

Espacios alterados: la calle y el hogar en tres novelas de la dictadura en el Río de la Plata

JUDITH FILC

Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires

El sistema político moderno occidental está recorrido, desde su origen, por la división "público/privado". Es esta división la que marcó la diferencia entre el *citoyen*, el hombre público, y el *bourgeois*, el padre de familia. Es el derecho a circular libremente, a asociarse libremente, el que marca el desarrollo de la ideología liberal democrática. Ésta es una libertad que se define como "negativa", esto es, el "ser libre de": libre de la intervención estatal.¹

Esta frontera, que aparece como natural e inamovible en el discurso político del siglo XIX y de la primera mitad del XX, produce, sin embargo, un doble ocultamiento. En primer lugar, como lo señalara Marx, oculta el carácter político de la "sociedad civil", es decir, el hecho de que en ésta se constituyen relaciones de poder.² En segundo lugar, oculta el carácter político de las relaciones en el interior del hogar: también en él se produce una división del trabajo basada en relaciones de poder desigual.³ Por otra parte, en la configuración de la ciudadanía de Locke (precursor del liberalismo contemporáneo), ni la mujer ni los sirvientes tienen acceso a los derechos ciudadanos. Esta exclusión se debe a otra de las desigualdades naturalizadas por la ideología liberal, y que señaló C.B. McPherson: los derechos políticos en la democracia liberal le corresponden exclusivamente al propietario. Lo que me parece interesante resaltar de estas críticas es que ponen en evidencia la ambigüedad que caracteriza a este par de opuestos, una ambigüedad fruto de las contradicciones inherentes a un sistema de dominación que se autodefine como libre e igualitario. La pregunta es: ¿quiénes son iguales a quiénes?

Hoy la división tajante entre "lo público" y "lo privado" parece ser menos clara que nunca. Lo que antes se construía como una frontera nítida entre "el

Estado" y "la sociedad", "lo político" y "lo social", ha dejado de serlo. Incluso "el hogar" parece ser totalmente permeable a "la calle" en más de un sentido: los medios de comunicación que llevan el espacio público y global al hogar; la subcontratación laboral de producción doméstica; el retorno a la micro-empresa familiar en el sector económico informal, necesaria para el logro de la supervivencia de un amplio sector de la población que ha quedado fuera del mercado capitalista.⁴ Al mismo tiempo, la categoría liberal de ciudadano (ligada a la predominancia del Estado-nación) se debilita, generando una pérdida de fuerza de las identidades políticas nacionales. Asimismo, con la desaparición de espacios de asociación y la privatización de lugares públicos, la conformación de identidades colectivas se transforma necesariamente. A este proceso contribuye también el fantasma de la violencia social, que lleva a una mayor reclusión en el hogar. En este sentido, diversos autores señalan la tendencia a la privatización del espacio.⁵

En la Argentina del nuevo milenio, un sector cada vez más amplio de la población queda inerme frente a un Estado que se desdibuja como proveedor y garante de servicios pero que ejerce viejas y nuevas formas del control social. Al abuso policial imperante en aquellas zonas urbanas definidas como "peligrosas"⁶ se suman modalidades "capilares" del poder (al decir de Foucault) que implican disciplinamientos que condicionan la recepción de ayuda social.⁷ La segregación espacial urbana deviene multiforme, incluyendo nuevas formas de "guetización" que dependen de la imposibilidad de desplazarse más allá del propio barrio que sufren grupos sociales enteros que sobreviven pura y exclusivamente gracias a los programas sociales.⁸

En este contexto, pensar la relación entre espacios público y privado en la ciudad autoritaria de los 70 adquiere una connotación particular. Novelas desde el exilio y sobre el exilio (interno y externo), en los tres textos estudiados en este trabajo puede leerse el intento de construir un espacio "otro" que permita soportar la "pérdida terminal" (Said, 1990) producida cuando el Estado despoja a sus ciudadanos de su condición de tales.⁹ Propongo pensar aquí la figura del exiliado, de aquél que ha perdido el derecho al hogar y a la calle (a recorrerla libremente), como una figura que dibuja la continuidad entre dictadura y posdictadura. Desde un escenario urbano finisecular en el cual el intersticio, el margen y la extranjería adquieren un lugar central; en el cual, al mismo tiempo, reaparece el fantasma del desorden social y la demanda de "mano dura", este trabajo propone analizar las consecuencias de la militarización de la ciudad que pintan las novelas analizadas. El margen, el intersticio, el "no lugar" (Augé, 1996), se convierten en espacios predominantes, a la vez paisajes de desolación y sitios de resistencia.

La experiencia de la inermidad y la construcción literaria del espacio

Cuando el Estado abandona su función primordial para la democracia liberal (la de constituirse en "Estado sereno"), convirtiéndose él mismo en invasor del hogar, la vivencia de vulnerabilidad es máxima. De hecho, durante la dictadura el terror se convirtió en un arma crucial de control.¹⁰ Sumado a la centralidad de la oposición "amigo/enemigo" en el discurso oficial, el cual, creando una serie de opuestos análogos construía la figura del "subversivo" como "apátrida", podemos pensar en una situación de exilio interno o externo, siguiendo a Edward Said, como el "estigma de ser de afuera" (Said, 1990: 361). Además, para el autor "el *pathos* del exilio se halla en la pérdida de contacto con la solidez y la satisfacción de la tierra" (362). El exiliado, entonces, se ve ante la necesidad de crearse nuevos espacios que puedan ser vividos como refugio y consuelo.

Para pensar estos espacios, quisiera tomar aquí como punto de partida una reflexión de Marcelo Cohen (en conversación con Guillermo Saavedra) acerca de la vinculación entre espacio del exilio y espacio literario. Según Cohen, "en la experiencia de un trasterrado la necesidad de ensamblar y acotar un espacio propio es más perentoria". Es esta necesidad la que lo llevó a construirse "... un escenario de mi experiencia, entendiendo por ésta el producto de lo vivido, pero también de lo que se piensa, se sueña, se imagina y se siente" (Saavedra, 1993: 85). Cohen define estos espacios como "sincréticos", espacios en los cuales se elimina la distancia entre paisaje y mente (87).

