



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

***RABIA: DOS ESTRATEGIAS DE SIGNIFICACIÓN PARA LA
CONSTRUCCIÓN DE SUJETO Y ESPACIO***

Informe de Seminario de Grado para optar al Grado de Licenciada en Lengua y
Literatura Hispánica con mención en Literatura

GABRIELA CASANUEVA RUIZ

Profesora guía: Dra. Darcie Doll Castillo

Abril, 2012

Índice

Resumen	3
Introducción	4
Capítulo I: Configuración y significación del espacio	6
1.1. Espacio (y lugar)	6
1.2. Espacios de la vida pública	9
1.3. El espacio “privado”	19
Capítulo II: Causas y consecuencias de la migración	30
2.1. El fenómeno de la migración	30
2.2. Constitución del sujeto inmigrante	32
2.3. El inmigrante en (el margen de) la sociedad	35
Capítulo III: Sentidos de la estadía en la mansión y construcción del sujeto	38
3.1. Asesinatos: culminación de la rabia	38
3.2. Ilusiones y desfavorables circunstancias	40
3.3. Dos muertes para José María	44
Conclusiones	47
Bibliografía	49

Resumen

El siguiente trabajo de investigación está centrado en el análisis comparado entre *Rabia*, la novela de Sergio Bizzio, y *Rabia*, la película dirigida por Sebastián Cordero. La comparación tiene como sustento las voluntades estéticas y de sentidos contempladas en ambas obras a partir de las diferencias, ya sean grandes o sutiles.

El primer capítulo, aborda el tema del *espacio*, muy importante en ambas obras y coincidente en muchos aspectos. Se tratará el espacio desde sus características en general, entre otras cosas en su diferencia con el *lugar*, también los distintos tipos de espacios presentes en la historia (calle, supermercado, motel, mansión, etc.) y el significado implicado en cada caso y, por último, la casa, como el lugar más significativo de *Rabia*, en sus diversos aspectos.

Junto con el espacio, la condición de inmigrante de los protagonistas forma parte de los elementos más relevantes de las obras. El segundo capítulo abordará el fenómeno de la migración en general, qué lo motiva, cómo se construye desde el pensamiento hasta el hecho, etc., así como se analizará la condición del inmigrante dentro de la sociedad ajena en la que se inserta, viviendo dentro, pero a la vez al margen, y la relevancia de esta situación de sujeto en *Rabia*, como propulsor de hechos.

Por último, el tercer capítulo, tomará parte de los dos capítulos anteriores para dar forma a los sentidos que otorgan Bizzio y Cordero sobre la estadía del protagonista en la mansión. Veremos que el énfasis es puesto en distintos puntos y que la construcción del sujeto es diferente. Para una misma historia tendremos dos realizaciones y, por lo tanto, dos significancias.

Introducción

El siguiente informe aborda un análisis contrastivo y dialogante entre dos obras de distinta naturaleza: la novela *Rabia* (2004), del escritor Sergio Bizzio, y la película del mismo título (2009) basada en dicha novela y dirigida por Sebastián Cordero.

Sergio Bizzio nació en Villa Ramallo, Argentina, en 1956. Estudió Arquitectura y Letras, pero se ha desempeñado en distintas áreas artísticas, consagrándose como escritor, cineasta, músico y dramaturgo. Como escritor ha escrito más de veinte obras, entre ellas novelas, cuentos, ensayos en verso y poesía. En cine ha participado como director, intérprete, guionista y productor.

Sebastián Cordero nació en Quito, Ecuador, en 1972. Cursó estudios de cine y guión en la University of Southern California, y en cuanto los terminó regresó a su país. También se ha desempeñado como escritor y editor, pero es mayormente conocido como director, especialmente por su film *Ratas, ratones, rateros*. Sus películas han participado en importantes festivales de cine como el Festival de Cine de Sundance y el Festival de Cannes.

Rabia es una novela relativamente reciente (2004), por lo que no ha sido objeto de muchos estudios, ni menos de análisis más profundos o exhaustivos. De manera que la investigación que se llevará a cabo resulta relevante para una novela contemporánea que ha sido considerada por muchos como una de las mejores de estos tiempos. Sin embargo, no hay trabajos académicos que la aborden, tan sólo artículos breves en Internet. Por otro lado, resultará un aporte poner la novela en relación con el filme que ha inspirado, pues se dará lugar a un estudio interdisciplinario no muy explotado, pero con mucho potencial.

Rabia la novela y *Rabia* la película configuran sentidos propios a partir de una distinta construcción del sujeto, la que se ve condicionada por las variaciones en los sucesos. Bizzio nos revela una vida ilusoria e intrascendente, mientras Cordero presenta una vida truncada por las circunstancias. Ambas obras tienen como ejes centrales el uso del espacio y la condición de inmigrante. La estadía fantasmagórica

de José María en la mansión de los Blinder/Torres se configura como alegoría de la situación del inmigrante (tal como lo son José María y Rosa), es el no-ciudadano. Este sujeto deja su lugar para instalarse en otro, un nuevo (no) hogar, donde es constantemente asediado por el sentimiento de la no-pertenencia, por lo que el recordatorio de que ese lugar no es suyo está siempre presente.

El objetivo general, entonces, es dar cuenta de cómo una construcción distinta de sujeto otorga sentidos distintos a la novela y a la película. El análisis abarcará aquellos puntos en que difieren y aquellos en que coinciden ambas obras, a partir de dos ejes centrales: el espacio y la inmigrancia.

Para abordar la problemática he partido de la propuesta teórica de Sergio Wolf sobre la transposición de textos literarios al cine¹. Wolf prefiere el término “transposición”, en lugar del muchas veces utilizado “adaptación”, porque parte de la base que el cine no busca adaptar la literatura a su medio, sino que toma elementos de ella para desarrollar un nuevo objeto estético. Por eso, conceptos como “fidelidad” o “adulterio” no deberían tener cabida al analizar una transposición, pues el cine no busca ser una especie de traductor de la literatura, no se posiciona sumisamente ante ésta. Las películas transpuestas corresponden a una visión, versión o interpretación sobre los textos en los que se inspiran, se apropian de ellos moldeándolos.

Es por esto que el presente trabajo se basa en el contraste de ambas obras siempre considerándolas como propuestas distintas, pero que tienen una base común. De modo que el análisis se construye, principalmente, desde una mirada contrastiva y dialogante entre *Rabia* novela y *Rabia* película, tomando como apoyo los preceptos teóricos sobre las temáticas de espacio y migrancia de diversos autores como Gastón Bachelard, Michel de Certeau, Mijail Bajtín, Fernando Aínsa y Abril Trigo, entre otros.

¹Wolf, Sergio: *Cine/Literatura. Ritos de paisaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Capítulo I: Configuración y significación del espacio

1.1 Espacio (y lugar)

Estar o ser en un espacio conlleva un tipo de relación a establecer con dicho espacio. En nuestra sociedad contemporánea necesitamos establecer fronteras y apropiarnos de diversos modos de los espacios que habitamos para ordenar nuestras vidas, darles sentido, diferenciarnos del resto y construir identidades. Asimismo, la literatura y el cine capturan este afán del ser humano y lo potencian, volviéndolo aún más significativo, como veremos que sucede en *Rabia* novela y *Rabia* película.

El espacio, en su generalidad, implica en primer lugar, establecer un punto, desde el cual nos situamos nosotros mismos o situamos a otro ser, ente o cosa, esto con el fin de definir ese espacio y poder abarcarlo. El establecimiento de punto(s) determina de inmediato una concepción binaria del espacio en “categorías lógico-lingüísticas tales como cercano/lejano, arriba/abajo, dentro/fuera, frente a/detrás de, etc.”², categorías comprensibles por todos y presentes en la mayoría de las culturas, pero no necesariamente serán significadas de igual modo. Esta concepción (casi) universal permite a la literatura hacer de los espacios lugares comunes para los receptores, que hallan su mejor representación en la descripción. Para Luz Aurora Pimentel la descripción textual tomará los modelos de la realidad inmediata, comprensibles, válidos y, desde luego, compartidos, para crear nuevos espacios basados en la ilusión: genera una percepción que no es realidad, pero que se comporta como si lo fuera, resultándonos verosímil (nos facilita entrar en el juego del pacto ficcional), estaremos ante un “espacio significado, es decir, un espacio *lógico*”³. El espacio imaginado se llena de sentido y coherencia.

En *Rabia* –tanto la novela como la película– el espacio adquiere una significación muy relevante, especialmente en las diversas dimensiones en que se

² Pimentel, Luz Aurora: “Visión autoral/vision figural: una mirada desde la narratología y fenomenología”. Acta Poética 27 (1) PRIMAVERA, 2006. <http://www.asociamec.org/indices/rap/num27-1/245-272.pdf>, página 251. La categorización no es exclusivamente binaria, Pimentel menciona el modelo tridimensional de Greimas: horizontalidad/verticalidad/ profundidad (pág. 251).

³ *Ibíd*, página 152.

configura y en cómo tiene incidencia en la construcción del sujeto. La descripción de la mansión de los Blinder, nos permitirá crear una imagen mental de ella, si bien su monumentalidad y configuración la vuelven casi inabarcable. José María se aventura a recorrer la casa y se pierde en ella: "Fui a echar un vistazo y se me complicó... –le decía María–. Bajé la escalera, agarré para allá y... es un laberinto esta casa"⁴. La descripción de algo difícilmente descriptible nos resulta imaginable también, por cuanto conocemos las escaleras y los laberintos, y podemos poner en conjunción dichos elementos. Si no podremos tener la idea completa, al menos tendremos una noción. De este modo, el narrador irá describiendo la mansión paulatinamente, en la medida que los personajes hacen uso de los espacios, particularmente María al ocultarse en ella, y así forjaremos la imagen mental de una casa grande y laberíntica.

En el cine, en tanto, la descripción no es lo más usado. Jordi Sánchez Navarro dice al respecto: "el espacio en el discurso audiovisual no es generalmente descrito por un tercero (...) sino directamente mostrado y, por lo tanto, visto"⁵. Con una sola imagen (coherente) tenemos más que una ilusión de realidad, tenemos una realidad. Si bien será decisión del director la porción de espacio que veamos, es decir, que encuadre. Ya desde el momento de producción hay dos espacios que entran en diálogo: el representado (lo que vemos como espectador) y el no mostrado (lo que no vemos en pantalla, claro). Encuadrar implica un seleccionar con imágenes lo que se quiere representar explícitamente, e implica descartar lo que quedará fuera de campo. Este espacio no mostrado puede ser sugerido, como no, pero siempre tendrá importancia "aunque sea por exclusión"⁶.

Hacia el final de *Rabia*, la película, Cordero, con un solo paneo nos muestra la casa casi completa desde su interior, saliendo por la cocina, hasta el encuadre de la fachada completa. Sólo entonces concebimos las dimensiones de la mansión de una manera más concreta, pues antes quedaba sugerida (en ese seleccionar y descartar que he mencionado). Aunque no haya un narrador sí hay una instancia enunciativa, y se expresará en decisiones de este tipo, como el encuadre, los planos, los ángulos, las tomas, las secuencias, los movimientos de cámara, el montaje, etc.

⁴ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 28.

⁵ Sánchez Navarro, Jordi: *Narrativa audiovisual*. Barcelona: ed. UOC, 2006, página 102.

⁶ *Ibíd*, página 104.

En su particularidad, el espacio tiene mil formas de concretarse y configurarse. Michel Foucault señala al respecto (basándose en Bachelard): “no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, por el contrario, en un espacio que está cargado de cualidades”⁷. No sólo está la diversidad de espacios, que va desde los distintos espacios a nivel macro (mar, ciudad, desierto, etc.) a los microespacios (los distintos lugares de una casa, por ejemplo), también habrá una diversidad de dimensiones o significancias que adquieren los espacios, ya sea por su propia naturaleza y/o por el vínculo que establecemos con ellos. Más adelante, veremos cómo los distintos espacios en *Rabia* tienen especial sentido en cada caso.

En este punto del estudio, cabe precisar el concepto de espacio. Estudiosos teóricos, como los son Marc Augé y Michel de Certeau, se han encargado de distinguir entre lo que es un *espacio* y lo que es un *lugar* como conceptos específicos y particulares. Estas teorías resultarán muy provechosas para el análisis de *Rabia*.

Augé parte de la definición de lugar, en contraposición con la de espacio, que designa en términos negativos como *no lugar*. Así, un lugar se caracteriza por tener un carácter antropológico, pues se define a partir de la identidad, lo relacional y lo histórico, y tiene un “sentido inscripto y simbolizado”⁸. Un lugar implica la intervención humana en términos de apropiación y diferencia; apropiarse de un lugar es cultivar un modo de relacionarse con él y, de esta manera, configurarse a sí mismo identitariamente, distinguiéndose del resto y dando significancia al lugar (en su vínculo con el sujeto). Esto implica establecerse, de ahí que los lugares tengan historia.

