

Escritura y video-política: a propósito de la narrativa de Sergio Bizzio

Jesús Montoya Juárez (Universidad de Granada)

Introducción.

La incidencia de un nuevo sensorium simulacional en la transformación del sujeto que describe la teoría posmoderna (Bell, Jameson, Lyotard, Vattimo, Baudrillard, *La ilusión*, Lipovetsky) se ha acompañado de lo que la crítica ha descrito como la desaparición de la esfera pública (Baudrillard, *El otro*; Deleuze y Guattari) en cuya teorización es siempre clave la penetración de los *mass media*, en tanto éstos obliteran no sólo la distinción entre imagen y realidad sino también entre “lo privado y lo público, el adentro y el afuera”, categorías de las que tradicionalmente los individuos dependíamos para “la relación política o moral con los eventos públicos” (Simmons 104), y este hecho obliga a la reconfiguración del espacio de lo político en las sociedades “de los medios” (Poster), “de la información” (Castells) o “posmodernas” (Jameson, Maffesoli).

Massmediación y menemismo.

Esta espectacularización de la política y su transformación definitiva en video-política en Argentina está estrechamente vinculada al auge del menemismo. El menemismo como fenómeno político puede resumirse como el desarrollo de las ideas económicas del neoliberalismo en consonancia con el despliegue de un programa neoconservador que convierte a Argentina en un laboratorio en que se aplican milimétricamente las soluciones del llamado “Consenso de Washington”, todo ello bajo la máscara, al menos inicialmente, de un discurso populista incardinado en la tradición del peronismo. Lo más sorprendente del menemismo, para sus críticos, en un país que desde la dictadura venía aplicando postulados económicos neoliberales, fue la conversión al capitalismo neoliberal sin trabas de la izquierda peronista. Si bien Latinoamérica sigue un proceso similar en el período en diferentes países, en el caso argentino estas políticas se validan sorprendentemente por los votos de los electores (Borón). A diferencia del ajuste estructural de dictaduras como la de Pinochet o de gobiernos como el de Salinas en México, con cierto olor autoritario, Menem es el candidato respaldado en 1989 por los sectores populares que, paradójicamente, durante su gobierno hizo justamente lo contrario de para lo que fue elegido, recibiendo a cambio los elogios del FMI y el Banco Mundial. Merced a su popularidad mediática, en parte heredada del justicialismo peronista¹, y

¹ Sidicaro señala el estrecho vínculo que los votantes argentinos perciben entre el pero-

su análisis político-económico de la crisis, coincidente con los postulados liberales, fue capaz de aglutinar el voto de los sectores populares y de las élites económicas. Los primeros, en virtud de la crisis económica y política del último período alfonsinista, que culmina con la hiperinflación de junio de 1989 que acabó por generar episodios violentos, el saqueo de ciudades, conformando una sensación de vivir en un estado de sitio permanente ante la creciente inseguridad ciudadana, conceden crédito ilimitado a un gobierno entrante que frente a sí no tenía prácticamente oposición. La hiperinflación provoca una suerte de “caos social”, que se ha vuelto crónico a lo largo de la década siguiente, en el que los “comportamientos cotidianos pierden referente y se tornan frenéticos” y “(...) la semi-evaporación del dinero” termina de “erosionar los ya reducidos niveles de certidumbre en el funcionamiento de la economía y de la confianza de la gente en la eficacia de los actores públicos, incluida la capacidad de mantenimiento del orden” (Landi 83).

Los empresarios de los medios favorecidos por Menem inician una campaña de popularización del presidente (que pasa a ocupar espacios y a emplear formatos alejados de los de la política tradicional) a la que se añade una efectiva cobertura mediática del “caos social”, conducente a reforzar el apoyo a las medidas presidenciales. La televisión, crecientemente autorreferencial, neobarroca, convierte en esos años los hechos sociales y los acontecimientos políticos en espectáculo para su consumo (Ulanovsky, Itkin y Sirvén). Inclusive esto ocurre con los escándalos de una corrupción que hizo posible la transferencia de recursos del sector público a una reducida élite capitalista y dejó a consumidores y usuarios a merced de monopolios privados que actúan sin ningún tipo de control efectivo (Landi). La concentración de la riqueza que se inicia en época del último gobierno peronista previo al golpe militar, se acelera durante el gobierno de Alfonsín, y termina radicalizándose en la década menemista, se simultanea con un escandaloso aumento de la pobreza. Si en 1974 sólo el 3% de las familias estaban bajo el umbral de la pobreza, en 1988 la cifra ascendía al 29%, en 1989, la cifra rondaba el 45% (Borón). Borón describe la connivencia del estado con los empresarios y las multinacionales en el dilatado proceso de transferencia de recursos del país como “Estado predatorio”, “una forma