A diferencia de "los proscriptos" en el siglo XIX, cuya "imaginación territorial", según Graciela Montaldo (1999), construye "lo territorial real" – expande (y define) los límites de la nación al escribir su mapa–, los exiliados de fines del XX construyen "espacios virtuales" en los intersticios. Guillermina Rosencrantz (1999) define la producción de estos espacios imaginarios "nuevos" como una forma de libertad. Frente a la destitución de la intimidad, el despojamiento de los espacios heterotópicos de la dictadura que llevan a la "desarticulación de puntos de referencia de identidad" y al "freno del proceso identificatorio que va del cuerpo al territorio y del territorio al cuerpo", los condenados a la heterotopia se ven forzados a reconstruir su pertenencia en la intimidad de la imaginación (Rosencrantz, 1999: 54).¹¹

En las novelas estudiadas, textos y protagonistas construyen espacios "otros" en la fantasía y en el habla. En *Conversación al sur*, de Marta Traba (Argentina, 1928-1983), nos encontramos con el espacio dialógico de la memoria; en *El país de la dama eléctrica*, de Marcelo Cohen (Argentina, 1951), el de la fantasía y el de la lengua hibridizada; en *La nave de los locos*, de

Cristina Peri Rossi (Uruguay, 1941), con el espacio del sueño, el del margen (lo paratextual, el viaje, el "entre" de las sexualidades no convencionales).¹²

"Todo va camino de ser baldío en Montevideo": la calle y el hogar en *Conversación al sur*

La novela de Traba narra el reencuentro de dos mujeres, Irene y Dolores, en casa de Irene. Ésta es una actriz de edad madura, argentina de origen pero radicada en Colombia, que ha venido a su casa en la playa en Montevideo a esperar noticias de su hijo y su nuera embarazada, hasta el momento desaparecidos en Santiago de Chile. Dolores, en tanto, es una joven poeta uruguaya, ex guerrillera, que ha sido secuestrada y torturada hasta abortar y cuyo marido, también miembro de la guerrilla, ha sido asesinado. La novela consiste principalmente en el diálogo entre las dos mujeres, quienes empiezan como casi desconocidas (las une un encuentro lejano en Montevideo, en el comienzo de la represión) pero terminan unidas en un vínculo que recuerda al materno-filial. A lo largo del diálogo se van tejiendo recuerdos compartidos, personas comunes que han sido figuras centrales en la vida de ambas, experiencias similares de victimización por parte de los aparatos represores de la Argentina y el Uruguay. El hogar –la casa de Irene en Montevideo– va adquiriendo progresivamente mayor fuerza simbólica como imagen de la felicidad negada.

A lo largo de la novela, el afuera, lo que está del otro lado de la puerta, aparece como el lugar de la violencia. Sólo se insinúa lo que en el final será evidencia abrumadora: todo va camino de ser baldío. Ningún hogar garantiza la seguridad que promete:

Los brutales golpes contra la puerta de calle las despertaron (...) quedaron agazapadas en la oscuridad, animales aterrorizados, escuchando cómo saltaban la cerradura de la puerta y cómo golpeaban sonoramente las botas sobre las baldosas de la sala. Después el ruido se acercó y les pareció un raro estruendo, un trueno que retumbaba (...) tapaba todo, el roce del viento fuera (...) los tranquilizadores rumores familiares, el zumbido de la heladera en la cocina (...) En ese silencio absoluto, el otro ruido, nítido, despiadado, las cercó. (Traba, 1981: 160).

En el comienzo, en cambio, para Irene, la casa es el lugar que la protege de una realidad que quiere negar. La actriz reacciona con pánico al sonido del timbre, temiendo que anuncie malas noticias de Chile. La puerta de calle, apenas entreabierta, la protege del peligro exterior. En esta primera imagen,

Dolores, iluminada por un sol pleno que la deja expuesta, está parada en la calle; Irene, protegida por "la oscuridad del corredor": "pensó con alivio que la muchacha estaba mucho más expuesta que ella" (Traba, 1981: 7). Para Irene, la calle es el desierto donde yerran multitudes harapientas o desnudas, "... puro hueso a veces, sé que debo mirar al suelo para comprobar cómo arrastran los cadáveres de los niños y sin embargo no miro ni oigo ni siento, me niego a reconocer esos horizontes de muerte ajena que se me han abierto con mi propia desgracia" (Traba, 1981: 16).

Esta frase señala la contradicción que gobierna el pensamiento de Irene, la imposibilidad de la ceguera deseada: la actriz ya está involucrada a través de su hijo, de su mejor amiga (madre de Plaza de Mayo) y, ahora, de Dolores. Su casa no la protege: ningún barrio de Montevideo se encuentra a salvo de la penetración estatal. Ni siquiera las casas del barrio más acomodado, las casas "siempre cerradas", que aparecen, a la mirada del observador, a salvo de cualquier penetración, son invulnerables. En un diálogo que alterna con reminiscencias silenciosas, Dolores e Irene recuerdan la fiesta interrumpida en casa de Luisa, dama de sociedad uruguaya que se había convertido en amiga y protectora de los jóvenes guerrilleros.

La fiesta se transforma en redada porque el amante de Luisa, comisario de la policía, ha organizado una emboscada. El aparente poder otorgado por la cama compartida no es tal; el poder real se revela descarnado. La escena va creciendo en tensión a partir de un llamado telefónico que el comisario parecía estar esperando. Repentinamente, en un gesto que Dolores juzga "increíble", Luisa se trepa a la mesa y empieza a recitar. Es entonces que se devela la situación real, oculta tras la ficción de la fiesta: "... la recitadora para en seco, se da media vuelta (...) Baja los brazos a lo largo del cuerpo también ella, desamparada en las alturas y enteramente ridícula hasta que el hombre del umbral decide la situación..." (Traba, 1981: 43).

El terror está presente aun en la intimidad del hogar. El "afuera" (que deja de serlo) es retratado en la novela de dos modos antinómicos, expresión del doble movimiento que implica la reconfiguración de los espacios público y privado durante la dictadura en el Cono Sur, tanto en el discurso como en las prácticas del autoritarismo. El discurso oficial construyó una ilusión de la nación como un espacio cerrado que debía ser protegido de la penetración por parte del "subversivo-apátrida-inmoral". Sin embargo, esta ilusión servía para ocultar la total vulnerabilidad de todo espacio privado a la invasión por parte del Estado.

El hogar —espacio privado por excelencia— aparecía como el lugar de construcción de la familia/Nación, lugar que debía ser preservado a toda costa y cuya custodia estaba en manos de los padres. Al mismo tiempo, ese hogar se describía como el lugar más vulnerable a la penetración, siendo los

jóvenes la zona más débil de la muralla. De este modo, el discurso autoritario justificaba la destrucción de hogares, porque las únicas familias que "merecían" la destrucción eran aquéllas que no eran "verdaderas" células de la Nación argentina: los "malos" hijos-ciudadanos que debían ser eliminados por el Estado-padre para lograr la paz para todos los verdaderos argentinos. Así, la separación que la ideología liberal democrática construye entre el mundo público de la política y el mundo privado del hogar desapareció.¹³

Recapitulando, entonces, la doble imagen que caracteriza los espacios público y privado urbanos en *Conversación al sur* reproduce este doble movimiento de una aparente privatización absoluta –la Nación/familia resguardada y la naturalización, mediante esta metáfora, de los vínculos políticos en cuanto relaciones de poder– que en realidad oculta una absoluta pérdida de privacidad (todo vínculo se politiza necesariamente). En la novela, el espacio público urbano es a la vez una trampa de la cual los personajes no tienen escapatoria, una jungla donde todo vale, "pura ratonera", y un desierto donde vagan errantes las víctimas, un baldío, una plaza vacía, pero amenazante porque vacía: "Jamás una ciudad más desierta (...) Hojas arrugadas de periódicos y carteles en jirones crujían y se arrastraban por las esquinas" (Traba, 1981: 37).

