ¿Sabe cuál me gusta a mí? — dijo Rosa.

María paró la oreja. En ese momento el señor Blinder salió del dormitorio con un aire tan indiferente por el hijo de Rosa que resultó ensordecedor. Pero María ni lo escuchó. Toda su atención estaba puesta en lo que iba a decir Rosa. Y Rosa dijo:

— José María. Ese nombre pensaba yo...

La señora Blinder enderezó la espalda, arqueó las cejas y dejó que la mano que hasta ese momento mantenía alzada frente a la cara de Rosa — como si estuviera siempre a punto de interrumpirla — se posara de nuevo en su rodilla. Después, por fin, se congeló. Fue un instante, pero a María le bastó para ahogarse de emoción.

— ¿José María? ¿Te parece? — exclamó la señora Blinder —. ¿No te suena como... perdoname que te lo diga así, pero... choto? (2018: 160)

Sin embargo, el nombre no solo sirve para determinar la clase del protagonista, pues también muestra un lado simbólico que resulta evidente cuando constatamos que el protagonista usa el singular hipocorístico “María”:

Todo el mundo lo llamaba así, María. Era algo que se daba naturalmente y que a José María parecía no importarle. No le importaba, de hecho. Rosa empezó a decirle María. No había oído nunca a nadie llamado así y de pronto le dijo María. Había algo en la delgadez fibrosa de su cuerpo que, combinado con el largo de las pestañas, eliminaba casi automáticamente la posibilidad de ser llamado José. Así como bastaba verlo para saber que su agilidad era la de un superdotado, y estar en lo cierto, su peligrosidad hacía que la gente lo llamara “María” con cuidado, bajando la voz, como si a pesar de su aceptación a ser llamado así temieran ofenderlo igual. (2018: 20)

violencia, como si un niño acabara de golpearme con la fuerza de un gigante. Uno de los hombres, con el pantalón desabrochado, de pie frente a Diana, que estaba de rodillas, la sujetaba de la nuca con la misma mano en que tenía un cuchillo, obligándola a hundir la cara en su entrepierna, mientras que el otro, desde atrás, inclinado sobre ella, le desprendía los botones del vestido” (2007: 9). De modo semejante, la más reciente *Borgestein* (2012) se abre recordando otra escena violenta: la agresión que sufrió el protagonista a manos de uno de sus pacientes, que se compara implícitamente con la que padecerán varios personajes en garras de un puma.

En ese mismo capítulo descubrimos además que María habita en “Capilla del Señor” (2018: 17), topónimo del conurbano porteño que, como el nombre de “José María”, también sirve para caracterizar socialmente al personaje, pero que no resulta menos simbólico, pues tiene un contenido mesiánico del que carecen otros lugares que podría haber elegido Bizzio: Lanús, Lomas de Zamora, Hurlingham, etc. Frente a ellos, “Capilla del Señor” es un nombre parlante.

Este topónimo, unido al nombre de “María” y a las peripecias del personaje, apunta a un subtexto esencial en la novela: el Nuevo Testamento. De hecho, por carácter y comportamiento María reúne en sí a las dos figuras de la Sagrada Familia cuyos nombres porta: como san José, es obrero y una especie de padre putativo del hijo de Rosa e Israel; como la Virgen María, adquiere características maternas que llegan al extremo de que el niño le llame “mamá” (2018: 172). El citado pájaro blanco y el nombre de Israel subrayan esta dirección hermenéutica. El primero remitiría al Espíritu Santo: recordemos que es el Espíritu Santo quien fecunda a la Virgen, que lo simboliza una paloma blanca y que en *Rabia* el pájaro blanco “rarísimo” aparece precisamente cuando Rosa anuncia que está embarazada, en lo que es su peculiar anunciación. Por su parte, el nombre de “Israel” resulta más enigmático, pero podría apuntar a la identidad del verdadero padre del muchacho en la Biblia: el Dios de Israel. Incluso la ambigüedad con que Bizzio rodea la identidad del padre biológico de la criatura contribuye a reforzar la interpretación bíblica: al enterarse de que Rosa está embarazada, los lectores podrían pensar que el responsable es Álvaro, quien al parecer ha violado a Rosa en una escena por lo demás confusa⁸. Sin embargo, contra todo pronóstico y contra el impulso del subtexto de la telenovela, el padre del niño no es Álvaro, sino Israel (2018: 127-128). Como en el Nuevo Testamento, en *Rabia* existen dudas acerca de la identidad del padre del niño; como en la Biblia estas dudas se resuelven para apuntar a la divinidad, a un misterio que en la novela esconde el nombre de Israel.