nismo clásico desde que fuera desalojado del poder en 1955 con una cierta expectativa de mejoramiento de la situación de desigualdad social. El discurso social del peronismo, reforzado por las tradicionales conexiones de éste con los sindicatos y diversos movimientos cívicos, había sido mantenido incluso en su vuelta al poder en 1973, aunque las medidas adoptadas por el gobierno de Isabel de Perón decepcionaron a su electorado de izquierda. No obstante, la interrupción del mandato por la injerencia golpista mantuvo lo que Durkheim llamaría “creencia colectiva” en que el peronismo “es el partido de la equidad social” (Sidicaro 123). Este hecho cambia radicalmente desde 1989, merced al lavado de cara de Carlos Menem.

estatal aberrante que legaliza y organiza el saqueo practicado por los capitalistas —y la descomposición social resultante— a expensas de una sociedad que se convierte en presa”¹ (Borón 32). La crisis económica, financiera, política e institucional argentina de 2001, cuyos episodios más visibles fueron la congelación de los depósitos, la devaluación brutal de la moneda y los episodios de violencia en las calles de las principales ciudades argentinas, vuelve incuestionable la debacle gestionada por los sucesivos gobiernos de Menem, de la que Artemio López (2000) hacía balance:

(...) la sociedad argentina registra su momento de mayor penuria en materia de integración social desde mediados del siglo pasado. En efecto, después de diez años de crecimiento económico del 50 por ciento del producto interior bruto, más de dos millones de ciudadanos subsisten con menos de un peso diario, cinco de cada diez niños menores de catorce años están bajo la línea de pobreza, medio millón de niños se encuentran desnutridos, el 37 por ciento de los mayores de sesenta y cinco años ya no posee cobertura médica, jubilación o pensión, cuatro millones de trabajadores están desocupados o subocupados y el 51 por ciento de los que conservan su empleo gana menos de 400 pesos mensuales (López 2).

Espectacularización y crecimiento sin precedentes de la extrema pobreza sintetizan las claves de unos tiempos que el escritor argentino César Aira califica de “deshistorización y periodismo” (Aira), donde la sustracción de la esfera pública y la crisis de toda representación son el contexto adonde debemos regresar para explicar o sugerir líneas de fuga presentes en la narrativa reciente.

Si se analizan narrativas como las de César Aira, Wáshington Cucurto o Dalia Rosetti, las de Sergio Chejfec o Carlos Gamerro, y no sólo argentinas, sino también las de los uruguayos Rafael Courtoisie o Gabriel Peveroni, o igualmente muchas otras agrupadas alrededor de McOndo, como pueden ser las de Alberto Fuguet, Edmundo Paz Soldán o del también argentino Rodrigo Fresán, salvando sus muchas distancias², vemos

¹ El sintagma de Borón puede hacer justicia a los datos del desempleo y los ingresos de los trabajadores. Desde 1991, el período Menem-Cavallo, la diferencia de ingresos del 10% más rico con respecto al 10% más pobre era de 1 a 15, en 1997, de 1 a 24. En 1997, según datos oficiales, el 20% más rico del país aglutinaba el 51,2 % de la riqueza, frente a un 10% más empobrecido que sólo ingresa el 1,6%. El desempleo desde la asunción de Menem sigue creciendo hasta alcanzar, con la crisis del tequila, en 1994, su cota más alta, un 18,4 %. Pero pese a descender —en 1998 roza el 13%— el poder adquisitivo de los trabajadores empleados, autónomos o profesionales, sigue en descenso a lo largo de toda la década menemista, llegando a constatar una pérdida del 90% entre 1989 y 1998 (Gambina 69-71).

