

El edén cercado. Segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas

Laura Elina Raso
Universidad Nacional de San Juan

El sueño “primermundista”

La adopción del brutal modelo del neoliberalismo en la Argentina de los años 90 trajo aparejadas consecuencias no sólo económicas (vaciamiento del Estado y su poder de autorregulación, globalización de la economía) sino también el aumento de las desigualdades sociales y la construcción discursiva de sujetos “exitosos” o “perdedores”.

La emergencia de urbanizaciones privadas fue uno de los síntomas de esta década y con ella, la consumación simbólica y efectiva de un imaginario que dejaba “puertas afuera” a los desposeídos de un sistema de feroz segregación. Según Saúl Sosnowski:

Junto a la vigencia formal del estado de derecho, la democracia latinoamericana se ha visto uncida a la desenfrenada privatización y a la reducción del Estado y de sus responsabilidades ante la ciudadanía. [...] Si bien el sueño primermundista no se ha disipado en algunas latitudes sureñas, la ilusión tiende a desvanecerse rápidamente cuando junto al deseo se cotejan los correlatos del nuevo orden económico: sus gravámenes, altos costos sociales y un proceso de desajuste

financiero que segrega a sectores de la población cada vez mayores, relegándolos a los márgenes de cualquier mecanismo de integración socio-económico (Sosnowski, S., cit. en Bergero *et al.*, 1997: 74-75).

Algunos textos de la narrativa argentina —entendidos, desde este abordaje, como discursos culturales sintomáticos— materializan y particularizan los efectos y consecuencias de esa ilusión “primermundista”.

En el marco de lo planteado, el presente trabajo analiza la configuración de ámbitos de exclusión/inclusión en la novela *Las viudas de los jueves* (2005) de la escritora argentina Claudia Piñeiro.¹ Estos ámbitos delimitan espacios (*country*/periferia, “adentro”/“afuera”) y tiempos (historicidad/ahistoricidad) que visibilizan/invisibilizan diferentes identidades.

Si bien la novela analizada pertenece a la primera década del siglo XXI, creemos que este texto es síntoma de una política que se ancla en los convulsionados años 90.² Por lo tanto, y pese a que esta novela fue producida posteriormente, la abordamos desde el cronotopo de la última década del pasado siglo, ya que las marcas simbólicas culturales producidas por la entrada al neoliberalismo durante la llamada “época menemista”

¹ Como entendemos que es significativa la recurrencia a ambientar narraciones en el marco de los *countries* o barrios privados, haremos también alusión a la película *Una semana solos* (2008) de Celina Murga. Otras producciones toman este tópico. Tal es el caso de la película *Cara de queso* de Ariel Winograd (aunque el tema de la vida en el *country* haga foco, en este film, en la condición de judío *outsider* de un adolescente de trece años en un *country* de judíos, “outsider”, según el mismo Winograd, por no participar de las actividades deportivas que se practican en el lugar). *La ciudad que huye*, de la que haremos una breve mención en este trabajo, es un documental de Lucrecia Martel que también se refiere a este tópico. En cuanto a estudios sociológicos, en 2007 se publicaron *Mundo privado* de Patricia Rojas y *Vidas perfectas. Los countries por dentro* de Carla Castelo.

² Para un estudio sobre aspectos concernientes a la cultura, la literatura y los medios en la Argentina de los años 90, remitimos a Simón, G. (2007).

no se reducen, creemos, a esa época sino que continúan expresándose en la actualidad.

El otro, lo Otro

Tal como lo afirma Maristela Svampa, en Argentina el desarrollo histórico de las clases medias constituía una excepcionalidad para Latinoamérica, continente signado desde su origen por la profunda fractura social y las marcadas jerarquías que tuvieron como correlato una distancia insalvable entre las diferentes clases sociales. Pero, según Svampa, en nuestro país

[...] este proceso es más tardío. Porque, a diferencia de otros países latinoamericanos donde la heterogeneidad aparece alimentada por una distancia étnica y cultural, la Argentina se caracterizó por una tendencia a la homogeneidad social y por el desarrollo de una cultura más igualitaria. Tanto la élite dirigente durante la república conservadora (1880-1896) como los primeros gobiernos radicales que le sucedieron (1916-1930) subrayaron la dimensión colectiva de estos procesos como factores relevantes para disolver las divisiones sociales. Esto se veía en un modelo de socialización específico basado en la experiencia de la heterogeneidad social y residencial (Svampa, M., 2008: 14).