Solo Rosa parece quedar fuera de este sistema simbólico, tal vez porque la exacerbada sexualidad de la mucama la convierte en un remedo cómico de la virgen María. Destaquemos al respecto lo que el albañil consideraba “la impudicia de Rosa”:

Ya la primera vez que hicieron el amor, en aquel hotelito del Bajo, Rosa se había comportado de una forma absolutamente desconocida para él, con una libertad enorme, insólita. A lo largo de su vida María se había acostado con muchas putas (también tenía la experiencia de la virgen, por decirlo así), pero ninguna le había ofrecido la combinación de ardor y de inocencia que le ofrecía Rosa. Todo estaba permitido, desde la ternura hasta la lascivia y la degradación. (2018: 51)

María también percibe esa característica en la frecuencia con que Rosa se masturba, algo en lo que insiste en diversas ocasiones en el mismo capítulo que acabamos de citar:

Rosa se masturbaba mucho. (2018: 50)

Se masturbaba pensando en él. Y él solía espiarla. Rosa se masturbaba en su cuarto o en el baño, entre las diez de la noche y la una de la mañana, casi a diario. (En una sola oportunidad María la sorprendió masturbándose a la hora de la cena, después de servirle a los Blinder un plato de sopa y hasta un momento antes de que la llamaran para que sirviera el plato principal).

La masturbación ocupaba buena parte del tiempo libre de Rosa, casi a la par de la televisión. Podía estar una hora o dos acariciándose; a veces, incluso, empezaba en

⁸ Se diría que el hijo de los Blinder no ha tenido tiempo de violar a la mucama (2018: 83-84), por más que luego María la oye confesar que tal fue el caso (2018: 89-90).

el baño, debajo de la ducha, y terminaba en el cuarto. María, inclinado sobre el ojo de la cerradura, se masturbaba con ella. Estaba fascinado con la gran variedad de técnicas y de utensilios que utilizaba Rosa. A veces se enjabonaba y se acariciaba hasta que la espuma adquiría la consistencia de una crema; entonces agarraba un envase de desodorante de punta redondeada, se acucillaba en la bañera, abría la ducha y (María no alcanzaba a verlo, aunque no hacía falta) introducía la punta del envase entre sus piernas mientras el agua le golpeaba la espalda, enjuagándola. A veces se limitaba a sentarse encima del chorro del bidet, pero no desnuda sino vestida, con la bombacha en los tobillos y la pollera del uniforme apenas recogido, como si tuviera poco tiempo. (2018: 51)

Este énfasis no solo pone de relieve el carácter voyerístico de la novela, que al fin y al cabo se narra focalizada en un personaje masculino inicialmente muy sexual. Además, y como estamos resaltando, la insistencia en la masturbación subraya la libido de Rosa, personaje sexualizado hasta extremos cómicos, como los que alcanza la historia cuando comprobamos los celos que siente María al comprobar la cantidad de “pretendientes” que acumula la mucama: “Que él estuviera preso, como ella suponía, ¿era razón suficiente para que en apenas un puñado de meses tuviera al menos tres pretendientes, incluido un violador?” (2018: 127). Estos heterogéneos “pretendientes” son Israel, Álvaro (el violador) y, el colmo de los colmos, Esteban, nieto de los Blinder. Aunque este muchacho cuenta con “alrededor de quince años” (2018: 84), Rosa le inició en el sexo el año anterior, en una experiencia que el muchacho está ansioso por repetir y que la mucama permite:

- Esteban...
- Me voy. Nos vemos el año próximo. Espero haberme olvidado de ti para entonces...
- ¿Tu papá y tu mamá dónde están?
- Preparan las valijas...
- ¿Los señores ya volvieron?
- ¿Mis abuelos?
- Sí.
- No, todavía no han regresado.
- Tenemos que hacerlo muy rápido.
- Como tú digas, mi amor.
- Pero antes prométeme algo: el año que viene cambiamos de tema.
- Prometido.
- Jurámelo por Dios.
- Lo juro por Dios.
- Vení, parate acá... (2018: 119)

Finalmente, los inopinados amantes son interrumpidos y no pueden consumir el acto, pero el *voyeur* María ya ha sido testigo de la disposición de su novia al sexo.

En cualquier caso, si Rosa no tiene nombre parlante ni parece cuadrar en el sistema simbólico de la novela es porque el verdadero foco de *Rabia* no está en ella, sino en María, y en concreto en su carácter y sexualidad. En efecto, un aspecto fundamental de la novela es la virilidad del protagonista, así como sus opiniones acerca de los roles sexuales. Como cabría esperar, estas son patriarcales y tradicionales, y relegan a la mujer a un papel pasivo. Es lo que explica el narrador cuando el albañil descubre que Rosa ha sido violada, pues entonces María no solo siente el deber masculino de vengarla, sino que se irrita cuando la mucama pregonara su deshonor y establece una contraposición clara entre papeles masculinos y femeninos:

María se la vio venir, temió lo peor. ¿Tantas ganas tenía Rosa de contarle a los demás que la habían violado? Él sentía repulsión por los violadores; no le parecían nada en particular, no opinaba nada sobre ellos: simplemente le daban asco. Pero no entendía que la víctima, y Rosa más que ninguna, fuera incapaz de sobreponerse a la indignación y, en su afán de protección, hacerla explícita, en lugar de callarse y capitalizar su fuerza para utilizarla en la venganza. Ésa era para él la diferencia esencial entre el hombre y la mujer. La mujer cuenta lo que va a hacer y espera que otro lo haga. (2018: 92)

Un lector poco atento podría confundir las opiniones de María con las del narrador o, peor, con las del propio Bizzio, pero nada más lejos de la realidad: *Rabia* no celebra los roles sexuales del patriarcado, sino que los ridiculiza. Así, el protagonista es, por una parte, un albañil fibroso, decidido y agresivo, pero, por otra, tiene características tradicionalmente femeninas: “el largo de sus pestañas” (2018: 20), su nombre, algunos de sus gustos, incluso. En efecto, María parece amigo de collares y Rosa le trae uno de su viaje a Mar del Plata:

— Te traje una caja de alfajores Havanna y un collar precioso, todo con piedritas de colores. Ya sé que no sé si te lo voy a poder dar, pero igual pensé en vos y... Bueno — se rio —, los alfajores me los voy a terminar comiendo con Joselito, pero el collar te lo guardo para cuando sea. Te va a gustar, vas a ver...
— Gracias...
— Me acordé de un día que me dijiste que te gustaba cómo le quedaban los collares a los hombres, una vez que vimos unos chicos que... ¡Qué tos, María! ¿Estás fumando mucho? (2018: 184)

Además, y pese a su fuerza y agresividad, María desconcierta a los lectores huyendo inicialmente de las provocaciones de Israel (2018: 23-24), y luego humillándose ante el capataz, de quien llega a aceptar el insulto de “puto”, abierta afrenta a su virilidad, tal y como esta se entiende en el sistema patriarcal:

— ¿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. Estás 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. (2018: 31-32)

Obviamente, María acabará matando a sus dos rivales en sendas ostentaciones de la decisión, fuerza y agresividad que caracterizan la virilidad tradicional y que tanto atraían a Rosa:

la peligrosidad de María, que Rosa había resuelto en términos de “carácter” (se decía “va al frente”, “es desafiante”), era el complemento ideal, la pieza que faltaba en su sistema. Le encantaba estar con él. Se sentía protegida. (2018: 21)