Mientras, el espacio tiene una triple acepción. En primer término, como ya he mencionado, se determina por lo que un lugar no puede clasificarse como lugar, en tanto se aleja de sus características, no hay identidad ni relación, “sino soledad y similitud”⁹. Augé da como ejemplo espacios de tránsito, tales como las autopistas, hoteles, supermercados y parques. Por otro lado, en su segunda acepción, el término espacio designará la distancia que separa dos puntos (medible en metros o cualquier otra convención de longitud), y se aplica también a la distancia temporal (“en el

⁷Foucault, Michel: “De los espacios otros”. *Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales*. 14 de marzo de 1967. Publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*: nº 5, octubre de 1984, página 2.

⁸Augé, Marc: *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa, 2000, página 83.

⁹Ibíd, página 107.

espacio de una semana”¹⁰, ejemplifica). En el espacio no hay vínculo significativo y, por lo tanto, los sujetos que transiten por él quedan igualados.

De este modo –entendiendo el lugar como establecimiento y el espacio como tránsito–, cabe hacer la distinción entre espacio y lugar a partir de las nociones opuestas de movilidad y estabilidad, propuestas por Michel de Certeau. Para este autor el lugar se determina por la noción de lo “propio”, en relación y diferenciación de lo demás (como hemos visto con Augé también), por lo tanto, indica estabilidad (de posiciones). El espacio, en cambio, proyecta movilidad, es un cruce de movimientos, “el espacio es un lugar practicado”¹¹, señala¹².

En *Rabia*, como veremos a lo largo de este estudio, el espacio se torna un elemento central, casi protagonista, por cuanto su presencia determina acontecimientos y a los personajes. No se trata, sin embargo, de un espacio unitario, está compuesto por varios espacios y lo que podríamos llamar subespacios: partiendo por la ciudad, en ella están las calles, en particular la calle por donde transita María y Rosa, el motel que frecuentan los protagonistas, espacios de consumo (supermercado), pensión donde vive María, el edificio en construcción donde trabaja, y, final y especialmente, la mansión de los Blinder/Torres, con sus múltiples subespacios. Es la casa el lugar de la privacidad por excelencia, sin embargo, aquí esto será transgredido.

1.2. Espacios de la vida pública

Ambas *Rabia* nos presentan de entrada el espacio del motel. Y en este caso, bien dicho *espacio*, pues es un lugar de tránsito, un no-lugar, nadie se establece permanentemente allí. José María y Rosa no tenían un lugar propio, ni para sí mismos y menos para los dos como pareja. María viviendo en casa de sus tíos o en la

¹⁰ Augé, Marc: *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa, 2000, página 87.

¹¹ De Certeau, Michel: *La invención de lo cotidiano: 1. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, México, D.F., 2000, página 129.

¹² Baste con esta breve clarificación para la comprensión de los diversos espacios y lugares a tratar. No obstante, a continuación, voy a hablar de *espacio* cuando me refiera a la generalidad, es decir espacios y lugares como tema y cuando sea pertinente hacer la distinción entre ambos términos haré la diferencia.

pensión, o sea como casi un allegado o hacinado con otros tantos inmigrantes, y Rosa en la mansión, un buen sitio, pero que no era suyo, no tenía libertad para disponer de él. La opción para tener intimidad entonces era el motel y, por el poco dinero que ganaban, apenas alcanzaba para una visita semanal. Viéndose forzados a la transitoriedad.

La historia comienza, entonces, con los protagonistas desnudos, en este espacio donde todos pasan sin echar raíces, donde todos están desnudos y nadie es distinto a nadie. El narrador de Bizzio nos presenta una pareja que se está estableciendo y que está profundizando en su sexualidad. Antes de detallar la situación –el espacio donde se encuentran los protagonistas–, se nos presenta esta pareja que está teniendo una conversación íntima, sobre la vida sexual de ambos, y se nos narra el gran amor que se tienen. Por lo que este primer acercamiento a los personajes anula el tipo de espacio en el que se encuentran, en tanto situación social, sólo sabemos que se trata de un espacio (o lugar) íntimo.

Mientras Cordero nos presenta de entrada la fachada del motel, un edificio más bien pobre, con una pared cargada de musgo, olvidada, en la que se lee “Pensión Margarita” entre la pintura descascarada. La imagen del edificio por fuera pone de manifiesto de inmediato que se trata de un espacio pobre (y de tránsito), luego conocemos a la pareja. En la novela conocemos el espacio a partir de la pareja, en tanto que en la película conocemos a los personajes a partir del espacio. No obstante el orden de los factores, se nos da a conocer la situación de espacio en ambos casos. Aquí, la desnudez de los personajes los saca por un instante de su condición social, en el amor y en el sexo todos los individuos de la sociedad son iguales. El motel, por lo tanto, se comporta antitéticamente; por un lado anula las diferencias entre individuos a partir de la transitoriedad y el anonimato que lo caracteriza como espacio propiamente tal; y por otro, refuerza la condición social, por cuanto la pareja debe pagar por un espacio para la intimidad al no tener la capacidad económica para contar con un lugar propio. Con todo, esto aplica al caso particular de los personajes, pues no es condición sine qua non que el motel sea espacio de los pobres, ese tipo de diferencias quedan anuladas en los espacios.

El motel es también un lugar de encuentro. Uno de los cronotopismos universales por excelencia es, para Mijail Bajtín, el motivo del encuentro. El concepto de cronotopo concibe al tiempo y el espacio como dos elementos en comunión, convergentes: “los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo”¹³. Para su concreción, el encuentro necesita que las dos partes que lo componen coincidan “al mismo tiempo” y en “el mismo lugar”. José María y Rosa apenas tienen tiempo para compartir, por las vidas que llevan, especialmente por el trabajo de cada uno. El mejor lugar para el encuentro, donde todas las dificultades son olvidadas por un buen rato, es el motel.

Conocer a los personajes en este espacio se torna muy significativo, pues se nos da conocer a los protagonistas como una pareja feliz, en un momento en que las circunstancias personales de cada uno quedan suspendidas, han quedado por el otro lado de la puerta del motel. En este sitio y en compañía de Rosa, María olvida las penurias que vive como inmigrante y Rosa olvida lo que es vivir en función de otros y soportar en silencio el abuso. Bizzio y Cordero dan a conocer a sus personajes desde una perspectiva humana más que social. El encuentro en el motel no será una constante en la historia, se verá interrumpido por la imposibilidad de que los protagonistas estén juntos, pero podríamos decir que esta presencia ya ha cumplido su misión.

Parecido al motel es el espacio del supermercado Disco, por cuanto es un espacio propiamente tal y sitio de encuentro, es donde José María y Rosa se conocen. En la película no aparece el supermercado, no se nos da cuenta de cómo se han conocido los protagonistas, pero los primeros diálogos entre ellos nos hablan de una relación que recién comienza a gestarse o que lleva poco tiempo; cuando van juntos por la calle y “piropean” a Rosa ella le explica que siempre le dicen cosas cuando camina por ahí, siempre, pero María recién se entera. En la novela, una vez narrado el episodio en el motel, el narrador nos cuenta que Rosa es mucama y María obrero y que se habían conocido en la cola del supermercado, por el malhumor de María (el germen de la rabia que irá adquiriendo mayores dimensiones a lo largo de la

¹³ Bajtín, Mijail: “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. <http://es.scribd.com/doc/78667838/Bajtín-Mijail-Las-Formas-Del-Tiempo-y-Del-Cronotopo-en-La-Novela-en-Teoria-y-Estetica-de-La-Novela-Seleccion>, página 238.

historia), al ver que Rosa, que lo precedía en la cola para pasar por la caja llevaba un carro lleno, mientras él llevaba tan sólo dos cosas, y emite un chistido sin reparar en ello. Se pone de refuerzo lo narrado anteriormente, ambos personajes no ganan mucho dinero, María compra un almuerzo económico, Rosa llena el carro, pero no es para ella sino para la familia para quien trabaja.

El supermercado se configura como espacio de tránsito, móvil, carente de identidad. Aquí también las personas son igualadas en cierto sentido, pues cualquiera que quiera entrar allí entrará y en la medida que compre será cliente, aún cuando alguien pueda comprar muchas cosas y otra persona sólo una cosa de escaso valor, los dos serán clientes compartiendo el mismo espacio, como José María y Rosa. En el cruce de movimientos, en la masa uniforme los protagonistas han sido capaces de reparar en la particularidad del otro, separándose de ese todo unitario que anula por un espacio de tiempo a los individuos.

Es el supermercado el espacio de encuentro para que los personajes se conozcan, como he mencionado, pero aquí se trata del encuentro casual, la “simultaneidad casual”¹⁴, como la llama Bajtín. Nada ha sido forzado, se han conocido por la casualidad de estar en el mismo sitio al mismo tiempo, ni siquiera el desafortunado chistido ha desfavorecido la casualidad que lleva al conocerse. A Rosa le ha molestado la manifestación de María, pero aún así quiere conocerlo y le da “espacio” para que lo haga, mirando una vitrina sin más intención que se le acerque María. Es un espacio común el supermercado, el espacio (distancia) que guarda con la construcción donde María trabaja y la mansión de los Blinder es prácticamente el mismo. El espacio de consumo, de tránsito, de la cotidianeidad, se torna significativo para los personajes al momento de convertirse en el espacio de encuentro casual.

El edificio en construcción donde trabaja José María es un espacio importante, principalmente porque allí María da muerte al capataz de la obra y por ello comienza a buscarlo la policía y decide ocultarse en la mansión, o sea, desde allí se desencadena

¹⁴ Bajtín, Mijail: “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. <http://es.scribd.com/doc/78667838/Bajtín-Mijail-Las-Formas-Del-Tiempo-y-Del-Cronotopo-en-La-Novela-en-Teoria-y-Estetica-de-La-Novela-Seleccion>, página 247.

la acción principal¹⁵. Se trata de un espacio en construcción, un espacio en vías de lugar, un proyecto. Este espacio en construcción se configura como una alegoría de lo que ocurre con José María. Mientras el edificio va tomando forma día a día, construyéndose viga por viga, pared por pared, el disgusto de María, ese pequeño germen de malestar va construyéndose como odio, hasta llevarlo a la rabia que lo impulsa a actuar.

En la novela *María*, en un acto desafortunado, ha asistido a la obra con un paraguas y, estando el clima inmejorable, ha debido soportar las burlas. Lo complejo es que el cabecilla de las burlas es el capataz, su superior, quien se aprovecha de su posición para entretenerse a costa de quien le parece indefenso (por su situación de inmigrante pobre). María es descrito por el narrador como alguien que debe tratarse con cautela: “al capataz (...) se le heló la sangre cuando María le sostuvo la mirada, pero ahora (...) la sangre le bullía. Esos cambios tan bruscos de temperatura le habían impedido advertir la peligrosidad de María”¹⁶. Esa peligrosidad necesitaba de una mínima provocación para manifestarse, es como la estructura del edificio que se irá revistiendo hasta tomar forma completa. María desafía al capataz al ver que le falta el respeto, sin embargo, finalmente decide pasar por alto el mal rato, pero tal como va construyendo el edificio, en su interior el odio va tomando una forma más concreta.

En la película, la peligrosidad de María no es descrita por nadie, pero la advertimos en la escena donde golpea y amenaza (sin decir palabra alguna) a los hombres que han molestado a Rosa. Lo hace sin perder el control, con la sangre fría y con una expresión llena de odio, pero que permite vislumbrar premeditación. Aquí, la provocación del capataz parte de un descuido de María también, pero a otro nivel, se ha desconcentrado de su trabajo y fuma tranquilamente con la mirada perdida en el vacío. El capataz le grita desde las alturas de una escala (como para reforzar que está en un plano superior) que trabaje, que no está en su país. El menosprecio está presente también, no en forma de burla como en la novela, sino haciendo hincapié a su condición de inmigrante. María lo mira de reojo, y hace un gesto de desagrado, sin embargo, deja el asunto ahí sin que pase a mayores.

¹⁵Este suceso opera como causa inmediata, pues como veremos a lo largo de este estudio hay además una serie de factores que motivan el accionar de José María.

¹⁶ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 20.

Es la próxima provocación, tanto en la novela como en la película, la que María no deja pasar, pues ha acumulado odio, ha ido construyendo un sentimiento que tendrá un resultado inevitable al llegar a su punto culmine. En ambos casos, el capataz le llama la atención porque le han reclamado que María golpeó a un vecino. María no lo niega, es más, lo admite con la frente en alto. Ante el atrevimiento de María el capataz se enfurece y lo insulta, le dice “basurita” en la novela¹⁷, y en la película le pregunta burlescamente si su novia a quien defiende es “la colombianita que todos se quieren follar”, le dice que no está en su pueblo, y por último lo despide.