Al mismo tiempo, el refugio que ofrece el espacio del hogar no es más que una ilusión. Los habitantes de la ciudad abandonan la calle para refugiarse en la aparente seguridad de sus casas y cierran sus puertas a las víctimas de la represión. Al comienzo de la dictadura, un grupo de manifestantes, entre los que se encuentran Dolores y, casi por azar, Irene, creen que la plaza es el lugar de huida posible, pero se encuentran cercados:

Me di cuenta que pasaba algo malo cuando comenzaron a bajarse violentamente las cortinas metálicas. ¡Qué bárbaros! Todas al tiempo, ¿te das cuenta?, de modo que no te quedaba ni un resquicio para meterte y los desgraciados espionando detrás de las cortinas. En un segundo la calle se volvió una trampa; ni un café, ni un negocio, ni un miserable zaguán abierto. (Traba, 1981: 30).

Avanzada la dictadura, no queda nadie en las calles. No hay espectadores para los carteles callejeros: el público ha desaparecido. Sin embargo, se trata de un vacío engañoso. La plaza sigue siendo una trampa potencial. Dolores la atraviesa con paso rápido; no se atreve a correr para no despertar "... la atención de algún tipo acantonado con la metralleta lista":

Debía forzosamente cruzar la plaza en diagonal, lo que no era nada agradable en la oscuridad (...) por lo menos no se veía ni un alma que pudiera interceptarla. Ni siquiera los camiones pardos del ejército. '¿Qué habrá pasado con las jaulas?', pensó automáticamente (...) A menos que estuvieran escondidos (...) ¡Qué extraños y aterradores ese silencio y soledad en una ciudad tomada! (Traba, 1981: 150).

La ciudad está tomada pero el ejército conquistador es invisible. Frente a esta vivencia de total vulnerabilidad ante un Estado que acecha desde la oscuridad, pueden contraponerse dos espacios: el del viaje dialógico por la memoria compartida, y el de la Plaza de Mayo. Según Nora Domínguez, la Plaza de Mayo de *Conversación al sur*, borrada por los militares durante tres horas, es transformada por las Madres de Plaza de Mayo. Éstas inscriben en la plaza nuevos signos: "... dibujos, fotos de sus hijos, pañuelos blancos; en lugar de la muerte, lucha por la vida" (Domínguez, 1992: 214).¹⁴

Por otra parte, Irene y Dolores construyen juntas un espacio discursivo donde las identidades se desdibujan, se pierden los límites intersubjetivos de tal manera que crece entre ellas un vínculo que borra las fronteras entre el amor filial y el amor sensual. El espacio dialógico, a su vez, contruye el espacio de la memoria, un viaje de deambulación por las diversas capas del pasado y de los distintos espacios de la experiencia compartida.¹⁵ Todo empieza con el recuerdo conjunto del día en que se conocieron y que Irene propone que recorran juntas ("No importa nada la breve cantidad de tiempo que pasamos juntas. Importa la intensidad, el mundo que entrevimos, el miedo que compartimos. Y no me importa decirte que tengo las manos perpetuamente heladas y que de buena gana te las alargaría para que me las calentaras" - Traba, 1981: 19).

En la medida en que crece el diálogo, el vínculo se fortalece. El viaje compartido hacia el pasado no es una conversación sino una excavación (Traba, 1981: 46) que hace que Dolores sienta por primera vez que puede pensar en su marido y su bebé muertos y hablar de ellos "... con un dolor claro, preciso, que le resultó casi bienhechor. Sólo la intensidad de su compañía [de Irene] podía obrar tal milagro (...) Se asombró de comprender que ella y sus cosas (...), que la vida perra que cargaba a cuestas, estaban situados en algún lado" (Traba, 1981: 96).¹⁶ El diálogo/viaje se convierte en un nuevo espacio que Dolores puede sentir como propio, un espacio de contención, una suerte de hogar recuperado. También en *El país de la dama eléctrica*, Martín construye un nuevo espacio, el del intersticio, el del lenguaje hibridizado.

"Cada casa vacía me parecía una gruta recién desmoronada": la calle y el hogar en *El país de la dama eléctrica*

La novela narra un episodio en la vida de un barrio de Buenos Aires, Villa Canedo, durante la dictadura militar. A Villa Canedo llega desde Europa Martín, hijo de Julia (habitante del barrio), buscando a Lucina, su amante, que tiene \$20.000 "heredados" de un amigo guerrillero, los cuales, supuestamente, iba a compartir con Martín. La búsqueda de Lucina lo había llevado a recorrer Europa y, de allí, a Buenos Aires nuevamente. Martín, músico y marginal, desafía al barrio y al cuartel que lo delimita cantando junto al lago todas las noches, hasta que lo secuestran, lo torturan y, supuestamente (no queda del todo claro en el relato), lo enfrentan con Lucina convertida en colaboradora. Finalmente lo sueltan y Martín decide volver a Europa, pero su paso por el barrio ha dejado huellas, especialmente en Gerardo, un ex bibliotecario que se vincula con él en una relación que es casi paterno-filial.

Quisiera rescatar dos cuestiones centrales en *El país de la dama eléctrica* que aluden a la cuestión del espacio. En primer lugar, la metáfora de la isla; nuevamente, como en la novela de Traba, un espacio cerrado y protegido en apariencia se revela como espacio cercado, amenazado. En segundo lugar, me gustaría subrayar el lugar de la marginalidad en la novela. El extranjero / marginal / loco es presentado como el que puede resistirse al poder absoluto de la dictadura y, al mismo tiempo, generar una mirada alternativa sobre la realidad que penetra en las mentes de los que lo escuchan. *El país de la dama eléctrica*, sin embargo –y a diferencia de *La nave de los locos*, como veremos más adelante–, muestra en realidad los límites de la transgresión.

El barrio-isla

En la voz de Martín, Villa Canedo se convierte en isla europea. Este rasgo estilístico es fundamental para pensar la cuestión del espacio: narrado a dos voces –la de Martín y la de Gerardo–, el relato se desarrolla en un espacio liminal, entre Europa y el Cono Sur: en la voz de Martín, el barrio es isla europea; en la de Gerardo, barrio rioplatense. Incluso los personajes cambian de nombre y de ocupación. Sin embargo, como ya mencioné, es un barrio que se ha a/islado de la ciudad. Está limitado por un cuartel, una autopista y un lago. Quisiera detenerme un momento en cada una de estas fronteras.

El cuartel es la representación más explícita de la amenaza: un reflector recorre el barrio todas las noches, interrumpiendo el diálogo y generando una atmósfera de ciudad sitiada. A esta vivencia contribuye el pasaje constante de helicópteros desde el cuartel. Daré algunos ejemplos de este clima en el texto.

Después de esperar en vano que Martín se acerque al lago a cantar, Gerardo vuelve a su casa con el crepúsculo. Se da cuenta de que "era lo mejor que podía hacer: apenas pisé el umbral (...) la luz del reflector del cuartel empezó a barrer el descampado. Cada vez que el haz lamía los postes, las sombras sin cabeza se reflejaban en la puerta del ascensor..." (Cohen, 1984: 49-50). Desde la seguridad del edificio, Gerardo ve los postes transformados en fantasmas descabezados por efecto de una luz asesina.