² Distancias que suponen una diferente manera de ubicarse ante la videocultura contem-

desprenderse la idea de que el contexto contemporáneo de globalización y estallido de la iconosfera, video-política y simulacro, determinan la necesidad de una estética cruzada de las mediaciones contemporáneas. Las novelas se escriben desde la velocidad del mercado e incorporando las redes discursivas propias del presente, no para simplemente señalar cómo las mediaciones desrealizan la experiencia, sino cómo éstas constituyen la gramática desde la que es posible referir a ese presente sin llegar por completo a representarlo, recreándose en ese gesto precisamente cuando, en palabras de Juan Carlos Rodríguez, el “Consenso” parece haber erradicado el “Contrato” (Rodríguez). En este sentido, el escritor y crítico rosarino Elvio Gandolfo, en una reseña sobre *La abeja*, de César Aira, había vinculado ciertas obras de Aira y del propio Sergio Bizzio con el menemismo o con la atmósfera cultural vigente durante la década menemista, incorporando en su indecibilidad vanguardista también cierta frivolidad y burbujeo cultural de la época (Gandolfo). Sin duda encontramos ese “aire de época” en esta narrativa, lo cual no necesariamente implica un total desafilado político. En las páginas que siguen trataré de reflexionar sobre el modo en que se presentan estas cuestiones a propósito de un análisis de dos ficciones de Sergio Bizzio.

Una etnografía del presente¹.

Sergio Bizzio es uno de los autores que más ha explorado en sus ficciones los saltos de realidad a partir de cruce de códigos televisivos. *En esa época* (2001) postula un uso paródico de la metafiction histórica, que puede vincularse con la tradición de la literatura mala de estirpe vanguardista, sobre la que escritores como Aira, Alberto Laiseca o Wáshington Cucurto han reflexionado recientemente. *En esa época* experimenta particularmente con el relato de frontera y de la construcción nacional, situando la acción de la trama en tiempos de Roca. Como han señalado Garramuño y Fernández della Barca a propósito de *La liebre* (1991) del ya citado César Aira, Bizzio parece también leer de modo distorsionado y sesgado la tradición decimonónica, operando en sus ficciones una “modificación deconstructiva” que acaba “por trastornar los modelos emplazados por el dictamen de contemporánea en un plano que limitan los ejes apocalíptico e integrado, y el del miedo y la esperanza efrásticos (Montoya Juárez). Si nos atenemos a los autores citados, podríamos situar a Aira, Bizzio, Laiseca, Cucurto, Rosetti, y cierto Chejfec, del lado de un realismo del simulacro que dialoga con más intensidad con los discursos de la vanguardia, y a Courtoisie, Fuguet, Paz Soldán, Fresán, por citar algunos ejemplos, del otro lado si se quiere más “mcondiano”, en una línea más próxima a la narrativa de la proliferación de la información y el ensamblaje mediático (Johnston).

¹ Este epígrafe forma parte de un estudio más extenso sobre la novela *En esa época*, incluido en el trabajo “Aira y los airianos” (2008).

la tradición” (Fernández della Barca 45). Ambos libros no proponen únicamente historias alternativas, manteniendo el esqueleto histórico, al modo en que acostumbra una parte de la metaficción historiográfica reciente, sino que son contrahistóricos (Garramuño), desmontan el código para exhibir la historia ante los ojos como un espectáculo que remite al presente de las mediaciones.

La novela de Bizzio anula la posibilidad de pensar en la veracidad histórica, con la inserción de un fantástico extraído de la ciencia ficción que verosimiliza la desaparición de los indios en Argentina y hace estallar los estereotipos articulados en el binomio civilización y barbarie. Las referencias televisivas, condensadas en la enorme nave extraterrestre que se descubre en mitad del desierto, al aplicarse sobre la ficción histórica, fulminan definitivamente el código. La irrupción de un tercero en discordia, los alienígenas, hace estallar la división civilizados/bárbaros para formar una tríada en la que todos tienen voz, aunque esta voz se “presentifique” y se construya a partir de anacrónicos clichés massmediáticos. Coloquialismos y vulgarismos del habla popular de los noventa son puestos en boca de militares argentinos y caciques indios, en ocasiones representados con detalles que remiten a lo gay y que encuentran eco en modos de representación afines a la tradición Puig-Copi-Aira, forzándose al extremo su personajidad.