Esta heterogeneidad comienza a fisurarse con la dictadura que rompe con el modelo económico y social e insta prácticas que acentúan las diferencias sociales. Con la franca entrada al neoliberalismo durante la presidencia de Menem, y la consecuente construcción discursiva de un sujeto “de éxito” surge, según la autora, un grupo de “ganadores” de este modelo, frente a otros que son estigmatizados como “perdedores”. Así, los “ganadores”, fueron los emergentes significativos de un modelo que marcó una evidente tendencia a distanciarse de las clases medias “perdedoras” y que consumó esa diferencia, en muchos casos, a través de la edificación de especies de *ghettos* de lujo: los *countries* o los barrios privados.

Tal como lo señala María Cecilia Arizaga (cit., en Antonelli, 2004: 76): “En la última década del siglo xx, la morfología urbana escenificó la fragmentación social”. De este modo, la emergencia de barrios privados o *countries* en zonas periféricas (tradicionalmente pobres y marginales), contribuyó a crear un nuevo tipo de construcción de lo social y acentuó la marginación de los barrios satélites de esos barrios privados, muchas veces subsidiarios de los recursos del *country*.³

Una de las razones a las que apela este estilo de vida es la seguridad. Pero, ¿de quién se protege aquel que busca vivir en este ámbito? Se crea, entonces, la ilusión de la seguridad de un “nosotros” que vive en comunidad, un todo homogéneo que excluye detrás de las murallas a un “otro” que representa la amenaza.

En efecto, junto con la segregación espacial, las urbanizaciones privadas construyen identidades: “nosotros” *versus* los “otros”. Sin el fantasma de esa presencia, la identidad del *nosotros* pareciera desvanecerse: no existe posibilidad de un “entre nos” si no se integra al excluido bajo el estigma de lo diferente pero, a la vez, como constitutivo de la propia identidad. Barthes llama a este sujeto de exclusión *actante esponja*:

Se fabrica entonces un vivir-juntos fantasmático eligiendo a los compañeros en la red de personas que se conocen. Lo interesante en esta elaboración fantasmática no es ver a quién se elige, sino a quién se elimina [...] lo que es eliminado es integrado, conservando su estatuto de eliminado. Es el estatuto contradictorio del paria: rechazado e integrado, integrado como desecho. Quizá no haya comunidad sin desecho integrado. [...] Toda sociedad conserva celosamente sus desechos, les impide salir. [...] Punto sobre el cual la comunidad fija la

³ En el año 2006, Lucrecia Martel filmó un corto documental sobre los *countries* llamado *La ciudad que huye*. El cortometraje analiza las causas históricas de la emergencia de estas urbanizaciones, mientras la cámara registra el difícil acceso a uno de estas “ciudadelas” privadas. La filmación dirige la mirada, sucesivamente, a los que ella llama “Los vecinos de enfrente”: barrios humildes, de clase baja, y a las altas y ostentosas mansiones de los *countries*.

enfermedad (como un absceso de fijación) y así lo exorciza, lo elimina. Integro lo anómico codificando su lugar de anómico. Lo recupero en su lugar sin peligro. Es lo que hace el poder, si es astuto, con las marginalidades (Barthes, R., 2003: 133-136).

Esta operación tiene mucho que ver con la *denegación*: niego al otro, pero lo afirmo en tanto la diferencia me construye. En la exclusión del otro, lo que se afirma es mi inclusión.

Así, la conformación de los espacios geográficos delimita también espacios simbólicos: el que está “afuera” de las murallas, está “afuera” socialmente, pero a la vez, para que existan estas murallas es necesario que alguien no esté protegido por ellas: se integra al paria en su lugar de paria.