María no reacciona impulsivamente, pese a que en su interior la rabia ya ha llegado a su punto máximo. Hay un dicho popular que dice que la venganza es un plato que se sirve frío, esto aplica muy bien al caso que tratamos, pues María se va tranquilamente de la obra y vuelve después a vengarse del capataz, que resulta muerto. Tal como María participaba en la construcción del edificio, fue trabajando al mismo tiempo en la construcción del sentimiento de rabia (así como el capataz participó en ambas construcciones también). Con la última provocación, el sentimiento lo llevó a una condición que ya no lo abandonó más. Esa rabia contenida por la injusticia y por la falta de autocontrol se transformó en violencia, y en el valor para hacer justicia por sus propias manos (recordemos que más tarde dará muerte a Álvaro y a Israel). El edificio en construcción era uno de los tantos espacios por los que se paseaba María en constante movimiento, ahora que era un espacio prohibido, tal como la pensión o la calle o cualquier otro lugar de tránsito, necesitaba más que nunca un lugar donde establecerse.

Ante tal escenario, la calle se vuelve un espacio peligroso para María. El haber matado al capataz le ha dado un giro en la significación que tienen los espacios como la calle, el barrio, la ciudad, para nuestro protagonista. Antes del asesinato, la calle era para María su lugar, era allí donde él sentía que nadie podía pasarlo a llevar, allí se hacía respetar, y hacía respetar a Rosa también. La calle como lugar de tránsito anula las diferencias, la gente transita libremente por ella sin importar su estatus social. Para María la calle se configuraba como una arena de lucha, donde

¹⁷ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 31.

imperaban, en cierto modo, las leyes naturales. Allí gana el más fuerte, en su caso se impone quien tenga más cojones para poner límites al otro.

Por otro lado, la ciudad –que es donde se inscribe la calle–, implica para de Certeau “un proceso de *apropiación* del sistema topográfico por parte del peatón”¹⁸. Eso es justamente lo que María hace: se apropia de ese espacio, que constantemente se le recuerda que no es suyo, por ser inmigrante, pero él no cederá a tal presión. Rosa y María están en igual condición social, pero Rosa se somete, podríamos decir que la ciudad se come a Rosa. Ella se inserta en el sistema y ante el abuso cede y calla, para cuidar su permanencia allí donde le ha costado llegar. Pero María, en cambio, no transa. No se somete en la calle, no se somete en la obra e incluso no se someterá a la justicia, desafiándola frente a sus narices al ocultarse en la mansión.

En el barrio (donde estaban la mansión, la construcción y el supermercado), había entre sus habitantes una suerte de código, que el narrador llama “instintivo” y con él “lo que se hacía era ‘marcar’ a los cuerpos extraños, principalmente con la vista, transmitiéndoles la sensación de ser vigilados”¹⁹. Así es como el portero miraba con descarado acoso a María, al ver que éste le conversaba a Rosa, y cuando María iba a pasar por frente suyo le obstruyó el paso, pero para María no había código que valiese, desafiante le dice “¿qué mirás, pedazo de boludo?”²⁰ Y echa a correr. A la siguiente provocación le dio una golpiza a Israel, un conocido del portero.

En la película la golpiza se la lleva uno de los españoles del taller mecánico que le gritaban cosas a Rosa, “está buena la colombiana, ¿eh?”, dice uno, y María se acerca un poco y lo mira desafiante, se va, deja a Rosa y vuelve a golpearlo después. Pero el caso es el mismo en ambas *Rabia*, en la calle, donde nadie está por sobre nadie, María se hace respetar por la fuerza, es su sitio, aunque se pretenda hacerle notorio lo contrario. María ha hecho propio ese espacio sin importarle nada.

Con el asesinato la calle se vuelve una amenaza para su libertad. La calle es un espacio, esto significa que está sumido en la movilidad, es un sitio de tránsito.

¹⁸ De Certeau, Michel: *La invención de lo cotidiano: 1. Artes de hacer*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, 2000, página 110.

¹⁹ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 16.

²⁰ *Ibíd.*

Asimismo, por ese carácter móvil, deja de ser el espacio libre y apropiado por María. Muy pronto, luego de cometer su crimen, María se entera que la policía lo busca, es uno de los principales sospechosos de la muerte del capataz. Ahora la calle significa para él condenarse al encierro, ya no puede moverse libremente por ahí, menos hacer uso de la ley del más fuerte porque quedaría expuesto a las leyes sociales. Más aún con los enemigos que se ha ganado allí, que lo delatarían fácilmente, como el portero o los mecánicos, o todos quienes querían estar con Rosa. Esa misma calle que era suya, y donde conversó con Rosa cuando recién la conocía, esa calle que dio lugar al encuentro casual de manera positiva, es rehuída por María porque puede darse el encuentro casual que lo condene. Nadie puede verlo.

Es notable cómo se nos muestra la contraposición en la película: de ver primero a un José María seguro, con paso calmo y decidido, con mirada desafiante, pasamos a ver –en un primerísimo primer plano– un José María caminando rápido, con la cabeza gacha, la boca apretada y la mirada esquiva, y un gesto rogativo, esperanzado en que nadie note su presencia, que no lo reconozcan, que nadie vea que es él quien viene de la obra el día que han muerto el capataz misteriosamente.

En la novela el temor adquirido a la calle no se verá tan crudo y severo como en la escena de Cordero. El ocultarse en la mansión será más bien una idea al viento que en la concreción resulta muy buena. De a poco, María decide seguir oculto en la mansión por más y más tiempo, en vista que allí se encuentra bien, es una idea madurada en la práctica y, por supuesto, en el tiempo. Muchas veces pensaba en cómo dejar la casa sin ir a la cárcel, pero sin éxito, de todos modos “no tenía adónde ir. Además allí estaba mucho mejor de lo que hubiera estado en su propia casa si fuera libre. Y no pensaba ‘si fuera libre’ amargamente, sino regocijándose”²¹. De manera que esta nueva dimensión que adquiere la calle para el protagonista es lo que hará que se establezca en la mansión de los Blinder/Torres, siempre oculto, incluso para Rosa, apropiándose paulatinamente del lugar, en un continuo descubrimiento.

José María se irá apropiando de su nuevo hogar, la mansión, donde no ha sido convidado, pero donde no estorba gracias a su discreción, agilidad y astucia. Los espacios que se configuran como espacios habitables (voluntaria o forzosamente)

²¹ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 74.

para María entran en conflicto en su interioridad, esto es, en un plano virtual. Ahora entendemos por qué he mencionado en la introducción a este capítulo que los espacios se vuelven significativos en la individualidad, cada persona vive y es en los espacios de manera particular, según las circunstancias.

Para el María de Bizzio la pensión (o “piecita”, como la llama el narrador²²) donde vivía era antes de vivir en la mansión una opción económica, que calzaba con su presupuesto. Además, allí vivían unos tíos lejanos, era por tanto una alternativa a la soledad, ya que no le gustaba vivir solo. Sin embargo, tampoco lo pasaba bien allí, el tío, que era homosexual, lo acosaba sin tregua. Y por otro lado, no podía entenderse con esa gente sino a base de insultos y formalidades, “¿por qué no se había ido nunca de allí? Ahí entraba en juego lo simbólico: el alquiler era tan barato que María prefería aguantar al tío”²³, nos explica el narrador.

Rosa no tenía idea de las condiciones en que vivía María, sólo sabía que vivía en Capilla del Señor. No así la Rosa de Cordero, quien, cuando desaparece María, decide ir a buscarlo a la obra. Allí se entera que no ha ido a trabajar y que lo están buscando. Luego va a la pensión, escena donde no dice palabra alguna, Cordero va dejando que las imágenes hablen por sí solas, más lo poco que dice el alquilador: “no lo veo casi nunca, ¿usted es familia de él? Lo estaba buscando porque me debe una plata” y “ésta es su cama. Pues si lo ve dígame que la van alquilar, porque no la ha pagado”. María es tan pobre que ni siquiera arrienda una pieza sino una cama (de un camarote), casi no pasaba tiempo ahí porque era un sitio muy inhóspito: una casa llena de habitaciones y cosas, se oye un gran bullicio de fondo, es un sitio pobre, el hacinamiento es casi grotesco; en la misma pequeñísima habitación donde María dormía habían cinco personas más. Lo que se pone de manifiesto aquí es la situación del inmigrante, su paupérrima situación.

Con todo, el María de la novela estaba conforme viviendo así, pues economizaba. Ahora que vivía en la mansión, aún en condiciones no muy buenas (para no ser descubierto) le comienza a parecer que está mejor ahí, no tan sólo porque volver a la piecita podría significar ir a la cárcel sino porque está más a gusto

²² Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 75

²³ *Ibíd.*

en la mansión, donde tiene todo lo que necesita, especialmente a Rosa. Su crimen parece ser la excusa perfecta para dejar de pulular por estos espacios poco gratos y establecerse en un lugar que pueda hacer realmente propio, a su modo y dentro de lo posible. Apropiarse de un espacio no es tan seguro ni tan bueno como apropiarse de un lugar. Entonces, desde la reflexión en la casa, pone en la balanza la pensión, como el espacio pasado, el que fue hogar, y ya no le parece opción. Y, por otra parte, (no) está la cárcel.

La cárcel se nos plantea como un espacio latente, que atormenta por la amenaza de su presencia, aunque está ausente. Es el fantasma de la cárcel lo que la hace presente en la historia. En la novela, el narrador lo señala explícitamente: “la calle significaba la condena y el encierro”²⁴, mientras en la película se sugiere tan sólo con la presencia de la policía en la casa, buscando a María, quien ve por la ventana a la patrulla en la calle, al tiempo que su cara se desfigura en un gesto de aflicción. La interrogación a Rosa confirma que lo están buscando como sospechoso de la muerte del capataz.

Lo importante es que la cárcel está presente-ausente en ambos casos. La cárcel es un espacio de heterotopía²⁵, en términos de Foucault. Éstos son espacios opuestos a las utopías, es decir, las invierten y existen al margen de los espacios donde habitan quienes son y tienen un comportamiento aceptables para la sociedad. Las heterotopías se encargan de excluir y aglutinar en un sitio marginado quienes no calzan como individuos aceptables, entre ellos los delincuentes que son confinados a la cárcel. De modo que la cárcel no es tan sólo la pérdida de libertad (espacial), sino que significa también la marginación del mundo en un submundo, el sometimiento a compañías impuestas, y lo peor de todo, en el caso de María, alejarse de Rosa.

En parte, la gran motivación de seguir en la mansión era estar cerca de ella. El poner en la balanza las posibilidades: volver a la pensión y la miseria, si es que no lo pillase la policía, o ir a la cárcel si tuviese mala suerte –porque dada su situación difícilmente se libraría de esa condena–, significa para María darle un valor y sentido

²⁴ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 74.

²⁵ En: Foucault, Michel: “De los espacios otros”. *Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales*. 14 de marzo de 1967. Publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*: n° 5, octubre de 1984.

muy grande a la mansión, en la contraposición de un mal espacio o el fantasma de un mal espacio. En la casa de los Blinder la vida es mejor, más digna, además allí tenía la libertad de no tener que someterse a nadie ni cumplir órdenes de ningún tipo.

1.3. El espacio “privado”

La casa (general) no puede ser considerada como mero objeto, según la propuesta de Gastón Bachelard²⁶, pues importa el vínculo que establecen los sujetos con ella, cómo se vive la casa a partir de su función primordial que es el habitarla. Para Bachelard, la casa no es sólo una arquitectura funcional, común a la mayoría de los seres humanos, es particular para cada persona y es un espacio fundamental por cuanto nos ordena, protege, contiene y, en cierta medida, nos determina: “sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma”²⁷. La casa nos dará estabilidad, o al menos la ilusión de ella. En *Rabia* esto es claro, la casa (tomada) es para María mucho más que una construcción con una forma determinada, significa muchas cosas para él. Lo mismo con los Blinder, en la casa, la enorme y lujosa casa, todo queda resguardado y estabilizado, como se verá a continuación.

Es en este marco que la mansión adquiere un nuevo significado para María: es un encierro que significa libertad. Esa casa que antes le resultaba inabarcable, donde si avanzaba mucho se perdía, como la primera vez que Rosa lo dejó entrar y él se aventuró a recorrer, luego Rosa al perderlo de vista lo busca, lo oye, pero no lo ve, le pregunta dónde está: “No sé, Rosa, estoy perdido...Te escucho pero no te veo...”²⁸. Así de inabarcable era. En la película María le dice a Rosa “¡exploremos!” y se mete por un pasillo mientras ella pone el disco que él le compró en la calle, el pasillo lo lleva de vuelta a Rosa, en el living o recibidor. Esa casa era un misterio para él, por sus dimensiones y su estructura laberíntica, le sorprendía el lujo y el tamaño de la casa: “¿Todo esto es la cocina? –dijo–. ¡Es más grande que mi casa...!”²⁹.