Como ocurre en buena parte de la literatura del XIX, en la novela de Bizzio se ficcionaliza la fascinación ante el paisaje pampeano como elemento ideológico recurrente, la “línea del horizonte” se evoca en términos similares a la tradición, explicitándose además un vocabulario que refiere la fauna (los caranchos “nativos y algunos extranjeros”, “cutis-tis”, “vizcachas”). Los indios son obligados por los alienígenas a contar relatos en los que aparecen figuras claves de la literatura del XIX, el antropólogo, los ingleses viajeros, las cautivas, etc. Y estos relatos adoptan formas genéricas que, si bien parodiadas, también remiten a géneros decimonónicos (la novela pedagógica, la novela sentimental, la novela de fantasmas, etc.).

La ficción principia en la descripción del proyecto de la “zanja de Alsina”, que acaba por interrumpirse durante el gobierno de Roca, y los protagonistas forman parte del contingente militar que interviene en su ejecución. Se trata de una fosa de mil kilómetros a lo largo de la línea de frontera con objeto de detener o dificultar los malones indios. El planteamiento, que en la novela se insinúa ya absurdo en origen aunque tuviera lugar en la Historia argentina del período, es cuestionado en repetidas ocasiones por el narrador y personajes: “El ingeniero que planificó la obra avisó- igual lo sabían- que la fosa no serviría para detener a los malones” (Bizzio, *En esa época* 14). La novela habilita inmediatamente la lectura en clave alegórica y metafictiva de la zanja. Si su utilidad es “dividir dos

mundos” (15) o, como señala el personaje del teniente Godoy, dejar claro que “de aquel lado está la barbarie, de este lado no” (28), acaba sin embargo funcionando como una bisagra que transforma las identidades, anulando las diferencias. Al mismo tiempo, la interpretación alegórica de esa zanja inútil como “obra” (de arte o literaria), problematiza la posibilidad de establecer los niveles de “seriedad” y “calidad” de lo literario en el contexto contemporáneo al tiempo que también apunta a una nueva dificultad para determinar una “utilidad política” para la literatura en el presente.

La posibilidad del arte en la novela de Bizzio se vincula con la inutilidad, pero el relato se liga a la supervivencia (los indios son obligados a confesar sus relatos autobiográficos a cambio de la vida). El agotamiento de los relatos termina con la vida de los indios a bordo de la nave en su viaje interplanetario. La cita que sigue remite entonces a un contexto espectacular, horizonte del fin del Arte, y de la transformación cualitativa de su función: “no había nada que hacer, lo único que hacían los indios era mirar y morir, mirar y morir” (196). Sin embargo, la actividad prosigue en un gesto que se perpetúa en el vacío como si esa *performance* exhibiera todavía algún valor. Los alienígenas arrojan sin nostalgia al espacio los cuerpos de los autores de esos micro-relatos. No obstante, más allá del fin, las metáforas sobre el sentido de la escritura se vuelven herméticas:

No perdieron un segundo. Palparon las paredes en busca de la puerta, la abrieron y pusieron manos a la obra. El chico sujetó un cadáver por las axilas y la chica por las piernas. Casi no pesaba; (...) balancearon el cuerpo (...) para darle impulso y en uno de los balanceos la chica lo reconoció: alguna vez había mantenido a ese indio en el aire y lo había obligado a contarle un cuento. Lo echaron afuera. La velocidad a la que se desplazaba la nave era tal que apenas lo soltaron desapareció, como si no hubiera existido. Se refregaron las manos y agarraron otro (197).

En esa época, pues, parece estar hablando en realidad de configuraciones propias de nuestra época. Mediante el recurso a la inverosimilitud, el anacronismo lingüístico con expresiones vinculadas al discurso de la televisión y la inserción de dinámicas propias de la ciencia ficción atravesadas por la ironía, Bizzio opera la deconstrucción de intertextos histórico-literarios en un pastiche que deviene contrahistórico. La historia se narra desde parámetros visuales procedentes del espectro massmediático contemporáneo, presentificándose una crítica al éxtasis de la comunicación en el contexto argentino, una crítica que no busca ubicarse en una esfera exterior al simulacro, sino que parte del hecho de que el simulacro constituye la vía de acceso a la representación.

Planet Argentina.