Invisible per te

En la novela de Claudia Piñeiro, el *country* configura un microcosmos cerrado en el que el aparente paraíso viene a fisurarse por unas muertes sospechosas.

Altos de la Cascada es el espacio cerrado del *country* en el que viven familias que llevan un mismo estilo de vida: el de la clase media alta de los años 90. La novela comienza con la voz de Virginia Guevara contando lo que pasó en la noche del último jueves de septiembre de 2001. Su marido Ronie volvió, mucho más temprano de lo habitual, de su cena de los jueves con amigos del *country* donde viven. En una escena confusa (para Virginia), Ronie cae por una escalera. En casa de los Scaglia, donde se había celebrado aquella cena, tres hombres sin vida son hallados en el fondo de la pileta. La descripción de la vida cotidiana dentro de La Cascada es minuciosa. El relato cambia de narrador en cada capítulo, pero las que narran son, casi siempre, mujeres. Mujeres de hombres con una misma y única obsesión: mejorar o mantener el nivel de vida, costase lo que costase. Y es la misma Virginia la encargada de “mostrarnos” La Cascada por dentro, puesto que es la agente inmobiliaria del *country*.

También hay mujeres que se preguntan cómo es posible que sigan ingresando judíos al *country*. Mujeres dispuestas a cambiar el nombre de sus hijos adoptados, por considerar que el que figura en el DNI es propio de gente pobre (cambia Ramona por Romina). La fiebre de la convertibilidad avanza en cada capítulo, y con cada nueva adquisición de algún vecino (un piso nuevo, un Alfa Romeo, un *home theatre*) se mencionan —como al pasar— distintos acontecimientos que van configurando una historia paralela. La Argentina de los 90: desde la asunción de un nuevo presidente a fines del 89 hasta los días de septiembre de 2001, en los que, según Virginia, abren las cartas con guantes de goma por temor a encontrarse con un polvo blanco.

En el texto, los espacios adentro/afuera tienen como correlato social la construcción discursiva de incluidos/excluidos. Pero como hemos advertido, la condición de “incluidos” (o ganadores, como los nombra Svampa) implica, necesariamente, que alguien quede excluido o pierde.

En la novela de Piñeiro, la primera pérdida que se textualiza es el derecho a la palabra: es en el plano de enunciación de la novela, en la palabra, en la que se da la primera exclusión de “lo otro”. Efectivamente, el *country* Altos de la Cascada es construido a través de distintas voces narradoras que configuran el “nosotros” de esa comunidad, haciendo visible en la enunciación, la exclusión de lo ajeno, del que no pertenece a ese “cosmos” cerrado.

Altos de la Cascada es el barrio donde vivimos. Todos nosotros. Primero se mudaron Ronie y Virginia Guevara, casi al mismo tiempo que los Urovich; unos años después, el Tano; Gustavo Massota fue uno de los últimos en llegar. [...] El nuestro es un barrio cerrado, cercado con un alambrado perimetral disimulado detrás de los arbustos de distinta especie. Altos de la Cascada Country Club, o club de campo (Piñeiro, C., 2005: 25).

“Lo otro” es lo extraño, al que no se le cede la palabra y que sólo se “presenta” a través de la narración en tercera persona:

“Antonia salió y fue al lavadero. Estaba contenta. Cuando la señora Mariana dejaba de usar alguna ropa, se la regalaba, y esa remera era mucho más de lo que había soñado regalarle a su hija el próximo cumpleaños” (Piñeiro, C., 2005: 68).

Diferentes voces se van entrelazando para construir la imagen del *country*. Sin embargo, a pesar de la aparente polifonía, la voz de “lo otro” es elidida, aparece silenciada en la narración. Esta marca discursiva remite a una “toma de posición” respecto de los responsables del enunciado: quien habla es quien construye el mundo. El lenguaje inscribe en su propia naturaleza las coordenadas del mundo subjetivo; orienta, regula y transforma los modos de correspondencia entre sujetos, además de cristalizar las distintas experiencias de lo que se consensúa como realidad y de actualizar “mundos”. En este sentido, el discurso de los ganadores, “construye y utiliza una categoría casi vaciada de entidad individual” (Svampa, S., 2008: 223) para referirse al otro, al que no escuchamos hablar. El que “no pertenece” parece perder su identidad como ser humano, no es captado como tal sino como categoría. El “pobre” es, ante todo, una clasificación.