Durante una charla de Gerardo y Martín en casa del primero, la conversación se ve interrumpida por el reflector: "... no sigo hablando porque me frena una ráfaga rosada que barre la pieza. Walter [Gerardo] me explica que es el faro: tiene tres ojos que disparan sendos haces y no deja de fusilar la oscuridad durante la noche" (Cohen, 1984: 67). El faro adquiere el carácter de un monstruo mítico de tres ojos que lanzan rayos letales. En otra ocasión, Gerardo se demora a su vuelta del trabajo: "Estuve un buen rato paveando por el descampado, entre la neblina que el reflector no paraba de agujerear..." (Cohen, 1984: 74). Durante otra visita de Martín, éste y Gerardo salen al balcón, y se quedan apoyados en la baranda, en silencio. "La avenida había quedado vacía, y el haz reflector la cribaba desnudándole los poros..." (Cohen, 1984: 134). Quisiera resaltar los verbos elegidos: disparar, fusilar, agujerear, cribar. Estos verbos no sólo indican destrucción, sino también penetración: el cuarto de Gerardo es invadido por la luz/bala/cuchillo. La neblina no sirve de resguardo porque es fácilmente recortada. Asimismo, la personificación de la avenida alude, una vez más, a la destrucción de los habitantes del barrio.

En cuanto a la autopista, ésta se llama "de Opción", nombre que recuerda la única forma de salida de la prisión política durante la dictadura que no fuera la muerte o la "libertad vigilada". La Ley de Opción significaba que el/la preso/a podía "optar" por el exilio. De este modo, el barrio-isla adquiere un color de cárcel que sus habitantes no quieren ver. Hablando de la arbitrariedad de la definición de "loco", Martín les dice a los demás que "mañana pueden encerrar a cualquiera de nosotros (...) 'Pog eso algunos se guéfugian aquí', dice Wolfgang [Nicolás]: 'Están encegados al aigue libgue'. 'Pero es por voluntad propia. Da una ilusión de libertad', dice Ángela" (Cohen, 1984: 61). Diversas imágenes descriptivas del paisaje de la isla refuerzan esa idea de cárcel o, incluso, de tumba. Podría pensarse que alude a los campos de concentración; una cárcel oculta bajo la tierra: "Miré la calle y descubrí un cielo velado de polución, cubierto de nubes pardas y lisas como lajas" (Cohen, 1984: 31).

El lago, por otra parte, constituye también una imagen poderosa. Allí, en el pasado, hubo una villa miseria y hoy "toda la superficie del lago está perforada por tablones carcomidos, postes rojizos que habrán sostenido

faroles, techos (...) Parece que uno aprendiera cosas de lo que encierra, y en el barrio nunca sabemos cuál es la novedad" (Cohen, 1984: 27). De este modo se evocan los cuerpos de los desaparecidos arrojados al mar, la clandestinidad de los campos de concentración, el secreto que caracterizó el discurso autoritario. Dicho secreto, justificado en la razón de Estado, llevó a la privatización de los actos de gobierno, con el consiguiente sometimiento de la ciudadanía, al perderse los espacios de negociación política (Filc, 1997).

La idea de la cárcel se vincula con otra metáfora que considero importante recalcar: la del barrio-isla como "bodega de un barco de apestados", imagen que, por otra parte, es central en la novela de Peri Rossi: "nave de locos", campo de concentración, clínica de enfermos mentales, y demás. Esta imagen tiene un doble sentido. Por una parte, alude a aquellas personas marginadas por el sistema, que los encierra para ocultarlos, reprimiendo así la diferencia y la transgresión y generando una ilusión de homogeneidad. Por otra parte, se refiere al confinamiento en un espacio cerrado que aparenta seguridad y estabilidad. En este barrio-cárcel voluntario y obligado, el afuera, la calle, es también espacio de encierro. Como en *Conversación al sur*, la calle del barrio se convierte en ratonera: "Desde la autopista (...) llegaba el agravio de los jeeps del ejército, y la franja calina del reflector me lapidaba la espalda" (Cohen, 1984: 213). Gerardo se encuentra encerrado entre los jeeps del ejército y el reflector del cuartel. La autopista deja de ser una opción de salida.

La marginalidad como resistencia

El personaje de Martín es, estereotípicamente, el "loco que dice la verdad". Cuando se sienta a tocar junto al lago, por ejemplo,

durante dos días la voz incomprensible remontó las calles (...)
Desplegaba fibras de incoherencia, se filtraba en las cloacas (...)
esas palabras que no nombraban nada que se viera despertaban
a empujones otras raídas por el temor, el manoseo y la tristeza
(...) Hasta que un día Martín dejó de cantar y el barrio se acható
como un sombrero abandonado en un sótano. (Cohen, 1984:
131-2/138).

Martín tiene el pelo teñido de *henna* y un aro en la oreja (recordemos que es la década del 70). Anda con la guitarra a cuestas y sin equipaje: "viajo con pocas cosas, jamás una mochila" (Cohen, 1984: 12). Es un chico sin hogar, ya que fue abandonado de pequeño por su madre y dejado en casa de unas tías. El padre se fue a Europa cuando él era un chico, y está destruido por la droga

y el alcohol. Martín relata el período previo a su partida para Europa, en una Buenos Aires sitiada, solo: "estaba en un bar de la calle Pampa (...) por el empedrado patinaban patrulleros coronados de radares (...) tenía dinero para diez días y mi conjunto de rock no existía piu y Roli [su amigo guerrillero] no existía piu, y mis viejos, cada uno por su lado, me mandaban cartas que traían de todo menos invitaciones" (Cohen, 1984: 198).

Martín es un extranjero que renuncia a su nombre y asume voluntariamente la extranjería que se forzó sobre él: se pone una remera con la leyenda *I got no name* y afirma que, a diferencia de su madre, que se juntó con su padrastro para tener una casa, "un día voy a preguntarme por qué nunca me obsesionó tener un techo" (Cohen, 1984: 167). Este extranjero puede ver lo que los demás no pueden —o no quieren— ver. Frente a la afirmación de Laura/la doctora, pareja de Walter/Gerardo, acerca de que "es mejor no saber", Martín reacciona: "'El privilegio es un poste enjabonado' (...) 'Ustedes están más muertos que el intestino de Cleopatra'" (Cohen, 1984: 222-3).

La llegada del joven músico revela la penetración del Estado terrorista en el mundo privado aparentemente puro y protegido del barrio. Aparecen las traiciones, la delación, los rumores calumniosos sobre Martín que evocan la frase "por algo habrá sido"¹⁷. Gerardo se queja de "... las intrigas que se alargaban llevándome a desconfiar hasta de mí mismo" (Cohen, 1984: 161). Bartolomé le cuenta a Gerardo que lo vieron al chico forzando cerraduras de autos. Más adelante, cuando el joven es secuestrado y torturado, la falta de solidaridad queda más en evidencia, como lo muestra este diálogo entre Bartolomé y Gerardo:

- No seas hipócrita. ¿Eso fue lo único que pasó?
[Bartolomé] dejó la taza sobre la fórmica, sacudió el repasador y miró a los costados.
- De lo del pibe no te voy a hablar. No, porque vos sos un obsesionado. Gracias a Dios no pasó a mayores.
- Según como se mire.
- ¿Te das cuenta?
- Claro que me doy cuenta. ¿O fue a vos que le hincharon la jeta, o al yugoslavo, o a la actriz jubilada? Contestame.
- Eso no tiene importancia. Yo lo miro como lo miran todos. (Cohen, 1984: 240).