Si el régimen de visualidad espectacular que transcribe En esa época no produce simplemente cambios en la idea de historia, sino que —podemos afirmar junto a Josefina Ludmer— es la propia conciencia histórica lo que se ha transformado (Ludmer), en *Planet* (1998) el anclaje a lo local del simulacro televisivo se vuelve a dar de forma evidente, haciendo que el espectáculo televisivo presente vínculos con la redefinición de la identidad argentina y de los espacios públicos en tiempos de lo que Landi llama video-política (Landi).

Planet es el planeta de una avanzadísima civilización extraterrestre de seres que literalizan los *themes* de la frivolidad y superficialidad popularizados por las caracterizaciones con las que Lipovetsky, Baudrillard o Jameson definían la cultura posmoderna, atravesados sin embargo de modos de consumo y referencias culturales que remiten una y otra vez al espacio argentino contemporáneo. Los habitantes de *Planet*, seres planos, no en sentido figurado, sino literal, de apenas unos milímetros de espesor, habitan un planeta también plano. El planeta se debate en una guerra televisiva que enfrenta a los Canales Orozco y Padrino por las audiencias. Dichos canales conforman un inmenso plató de televisión, suspendido sobre una alfombra en medio del espacio, que es el planeta en sí. En esta guerra los dos actores jugarán un papel decisivo. El Canal dirigido por Orozco, obsesionado con la cultura argentina, decide armar un elenco de actores de planetas de todas las galaxias para interpretar su telenovela “una historia de Montescos y Capuletos, desde ya” (Bizzio, *Planet* 21), bajo el paraguas de su protagonista, el “gran actor argentino” Gustavo Denis. *Planet* exagera un hecho que crece en importancia: la televisión y el consumo massmediático alcanzan un interés en la literatura argentina del período como fuerzas mito-poéticas que influyen en la tematización de cuestiones vinculadas a la identidad nacional o a su irrisión como forma de redefinición de la misma. Tanto *En esa época* de Bizzio como las novelas que componen la “trilogía de la liebre”¹ de César Aira, pueden servir de ejemplo de ese regreso a los relatos fundacionales del campo decimonónico, a las guerras fronterizas actualizadas al presente o no, para instalar el intertexto televisivo como signo de una refundación post-nacional en un contexto de irrisión de la memoria, simulacro y crisis de la experiencia propios de la globalización de los efectos de los *mass media* sobre el *sensorium*, que conoce modulaciones particulares en Argentina promocionadas por la liberalización del mercado televisivo durante el primer gobierno menemista.

La obsesión de los planetienses por los índices de audiencia determina una misión secreta para raptar a dos actores de telenovelas, a la postre los

¹ *La liebre, Embalse y La guerra de los gimnasios.*

protagonistas más significados como tales, Gustavo Denis y Osvaldo Kapor. Denis completaría el elenco de “Donde hubo fuego”, la telenovela del Canal Orozco que protagonizaría junto a Tina del Valle, actriz de otro “planeta muerto” (21), en la realidad, otra actriz argentina¹. La argentinidad de Denis es un *plus* que pulveriza los índices de audiencia. Bajo los nombres de ambos no es difícil reconocer los de actores argentinos “reales”. Uno de ellos es un cruce de Gustavo Bermúdez y el cantante y personaje de la farándula argentina, Sergio Denis, el otro es el uruguayo Rubens Osvaldo Jesús Udaquiola Laport, conocido como Osvaldo Laport. Las referencias estereotipadas al pelo de Denis y al musculado torso desnudo de Laport los ubica en el imaginario de los lectores familiarizados con la televisión argentina y este tipo de ficciones masivas.

Los planetienses viven agrupados en torno a los dos canales de televisión citados, el Canal Orozco y el Canal Padrino que, “como todo el mundo sabe” transmiten “su propia telenovela, de diez horas de duración diarias, con intervalos de una hora entre hora y hora, durante los que se emite la imagen de un pájaro blanco volando libre en la llovizna con un fondo de música new age” (20). El objeto del secuestro primero de Denis, luego de Kapor, es hacer trabajar a los actores en régimen de esclavismo. La novela narra los avatares que llevan a Denis a lograr convencer a Kapor, al que debe rescatar de prisión, de escapar, primero a un tercer canal en *Planet*, el Canal Rebelde, bajo la dirección del Comandante Marcos Sábato, responsable de una emisión pirata que compite con el resto de canales; después, de fugarse del planeta extraterrestre con supuesto rumbo a Argentina.