²⁶ Bachelard, Gastón: *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

²⁷ *Ibíd*, página 30.

²⁸ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 27.

²⁹ *Ibíd*, página 26.

Y en la película el diálogo es parecido: “Mira el tamaño de esta cocina... es más grande que mi cuarto, ahí somos seis y no hay espacio para nada”, dice María mirando con asombro, y Rosa le responde “aquí sobra espacio. Si arriba hay hasta dormitorios que ni se usan”. La vida es injusta, mientras a unos les falta espacio a otros les sobra, quien regula esto es el poder adquisitivo de cada cual. Esa información recién citada que le ha dado Rosa, se quedará dando vueltas en la cabeza de María y llegado el momento de ocultarse cobrará sentido. Le ayudará a tomar la decisión de ocultarse allí, total por un lado ocuparía espacio sobrante que no afectaría en nada y, por otro, si se perdía en esa casa fácilmente, más fácil aún sería esconderse.

Pero, ¿por qué llega a conocer José María la mansión? Evidentemente si Rosa sólo trabaja en esa casa parece absurdo que María tenga tanta libertad allí. Lo cierto es que los Blinder le tenían prohibida la entrada de cualquier persona a la casa a Rosa, sin embargo, le dieron una oportunidad que ella no pudo desaprovechar. Mientras los señores salieron de vacaciones Rosa deja entrar a María, aunque con sumo cuidado. Con las apreturas económicas que pasaban podían ahorrar el dinero del motel, pensaba que no era gran falta hacerlo pasar a la cocina, pero incluso la cocina bastó para que José María se deslumbrara y sintiera curiosidad por el resto de la gran casa. Rosa no tenía noción alguna de lo que estaba haciendo, de las consecuencias que traería su desacato.

He mencionado anteriormente que María se inmiscuye en la casa de los Blinder sin estorbar, pues bien, ahora comprendemos por qué. María, en una especie de autojusticia, se apropia de ciertos espacios que no están siendo aprovechados. Mientras a él siempre le ha faltado espacio para vivir cómodamente, los Blinder tienen espacios de sobra, espacios olvidados, desperdiciados. Si antes vivía económicamente en la pensión o donde los tíos, aquí la economía es máxima, sólo debe tener cuidado de ser muy discreto e imperceptible para el resto de la gente que habita la casa.

Así, de a poco irá familiarizándose con el lugar ajeno y se apropiará de él. Primero, le tomará tiempo recorrerlo y descubrirlo: “el jueves a la noche bajó a la cocina. La mansión tenía cuatro plantas y él no conocía ni siquiera el piso en el que

estaba”³⁰, nos cuenta el narrador sobre los primeros días de la estadía en la mansión, cuando María llevaba dos días sin comer, por la suma cautela que debía tener. María, como hemos visto, tenía la mente fría cuando la situación lo ameritaba, por mucha hambre que tuviera se aguantó (hasta tener fiebre) para no desbaratar el improvisado plan. Luego, paulatinamente, comenzó a apoderarse del lugar, abarcándolo cada día un poco más, pero siempre con extremo cuidado, lo más importante era no modificar nada, dejar todo tal como estaba antes de su intervención.

De este modo, empieza a utilizar los espacios a su provecho y antojo, sacando el mayor partido posible dentro de sus posibilidades de desplazamiento sin ser descubierto, siempre como un fantasma que nunca baja la guardia. Aprovechaba los momentos en que la casa quedaba sola para bañarse, ir al baño, sacar un libro, ejercitarse un poco, etc. En la noche, cuando todos se iban a dormir, bajaba a la cocina por algo de comida, muy poca, para que no se notara la merma, y aprovechaba incluso de detenerse frente a la puerta de Rosa para oír lo que hacía. Sin que los verdaderos propietarios del lugar se den cuenta María hace propio ese lugar ajeno y sus recursos. Un lugar implica historia, como hemos visto, la apropiación de la mansión por parte del protagonista fue un proceso que se desarrolló en el tiempo y significó un proceso cargado de sentido³¹.

De esta manera comienza a mimetizarse en cierta forma con la mansión. Utilizar un espacio o lugar implica modificarlo, la movilidad en él conlleva cambios. Una cama deshecha, por ejemplo, es la huella de que alguien la estuvo ocupando. María hacía uso de muchas partes y cosas de la casa, pero para no ser descubierto debía volver sus pasos en cada cosa que hacía. Si usaba la bañera debía secarla, si una puerta estaba abierta debía permanecer tal cual, en todo debía poner especial atención para no delatarse. Asimismo, comenzó a reconocer cada ruido en la casa, que lo ayudaba a estar alerta a cada movimiento y a moverse con mayor seguridad: “desde hacía mucho tiempo distinguía claramente el sonido de los pasos de los habitantes de la casa; ahora sabía también la dirección, el apuro y hasta lo que

³⁰Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 42.

³¹ Esto se tratará en extensión en el capítulo III.

llevaban en mente”³². Era como un parte de la casa, testigo de todo, pero sin intervenir (perceptiblemente).

En términos generales, la casa es un lugar, puesto que en ella se alcanza la estabilidad, la gente que habita en ella se establece ahí con motivación de una larga permanencia, dándole una identidad a este lugar. Allí, además, se desarrollan relaciones y se construyen historias. Pero en el caso específico de la mansión de *Rabia* el sentido de casa como lugar es trastocado en ciertos aspectos. Básicamente porque en aquella casa se da la soledad, como en los no lugares, podríamos caracterizar entonces esta casa como un (no) lugar, por cuanto es un lugar y se comporta como tal en gran medida, pero no en un cien por ciento.

Los personajes están viviendo bajo un mismo techo, relacionándose a diario, conviviendo, pero cada uno está solo. Aún el intruso está solo. Pendiente de Rosa todo el tiempo, pero sin poder tener contacto con ella. Ella por su parte está sola sin María, a quien cree lejos, mientras Álvaro, el hijo de los Blinder, la acosa y llega a abusar sexualmente de ella, pero se encuentra sola y calla. Álvaro visita la casa sin que a nadie le importe su presencia, su padre está convencido que sólo lo busca para pedirle dinero. El matrimonio Blinder/Torres son el máximo ejemplo de soledad, siendo una pareja que para el mundo sigue unida están sumamente alejados el uno del otro, en una decadencia que parece irreversible. El narrador nos cuenta las reflexiones de María sobre los Blinder: “estaba seguro de que el señor Blinder la odiaba, aunque no tanto como ella a él”³³. Cordero hace aún más patente esta distancia y decadencia, mostrándonos en tan sólo un plano cómo pueden estar el señor y la señora Torres a menos de dos metros de distancia, él lavando sus pies, ella tomando una infusión con alcohol (que le ha pedido secretamente a Rosa), sin hablarse, sin mirarse, cada cual absorto en lo suyo como si el otro no estuviera ahí.

Por otra parte, la casa es el lugar privado y familiar por excelencia, se opone al espacio público por ser todo lo que éste no es. Esto también se ve trastocado en *Rabia*. En cuanto a lo familiar, los Blinder son presentados como una familia en decadencia, falsa, cuyos integrantes se reúnen casi forzosamente y se relacionan en

³²Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 67.

³³Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 97.

base a las apariencias y formalidades. Es una vida familiar carente de sentido que se desarrolla en torno a la casa. El señor y la señora Torres no se soportan, están empeñados en hacerse la vida miserable mutuamente, el mejor modo de conflicto es no tomar acuerdo sobre si venderán la casa o no. Además, sin casa no hay familia. Los hijos la visitan por compromiso o por interés. Todo se reduce a compartir un espacio sin más sentido.

En la novela, ni siquiera les importó la muerte de Álvaro, María “no percibió en los Blinder ningún signo de dolor³⁴. La muerte de Álvaro, más que afectarlos, pareció compactarlos: andaban en bloque, siempre cerca el uno del otro, como si el espacio se hubiera encogido³⁵. Compartir un espacio no es sinónimo de establecer vínculos. En esa casa podían estar cada vez más juntos, pero en realidad estaban tremendamente separados, si pensamos en los vínculos entre ellos como personas (que más encima eran familia).

En segundo término, respecto al carácter privado de la casa, la presencia-ausencia de María desbarata dicha privacidad, sin que los afectados, los habitantes de la mansión, se den cuenta de ello. Lo que queda entonces, es un ilusión de privacidad. María, como el testigo imperceptible, llega a conocer a los Blinder en todos sus aspectos, los gustos, debilidades, lo que sentían los unos por los otros, el cinismo, por ejemplo, respecto al alcohol; mientras a viva voz se decía que en la casa ya no se bebía alcohol, había siempre una botella oculta, a la cual acudían permanentemente la señora Blinder y Álvaro. María incluso llega a enterarse que la señora tiene un amante. Todo eso puede ocultar una casa.

Rosa también ve invadida su privacidad, pese a que era su novio y compartía mucho con él. María siempre la espiaba, se conformaba con eso, quería saber (si no podía ver al menos escuchar) todo lo que ella hacía. Muchas veces la oyó masturbarse, y participaba de ello como podía: “no le extrañaba que Rosa se masturbara con esa frecuencia. Lo que le resultaba extraño era que a veces llegaban juntos al orgasmo, cada cual a un lado de la puerta³⁶, hasta el acto más íntimo y

³⁴ En la película la muerte de Álvaro provoca un gran dolor a sus padres, la escena es tremendamente dramática.

³⁵ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 110.

³⁶ *Ibíd*, página 52.

personal de Rosa era transgredido por María. En cierta ocasión, queriendo escuchar las conversaciones que Rosa mantenía por teléfono con un hombre, María se entera que en la casa había más de una línea telefónica. Esto le sirvió para abrir una vía de comunicación con Rosa, llamándola desde la misma casa cada cierto tiempo. Así, mientras más invadía la privacidad de los habitantes más recursos obtenía para desenvolverse mejor en su escondite, sacando más y más provecho.

Codero nos muestra la misma situación, la transgresión de la privacidad, pero de otra forma (aunque el descubrimiento de la segunda línea telefónica es igual). Rosa lo está pasando mal, María está desaparecido, lo buscan por asesinato, Álvaro ha abusado de ella, pero siempre se muestra entera, disimulando su dolor. Sólo en la privacidad descarga su tormento, como el cuarto de baño, especialmente en la ducha, el lugar más privado de la casa, donde solemos encontrar la soledad perfecta. Ahí, Rosa se larga a llorar amargamente, pensando que nadie la ve y, bueno, efectivamente nadie la ve, pero del otro lado de la puerta está María oyéndola y sufriendo la impotencia de no poder contenerla. La escena resulta muy dramática y conmovedora. Así, vemos que, si bien transgredir la privacidad le permite obtener algún provecho, también le trae malas consecuencias para su salud mental en otras ocasiones, causándole dolor y rabia (como enterarse del abuso de Álvaro con Rosa).

En términos de Bajtín, entonces, podríamos decir que *Rabia* calza en cierto modo en el concepto de géneros privados, pues ésta es “una literatura en la que se observa y se escucha a escondidas ‘cómo viven los otros’”³⁷. Tal como María es un tercero, un testigo oculto de la vida privada de los Blinder y de Rosa, si bien esta familia no es la protagonista de la historia, es a través de María que accedemos a ese mundo en tanto tiene relevancia y significancia para él.

Bajtín señala que el criado “es el testigo por excelencia de la vida privada”³⁸, en este caso Rosa. Ella efectivamente es testigo de la vida oculta de los Blinder, llega a convertirse en cómplice de Rita (al servirle infusiones con alcohol, por ejemplo), está al tanto de la verdadera situación de los Blinder, pero ella sólo conoce lo que ellos le

³⁷ Bajtín, Mijail: “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. <http://es.scribd.com/doc/78667838/Bajtín-Mijail-Las-Formas-Del-Tiempo-y-Del-Cronotopo-en-La-Novela-en-Teoria-y-Estetica-de-La-Novela-Seleccion>, página 276.

³⁸ *Ibíd*, página 278.

permiten. De este modo, José María va más allá aún que la figura del criado, él sabe más cosas que las que sabe Rosa, porque sabe lo que le ocultan a ella y además, sabe todo sobre Rosa.

Tal como la ducha es un lugar de máxima privacidad, cada parte de la casa tiene su sentido, así como la relación entre estas partes en la configuración de la casa. La planta baja es el sitio menos privado de la casa, el salón-recibidor o living, pues es un lugar de tránsito, un lugar común y donde se recibe a los sujetos externos. Para Bachelard “el sentido común habita en la planta baja, siempre dispuesto al ‘comercio exterior’, de tú a tú con el vecino”³⁹. Es donde los Blinder guardan las apariencias, allí reciben a las visitas, fingiendo ser una familia feliz, allí Rita Blinder tiene un equipo de música para recibir a las visitas con música clásica, aunque no le gusta, allí la señora Torres hace un brindis por lo hermoso que es poder reunir a toda la familia en navidad, mientras su nieta le reprocha “falta mi papi, abuela”, porque los niños no participan del cinismo. La planta baja es principalmente el escenario de la escenas teatrales que tienen lugar en esa casa.