Con respecto a este “vaciamiento” de la identidad del “diferente”, en el film *Una semana solos* de Murga (2008), nos parece significativo analizar la categorización que se hace del “otro”. La trama de este relato cinematográfico se articula sobre una fábula mínima: un grupo de niños y adolescentes (desde siete a catorce años) se quedan “una semana solos” porque sus padres han viajado. A la deriva en el territorio delimitado de un *country* que supuestamente los contiene —casas con parque, escuela, salón de fiestas, pileta— y sin padres cerca, los niños circulan para crear un régimen propio de descontrol en la comodidad de una prisión de lujo. La vigilancia queda a cargo de Esther, la “mucama” y de la seguridad interna del *country*.⁴

⁴ En el riguroso análisis que hace Svampa sobre la vida en los *countries*, se hace foco en la construcción de un imaginario de la vida “adentro de las muros”: frente a la inseguridad del afuera y el temor que eso significa, la seguridad

La entidad individual de Esther es anulada y pasa a representar una función: es la empleada, la otredad pero bajo control que pasa a integrar el mundo de los ganadores como bien simbólico: el *actante esponja* del que habla Barthes. La “amenaza”, en cambio, aparece en la figura de Juan, hermano de Esther, entrerriano, que escapa del control porque no es “propiedad” de sus patrones: a él no le pagan. El temor hacia lo peligroso se cristaliza en este personaje, al mismo tiempo que señala la distancia *necesaria*⁵ que separa al resto del “nosotros”, los privilegiados. El “pobre” queda enclavado así en un imaginario dicotómico: por un lado, es el “sumiso”, el que sirve, y por el otro, es aquel extraño del que el “ganador” debe protegerse detrás de las murallas.

En su artículo “¿Cuándo comienzan ‘los 90’? Umbrales de una mutación”, Mirta Antonelli (2004) ve como primera consecuencia de la década menemista

la deconstrucción del concepto de semejante; proceso que, bajo nuevas y múltiples modalidades, fractura toda posibilidad de enlace como forma de sociedad; formas descarnadas de competencia y de cosificación del otro terminaron de consolidarse (en Simón, G., 2007: 23).

Tanto Esther como Juan representan funciones: no se los ve como personas sino como piezas en juego. Se los cosifica, se los reduce a roles estereotipados englobados bajo un rótulo.

La segregación es evidente con respecto a Juan: es el “otro” no domesticado, venido de un afuera lejano y peligroso.⁶

del adentro y la libertad irrestricta de los miembros. En los dos textos que analizamos (novela y film) esa seguridad es puesta en tela de juicio.

⁵ Decimos *necesaria* en tanto, como hemos consignado, el *actante esponja* (Barthes, R., 2003) es quien, siendo excluido, define al grupo.

⁶ Para Saidón, G. (2009: 52-53), lo que se problematiza en estos textos sobre *countries*: “es justamente la relación entre el adentro y el afuera: qué es adentro y qué es afuera de un *country*. ¿Afuera es la ciudad, es lo que está detrás de los cercos de ligustrina, de los alambrados perimetrales, son los jardines de las casas, las calles internas, los otros barrios?”

En cuanto a la novela analizada, ni las empleadas domésticas, ni los *caddies*, ni los judíos, los coreanos o los habitantes del barrio periférico Santa María de los Tigrecitos aparecen como portadores de un saber otro al del *country*. Sus historias (fragmentadas sólo en relación con la vida adentro de las murallas) son narradas por una voz omnisciente que omite la posibilidad de polifonía.