Planet logra un efecto paródico mediante la subversión de diversos requisitos del género de la ciencia ficción. Como en ficciones recientes de Aira, *El juego de los Mundos* (2000) o *El secreto del Presente* (2008), la novela de Bizzio construye una ciencia ficción que no mantiene el “mínimo grado de verosimilitud” necesario para la descripción que el género hace de las sociedades interplanetarias (Reati 162). La ciencia-ficción no permite presentar “elementos sobrenaturales que no tengan explicación dentro de las leyes (sean éstas cuales fueren) que rigen el universo extraño al que pertenecen; en caso contrario el elemento de fantaciencia se convierte en [...] fantástico o simplemente en un anacronismo que excede las pautas del contrato de lectura científico” (162). Sin embargo el contrato fantacientífico se manifiesta en la inverosímil consistencia mediática del universo de *Planet* a partir de la alegoría atravesada por el humor que espejea *Planet* y la Argentina como dos simulacros análogos. La novela señala desde lo lúdico el devenir espectáculo de la política, en una “Edad

¹ Se trata de la actriz argentina Cristina del Valle, cuya última aparición como personaje protagónico de una telenovela data de 1987, al menos así ocurría cuando se publica la novela (Ulanovsky, Itkin y Sirvén).

Más Allá de la Perfección” (Bizzio, *Planet* 131) en la que no se conservan recuerdos de edades anteriores. El efecto del neoliberalismo en la política argentina parece referir a esta misma idea de simulacro a partir de las imágenes, que son las que crean la realidad, un simulacro vivenciado desde la cotidianidad más rutinaria como desmemoria:

Los planetienses habían conocido la tortura, como todos los pueblos del universo, pero habían dejado de practicarla hacía ya mucho tiempo, desde la Edad de la Sintonía Perfecta, cuando el sonido y la imagen alcanzaron la calidad del mundo real. Ahora estaban en una edad superior, la Edad de la Sintonía Más Allá de la Perfección: el mundo físico imitaba al mundo emitido. Una margarita blanca podía metamorfosearse en una rosa amarilla si en las ondas televisivas de ese día había rosas amarillas en un florero. Bastaba una trivial escena de exteriores en la pantalla para que los ríos cambiaran su curso, en el sentido del río que había sido filmado. Si uno de los personajes de la novela abollaba su auto, la gente se encontraba con su propio auto abollado cuando salía a la calle. Esto, desde ya, no los sorprendía: ya lo habían visto, sabían a qué atenerse. Y en efecto: en las horas de música new age la gente salía a la vereda a participar de otra novela. Eran todos personajes de una acción que se escribía sola, a medida que sucedía. Y eran felices así. Eran tan felices que aquel que sólo estaba bien les parecía un pesimista (131).

La alegoría desplazada en universos alternativos típica del género se subraya reiteradamente en la novela. De una época anterior, en que se conoció la tortura, se rescata en un determinado momento una máquina caída en desuso, “la bolita del tamaño de un ojo, plateada y con un coeficiente intelectual altísimo” (132) conocida como la Mosca de Hierro, una máquina destinada a absorber el cerebro de sus víctimas, al hacerlo cada vez la “bolita” termina aumentando de tamaño. Cuando le llega el turno a Kapor, esto no ocurre, sino que disminuye a la mitad, por lo que la propia máquina decide no continuar:

¿Qué le había pasado, por qué se escondía así? Muy simple. Si la succión de la inteligencia de Kapor la había reducido a la mitad, la succión de la inteligencia de Denis terminaría por hacerla desaparecer (136)

Si la “Mosca de Hierro” resulta innecesaria en la época del Consenso, cuando el sistema político-económico niega las alternativas y se inviste como lo únicamente real, el episodio de la máquina también sugiere una reescritura de la identidad argentina que transcriben numerosas ficciones contemporáneas —“Perderse en el mundo de la globalización es una for-