Los pisos de arriba son más privados, por ahí no transita cualquiera. En la casa de los Blinder pareciera que mientras más pisos se sube se va pasando de la privacidad al olvido. Las habitaciones de las plantas superiores están en el abandono, la casa es tan grande que no las necesitan. De este modo María puede adueñarse de la mansarda y un baño y disponer de algunas habitaciones a su antojo, paseándose por años sin ser descubierto. La mansarda era el sitio más olvidado, sin embargo, era grande y propicio para ocultarse, allí: “había siete dormitorios a lo largo de un pasillo en L, un estudio, un cuarto de juegos (convertido en desván), un cuarto de placha, un lavadero y dos baños, además de un hall enorme y de una salita desierta”⁴⁰. Esta descripción nos permite comprender que para María fuera posible esconderse en una casa sin ser visto, más que las dimensiones de la mansión es su configuración la que favorece el desencuentro, las numerosas habitaciones, pasillos y recovecos, y en la medida que María los va conociendo aprende a moverse con mayor maestría por ellos evitando ser descubierto.

³⁹ Bachelard, Gastón: *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000, página 135.

⁴⁰ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 115.

De modo que es la configuración, la distribución de los elementos al interior de la casa lo que ayuda a José María a evitar que el encuentro tenga lugar. Es curioso sin embargo, lo que pasa, pues será un hilo muy fino el que hará del encuentro un cronotopismo negativo en *Rabia*. Para Bajtín el cronotopismo negativo implica que los sujetos “no se encontraron porque no llegaron al mismo tiempo al mismo lugar, o porque en ese momento se encontraban en lugares diferentes”⁴¹. El encuentro por tanto, se produce cuando los individuos están en el mismo lugar al mismo tiempo. Rosa y José María están todo el tiempo compartiendo el mismo lugar, sin embargo, el encuentro no se produce porque o no se encuentran exactamente en el mismo lugar o porque María se preocupa de no ser advertido por Rosa.

El tópico tradicional donde la pareja debe pasar por innumerables obstáculos externos para lograr el encuentro⁴², se ve subvertido en *Rabia*, pues los protagonistas están “juntos” siempre, pero no se relacionan directamente y ella no sabe que están tan cerca, hasta el final, cuando el encuentro no termina en matrimonio, como suele ser en la tradición, sino en muerte y, por lo tanto, se separan para siempre. El mayor obstáculo para que la pareja se encuentre es el propio María, movido por las circunstancias.

Para este (no) encuentro resulta ricamente ilustrativa la escena en que Rosa se duerme sobre un sillón y rompe fuente. María que la observaba de lejos, se aproxima cuidadosamente, y acerca su cara a centímetros de la de ella, e incluso la remece suavemente para que despierte, pero Rosa no advierte su presencia. O también, cabe destacar la escena en que Álvaro está acosando a Rosa en un pasillo, a dos metros María casi se asoma por detrás de una pared, con un jarrón en las manos, desde el punto de posición de Rosa y Álvaro no ven a María, desde el punto de posición de la cámara nosotros sí lo vemos, los tres personajes en el encuadre, separados por una pared, están básicamente en el mismo espacio, pero la configuración de éste, esto es, la presencia de una pared en cierta posición, impide el encuentro. La apropiación de la casa por parte de María implica que se pueda mover

⁴¹ Bajtín, Mijail: “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. <http://es.scribd.com/doc/78667838/Bajtín-Mijail-Las-Formas-Del-Tiempo-y-Del-Cronotopo-en-La-Novela-en-Teoria-y-Estetica-de-La-Novela-Seleccion>, página 250.

⁴² Bajtín aborda esta tradición que habría comenzado con la novela griega.

por ella, estando como en estos casos tan cerca de los otros personajes sin que ellos adviertan su presencia.

En la película, la mansión no se nos presenta tan colosal ni segmentada a como se describe en la novela. Sin embargo, como hemos visto anteriormente, lo que podemos abarcar es lo que se nos muestra, lo que se quiere mostrar. Hacia el final, un paneo recorre la mansión, si bien no la recorre entera, permite que podamos hacernos una idea de su configuración, y nos deja esa sensación de que se trata de un lugar lleno de pasillos que se cruzan y ocultan. Más la falta de luz en casi toda la casa, nos revelan también un lugar laberíntico, propicio para el fin que le da María. Ese paneo final termina con una toma que sale de la casa, por la cocina, que es por donde ha accedido María, gracias a Rosa, y nos muestra la fachada completa de la mansión. Una vez que María ha muerto, ya no hay nada que ver adentro y la casa sigue igual por fuera, ajena al espacio exterior. La casa es un lugar cargado de historia, pero que atañe con exclusividad a quienes se relacionan con ella y dentro de ella.

Es interesante en esta parte lo que sucede con la música. José María le había regalado un disco a Rosa, que trae el pasillo titulado “Sombras”, basado en el poema “Cuando tú te hayas ido”⁴³ de Rosario Sansores e interpretada por Chavela Vargas. La primera vez que ponen el disco están María y Rosa solos en la casa, él le dice a ella: “eres lo mejor que me ha pasado”, están en su mejor momento, juntos. La próxima vez que suena es cuando la señora enciende el equipo de música y la canción se reproduce automáticamente, invadiendo la casa, llega tres pisos más arriba, hasta lo oídos de María, que se conmueve y vemos en su gesto la nostalgia de ya no poder estar con Rosa verdaderamente, pese a tenerla tan cerca. Es la música, el sonido o el ruido lo único capaz de desbaratar el laberinto que caracteriza a la casa, unificando todos los espacios. Además, la canción en específico adquiere una gran relevancia en el sentido de la historia (lo que se verá más adelante).

⁴³ “Cuando tú te hayas ido”: Cuando tú te hayas ido/ me envolverán las sombras./ Cuando tú te hayas ido/ con mi dolor a solas,/ evocaré ese idilio/ de las azules horas./ Cuando tú te hayas ido/ me envolverán las sombras/ Y en la penumbra vaga/ de la pequeña alcoba,/ donde una tibia tarde/ me acariciabas toda/ te buscarán mis brazos/ te besará mi boca/ y aspirará en el aire/ aquel olor de rosas/ Cuando tú te hayas ido/ me envolverán las sombras.

Asimismo, los ruidos provocados por María, producto de pequeños descuidos, llegan a las plantas bajas y a oídos de los habitantes, pero como se supone que ahí no hay nadie ellos piensan que los ruidos son causados por la presencia de ratones. Efectivamente hay una rata, pero no es ella la que provoca los ruidos. Es el propio María el que pone a los Blinder/Torres y a Rosa alertas. Finalmente, el afán de los dueños de casa en exterminar al ratón es lo que lleva a María a la muerte (mordido por la rata herida en la novela, intoxicado por la fumigación en la película). Tal como la música unificaba los distintos espacios de la casa, así también sucedió con los ruidos, no ser visto era mucho más fácil que no ser oído.

Al descuido del ruido se suma el descuido de María de asomarse a la ventana sin mucha precaución, en la novela. María solía asomarse a una ventana de la mansarda para recordar que existía un mundo exterior, con “ese recorte de la realidad, como llamaba al exterior”⁴⁴, se tranquilizaba y sacaba conclusiones de todo lo que estaba pasando. La ventana era el único vínculo que podía establecer entre su submundo privado y el espacio público, así podía tener la ilusión de pertenecer a la sociedad aún. Es en una ocasión que se asoma cuando Rosa lo ve desde afuera, sin estar segura de lo que ve, entonces sube a explorar y se encuentra con el ratón. En la película en tanto, la ventana no tiene importancia, la usa sólo con fines prácticos, para ver quién entra o sale, y poder tomar las reservas del caso. El descuido en la película más que descuido podríamos decir que es mala suerte: justo cuando hablaba con Rosa el señor Blinder llama a la casa y se encuentra con que las dos líneas están ocupadas, Esteban se lo comenta a Rosa, quien corta y sube de inmediato a revisar el otro teléfono, percibe un olor extraño, pues está sensible a los olores con su embarazo y sigue revisando hasta que en la mansarda se encuentra con la rata.

La necesidad de la ventana para el José María de Bizzio nos habla de una sensación de la que el sujeto rehúye, busca no sentirse tan ermitaño, aunque en cierto modo lo es. Si bien no está del todo solo, para él están los Blinder, Rosa, la gente que pasa por la calle, para todos ellos él no está. Marginado de la sociedad, el ermitaño necesita un refugio, para Bachelard ese es la cabaña, que “es una gloria de

⁴⁴ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 111.

la pobreza. De despojo en despojo, nos da acceso a lo absoluto del refugio”⁴⁵. María, como un ermitaño, apartado de la sociedad, viviendo austeramente, comiendo apenas para sobrevivir, hace de la mansión su cabaña-refugio, donde encuentra todo lo que necesita, libertad (entendida a su modo), lo básico para sobrevivir y a Rosa, lo único que tiene sentido para él en su vida.

⁴⁵ Bachelard, Gastón: *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000, página 48.

Capítulo II: Causas y consecuencias de la migración

2.1. El fenómeno de la migración

La migrancia es un fenómeno que parte del desacomodo del sujeto en su tierra nativa: “una disociación del hombre con su espacio cotidiano”⁴⁶, como señala Fernando Aínsa. Es una decisión que en la mayoría de los casos nace de la búsqueda de mejores oportunidades, por lo que generalmente los emigrantes suelen pertenecer a los sectores más pobres de las sociedades. Para Aínsa, la miseria es el impulsor más poderoso que mueve a las personas a buscar una vida mejor en la “otredad posible”⁴⁷. Sin embargo, no es la única razón.

Alejandro Canales y Christian Zolnisky sostienen que el migrante se puede clasificar en cinco tipos fundamentales: “trabajadores migrantes temporarios” (tal como lo indica su nombre, se trasladan a otro país a trabajar por una temporada), “migrantes altamente calificados o profesionales” (ampliación laboral en el ámbito profesional), “migrantes irregulares” (han entrado por vía ilegal o están indocumentados), “refugiados” (deben migrar para resguardar su identidad, pues son perseguidos por causas raciales, ideológicas, culturales, etc.) y “solicitantes de asilo”⁴⁸. No obstante, la causa más recurrente y la imagen más potente en el imaginario social es la del migrante pobre en busca de mejor situación económica. En el caso de *Rabia*, los protagonistas parecen haber migrado por esta causa, aunque en la película se sugiere y en la novela no se menciona.

Ante el desacomodo mencionado anteriormente, el migrante escoge su “tierra prometida”, como la llama Aínsa. La elección parte del ejercicio de comparar la tierra ajena con la propia. Hay una tendencia natural y universal del ser humano de abordar

⁴⁶ Aínsa, Fernando: *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Iberoamericana/Vervuet Madrid/Frankfurt, 2006, página 241.

⁴⁷ *Ibíd*, página 242.

⁴⁸ Guzmán, Etelvina: *Logros y retos del Frente Indígena Oaxaqueño Binacional: una organización para el futuro de los migrantes indígenas*. http://caterina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/guzman_c_e/.

la totalidad desde los espacios, desde la oposición entre lo propio y lo ajeno. Esto es, las sociedades crean su identidad desde la oposición con el otro, ese que no está en mi espacio familiar. La división se aplica a lo geográfico, pero lo cierto es que es de carácter mental o imaginaria, puesto que no está dada espontáneamente sino que es construida por el hombre. “Hasta cierto punto, las sociedades modernas y primitivas parecen así obtener negativamente en sentido de su identidad”⁴⁹, señala Edward Said, un negativismo que apunta a la diferencia; el otro es diferente porque no es como yo.

En los migrantes esa visión de lo ajeno, de esa otredad lejana, se configura de manera utópica en su imaginario al momento de escoger destino. Aínsa señala al respecto: “la utopía espacial se sustenta, pues, en un territorio idealizado por la distancia o por lo poco que se sabe de él”⁵⁰. De ese modo, la tierra prometida se modela como un refugio a los ojos del migrante, quien abandona su tierra con la esperanza de un “renacer”⁵¹ en otra que cree mejor. Sin embargo, muchas veces el inmigrante se hace sitio a duras penas en la nueva tierra, pero nunca forma parte del lugar como esperaba que sucediera. Es lo que pasa en *Rabia* con José María y en un grado menor con Rosa, como veremos más adelante.