Varios aspectos de este diálogo llaman la atención. En primer lugar, el hecho de que Bartolomé no quiera hablar. Sólo acepta hacerlo cuando Gerardo insiste, y esto solamente luego de asegurarse de que nadie escucha. Por otra parte, el hecho de que lo hayan soltado convierte el secuestro de Martín en un episodio "sin importancia". Más adelante Bartolomé afirmará

que "mal no le va a venir, al pibe". Gerardo siente que lo "arrancan" del barrio. El terrorismo de Estado logra que él se sienta un extranjero en su propio espacio, identificándose de esta manera con el joven rockero, cuyo canto de denuncia es temido aun por los habitantes del barrio, los cuales, como lo expresa Bartolomé, desean que se vaya.

El canto/grito perfora el silencio de la autocensura y, por eso, resulta amenazador. Son los mismos habitantes del barrio, con la complicidad o el silencio, los causantes del secuestro de Martín. Cuando el músico calla, los efectos de su irrupción fugaz persisten: Había que naufragar en el cine Toronto, los ojos como ampollas frente a una comedia italiana pasada por lavandina, o pasear el perro, o sentarse en el Victoria a jugar al tute hasta la gangrena; cualquier excusa servía para papar moscas frente al aire errático, preguntándose qué habría sido de la música. Lo demás eran (...) triquiñuelas para disimular la vigilia. (Cohen, 1986: 213).

Las triquiñuelas descritas aluden, de un modo u otro, a la enfermedad y la muerte que dominan el barrio: "naufragar en el cine", "ojos como ampollas", "jugar al tute hasta la gangrena".

Martín puede ser pensado como el extranjero de Iain Chambers. Chambers (1994) describe la práctica discursiva como una estrategia de supervivencia que trastoca la cultura dominante. En su contrucción de los estilos de vida metropolitanos, el extranjero (el migrante de las ex colonias, el refugiado, el exiliado) logra "reinventar los lenguajes y apropiarse de las calles del amo (...) El lenguaje es apropiado, desarmado y reconstruido con una nueva inflexión..." (23). El extranjero, para Chambers, es quien nos fuerza a "...explorar la tensa verdad de la ambigüedad" (98).

El análisis de Claudia Kozak acerca del habla de Martín lo coloca precisamente en este lugar. Para Kozak, Martín, que no tiene lugar propio, "... no tiene (lengua) madre (...) La lengua en la cual se pueden decir las cosas importantes, no es (...) la lengua materna, sino una jerga hecha de retazos y distorsiones de otras lenguas: reales, inventadas, traducidas" (Kozak, 2000)". Martín, agrega la autora,

... se convierte doblemente en intérprete: reproduce en su discurso fragmentos de canciones que de algún modo comentan las circunstancias que va narrando, esto es, interpreta lo que narra y, además (...), interpreta musicalmente canciones ajenas. Pero a la *traición* implicada en la interpretación se suma una

traición mayor (...) El discurso de Martín impone (...) una apropiación bastarda del inglés, un uso *excéntrico* que se potencia aún más en la traducción literal no ya de la lengua sino de una jerga de por sí *menor* como el inglés de los negros norteamericanos. (Kozak, 2000; el subrayado es de la autora).

Así, Martín construye una "jerga apátrida", "excéntrica", que puede constituirse en espacio de resistencia contra el monólogo autoritario que presume una verdad única, la del Estado. De todos modos, a pesar de su rebeldía, el personaje de Martín se queda, en cierto modo, a mitad de camino: ni mártir ni traidor. Elige aceptar la extranjería y partir, dejando a Gerardo sin ilusiones de identificación.

Al igual que *Conversación al sur*, *El país de la dama eléctrica* retrata la doble imagen antinómica de los espacios público y privado en la ciudad bajo la dictadura. En ese retrato aparece la opción del margen, del otro lugar/lugar del otro como alternativa de resistencia, pero ésta también, en el final, fracasa. La novela de Peri Rossi también presenta el margen, el intersticio, como espacio de construcción de una visión de mundo alternativa al monólogo autoritario. Sin embargo, se trata de una propuesta celebratoria, como veremos en el despliegue del texto.

"... su modesta habitación de soltero se convertiría en una casa tomada": la calle y el hogar en *La nave de los locos*

El margen, la locura, el intersticio, el espacio liminal del sueño, todos ellos tienen un papel protagónico en la novela. Allí, el extranjero/marginal/diferente, instalado "entre" categorías, es el que ha sobrevivido el terror. Lo "subversivo" no ha dejado de serlo, pero ahora lo es de otra manera. La propuesta de cambio pasa por el borramiento de las categorías, la transgresión a la Ley del símbolo, a lo que Bourdieu (1991) define como el aspecto formalizador (y, por lo tanto, condicionante) de la codificación.

La nave de los locos, de Cristina Peri Rossi, es el relato de un "viaje incesante, la gran huida, la hipóstasis del viaje" (Peri Rossi, 1984/89: 33). El viajero es Equis, de cuya historia no sabemos más que el hecho de que ha sido obligado a viajar (ésta es la primera vez que lo hace desde hace nueve años, pese a que no le gustan los viajes). No conocemos su descripción física ni su origen. Equis recorre ciudades sin quedarse mucho tiempo en ninguna; se trata de un viaje "nunca terminado".¹⁸ Por otra parte, el sueño –otra forma del viaje, otra forma del espacio-otro– tiene un lugar importante en la novela. Además, todos sus personajes centrales se resisten a colocarse dentro de los límites establecidos por las categorías convencionales. Todos son extranjeros

en su lugar de residencia, del cual parten intempestivamente, por razones que parecen caprichosas para la lógica "normal", para instalarse en una nueva sociedad en la que siguen siendo extranjeros.

La transgresión de categorías implica, necesariamente, una práctica de la transgresión. En la novela todo vínculo erótico, sean quienes fueren los amantes, es aceptable si se funda en el amor y en el respeto mutuo: jóvenes con viejos, adultos con niños, personas del mismo sexo. Los personajes son eternos incomprendidos, inadaptados: "son tiempos difíciles y la extranjería es una condición sospechosa. El hombre sedentario (...) tiende a pensar que algunos hombres son extranjeros y otros no. Cree que se nace extranjero, que no se llega a serlo" (Peri Rossi, 1984/89: 28).