Otros excluidos aparecen, no como narradores, sino a través del uso del estilo directo. Nos referimos a Ramona/Romina, adoptada gracias a los trámites de un juez influyente, o Juani, incluido dentro de la lista de los “Chicos en riesgo” del elitista Colegio Lakeland:

‘No quiero ser como ellos’ dice Romina. ‘No sos como ellos’ responde Juani. [...] Él dibuja un círculo y dentro del círculo, dos puntos. ‘Un botón’. ‘No’. ‘La nariz de un chancho’ grita ella segura de que acertó. ‘Ni ahí’ [...] ‘Perdiste’. Ella espera una explicación. ‘Somos nosotros dos’, dice Juani señalando los dos puntos, ‘detrás de la pared’ (Piñeiro, C., 2005: 184).

Ni Juani ni Ramona son los responsables del enunciado total, pero son los que saben, los testigos privilegiados de los secretos que se esconden “detrás de la pared”. En su cualidad de *voyeurs*, los adolescentes “ven”, a través de una filmadora lo que aquel “nosotros” de la narración no puede ver. Dentro del relato policial que propone la novela, Ramona y Juani son los detectives (y testigos) involuntarios del suicidio y crimen dentro de los muros de La Cascada. La filmadora sirve, a nuestro entender, como estrategia de verosimilitud dentro de una narración que juega con el ser y el parecer.

No es casual, entonces, que en el film ya mencionado, una de las niñas cante —en una fiesta organizada en el *club house*— *Io sono invisibile per te*. En ambos textos, los niños parecen ser los grandes invisibles del sistema, pero son quienes “muestran” la fisura: ya sea porque ayudan a desenmascararlo o porque, como en el film, son los fusibles que provocan el “cortocir-

cuito” de un aparente equilibrio.⁷ Son ellos quienes, finalmente, desmontan la urdimbre de simulaciones de un “cosmos” aparente que deviene caos. Pero no son los únicos invisibles: también los “extraños” lo son.

El mágico olvido

Dentro de las políticas neoliberales de la última década del siglo XX en Argentina, ha imperado un discurso hegemónico que, para Bergero:

cancela los espacios alternativos al sincrónico; cancela lo otro: hacia atrás se pierde la memoria; hacia el futuro, la imaginación utopista y perfectible deja de sacudir lo sincrónico y distiende su visión contractual; lo que queda de semejante cercenado es la vivencia de un mundo que ha perdido la noción del acontecimiento, lo cual quiere decir que ha perdido la diferencia y con ella el sentido, por lo tanto, el lenguaje y conjuntamente, lo político y lo social.⁸

Los sujetos conformados por la narración en la novela de Claudia Piñeiro son sujetos sin historia, desligados del afuera y de los acontecimientos ciudadanos al que sólo acceden por referencias. No existe el pasado antes del ingreso al barrio:

El ingreso a la Cascada produce cierto mágico olvido del pasado. El pasado que queda es la semana pasada, el mes pasado, el año pasado ‘cuando jugamos el *intercountry* y lo ganamos’. Se van borrando los amigos de toda la vida, los lugares que antes parecían imprescindibles, algunos parientes, los recuerdos, los errores. Como si fuera posible, a

⁷ En la película de la que ya hemos hablado, algunos de los niños y adolescentes (protagonistas casi exclusivos, ya que los adultos aparecen en las figuras de guardias o en la voz por teléfono de los padres) entran a casas vecinas y destruyen propiedades.

⁸ Bergero *et al.*, (1997: 61). Esta autora, siguiendo a Baudrillard, define el acontecimiento histórico como “tipo de evento explosivo o revolucionario que alteraría el código y daría viabilidad a la causalidad progresiva de la historia”.

cierta edad, arrancar las hojas de un diario y empezar a escribir uno nuevo (Piñeiro, C., 2005: 30).

Dentro del espacio cerrado del *country*, la comunidad, ajena a la alteridad, desconoce (o intenta desconocer, en un “mágico olvido”) lo que le sucede a los otros: la ciudad, el país, el mundo:⁹

Porque al mudarse a Altos de la Cascada, Carmen, como otras, se había alejado de un mundo que siguió transcurriendo en otra parte, y al que sólo la unía el relato que su marido tejía al volver a casa. [...] Cuando no hay marido que regrese trayendo a casa victorias o derrotas de aquel otro lugar, se acaba la ilusión de que la mujer también es ciudadana de aquel territorio (Piñeiro, C., 2005: 199).