Esa ilusión se ve favorecida por el capitalismo mercantil, pues el mercado ofrece mejores oportunidades laborales en las lejanías. Para Abril Trigo el migrante cumple algunos roles que lo hacen importante en este sentido: ser fuerza productiva, se suma y amplía el público consumidor y aporta una nota de diversificación al mercado, en tanto aporta nuevas formas de producir, entre otras cosas. Así, el migrante se configura como un agente movilizador del mercado del país que lo recibe, pero siendo tantos los interesados en ocupar el puesto, el migrante como individuo se vuelve prescindible entre la masa de los migrantes.

⁴⁹ Said, Edward: “El ámbito del orientalismo”. *Orientalismo*. Barcelona: Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales, 1990. <http://www.cholonautas.edu.pe>, página 25.

⁵⁰ Aínsa, Fernando: *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Iberoamericana/Vervuet Madrid/Frankfurt, 2006, página 244.

⁵¹ *Ibíd*, página 243.

2.2. Constitución del sujeto inmigrante

En *Rabia*, especialmente en la película, la condición de migrante de los protagonistas es puesta de relieve constantemente, como hemos visto en el primer capítulo de este trabajo. José María y Rosa encarnan la situación más típicamente de migrante. Françoise Lestage considera que los migrantes se dedican mayormente al trabajo doméstico y “el comercio ambulante para las mujeres; la construcción y la jardinería para los hombres”⁵². Este tipo de fuerza productiva es muy requerida, pero los protagonistas están muy conscientes de su situación: son muy reemplazables. Eso los deja en una posición tremendamente desfavorecida.

Rosa, consciente del pie en que se encuentra, toma una postura sumisa con tal de salvaguardar su empleo y su sueño. Así, vive en gran medida a disposición de otra familia, incluso para los abusos de Álvaro. Sólo guarda silencio y sufre en soledad por esto. Mientras José María también está conciente de su situación, pero no está dispuesto a transar o someterse por miedo a perder el empleo. Él sabe que con su comportamiento desafiante pone en riesgo su puesto de trabajo, pero es más importante para él hacerse respetar, y con mayor razón con aquel que más lo mira en menos. Además, nunca pierde de vista el hecho que lo motivó a emigrar, le dice a Rosa: “no vine hasta acá para que me traten igual de mal que allá”. Ella le aconseja: “no bote un trabajo así sin razón, para todos es difícil, a mí también me ha tocado aguantar cosas duras, ¡no se imagina!”, pero José María no se resigna a “aguantar” cosas por voluntad propia.

La inserción del migrante o adaptación, que en palabras de Lestage corresponde al “proceso de inscripción en el lugar de llegada que supone que uno se involucre en un empleo y en relaciones de trabajo, en un barrio y en relaciones de vecinos, así como en una ciudad”⁵³, no significa en modo alguno que el migrante logre una apropiación total de su nueva tierra. Tal como sucede en *Rabia*, especialmente con José María, para quien el recordatorio de que ese lugar que habita no le pertenece está presente constantemente. El primer recordatorio es el mísero sueldo al

⁵² Lestage, Françoise: “La ‘adaptación’ del migrante, un compromiso entre varias representaciones de sí mismo”. Barcelona: Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, Nº 94 (16), 1 de agosto de 2001.

⁵³ *Ibíd.*

que puede acceder; y el segundo, el trato que recibe por pertenecer a la otredad. Así como el migrante se acerca a la tierra prometida desde la inferioridad, es decir, en su imaginario la otra tierra es mejor que la suya y por eso viaja hacia a ella, con esa misma postura lo recibe el sujeto de la tierra prometida, desde la posición de superioridad que el propio migrante le da. Es el otro, lejano, atrasado y necesitado. El migrante queda así en una situación de vulnerabilidad.

De manera que el migrante, como bien dice Homi Bhabha, es “el sujeto [que] habla, y es visto, desde donde no es/está”⁵⁴. Nunca se establece propiamente en el nuevo sitio, aún cuando el sujeto sea capaz de modificar este nuevo espacio a su propio interés, buscando en él identidad, siempre estará gravitando en su experiencia la tierra dejada. La conciencia de que ella sigue donde estaba cuando la dejó toma gran peso. Siempre habrá algo de migrante en este sujeto, siempre será un sujeto “desplazado”⁵⁵, en palabras de Antonio Cornejo Polar. En el caso de José María y Rosa, por mucho que pudieran acostumbrarse al nuevo sitio, especialmente Rosa, nunca podrán dejar de sentirse sentir inmigrantes por el trato que reciben.

Para Cornejo la migrancia implica una nostalgia del allá-entonces, por lo que se dejó en busca de algo mejor, o sea, se nostalgia desde un presente que debiera ser plenamente satisfactorio y próspero. El pasado se convierte en “el acá de la memoria insomne pero fragmentada (...), en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o ternura”. Es decir, el modo de vivir y los espacios de su tierra pasada siempre saltarán a la memoria en el presente, ya sea que se evoque desde un sentimiento positivo o negativo. José María recuerda su tierra desde la comparación, allá no estaba bien, pero acá está peor. Esto no implicará, en todo caso, que regrese a su tierra, la solución para sus problemas vendrá por otro lado y será ocultarse en la mansión. Ésta se convertirá en una suerte de nueva tierra⁵⁶.

Trigo considera que para estar en armonía en el presente con los dos mundos, el nuevo y el que se deja, el inmigrante debe superar “las fracturas y discontinuidades

⁵⁴ Bhabha, Homi: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994, página 68.

⁵⁵ Cornejo Polar, Antonio: *Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 21, nº 42, 1995, página 106.

⁵⁶ En la novela, la estadía en la mansión significa un repaso de la vida pasada que lleva a María a sacar conclusiones y sentidos a su existencia. Eso se analizará en profundidad en el capítulo III.

entre el *entonces-allá* y el *aquí-ahora*⁵⁷, y así lograr insertarse en la praxis social libremente, esto es, sin el peso del pasado. Es esa fractura la que María no puede ni quiere resolver, porque de ella deriva el sometimiento, cosa que él no aceptará.

La no superación de la fractura entre el pasado lejano y el presente o la fragmentación (en términos de Trigo y Cornejo, respectivamente), lleva al sujeto migrante a una enajenación de los dos mundos. Porque en la realidad del migrante el tiempo y el espacio se configuran como realidades móviles o en tránsito, no hay un eje central y fijo, por lo que no consigue la identificación auténtica y duradera con un espacio-tiempo en particular. Dicha enajenación llevarán al inmigrante a un sentimiento de *“homelessness* (Heidegger), de orfandad (Said), de forasterismo (Arguedas), de extrañamiento social, cultural y existencial por el cual no se siente en casa en parte alguna, y que lo diferencia del cosmopolita⁵⁸, de acuerdo a Trigo.

José María está sumido en ese enajenamiento. Su condición de inmigrante lo posiciona entre los más desfavorecidos de la sociedad. Su capacidad económica reducida (vivir en el hacinamiento, poder pagar una pieza de motel sólo una vez a la semana, aspirar a *Rolex* falsos) y el trato vejatorio que recibe por parte de los no inmigrantes (el capataz de la obra, Israel, los mecánicos), le generan un constante sentimiento de no-pertenencia. Ahí está la enajenación del migrante: deja su tierra por sentirse disociado en ella y en la nueva tierra no consigue la pertenencia que buscaba, quedando en una especie de limbo, a nivel mental y situacional, pues físicamente está en la supuesta tierra próspera.

El migrante es el no-ciudadano entre ciudadanos, por ello no puede olvidar su condición. La ciudadanía parte de la base de que hay dos elementos: un “nosotros” y un “ellos”, que son delimitados por una “frontera”, según Chantal Mouffe⁵⁹. Lo que opera, entonces, es la exclusión y conflicto. La exclusión le otorga a la ciudadanía un

⁵⁷ Trigo, Abril: *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago: Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, página 275.

⁵⁸ Trigo, Abril: *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago: Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, página 277.

⁵⁹ Mouffe, Chantal: “Ciudadanía y feminismo”. *Feminists Theorize the Political*. Londres/Nueva York: 1992, página 9.

carácter de homogeneidad, según Iris Young, la ciudadanía se construye a partir de la separación de lo público con lo privado, de modo que la diferencia queda relegada al ámbito privado. Así pasa con los inmigrantes, su condición de no-ciudadanos hará que siempre se sientan parte de “ellos”, conviviendo con aquellos “nosotros” que no los reconocen como parte de sí, sino como la diferencia. El inmigrante se encuentra en una marginalidad difícil de superar.

2.3. El inmigrante en (el margen de) la sociedad

Todas estas condiciones que determinan la constitución del sujeto inmigrante, es decir, la posición de inferioridad, la enajenación, la exclusión, etc., lo relegan al último eslabón social, aunque es como si vivieran al margen de la sociedad aún estando en ella y participando activamente. Lo que le toca vivir, entonces, es la injusticia social. José María se ve constantemente asediado por el sentimiento de no-pertenencia, una injusticia que le provoca rabia. Pero, tal como hemos visto en el capítulo sobre espacio, la rabia no se detona de un momento a otro, sino que en el caso de María se fue consolidando poco a poco.

La rabia gestada en María, sin embargo, no encuentra completa razón de ser en la condición de inmigrante, pues María solía ser “peligroso”⁶⁰, como lo describe el narrador, o sea, era un poco violento por naturaleza. Lo que vivió gracias a su situación de inmigrante provocó que ese germen de rabia se fuera acrecentando a cada injusticia que le tocaba vivir, siendo el mayor detonante su relación con el capataz de la obra. Éste adoptó su papel de superioridad ante los inmigrantes, pero su objetivo no era lograr mejor rendimiento laboral, sino el simple regocijo que le daba sentirse superior. Desde esa posición gozaba, por ejemplo, burlándose de María – recordemos el episodio del paraguas—, eso porque se sentía seguro de tener bajo dominio a María, quien, como todo inmigrante, se sometería por miedo a perder el trabajo. El capataz no contaba con que José María rompería el patrón de conducta y se negaría al sometimiento, y que la rabia acumulada le daría el valor de asesinarlo.

⁶⁰ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 20.

En la película la discriminación contra los inmigrantes se aborda principalmente desde la figura del capataz, quien trata vejatoriamente a María con frases como “¡pero qué coño te pasa! ¿No te das cuenta que aquí no vales una mierda? Lo último que quieres en tu situación es llamar la atención de la policía”, porque María estaba ilegalmente, eso también le daba seguridad al capataz para dirigirse de ese modo a él. Sirva también de ejemplo cuando le dice: “José María, aquí se viene a trabajar, ¿queda claro? no estás en tu país”, para recordarle que tiene que someterse y para insinuarle que su país es inferior. Allí no hay trabajo, en el fondo se plantea frente a él como si le estuviera haciendo un favor y María fuera un malagradecido que le paga con desobediencia.

En la novela, el tema de la discriminación con los inmigrantes se expone especialmente con la figura de Israel, quien nos cuenta el narrador “era nazi” y que “odiaba a los extranjeros, más si eran pobres”⁶¹. Lo que más quería era darle una golpiza a uno de ellos y pensó que María sería perfecto. Lo insultó, provocó y golpeó, pero María aparte de peligroso era hábil y le devolvió los golpes triplicados. Israel encarna esa discriminación extrema que conduce a la violencia, sólo que no contaba, al igual que el capataz, con el carácter de María, que a la larga también le costó la vida. María hacía justicia por sus propias manos.

Por otra parte, Cordero aborda una dimensión de la inmigración que Bizzio no, el sentimiento de hermandad que hay entre los inmigrantes. El estar en condiciones iguales los hace unirse para no estar solos, Lestage señala que “radican entonces en barrios poblados por personas y familias con objetivos idénticos a los suyos y que se enfrentan con las mismas dificultades”⁶². Es la amiga de Rosa, Viviana, la que nos revela esta situación, quien está en igual condición que Rosa, incluso también es colombiana. Ella es quien presta oído a Rosa y la aconseja, el estar en la misma complicada situación hace que se busque una suerte de unión de fuerzas para soportar las dificultades de mejor manera. Rosa parece conocer mucha gente, en cambio María no, tal vez esa falta de comunidad también favoreciera la rabia de María.

⁶¹ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 22.

⁶² Lestage, Françoise: “La ‘adaptación’ del migrante, un compromiso entre varias representaciones de sí mismo”. Barcelona: Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, N° 94 (16), 1 de agosto de 2001.