Me interesa explorar un poco más esta frase porque encierra una parte importante del planteo general de la novela: la marginación como una condición que, si bien es determinada histórica y culturalmente, puede convertirse en una situación elegida. El viaje de Equis es un viaje no deseado: Equis se ha "resignado" a volver a comprar los mismos libros en cada ciudad en la que se instala. Quisiera tener un perro, plantas y quizá una esposa, pero no puede hacerlo porque se trata de "animal[es] dócil[es] que ama[n] el hogar y la rutina" (Peri Rossi, 1984/89: 54).

Sin embargo, aunque el hogar es el espacio de la seguridad y de la identidad, es también, al mismo tiempo, el lugar de la rigidez y de la imposibilidad de cambio. Al mismo tiempo, si bien el margen es un espacio al que se es arrojado, puede convertirse con el tiempo en una elección, costosa, por supuesto, pero una elección que, al eliminar las fronteras de las categorías, implica la liberación de aquéllos que la adoptan. Los personajes de *La nave de los locos* están orgullosos de su condición de "diferentes".

Por otra parte, la experiencia compartida de la diferencia y de la discriminación crea un lazo afectivo de particular intensidad, como les sucedía también a Irene y a Dolores en *Conversación al sur*. Morris (un adulto) y Percival (un niño de nueve años) se conocen en un parque abandonado de la ciudad desarrollada y se enamoran. La comparación explícita es con los Caballeros de la Mesa Redonda, es decir, con figuras míticas cuyos actos "huelen a santidad". Cuando Percival le dice a Morris que él cree que Percival (el caballero) amaba a Lancelot, Morris contesta que es muy posible, y le pregunta la opinión de su madre. "¡Oh! Ella tiene una versión más tradicional de las cosas –respondió Percival–. En cuanto sus criterios hayan madurado un poco más, se lo diré" (Peri Rossi, 1984/89: 145). La madurez implica poder aceptar un amor "prohibido".

Para los personajes nómadas de *La nave de los locos*, el hogar ha perdido ya la ilusión de refugio que tenía al comienzo en las novelas de Traba y Cohen. La casa ha sido abierta por la fuerza y vaciada de improviso: "en la casa vacía

quedaba el perro rumiando su soledad o la hornalla encendida con la leche del desayuno, mientras el polvo de cemento los iba ahogando" (Peri Rossi, 1984/89: 60). El polvo de cemento alude a la destrucción, el ahogo paulatino, a la eliminación de toda señal de vida que haya podido quedar. No sólo son casas vacías sino, como en Cohen, derrumbadas. Aquí la casa es lo que no pudo proteger y hoy falta; es la ausencia, lo que se perdió para siempre:

A poco de llegar a una ciudad, Equis (...) alquila habitación (...) e instala dos o tres objetos familiares, carentes, en general, de cualquier valor que no sea el afectivo (...) Pasando de ciudad a ciudad, Equis ha adquirido objetos y ha perdido otros (...) puede decirse que el tránsito de los objetos, su fugacidad, es algo que acepta con naturalidad, inmerso en el fluir del tiempo como pez en la corriente. (Peri Rossi, 1981/89: 27).

La corriente, el mar por el que navega el barco que lo transporta en el inicio del texto, el tiempo continuo del estado onírico, el viaje interminable. Son todas imágenes que evidencian la pérdida de un hogar/ancla, de una pertenencia territorial.

Sin embargo, a pesar de la naturalidad con la que los personajes pueden aceptar su nomadismo, no dejan de añorar un pasado en el cual el hogar, la calle, el barrio, eran un espacio en el que se construía comunidad. Este sentimiento se manifiesta en la forma en que la ciudad del capitalismo desarrollado es representada en la novela: en ella, el espacio público de la solidaridad está completamente deteriorado. La plaza es el lugar del crimen y del abandono. Sus árboles "torcidos, desenraizados por alguna tormenta, parecían desolados espantapájaros cuya presencia nada significa" (Peri Rossi, 1981/89: 134). Sus habitantes son "... exhibicionistas, violadores, asesinos y cosas así. Aprovechan la soledad y la falta de vigilancia" (Peri Rossi, 1981/89: 140).

El espacio vacío/tomado de la dictadura tiene, como contracara, el espacio abandonado del Norte. Allí, los habitantes permanecen en su hogar "contemplándose todo el día los ombligos" mientras

las calles (...) huelen mal (...) la vegetación no crece, los edificios se derrumban (...) cientos de pordioseros mendigan en los intersticios del ombligo y hay niños desamparados y ancianos sin protección (...) A menudo se ve a ombliguistas completamente locos que vagan a cualquier hora del día inmersos en su delirio. (Peri Rossi, 1981/89: 122-3).

También aquí, entonces, la extranjería/locura/marginalidad es un fenómeno sociocultural, pero de otra índole. No es producto del terrorismo de Estado, sino de la sociedad capitalista desarrollada, que combina grandes desigualdades socio-económicas con un individualismo a ultranza que abandona a los más desprotegidos.

La imagen de la nave de los locos se replica en la de los manicomios y también en la de los campos de concentración de la dictadura. De este modo, la novela subraya el abandono por parte de la sociedad de aquellos definidos como subversivos/ irracionales. La ciudad niega su presencia, como niega la existencia de campos de concentración. Cuando Vercingétorix desaparece, sus vecinos miran para otro lado. El campo de concentración podría considerarse un "no lugar", no en el sentido de Marc Augé (1996) de carencia de inscripción simbólica, sino en el sentido de un lugar al que se niega existencia. El lugar al que llevan a Vercingétorix

era un pueblo extraño, como de fantasmas; aislado de cualquier camino o vía de acceso (...) Nadie conocía (...) la existencia de los desaparecidos, en ese lugar, atrapados entre el polvo del olvido y el polvo de la muerte, como una legión de hormigas que trabaja en las cañerías mientras la ciudad, ajena, duerme. (Peri Rossi, 1984/89: 58).

En esta imagen, la alusión que encerraba el polvo acumulándose en el departamento vacío es, explícitamente, el polvo del olvido y de la muerte.

En la novela, el hogar es sólo un espacio vacío añorado. Los espacios "domésticos" descritos a lo largo del texto son la antítesis del lugar de asentamiento de una familia; se trata de cuartos alquilados, camarines de cabaret, cuartos de motel de prostitutas. Espacios despersonalizados. En este caso, sí podríamos hablar de "no lugares" que carecen de inscripción simbólica, carecen de huellas personales. Son lugares de encuentros fugaces, no invitan la permanencia, no protegen, tienen un aire de desolación. Valga, a modo de ejemplo, la descripción de la entrada de Equis a la habitación a la que lo lleva una vieja prostituta, cerca del final de la novela:

La escalera era larga y algunos trozos de madera faltaban. Al apoyar uno de los pies, Equis, sufrió un vértigo, su corazón saltó, aterrado: tuvo la sensación de haber dado un paso en el vacío. Confusamente recordó relatos de exiliados (...) sucia y maloliente, la escalera continuaba (...) Entraron. Equis vio una cama, un espejo desconchado, una palangana, un pequeño lavabo (...) un jarrón con tiasas flores artificiales (...) Un sofá

con algunas prendas amontonadas. La radio. (Peri Rossi, 1984/89: 187).