Sin embargo, insistimos, María está lejos de ser una encarnación perfecta de esa virilidad estereotipada, como podemos comprobar siguiendo su desarrollo en la novela: el personaje

comenzará tratando de penetrar analmente a su novia, pero pronto descubrimos que el hombre a quien el narrador llama “José María” desde la página 9 a la 20, se llama “María” y recibe ese nombre desde entonces⁹. Además, según avanza la novela comprobamos que a María le gustan los collares, que cuida tiernamente de su novia embarazada y del hijo de su rival, que se hace llamar “mamá”... El subtexto del Nuevo Testamento subraya este mensaje, que hace del albañil asesino, inicialmente tan agresivo y priápico¹⁰, un san José asexualizado, o incluso una heterodoxa Virgen María.

En suma, nuestro análisis del estilo de *Rabia* detecta en la novela una serie de símbolos que hay que sumar a otros presentes en algunos de los nombres (Blinder), en la rabia y en la rata, aspectos ya notados por la crítica. Partiendo de una serie de nombres parlantes (José María, Capilla del Señor, Israel), así como del misterioso pájaro blanco, planteamos la necesidad de leer la obra teniendo en cuenta un nuevo subtexto, el Nuevo Testamento, que permite entender mejor a un protagonista que se asimila a un tiempo a san José (el padre putativo) y a la Virgen María. Este subtexto permite precisar la naturaleza de la sátira de la novela: como indica la crítica, *Rabia* critica las desigualdades sociales, pero acudiendo a un mecanismo tan antiguo como la literatura misma, como es exponerlas en la intimidad sexual de una mucama y un albañil. Para recurrir a una frase del propio narrador, *Rabia* pone de relieve la “influencia de la economía sobre el sexo” (2018: 26). Este aspecto es explícito desde el comienzo de la novela, cuando el narrador nos explica con lujo de detalles que Rosa y María no tienen suficiente dinero para hacer el amor tan frecuentemente como quisieran:

Rosa y María hacían el amor todos los sábados, y a veces también los domingos. Podrían haberlo hecho todos los días, si fuera por ellos, porque Rosa tenía la libertad de salir cuando quisiera, pero la verdad es que no les daba el presupuesto. Ganaban los dos lo mismo: 700 pesos mensuales. Las dos horas de hotel costaban 25 pesos, es decir que gastaban 100 pesos por mes en hacer el amor solamente los sábados, y 200 si lo hacían también los domingos. Pagaban a medias (una vez él y una vez ella), pero los gastos mensuales de Rosa eran mucho menores que los de María, ya que él tenía que viajar cada día hasta su casa en Capilla del Señor, ida y vuelta, lo que representaba una suma mensual de 260 pesos. Entre sexo y viajes gastaba unos 310 pesos. Si se tratara solamente de eso, podría haber vivido cómodamente con los 390 pesos restantes, pero era también una persona y debía comer y fumar, y (en las pocas ocasiones en las que además de persona intentaba ser caballero) pagar la cerveza o el café en las salidas al centro, con lo cual prácticamente no tenía otra alternativa que hacer el amor nada más que los sábados. (2018: 21)

Amén de con esta cuantificación tan exhaustiva, *Rabia* subraya la conexión íntima entre sexo y clase social con dos relaciones entre la mucama y los Blinder: Rosa es acosada por el hijo de los señores e inicia sexualmente al nieto de los amos. Sin embargo, el interés de Bizzio no se limita a denunciar la explotación sexual, pues además la novela pone constantemente de relieve los roles de género, y en particular los masculinos, y los subvierte gracias al carácter de su ambiguo protagonista, el albañil María, quien transita desde el sexo activo y anal en la primera página hasta la castidad, la maternidad y la evaporación física en las últimas, en las que

⁹ El nombre de José María reaparecerá al final de la novela (2018: 160 *et passim*), ya aplicado al hijo de Rosa. Vuelve al protagonista en una ocasión concreta, cuando el albañil amenaza a su tío, regresando momentáneamente a su habitual agresividad: “— Escuchame, idiota — dijo de pronto José María” (2018: 167).