ma particular de la identidad argentina” (136)—. La telenovela es el mundo en *Planet*, y éste es un espejo deformante de la Argentina real. La selección del modelo genérico para la imaginación del mundo ficticio desplegado en la novela da cuenta de en qué medida Bizzio entiende las posibilidades de este género massmediático para edificar una alegoría representativa de una identidad glocalizada. Por supuesto, a esta elección contribuye el que Bizzio se dedique a escribir guiones de telenovelas para la televisión como *modus vivendi*. Como es sabido, Argentina¹ es una potencia productora de este tipo de ficciones: no sólo exporta actores, exporta ficción telenovelesca de manera importante desde fines de los ochenta y vende guiones a productoras en el exterior, sino que también consume en los noventa más allá de cualquier otro género televisivo este tipo de ficciones (Mazzotti). La marca de una cierta telenovela argentina reciente la da la incorporación de elementos incongruentes con el verosímil realista, inclusive, componentes mágicos o fantásticos (Mazzotti). Qué mejor que dos actores de teatros —parece sugerir esta novela— para poner de relieve la espectacularización de la política y la renarración de la identidad en el contexto cultural argentino.

Denis y Kapor, lectores de guiones televisivos, reproducen en la telenovela real los modos de conducirse de sus estereotipos interpretados en la ficción. Pronto observamos que la extensión a la sociedad planetiense de los modos de comportamiento de ambos actores vuelve caótica la vida en *Planet*, poniendo en peligro la cotidianidad de los extraterrestres, que no sólo asisten al espectáculo de cómo los argentinos, desde su llegada, se ven involucrados en infidelidades con las esposas de sus respectivos jefes sino que descubren que ambos son cómplices del asesinato de éstos. Su participación en la vida pública planetiense tiene consecuencias políticas, los hechos protagonizados por Denis y Kapor provocan sendos golpes de Estado, o dado que el mundo es la televisión, golpes de Canal. Los actores argentinos, por último, terminan por verse relacionados con la destrucción misma de *Planet*, que convierte a los planetienses en algo que hoy por hoy suena desgraciadamente muy “argentino”: migrantes en busca de un nuevo mundo para vivir. El Comandante Marcos Sábato reconoce que la adopción de esa argentinidad supondría “el fin de la especie” (Bizzio, *Planet* 207) planetiense. La identidad de ese pedazo de La Tierra “al sur de los Estados Unidos de Norteamérica” (22), Argentina, se narra en términos de un Apocalipsis histórico, como éxtasis de la simulación y exacerbación massmediática de los estereotipos. Los personajes argentinos, finalmente, como señala el Comandante Marcos Sábato, no se diferencian excesiva-

¹ Uno de los actores mencionados, como ya dijimos, es uruguayo, acaso también aquí reproduce Bizzio una ironía sobre la tendencia a la apropiación del Uruguay por el discurso mediático argentino.

mente de los propios planetienses, salvo en una cosa: “Somos nada más que ondas... ondas... La diferencia entre ustedes y nosotros es que nosotros fuimos siempre imágenes, podemos renacer. En cambio ustedes (...) van a apagarse de un momento a otro, muchachos” (212).

Este simulacro virtual en que se proyecta la contemporaneidad argentina que es *Planet*, disuelve la utopía efrástica (Mitchell) legible en el texto en una risa que se congela en el rostro. Tanto *Planet* como *En esa época* terminan con sendos viajes interplanetarios a bordo de los cuales hay embarcados personajes argentinos. Estos dos textos de Bizzio trazan el trayecto de ese viaje o fuga de la identidad argentina en tiempos de globalización, en que, como sugiere la pérdida de las mayúsculas en la tipografía con la que a partir de un determinado momento se expresa el Comandante Marcos Sábato, la política también se ha disuelto en el útero massmediático (Reati). Esa es la veta apocalíptica de estos textos, que sin embargo aún postulan la supervivencia de los relatos en el “mirar y morir” de los extraterrestres, como dudosa utopía de esta visualización literaria del presente. A partir de una gramática mediatizada por la imagen contemporánea Bizzio propone una escritura en la que la ironía se pliega sobre sí misma superando toda cortesía, borrando al mismo tiempo que refiere una realidad en fuga que se resiste a ser aprehendida en términos representativos.

Algunas conclusiones.

Daniel Noemí, en un artículo en el que recorre las estéticas de los escritores “mcondianos”, apunta precisamente al concepto de “realismo” para definir el vínculo que estos textos tienen con el mercado y el neoliberalismo finisecular, definición con la que, en síntesis, coincidimos:

“(...) estos textos pueden ser pensados como pertenecientes a una nueva forma de realismo. Un realismo que podemos denominar neoliberal, o mejor, realismos, en plural, neoliberales, en juego oximorónico entre la realidad a la que indican y la crítica que de ella podemos elaborar. Un realismo que se ha hecho cargo del legado realista decimonónico, social, mágico y sucio, y que ha hecho suyas, también, las experiencias de las vanguardias, tanto las históricas como las posteriores. Lo que surge es la superación de ambas, o para hablar dialécticamente, una *aufhebung*” (Noemí 96).