Finalmente, la estadía de María en la mansión se configura, entonces, como una alegoría de la situación del inmigrante en tanto se comporta como un (no) hogar. La tierra prometida se convierte para el inmigrante en su nuevo hogar, y aunque logre apropiarse de él y llegue a sentirlo como suyo, siempre estará el recordatorio de la no-pertenencia. Ya sea por su posición social, en las esferas más pobres o como no ciudadano marginado, o por el trato recibido por el resto de la sociedad, la presencia del “nosotros” remarca incesantemente la diferencia con el “ellos”. Así sucede con María en la mansión, pues se toma la casa, se apropia de ella en gran medida, en la novela llega a estar cerca de tres años allí dentro, transformando el lugar en su casa. Pero la presencia de los demás habitantes le recuerda todo el tiempo que ese lugar no le pertenece, aquí no es por el trato que reciba, sino todo lo contrario, por evitar cualquier contacto con ellos, o sea, le refuerzan el sentimiento de no-pertenencia indirectamente. El hogar, en ambos casos, se vuelve algo inestable, incierto, se puede perder de un momento a otro. María no quiso someterse al terror a perder la posibilidad de estar en la nueva tierra. Por esta causa, en parte, terminó oculto en la mansión, pero allí le tocó vivir una situación similar, si bien el terror con los demás es reemplazado por el temor a sí mismo, a cometer una falta que lo delate.

Capítulo III: Sentidos de la estadía en la mansión y construcción del sujeto

3.1. Asesinatos: culminación de la rabia

A lo largo de este estudio hemos visto que Cordero toma muchos elementos de Bizzio, pero en otros difiere, todo ello se traduce en que ambas obras potencian su medio a la vez que proponen sentidos distintos, especialmente en la construcción del sujeto y el significado que adquiere la estadía de José María oculto en la mansión. Por otro lado, las muertes se comportan como ejes de significación también.

La muerte del capataz es una de las principales diferencias entre ambas *Rabia*. En la novela María asesina al hombre, pero eso no lo sabemos hasta bien avanzada la historia, cuando el narrador nos confirma que “María había matado al capataz sin furia. Lo había hecho, más bien, con el recuerdo de la furia, varias horas después del entredicho (...) Lo había premeditado”⁶³. Mientras en la película vemos que es un accidente, si bien es producto de la violencia de María, es cierto que quería hacerle daño físico y lo premeditó, pero no pensaba llegar al extremo de la muerte.

Por lo que el María de Bizzio se nos presenta como un sujeto de mente fría, si se quiere desequilibrado, pues por un lado es capaz de matar a sangre fría (al capataz, Álvaro e Israel) y por otro, su amor por Rosa es tremendamente poderoso e incondicional y por ello hace lo que hace. Esta vacilando constantemente entre el amor y el odio o rabia, y de forma extrema en ambos casos. El narrador nos describe al personaje como “peligroso”, pero concretamente es un asesino, con rasgos de psicopatía, sus víctimas no son inocentes, pero el asesinato es una medida demasiado extrema, aunque él piense que está haciendo justicia.

El José María de Cordero también tiene ese rasgo de violencia, pues el eje central en ambos casos es la rabia, pero más atenuado. Este María también reacciona con violencia a las provocaciones, pero no pretendía matar al capataz, aunque ciertamente se presentó ante él para encararlo luego de haberlo premeditado.

⁶³ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 65.

A quien sí asesinó a propósito es a Álvaro, también con la mente fría, sin embargo, la situación hace más comprensible este asesinato. O sea, el María de la novela se nos presenta como un violento asesino, que va matando a diestra y siniestra, porque es el modo que ha encontrado de canalizar su rabia y hacer justicia. En tanto el María de la película se nos presenta como un violento también, pero moderado, aunque dispuesto a llegar a terribles consecuencias si el caso lo amerita mucho, como asesinar al hombre que violó a su novia.

La muerte de Álvaro, por otra parte, no tiene el mismo desarrollo e implicancia en ambos casos. Aún cuando es un asesinato a sangre fría en ambas obras, el José María de la novela sigue pareciendo más violento que el de la película. Esto encuentra asidero en el modo de matar a Álvaro; en la novela, María, completamente desnudo (como un salvaje) lo asesina ahorcándolo, siempre atento de la expresión de Álvaro, llegando incluso a saludarlo y luego a arrepentirse de no haberle hecho saber quién era, “ahora que lo había matado, lo odiaba todavía más”⁶⁴, dice el narrador. Mientras en la película, no va desnudo, y lo mata presionando un cojín contra su cara, sin decirle nada, sólo lo mira con una expresión mezcla de desprecio y satisfacción una vez que está muerto. Es una muerte más silenciosa y sin contacto directo.

Ya desde allí la estadía de María en casa de los Blinder toma distintos matices en la novela y en la película. En los dos casos la situación es grave, un asesinato puede traer terribles consecuencias, más si se está como inmigrante y peor si es ilegal⁶⁵. La pobreza tampoco ayuda mucho para salir bien parado de tal asunto. Por eso el convertirse en prófugo de la justicia es la única solución que ve María. En la dos *Rabia*, María tiene la mente fría y las agallas suficientes para escoger esconderse en la casa de los Blinder, pese a lo riesgoso que era, pero estar cerca de Rosa era muy importante para él.

Sin embargo, el María de Bizzio se verá en ese pie forzado más por su causa que por su situación social. Es más víctima de sí mismo y de su violencia mal

⁶⁴ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 102.

⁶⁵ En la novela nunca se aclara este punto, no sabemos si José María es ilegal o no, sólo sabemos que es inmigrante, pero no se sabe tampoco su nacionalidad. En algún momento Israel y el portero especulan que podría ser peruano, boliviano o chileno, pero no se menciona nada más. Lo que importa es que así se ve al inmigrante, no por quién es sino por lo que no es, es decir, por no pertenecer a ese “nosotros” analizado en el capítulo 2.

canalizada que una víctima del destino o las circunstancias, si bien éstas favorecieron su conducta. En el caso de Cordero el protagonista no es tan víctima de sí mismo como de la mala fortuna. La injusticia social ha exasperado la rabia en él, pero el destino no le ha sido más amable y la muerte que ha provocado es un lamentable accidente que lo pone en peor situación de la que ya se encontraba. Se podría decir entonces, que lo que determina la presencia de María en la mansión es, en la novela, el propio María y sus malas prácticas, mientras que para el María de la película es básicamente por las circunstancias desafortunadas que le tocan.

3.2. Ilusiones y desfavorables circunstancias

Lo que vive María en la mansión, en cada obra, es casi lo mismo: el modo de cubrir sus necesidades básicas, las llamadas a Rosa, la presencia de una rata, Rosa queda embarazada, el abuso de Álvaro, la muerte de Álvaro, el final con la muerte de María, entre otras cosas. Sin embargo, los detalles que rodean a todos esos acontecimientos hacen que la construcción del sujeto sea distinta en ambos casos y que el balance final de sentido sea particular para la novela y para la película, respondiendo al interés estético de Bizzio y Cordero.

Lo único que quería el María de la novela era estar junto a Rosa y por ella hacía todo, el narrador lo señala desde el inicio de la novela: “él estaba tan enamorado que se creía capaz de todo”⁶⁶. Así es como se pasa gran parte de su estadía en la casa dedicado casi a tiempo completo a seguir sus pasos, quería saber todo lo que hacía y con quién hablaba. Sentía que de esa manera su relación con Rosa seguía viva, pero para ella la vida continuaba, aunque quería mucho a María, así que comenzó a verse con otro hombre. María en ese punto decidió borrarla de su vida, aún viviendo bajo el mismo techo, pretendió que no existía: “había construido una doble invisibilidad, la propia y la de los otros, y todo a fuerza de (casi no puede escribirse) despecho”⁶⁷, nos cuenta el narrador.

⁶⁶ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 9.

⁶⁷ *Ibíd*, página 138.

Sin embargo, eso era autoengañarse, el motivo de estar ahí no era sólo evadir la justicia sino estar lo más cerca que pudiera de Rosa. De ese modo fue sembrando una relación ilusoria con Rosa, pensando que por tenerla cerca la tenía realmente. Esta ilusión llegó tan lejos que en cierto momento comenzó a crear diálogos imaginarios con ella, esa práctica le hacía sentir que seguía conociéndola y le servía como terapia para reprocharle ciertas cosas también, cosas que no podía decirle por teléfono porque se supone que no debía saberlas. Así, María tenía una verdadera relación de pareja con Rosa, con todas las particularidades que tiene una relación de esta índole, pero con la salvedad que estaba montada en su mente, se había hecho una ilusión inconscientemente. Para Rosa en cambio, María estaba desaparecido y por mucho que lo quisiera no tenía certeza alguna de que él aún la quisiera o volviera verlo, aunque guardaba la esperanza de recuperarlo algún día no pensaba vivir esperando por eso.

Pero para María esta ilusión era la única realidad. Durante su estadía en la mansión María, como es evidente, tuvo tiempo más que suficiente para repasar su vida. El encierro lleva a María a una nueva esfera perceptiva que oscila entre la ilusión y develación de verdades o desbaratamiento de ilusiones. El aislamiento social y del mundo exterior lo pone en un plano de abstracción de la realidad que lo lleva al cuestionamiento de sus certezas, por una lado. Y, por otro, le da una seguridad moral superior para actuar, y así da muerte a Álvaro e Israel, dando rienda suelta a su rabia, pues el estar oculto le hace sentir que estará libre de sospechas y, por lo tanto, de consecuencias.

Así, la estadía se configura como un viaje introspectivo. Con esto comenzó a darse cuenta que su vida pasada estaba llena de ilusiones, partiendo por los vicios. El estar oculto en la mansión lo forzó a dejar el cigarrillo, pero a pesar de que creía tener esa costumbre tan arraigada no extrañaba fumar, o sea “durante más de veinte años había sido víctima de una adicción falsa”⁶⁸. Ese pensamiento lo llevó a otros, cuestionando su pasado. Recordó también que había sido líder en su infancia, pero al pensar ahora en ello se daba cuenta que no tenía las condiciones para serlo, lo respetaban sólo porque era callado y misterioso, o sea, también había sido un líder

⁶⁸ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 74.

falso. Sólo en la mansión sus vivencias pasadas son por fin abordadas desde la coherencia.

Siguió sacando cuentas poco alegres: el modo de vida de sus padres lo llevó a alejarse de ellos, en casa de sus tíos no era capaz ni de mantener una conversación con ellos, no lo dejaban disponer del televisor, etc., “así que ni familia, ni charla, ni amigos, ni amor, ni televisión. ¿Qué había hecho en su vida, entonces? No sabía”⁶⁹, y a cada pensamiento que lo llenaba de vacío pensaba que todo volvía a cobrar sentido en su vida con la presencia de Rosa, que era lo único verdadero para él.

No es sino hasta el final que María comienza a repasar ya no su vida en el exterior, sino su vida en la mansión y su verdadera relación con Rosa. Entonces, cae en cuenta que no la conoce, así se desbarata la última ilusión que le quedaba y que, lamentablemente, era la única que lo llenaba. Incluso la rata había sido una compañía ilusoria. La rata, durante mucho tiempo de su estadía en la mansión, era el único ser vivo con el cual se relacionaba directamente (después se relacionó con Joselito). Era como una compañera, casi podía verse en ella, viviendo a expensas de los Blinder, condicionada por el no ser descubierta. María la consideraba una amiga, le contaba cosas, compartía su comida con ella, hasta fue su compañía en cena de Navidad. Pero no obtuvo reciprocidad, cuando quiso ayudarla por el golpe que le había dado Rosa reaccionó mal y mordió a María. Ésta, una de sus últimas ilusiones, lo condujo directamente a la muerte.

La última ilusión desbaratada, como ya he mencionado, fue Rosa. Lo único que creía real en su vida, y que la daba sentido a su existencia, al momento de morir se le presentó de un modo muy distinto, porque ya no había futuro, entonces echó la mirada hacia atrás y comenzó a cuestionarse. Se dio cuenta que no sabía mucho sobre ella, se preguntó si realmente era amor, “¿sabía *quién* era Rosa? No. En cierto sentido, la había inventado”⁷⁰. En realidad no estaba enamorado de Rosa porque no podía estarlo sin conocerla, se había encantado con ella, porque ella era amable con él y lo hacía sentir importante (cosa a la que no estaba acostumbrado). Luego, consolidó una relación ficticia, creyendo que era verdadera, Rosa estaba en otra

⁶⁹ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, página 75.

⁷⁰ *Ibíd.*, página 189.

sintonía. El mismo hecho de imaginar conversaciones con ella revela que lo que mantenía a María en esa ilusión era la fantasía que había creado en torno a Rosa, con esos diálogos no estaba conociéndola más sino que estaba dándole más figura a su idea de Rosa, la imagen que creó de ella y a lo que se aferró fuertemente, aquello que creía lo único real y bueno en su vida.

De este modo su vida se revela como un sinsentido, llena de ilusiones y malas acciones. Cual fuera el rumbo que escogiera José María su final estaba predicho, iba a terminar mal. De manera que la constante errancia de María por múltiples espacios le había impedido clarificar el sentido de su existencia, repasar lo vivido, analizar el presente y proyectar un futuro. La falta de lugar lo condujo por un camino falto de reflexión, con ello se potenció su lado más instintivo –que no impulsivo–, dando lugar a la rabia e ilusiones. Al ocultarse en la mansión esa vida marcada por los espacios y transitoriedad fue desplazada por la apropiación de un lugar, ajeno, pero que vivió como propio durante el tiempo que estuvo ahí. El estar ahí, logrando una cierta estabilidad y soledad, le permitió vivir un lugar como tal, pudiendo dar paso al establecimiento de una relación con él y seguidamente a la paulatina construcción de (no) identidad.