¹⁰ Recordemos la frecuencia con que Rosa y María hacen el amor (cuando pueden permitírselo económicamente), o el sueño de Rosa, que presenta a María con el miembro en la mano y subido en un fálico caballo: “— ¡Ah, sí! ¡Perdón! Mirá lo que me hacés decir... — se ruboriza—. Ibas desnudo en el caballo con la espada en la mano. Y la espada y tu... bueno, sí, tu pito, y el cuello del caballo, todo estaba lleno de nervios, de venas... Te juro que me desperté” (2018: 35).

la novela “se va transformando en un mundo espectral” (Parra, 2019: 209) y su protagonista, en un fantasma (Sassi, 2006).

En este sentido, el desarrollo de María apunta a otro subtexto que deberíamos tener en cuenta al analizar la novela y su crítica social: “Bartleby the Scrivener”. Como el cuento de Melville, *Rabia* también es una fantasía anticapitalista solo aparentemente realista. Además, *Rabia* presenta un protagonista tan reticente y evanescente como el célebre Bartleby, quien también sale, como María, “del sistema productivo” (Catalin, 2013: 134): uno se niega a acatar las órdenes de su patrono con su célebre “I would prefer not to”, y otro mata a su capataz y se exilia en el ático de los Blinder. Sin embargo, y a diferencia de Melville, Bizzio propone un mundo sexualizado, explora detenidamente la ya dos veces citada “influencia de la economía sobre el sexo” (2018: 26) y reflexiona sobre los roles sexuales apoyándose en la simbología y el subtexto que proporciona el Nuevo Testamento. Como el Bartleby de Melville, también el María de Bizzio acaba la novela como una entequeia, pero esta vez una de “triple condición”: “esposo, padre y fantasma” (2018: 158).

Bibliografía

- BIZZIO, Sergio (2018) *Rabia*, Buenos Aires, Interzona.
- (2012) *Borgestein*, Buenos Aires, Penguin.
- (2007) *Era el cielo*, Buenos Aires, Interzona.
- CATALIN, Mariana (2013) “¿Para qué sirve el realismo hoy (en el final)? Sobre *Boca de lobo* y *Rabia*”, en Sandra Contreras, ed., *Realismos, cuestiones críticas*, Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, pp. 121-152.
- COLOMINA-GARRIGÓS, Lola (2015) “La espectacularización de lo real en *Realidad* de Sergio Bizzio”, *Bulletin of Spanish Studies* 92, pp. 269-283.
- FERNÁNDEZ, Nancy (2022) “Sociedades extintas. Violencia y pobreza en *La villa* de César Aira y *Rabia* de Sergio Bizzio”, *CELEHIS* 31, pp. 127-140.
- LEDESMA, Germán Abel (2013) “Literatura y televisión en *Rabia* de Sergio Bizzio”, *Revista de Lengua y Literatura* 36, pp. 79-85.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2009) “Escritura y video-política: a propósito de la narrativa de Sergio Bizzio”, *Letral* 3, pp. 54-68.
- PARRA, David (2019) “Hacia una nueva crítica materialista: realismo argentino reciente y lo real lacaniano”, *Universum* 34, pp. 191-215.
- SÁNCHEZ, Silvina (2012) “Ligeros modos de exceso: sobre el problema del otro en *La villa* de César Aira y *Rabia* de Sergio Bizzio”, en *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, Universidad de La Plata, http://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2592/ev.2592.pdf (24 de abril de 2024).
- SASSI, Hernán (2006) “La última vuelta de Bizzio: la novela de fantasmas realista”, *El Interpretador* 24, 2006, <http://www.elinterpretador.net/24HernanSassi-LaUltimaVueltaDeBizzio.html> (24 de abril de 2024).
- SPERANZA, Graciela (2005) “Por un realismo idiota”, *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, pp. 1-11.