Sin embargo, la libreta roja en la que Mavi Guevara consigna la historia de La Cascada, comienza a dar cuenta de los efectos de la economía del mundo sobre los “privilegiados” habitantes del *country*:

Revisé las páginas anteriores de mi libreta. ‘1994, Efecto Tequila, venden sus casas Salaberry, Augueda y Tempone, los tres, dueños de financieras del microcentro, desconozco los nombres de sus financieras. También vende su casa Pablo Díaz Batán, empresario retirado que tenía toda su plata puesta en la financiera de Tempone’ (Piñeiro, C., 2005: 267).

⁹ En la película, el “afuera” es sólo una referencia en el discurso, o la realidad lejana que los chicos ven cuando pasan en colectivo frente a las villas-miseria. Los separa de esa “realidad” extraña, una frontera: las murallas o los vidrios. En una entrevista realizada a la cineasta Celina Murga, dentro del artículo de la revista *Ñ*, ya citado, Juan Pablo Cinelli le pregunta: “En un momento de la película los chicos hablan de Buenos Aires como de un lugar lejano y extraño. ¿Qué separa a un mundo del otro?” Murga responde: “Creo que los separan leyes sociales muy diferentes. En esencia, la ciudad es un lugar caótico, violento, peligroso. A partir de aceptar esta idea como un hecho en vez de negarlo, podemos construir redes sociales que mejoren la vida de todos los ciudadanos [...] Una sociedad cerrada tiende a hacer creer la ilusión de que los muros y la seguridad paga pueden proteger, y es evidente que esto no es así”.

Pero, inmersos en un discurso distópico, que refrenda lo histórico, el acontecimiento, que cercena la posibilidad de considerar un futuro más allá de las murallas, los sujetos van limitándose la salida. Los que escapan de esa “estrategia fatal”¹⁰ son, nuevamente, los excluidos, los que no tienen lugar en el “nosotros”. Los “ajenos” (en el sentido etimológico del término: del latín *aliċnus*, de *alius*, otro) son tanto los perros cimarrones que invaden el espacio en busca de comida como la empleada paraguaya que no tiene buena presencia, los “pretendientes” a vecinos que no llegan a serlo por ser judíos o los coreanos “que hablan a los gritos” en las canchas de golf. El capítulo en el que se narra la invasión de los cimarrones tanto como la descripción de las especies vegetales que impiden el crecimiento del *rye grass*, funcionan, a nuestro juicio, como *mise en abîme* del relato. En efecto, se narran pormenorizadamente los métodos que impiden el acceso al *country*; así como el adiestramiento de los perros “permitidos” remite en el plano semántico, a la educación de Juani y su posterior inclusión en la lista de “Chicos en riesgo” del colegio *Lakeland* a causa de la droga.

Instalados en esta lógica, la desocupación, el divorcio, el derrumbe económico son vividos como el fin de esa seguridad de la que hablamos, son la expulsión de un paraíso al que se accede por medio de una tarjeta magnética que controla la entrada y salida del *country*. Es, finalmente, “no pertenecer”. Y no pertenecer al “adentro” significa, estar definitivamente del lado de “lo otro”. Es por eso que la respuesta para seguir en ese *status quo* es el suicidio (o el crimen como en el caso de Martín

¹⁰ Para Bergero (1997: 63): “la ‘estrategia fatal’ consiste en aceptar que mientras en la imaginación utopista de las tres síntesis históricas (humanismo, ilustración, marxismo) se habla para exorcizar lo diatópico, en el discurso poshistórico se habla para conjurar lo social a partir del molde fatal de la descripción distópica: sacralizar lo distópico por medio del discurso. Lo diatópico es reintroducido doblemente potenciado y naturalizado por el circuito del lenguaje con el objeto de desalojar y anular la visualización del posibilismo alternativo de lo social”.

Urovich) que permitirá “salvar las apariencias” mediante el cobro del seguro de vida.