En la película, María también reflexiona antes de morir sobre no conocer a Rosa realmente, le dice llorando: “No sé nada de ti, Rosa. No sé ni tu apellido, ni cuándo cumples años (...) nunca te pregunté de tus planes, ni siquiera sé si tienes planes”. Pero aquí, ya que nunca repasó su vida como en la novela, el contexto nos parece distinto y, por lo tanto, estas palabras toman otro sentido. Parece más un arrepentimiento, en la agonía, de no haberse preocupado más por conocer a Rosa cuando pudo, como ella merecía, pues ahora ya no tiene tiempo para eso. Las terribles circunstancias han impedido el que puedan estar juntos y en la muerte quedaran separados para siempre, truncando una familia que recién empezaba a formarse.

El María de Cordero, ya hemos visto que era menos violento que el de Bizzio. Por lo que éste último era básicamente una víctima de sí mismo. El desbaratamiento de su vida como una constante ilusión, nos revelan un desacomodo que va más allá de la injusticia social o de la falta de un lugar donde arraigarse. El tremendo vacío

existencial, sumado a las muertes que provocó, quitan todo sentido a esa vida por cuanto el sujeto nunca encontró el modo de ser en el mundo, ni para el resto ni para él mismo. En cambio, el María de la película, no es un desadaptado sin remedio como el de la novela. También encarna esa rabia que se le escapa de las manos por defender a Rosa, pero es la situación social la que lo lleva a actuar violentamente, pues su condición de inmigrante (al igual que Rosa) lo expuso al abuso.

Este María no tenía nada, ni un trabajo donde se le tratara con el respeto que merecía como persona, ni un lugar digno para vivir, ni gente que lo quisiera, sólo tenía a Rosa. Y es defendiendo aquello único que tenía que la rabia se apoderaba de él, defendiendo a Rosa de las irrespetuosas palabras del capataz, de los mecánicos acosadores y de Álvaro. Pero fue precisamente esa rabia la que lo dejó en la peor situación y tuvo que “alejarse” de Rosa. El infortunado accidente con el capataz lo puso entre la espada y la pared, determinando que la única forma de poder estar cerca de Rosa era oculto en la mansión. No es tanto su carácter lo que lo lleva a la desgracia de perder su libertad, sino más bien las circunstancias desafortunadas. Ellas son las que impedirán que los protagonistas puedan estar juntos. Pero aquí no hay una ilusión, Rosa sigue fiel a María, no lo olvida ni piensa seguir su vida con otra persona porque él no está. Incluso cuando lleva días desaparecido le recuerda a Álvaro que tiene novio. María y Rosa no pueden estar juntos porque el destino no lo quiere así. El final resulta trágico, entonces, ya que cuando logran el encuentro inmediatamente quedan separados para siempre por la muerte.

3.3. Dos muertes para José María

La muerte, tiene distinta dimensión en ambos casos. Primero, por el modo de morir: en la novela por causa de la rata, la que lo muerde traicioneramente. El narrador no lo dice abiertamente pero María comienza a tener los síntomas de la rabia, esta vez la enfermedad viral: “tuvo fiebre y sintió un hormigueo en el cuerpo y una cierta insensibilidad en la mano que le había mordido la rata”, “había empezado a tener dificultad para tragar”, “estaba irritable”⁷¹ y hasta alucinaba. La metáfora es

⁷¹ Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011, páginas 179-180.

clara, la rabia llevó a María a la muerte. Producto de su rabia, por falta de habilidad emocional, llegó a vivir a la mansión y allí, mientras seguía cultivando su rabia fue contagiado de la rabia que provocó su muerte. La rata, en la que se veía reflejado, también tenía rabia y había de terminar igual que él: en la muerte producto de la rabia. Finalmente, la rata lo había mordido porque Rosa le había dado un golpe, y Rosa la había descubierto por culpa de María, o sea, todo había sido su culpa, él había desencadenado todo.

En la película en cambio, María muere igual de enfermo que en la novela. Pero la causa es otra; se ha enfermado gravemente por aspirar los gases tóxicos de la fumigación. Aquí también él ha sido el causante de su muerte, pues los ruidos que hacía accidentalmente llamaron la atención de los habitantes de la casa. Además, Rosa descubre a la rata por el descuido de María con el teléfono. Sin embargo, aquí no está la metáfora de morir por su rabia, recordemos que en este María esa faceta no era lo que más arruinaba su vida. Son principalmente los descuidos los que lo llevan a la muerte, la mala fortuna que lo ha perseguido incansablemente.

En segundo término, las muertes distintas también tienen relevancias distintas. Por un lado, la muerte de María en la novela se constituye como un hecho lógico, dada la falta de sentido de su existencia y su actuar erróneo. Así, muere en la intrascendencia absoluta, muere tal como vivió, ni siquiera para Rosa sería tan terrible, pues ella, aunque siempre lo quiso, había aprendido a vivir sin él por años y llevaba su vida normalmente. Ni aún el hecho de que su hijo llevara su nombre lo hacía trascendente, ya que ese niño que pretendió su hijo y se proyectaba a criarlo como tal no era suyo, también era una ilusión.

En *Rabia* película, la muerte de María estaba sutilmente anunciada, con la canción de la pareja. Recordemos que José María le había regalado un disco a Rosa con la canción "Sombras"⁷². La letra es el desgarrar de una mujer que sabe que un día ha de faltarle su pareja y, para entonces, sólo le quedará el recuerdo de los buenos momentos, sólo podrá buscarlo en los lugares donde vivieron esos buenos momentos,

⁷² Ya mencionado en el capítulo I. Se trata del pasillo interpretado por Chavela Vargas, basado en el poema "Cuando tú te hayas ido" de Rosario Sansores. Cordero aprovecha la ventaja sonora de su medio para abordar ese punto. En este sentido la canción resulta significativa no sólo por la letra, sino también por la interpretación, cargada de aflicción y que resulta muy estremecedora.

en el recuerdo que pueden evocar los lugares, por su naturaleza de construir historias (como el salón donde Rosa y María escucharon la canción). Pero ya no habrá felicidad porque él se habrá ido, a ella la “envolverán las sombras” y vivirá su dolor sola. Así, Rosa se queda sola tras la muerte de María, antes de eso vivía el dolor de ya no tenerlo, pero no sola, María la contenía por teléfono. Una vez muerto, Rosa se queda con los recuerdos y el dolor, sin embargo, también se queda con un hijo de su amor perdido. Mientras, se oye la canción por última vez y como espectadores abandonamos la casa.

En este caso, la muerte de María no es intrascendente, dado que el hijo de Rosa es también suyo, a diferencia de la novela. María muere con su hijo en brazos, diciendo “esto es lo único que importa”. El niño que lleva su mismo nombre se convierte en una nueva oportunidad. María vio truncada su vida dada su condición de sujeto víctima de la injusticia social, de las circunstancias y en menor medida víctima de su carácter. Joselito encarna, entonces, la esperanza de una vida mejor que la que tuvo su padre, con mejores posibilidades, él no será un inmigrante, será un ciudadano, con una madre distinta a la de María, que dará todo por él, con el apoyo de la señora Blinder y, finalmente, con un lugar como el que él sólo pudo tener clandestinamente: una gran casa, que aunque también le será ajena, será más segura por cuanto ha sido recibido como parte de la familia. Mientras que para la señora Blinder el niño significa una esperanza para salvar una familia en decadencia.

Conclusiones

Del análisis realizado a lo largo de todo este estudio es posible concluir que la construcción de sujeto es distinta en cada caso, lo que da como resultado un sentido global diferente para cada obra. Hemos visto que José María en la novela se ve condicionado principalmente por su personalidad, su carácter y su tendencia a encauzar su vida por un camino interminable de ilusiones, sin poder encontrar nunca el modo de posicionarse en el mundo de forma normal, realista y provechosa. A eso, se sumó lo que le tocó vivir como inmigrante y como pareja de Rosa, dejándose apoderar por la rabia que finalmente lo llevó a la muerte. El destino para este María, entonces, era la muerte intrascendente.

El María de la película por su parte, no presenta esa personalidad compleja que conducía a una vida vacía. Este María también tiene ese rasgo de violencia que, sumado a las circunstancias desfavorables (lo que vive producto de su condición de inmigrante), lo lleva a la desenlace fatal. Sin embargo, la imposibilidad de recomponer una vida que se ha visto marcada por la mala fortuna se ve recompensada con la nueva vida que ha traído al mundo con Rosa: Joselito.

Se podría pensar que la complejidad del María de Bizzio, en contraposición al de Cordero, se debe a la diferencia de medio. Pero no es condición sine qua non que la literatura tenga esa capacidad de desarrollar más complejamente los temas o personajes en comparación con el cine. No tiene que ver ni con la extensión, ni con la presencia de un narrador o la posibilidad de acceder más fácilmente a la interioridad de los personajes, sino que tiene que ver con que cada obra en particular (sea cual sea su naturaleza) se desarrolla distintamente, de forma unitaria y valiéndose de las herramientas que le provee su medio.

En *Rabia*, la película, hay una diferencia relevante con respecto a la novela y que tiene relación con el tiempo transcurrido en la historia. En la novela, la estadía en la mansión dura entre dos y tres años (nunca se señala con exactitud), mientras en la película pasan cerca de diez meses. El que sea tanto más larga en la novela, sumado a la presencia del narrador omnisciente, podría hacer pensar que es lo que determinó

que un María fuera más complejo que el otro. Sin embargo, el cine sabe suplir ciertos modos de la literatura cuando así se quiere, como la presencia del narrador omnisciente. Cordero perfectamente pudo haber encontrado el modo que las reflexiones de María tuvieran espacio de otro modo. Lo cierto es que su interés era otro: dar más énfasis a la historia en sí, potenciando la construcción del sujeto en base a los sucesos. Además, Cordero se interesa por que los hechos se muestren solos, incluso la interioridad de los personajes se sugiere muchas veces con la expresiones de los personajes, por eso la ausencia de voz en *off*.

Este trabajo ha sido, sin embargo, un análisis de los principales aspectos de las obras y, por cierto, desde una visión en particular, pero quedan muchos aspectos que pueden explotarse aún para un análisis más prolífero o distinto. El enfoque estuvo más centrado en la novela y respecto a ella se consideró la película, por lo que un estudio que aborde más los aspectos de la película resultaría propicio para seguir esta línea interdisciplinaria de las *Rabia*.

Bibliografía

Aínsa, Fernando: *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Iberoamericana/Vervuet Madrid/Frankfurt, 2006.

Augé, Marc: *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa, 2000.

Bachelard, Gastón: *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Bhabha, Homi: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994.

Bajtín, Mijail: "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". *Teoría y estética de la novela*. <http://es.scribd.com/doc/78667838/Bajtín-Mijail-Las-Formas-Del-Tiempo-y-Del-Cronotopo-en-La-Novela-en-Teoría-y-Estética-de-La-Novela-Selección>.

Bizzio, Sergio: *Rabia*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2011.

Cornejo Polar, Antonio: *Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Argedas*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 21, nº 42, 1995.

De Certeau, Michel: *La invención de lo cotidiano: 1. Artes de hacer*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, 2000.

Foucault, Michel: "De los espacios otros". *Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales*. 14 de marzo de 1967. Publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*: nº 5, octubre de 1984.

Guzmán, Etelvina: *Logros y retos del Frente Indígena Oaxaqueño Binacional: una organización para el futuro de los migrantes indígenas*. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/guzman_c_e/

Lestage, Françoise: "La 'adaptación' del migrante, un compromiso entre varias representaciones de sí mismo". Barcelona: Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, Nº 94 (16), 1 de agosto de 2001.

Mouffe, Chantal: "Ciudadanía y feminismo". *Feminists Theorize the Political*. Londres/Nueva York: 1992.

Pimentel, Luz Aurora: "Visión autoral/vision figural: una mirada desde la narratología y fenomenología". Acta Poetica 27 (1) PRIMAVERA, 2006. <http://www.asociamec.org/indices/rap/num27-1/245-272.pdf>

Said, Edward: "El ámbito del orientalismo". *Orientalismo*. Barcelona: Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales, 1990. <http://www.cholonautas.edu.pe>

Sánchez Navarro, Jordi: *Narrativa audiovisual*. Barcelona: ed. UOC, 2006.

Trigo, Abril: *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago: Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.

Wolf, Sergio: *Cine/Literatura. Ritos de paisaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.