Quisiera resaltar el carácter fragmentado de la descripción. El cuarto es un conjunto de objetos aislados, nada los engloba, no existe la imagen totalizadora de la casa habitada.

En *La nave de los locos*, entonces, conviven la celebración de la marginalidad/extranjeridad como el espacio de la transgresión generadora de cambio y la añoranza de un pasado en el cual el hogar era posible y constituía un espacio de contención afectiva, espacio que interactuaba con una calle en la cual la posibilidad de asociación generaba prácticas de solidaridad. Cuando secuestran a Vercingétorix, a él "le hubiera gustado despedirse de la vecina que le lavaba la ropa y del vendedor de diarios de la esquina que le susurraba nombres de caballos en las carreras...". Sin embargo, "la vecina, asustada, se escondió detrás del ropero, el vendedor de diarios (...) miró para otro lado (Peri Rossi, 1984/89: 55). La dictadura ha destruido hogares y redes, quedando la marginalidad como única opción salvadora.

A modo de conclusión

Bajo la dictadura militar que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983, la frontera entre los espacios público y privado se desdibujó. El doble discurso autoritario reprodujo la ilusión liberal del hogar como refugio cuando, de hecho, invadía los hogares argentinos con la justificación de la "guerra" contra la "subversión". Al mismo tiempo, la definición del "subversivo" podía abarcar a toda la población, en una ambigüedad que produjo, por una parte, el ataque arbitrario a la población, con la atmósfera de terror consiguiente;¹⁹ por la otra, la alteración de la comunicación en los espacios privados (del barrio o familiares), con el silencio o la delación.²⁰

Es en este contexto que aparece la confusión de los espacios público y privado en las novelas analizadas, en las que la ciudad entera puede ser trampa o cárcel. Esta alteración material y simbólica de los espacios se traduce también en cambios en las prácticas cotidianas, como he señalado en mi lectura de las tres novelas. A la vivencia de total vulnerabilidad generada tanto por el doble mensaje como por la arbitrariedad de la definición del enemigo, se agrega, para aquellos definidos como "subversivos", la experiencia de la destitución generada por la pérdida del derecho a la ciudadanía. Es en respuesta a este proceso que se construyen los espacios alternativos analizados anteriormente.

Creo que es fundamental poner en relación lo ocurrido bajo la dictadura con lo que sucede en Argentina en la actualidad, es decir, un nuevo tipo de

desdibujamiento de los límites entre lo público y lo privado.²¹ Éste no depende de las características del Estado exclusivamente, sino que se vincula con cambios en los modos de producción, circulación y consumo de bienes (entendiendo este término en sentido amplio) que implican reformulaciones de las relaciones de poder, por una parte, y cambios, también, en la vida cotidiana. Como consecuencia, también ahora puede observarse el incremento de la vivencia de vulnerabilidad. Asimismo, la precariedad de los mecanismos de contención económicos y sociales lleva a la producción de nuevas modalidades de segregación vinculadas con prácticas de producción de distinción social. Ejemplo de ello son los *countries* y barrios cerrados.²²

En los comienzos del siglo XXI, entonces, podemos identificar la figura del exiliado como emblemática de procesos de despojamiento que, a través de la des-ciudadanización, hacen que la experiencia de la "pérdida terminal" constituya los cimientos de la construcción de la subjetividad para sectores importantes de la población. Queda la pregunta acerca de si esta expulsión de los espacios de la ciudadanía puede llevar, como lo afirman teóricos de la poscolonialidad y de la posmodernidad,²³ a la transformación de las relaciones de poder.

NOTAS

1. Para un análisis de la evolución del par público/privado en la teoría política, véase Bobbio, Norberto (1989). Para una historia de la relación Estado-sociedad civil, véase Arato, Andrew y Jean Cohen (1992).
2. Véase, por ejemplo, "On The Jewish Question" (1843/1978).
3. Véase, entre otras, Pateman, Carol (1989) y MacKinnon, Katharine (1989).
4. Véase, entre otros, Harvey (1989, 1998), Lash y Urry (1998), Sassen (1991) y Coraggio (1994).
5. Véase, entre otros, Caldeira (1996), Sarlo (1991), Morley (1996), Lash y Urry (1998) y Davis (1993).
6. Véase, entre otros, el trabajo de Carla Villalta y Lucía Eilbaum (2001) sobre la categorización de los espacios urbanos por parte de distintas instituciones estatales, incluida la policía.
7. Para un análisis de la implementación de programas en barrios carenciados que se centra en la producción/reproducción del poder, véase Neufeld, Cravino, Fournier y Soldano (en prensa).
8. Neufeld, Cravino, Fournier y Soldano, *ibid.*
9. Elia Kantaris (1989) afirma que tanto Traba como Peri Rossi escriben "... acerca de la psicología del exilio. Todos sus personajes están exiliados de algún lugar, de alguien o de algo (...) Las fronteras entre yo y no-yo, cordura y locura, lo 'normal' y lo 'subversivo' son vigiladas por hombres militares, funcionarios de inmigración y de aduanas, o incluso de manera más insidiosa, por una red panóptica de miedo y denuncia" (Kantaris, 1989: 250).
10. Eduardo Duhalde (1983) describe este proceso en detalle.
11. Iain Chambers (1994) afirma que "venir de otro lugar, de 'allí' y no de 'aquí' y estar entonces simultáneamente 'adentro' y 'afuera' (...) es vivir en las intersecciones de historias y memorias..." (Chambers, 1994: 6). Este autor, sin embargo, señala los aspectos positivos del extranjero como "figura emblemática", porque "... amenaza la 'clasificación binaria' desplegada en la construcción del orden, y nos introduce en el ominoso desplazamiento de