La otra respuesta, la más temida, es salir. Precisamente, son Juani y Ramona/ Romina, los “inadaptados” del sistema, quienes no soportan continuar con el simulacro y provocan la decisión final. La voz narradora de Mavi Guevara concluye el relato:

Miré hacia delante por el camino que llevaba a la ruta, estaba desierto. Pasé la tarjeta por el lector y la barrera se levantó. En el espejo retrovisor estaban los ojos de Juani y Romina, observando los míos. Ronie me golpeó el muslo para que lo mirara. Parecía asustado.

Le pregunté:

¿Te da miedo salir?

(Piñeiro, C., 2005: 318).

A modo de conclusión

La década de los 90 implicó una fuerte reconfiguración del sistema social y económico en Argentina. Dentro de esa lógica, y ante el retiro del Estado de las funciones que le correspondían (educación, seguridad, salud), el sentido de un “nosotros” como nación, pasó a ser el “nosotros” por diferenciación: los que ganaron frente a los que perdieron. La segregación espacial es una de las consecuencias de esa lógica.

La novela analizada textualiza los síntomas de un viraje hacia lo privado y la construcción de un imaginario que anula la percepción del otro como semejante. Del lado del “nosotros”, murallas adentro, parece estar el “paraíso” que prometen las inmobiliarias que publicitan los *countries*: el edén cercado. Pero esos paraísos, prontamente, comienzan a mostrar sus grietas.

Tanto en la película *Una semana solos* de Murga (2008) como en la novela de Piñeiro (2005), el “otro” es el invisible, el que parece no existir, pero es, al mismo tiempo, el actor necesario para configurarse como “exclusivo”. Repetimos las palabras de

Barthes: “Es el estatuto contradictorio del paria: rechazado e integrado, integrado como desecho”.

La pregunta parece ser: ¿quiénes quedan en pie en este sistema de exclusiones que estigmatiza aun a los que creían pertenecer? Si la inseguridad era uno de los motivos por los cuales se construía —y se siguen construyendo— estos *ghettos* de lujo, ¿qué sucede cuando deja de estar en el afuera, cuando es ejercida por alguno de los incluidos? La violencia, justamente, está en la naturaleza misma del sistema que reparte roles y estigmatiza, que concede la voz a algunos y se la niega a otros. Los excluidos siguen siendo los no invitados a la fiesta de pocos.

Referencias

- ANTONELLI, Mirta (2004). “¿Cuándo comienzan los 90? Umbrales de una mutación”. *Cartografías de la Argentina de los 90. Cultura mediática, política y sociedad*. Córdoba: Ferreyra.
- ARIZAGA, María Cecilia (2007). “El mercado de la casa. Representaciones de estilo de vida legítimos en sectores medios porteños en los noventa. Crónicas argentinas. La década del 90: literatura y medios”, en Antonelli, Mirta, *Cartografías de la Argentina de los 90. Cultura mediática, política y sociedad*. Córdoba: Ferreyra.
- BARTHES, Roland (2003). *Cómo vivir juntos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BERGERO, Reati *et al.* (1997). “Estrategias fatales e intrusos: Discurso posmoderno y memoria implosiva en la Argentina de la redemocratización”. *Memoria colectiva y políticas del olvido*. Buenos Aires: Ed. Beatriz Viterbo.
- PIÑEIRO, Claudia (2005). *Las viudas de los jueves*. Buenos Aires: Alfaguara.
- SIMÓN, Gabriela (2007). *Crónicas argentinas. La década del 90: literatura y medios*. Córdoba: Alción Editora.
- SAIDÓN, Gabriela (junio de 2009). *¡Pobres niños ricos!*, Revista Ñ, núm. 299, Buenos Aires.

SOSNOWSKI, Saúl (1997). “Políticas de la memoria y el olvido”, en Bergero, Reati *et al.*, *Memoria colectiva y políticas de olvido*. Buenos Aires: Ed. Beatriz Viterbo.

SVAMPA, Maristella (2008). *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos.

Filmes

Una semana solos, dirigida por Celina Murga, 2008.

La ciudad que huye, dirigida por Lucrecia Martel, 2006.