En ficciones como éstas, de Sergio Bizzio, lo verbal desea devenir un tipo concreto de imagen, o mejor, devenir una “pantalla” en la que, sin embargo, no se “represente” el mundo. Sobre ella no aparecen figuras o sombras que proyecten lo real sino, pensamos, imágenes que invocan un

radical fotográfico (González Requena) como deseo de perseguir “lo real” a través de la proyección discursiva hacia adelante- el continuo de la narración. Y ese real como problematización massmediática de los códigos realistas de la representación, como hemos señalado, resulta inseparable del delirio (González Requena), otro de los componentes de la imagen contemporánea, fruto del estallido del simulacro en la era de la televisión por cable y la fotografía digital, simulacro fuertemente conectado con el contexto sociopolítico de la Argentina neoliberal.

Bibliografía citada

Aira, César. “El dandi con un solo traje”. *Babelia, El País* (31.I.2002), edición digital. 2002 (consultado el 30.IV.2003).

Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1994.

Baudrillard, Jean. *La ilusión del fin: la huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Bell, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. London: Verso, 1976.

Bizzio, Sergio. *Planet*. Buenos Aires: Emecé, 1998.

—. *En esa época*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

Borón, Atilio. “Presentación”. En VVAA. *Peronismo y menemismo: avatares del populismo en la Argentina*. Buenos Aires: El Cielo por asalto (1996): 7-46.

Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Oxford: Blackwell, 1996.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.

Fernández della Barca, Nancy. *Narraciones viajeras, César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

Gambina, Julio. “La crisis y su impacto en el empleo”. En Borón, Atilio et al. (comp.) *Tiempos violentos. Neoliberalismo, globalización y desigualdad en América Latina*. Buenos Aires: EUDEBA-CLACSO (1999): 65-86

Gandolfo, Elvio. “Cómo pegarle a una mujer”, en *Radar libros*, 3 agosto, 1996.

Garramuño, Florencia. *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

González Requena, Jesús. “La imagen: lo semiótico, lo real, lo imagi-

nario”. *Sociocriticism* vol. XII, 1-2, Université Paul Valéry. Montpellier (1998): 117-137.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

Johnston, John. *Information Multiplicity, American Fiction in the Age of Media*. Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1998.

Landi, Oscar. *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente. Qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2000.

López, Artemio. “Pobres en la madrugada”. *Clarín*. Suplemento Zona. 23 abril (2000): 2.

Ludmer, Josefina. “Territorios del presente. En la isla urbana”. *Revista Confines del Pensamiento* n° 15. diciembre, Buenos Aires: FCE (2004): 103-110.

Lyotard, Jean F. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987.

Mazzotti, Nora. *El espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

Maffesoli, Michel. *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*. París: Le féelin Kiron-Institut du Monde Arabe, 2003.

Mitchell, W.J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

Montoya Juárez, Jesús. “Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa”. En Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (edits.). *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert (2008): 51-75.

Noemí, Daniel. “Y después de lo post, ¿qué? (Realismos, vanguardias y mercado en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI)”. En Montoya

Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (edits.) *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert (2008): 83-98.

Poster, Mark. "Postmodern Virtualities". En Featherstone, Mike y Burrows, Roger (edits.) *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk*. Thousand Oaks: Sage (1995): 79-95.

Rodríguez Gómez, Juan Carlos. *¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura?*. Granada: Comares, 2002.

Reati, Fernando. *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Sidicaro, "La transformación del peronismo". En VVAA. *Peronismo y mememismo, avatares del populismo en Argentina*. Buenos Aires: El cielo por asalto (1996): 117-132.

Simmons, Philip Edward. *Mass culture and the postmodern historical imagination: Readings on contemporary American Fiction*. Ann Arbor. University of Michigan, 1990.

Ulanovsky, Carlos, Silvia Itkin y Pablo Sirvén. *Estamos en el aire: una historia de la televisión en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta, 1999.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1987.