- la ambigüedad (...) el extranjero comienza con la emergencia de la conciencia de mi diferencia y concluye cuando todos nos reconocemos como 'extranjeros'" (6-7).
12. Lucía Invernizzi Santa Cruz (1987), retomando el concepto de "heterotopia" de Foucault, analiza los espacios marginales en *La nave de los locos* como la construcción de "... ese 'espacio otro' que preserv[a] y resguard[a] de la acción amenazante de los poderes de la anulación y el exterminio ..." (Invernizzi Santa Cruz, 1987: 39).
 13. Para una descripción más detallada de este proceso, véase Filc (1997).
 14. Adriana Amante (1996) analiza una estrategia emparentada con ésta en *En estado de memoria*, de Tununa Mercado, otra novela desde el exilio y sobre el exilio. Allí, la Plaza de Mayo "deviene hogar (...) el hogar público de las Madres abre lo íntimo para inscribirlo en la historia de la patria (...) El lugar público de la familia desmembrada (...) se convierte en la zona de la narración por excelencia ..." (Amante, 1996: 48).
 15. En su análisis de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de Manuel Puig, Guillermina Rosencrantz (1999) también se refiere al "deambular por los lugares escondidos de la memoria" como una experiencia dialógica que permite re-construir la identidad de dos exiliados, uno interno y otro externo.
 16. También Walter Benjamin, en sus "Crónicas de Berlín", dibuja un paralelo entre sus caminatas por Berlín y el viaje por la memoria merced al cual traza el mapa de lo que denomina el "espacio vital". También para Benjamin "quien se trate de acercar a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que cava" (Benjamin, 1996: 219).
 17. Esta frase se ha convertido en paradigmática de la falta de solidaridad durante la dictadura: se vincula con la justificación del terrorismo de Estado como "guerra justa".
 18. Mercedes Moraña (1988) analiza el carácter alegórico del viaje de Equis, que articula "su trayectoria constante de exiliado" con el "viaje a través del yo" (Moraña, 1988: 155). Según Moraña, el repetido recurso a la alegoría por parte de Peri Rossi en un contexto de represión y exilio masivo implica "... la creación de espacios simbólicos desde los cuales se problematizan, como en paralelos de gran escala (...) la relación sujeto/objeto, individuo/sociedad (...) el problema de la identidad individual y colectiva, el ataque a valores y convenciones recibidas, el lastre del pasado ..." (Moraña, 1988: 153).
 19. Véase, entre otros, Corradi (1982-3; 1985) y Duhalde (1983).
 20. Véase, entre otros, Faúndez (1990) y Puget (1991).
 21. En ambos casos, lo que queda en evidencia son las limitaciones que implica el pensar la esfera del Estado y la de la sociedad civil como separadas. Creo que tanto el modelo autoritario como el modelo neoliberal, que aparecen casi como antinómicos –el Estado lo invade todo, o el Estado se retira completamente–, pueden ser vistos como una revelación de lo que las políticas inclusivas del Estado benefactor ocultaban, esto es, a) el papel de aquél como espacio reproductor de las relaciones de producción capitalistas, es decir, la no independencia del Estado del mercado; y b) la sociedad civil como espacio de reproducción de relaciones de poder.
 22. Véase Svampa (2000) para un análisis de la relación entre las transformaciones en las clases medias argentinas y el desarrollo de los barrios cerrados y *countries*.
 23. Entre otros, Bhabha (1994), Chambers (*op. cit.*) y Anzaldúa (1987).

BIBLIOGRAFÍA

- Amante, Adriana. "La familia política: de la casa a la plaza", en *Feminaria*, Año IX, N° 17/8, noviembre 1996.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- Arato, Andrew & Jean Cohen. *Civil Society and Political Theory*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1992.

- Augé, Marc. *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Benjamin, Walter. *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Bobbio, Norberto. *Democracy and Dictatorship*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 1991.
- Caldeira, Teresa Pires do Rio. "Enclaves fortificados: a nova segregação urbana", en *Novos Estudos*, no. 47, 1997. pp. 155-176.
- Cohen, Marcelo. *El país de la dama eléctrica*. Buenos Aires: Brujuela, 1984.
- Chambers, Iain. *Migrancy, Culture, Identity*. New York/London: Routledge, 1994.
- Coraggio, José Luis. *Ciudades sin rumbo*. Bogotá: Tercer Mundo, 1994.
- Corradi, Juan. "The Mode of Destruction: Terror in Argentina", en *Telos*, 54, 1982-3. pp. 61-76.
- . "La cultura del miedo en la sociedad civil: reflexiones y propuestas", en Isidoro Cheresky y Jacques Chonchol, (comps.). *Crisis y transformación de los regímenes autoritarios*. Buenos Aires: Eudeba, 1985.
- Davis, Mike. "Beyond *Blade Runner*: Urban Control and the Ecology of Fear", en *Open Magazine Pamphlet Series*, Pamphlet nr. 23, 1992.
- Domínguez, Nora. "Un mapa hecho de espacios y mujeres", en Roland Spiller (comp.). *La novela argentina de los 80*. Frankfurt: Lateinamerika-Studien 29, 1992.
- Duhalde, Eduardo. *El Estado terrorista argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Caballito, 1983.
- Eilbaum, Lucía y Carla Villalta. "Zonas diferenciales en el espacio público: clasificaciones, distinciones y jerarquías", 2001 (mimeo).
- Faúndez, Héctor. "El lenguaje del miedo: dinámicas colectivas de comunicación bajo el terror en Chile", en Horacio Riquelme, (comp.). *Era de nieblas*. Caracas: Nueva Sociedad, 1990. pp. 87-95.
- Filc, Judith. *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos, 1997.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, Mass: Blackwell, 1989.
- . *Justice, Nature, and the Geography of Difference*. Malden, Oxford: Blackwell, 1998.
- Invernizzi Santa Cruz, Lucía. "Entre el tapiz de la expulsión del paraíso y el tapiz de la creación: múltiples sentidos del viaje a bordo de *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi", en *Revista Chilena de Literatura*, N° 30, 1987. pp. 29-53.
- Kantaris, Elia. "The Politics of Desire: Alienation and Identity in the Work of Marta Traba and Cristina Peri Rossi", en *Forum for Modern Language Studies*, No. 25, 1989. pp. 248-264.
- Kozak, Claudia. *Discursos mediados. Transformación de las prácticas artístico-verbales en el marco de la cultura mediática argentina contemporánea*. Tesis de doctorado, Buenos Aires, 2000.
- Lash, Scott y John Urry. *Economías de signos y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- MacKinnon, Katharine. *Towards a Feminist Theory of the State*. Cambridge, U.S.A.: Harvard, 1989.
- Marx, Karl. "On The Jewish Question", en *The Marx-Engels Reader*. New York: W.W.Norton & Co., Ltd., 1978.
- Montaldo, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Moraña, Mabel. *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Editorial Monte Sexto, 1988.
- Morley, David. *Televisión, audiencia y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.
- Neufeld, M.R., Cravino, C., Fournier, M. y Soldano, D. "Vida cotidiana e implementación de políticas sociales: receptores y mediadores en un barrio del Conurbano Bonaerense", en Andrenacci, Luciano, (comp.). *La cuestión social urbana en el Área Metropolitana de Buenos Aires*. Malvinas Argentinas: UNGS (en prensa).
- Pateman, Carol. *The Disorder of Women*. Palo Alto: Stanford University Press, 1989.
- Peri Rossi, Cristina. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984/89.

- Puget, Janine. "Violencia social y psicoanálisis. De lo ajeno estructurante a lo ajeno-ajenizante", en Janine Puget y René Kaës, (comps.). *Violencia de Estado y psicoanálisis*. Buenos Aires: CEAL, 1991.
- Rosencrantz, Guillermina. *El cuerpo indómito. Espacios del exilio en la literatura de Manuel Puig*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1999.
- Saavedra, Guillermo. *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- Said, Edward. "Reflexions on Exile", en R. Ferguson, M. Gever, Trinh T. Minh-ha y C. West, (comps). *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1990.
- Sarlo, Beatriz . "Estética y pospolítica. Un recorrido de Fujimori a la guerra del Golfo", en Néstor G. Canclini, (comp.). *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*. México, DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- Sassen, Saskia. *The Global City*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Svampa, Maristella. "Clases medias, cuestión social y nuevas marcas de sociabilidad", en *Punto de Vista*, septiembre 2000.
- Traba, Marta. *Conversación al sur*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1981.