

Asesinatos dentro de un country: Betibú y el crimen del cuarto cerrado

HAUSMANN, Matthias / Universidad de Colonia, Universidad de Viena –
matthias.hausmann@univie.ac.at

Eje: Liminales

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: gated communities; crimen del cuarto cerrado; Suburban Gothic; cine argentino; Betibú;*

» **Resumen**

Es notable la cantidad de películas sobre barrios cerrados y *countries* que se han venido realizando en los últimos años en América Latina. Estas critican casi sin excepción fuertemente las *gated communities* y muestran especialmente que la seguridad, razón principal para una mudanza a un barrio cerrado, muchas veces no se encuentra ahí; al contrario, los protagonistas de muchos filmes se ven confrontados con crímenes abyectos que se perpetran justamente dentro de las *gated communities*. Teniendo en cuenta que las fronteras de estos recintos deberían ser infranqueables, se puede hablar de crímenes que retoman el viejo topos de la literatura policíaca, el crimen del cuarto cerrado. Nuestro análisis se centra en la película *Betibú*, de Miguel Cohan (2014), que es en muchos aspectos representativa de la actual producción cinematográfica sobre los *countries* y su tendencia de tratar asesinatos dentro de ellos.

» **Presentación**

Walter Scheidel, quien estudia la desigualdad social en un marco global y transhistórico, propone una razón importante para explicar por qué la desigualdad en ninguna parte del mundo es tan grande como en América Latina.¹ Indica que el hecho de que la región no se involucrara en la Segunda Guerra Mundial

¹ Cf. Walter Scheidel, *The Great Leveler: Violence and the History of Inequality from the Stone Age to the Twenty-First Century* (Princeton: Princeton University Press, 2017), 371: “According to a survey of income Gini coefficients in 135 countries in or close to the year 2005, Latin American countries are very heavily concentrated at the top of the inequality spectrum. At that time, the income share of the richest 10 percent averaged 41.8 percent in Latin America compared to a mean of 29.5 percent in the rest of the world.” (véase también el diagrama, en la misma página, que indica que, en cuanto a la desigualdad, solo el África subsahariana se acerca a América Latina).

fue lo que contribuyó de manera decisiva a esta situación.² Un resultado directo de esta desigualdad es la creación de *urbanizaciones cerradas, countries* u otros recintos parecidos, en los cuales los que tienen mayor poder adquisitivo se separan herméticamente del resto del país.³ A partir de los años 90, la política neoliberal de muchos países latinoamericanos, con el retiro marcado del Estado, ha acelerado notablemente la construcción de tales *countries*,⁴ que son quizás el síntoma más obvio de la fragmentación de las sociedades latinoamericanas actuales.

Teniendo en cuenta la ininterrumpida construcción de barrios cerrados en la realidad latinoamericana surge la pregunta por las modelizaciones de estos mundos paralelos en el ámbito del arte, y más aún si se considera el elevado número de novelas y películas sobre *gated communities* que se han venido realizando en los últimos años.⁵ En su gran mayoría son policíacas o de suspense, y reflejan, ya por el género, el tema de la seguridad, lo que no es casual: una de las razones principales, mejor dicho, la razón

² Véase Scheidel, *The Great Leveler*, 386 s. y 156 s. En cuanto a la Argentina, el país que nos interesa especialmente en esta contribución, Scheidel escribe que la Segunda Guerra Mundial “gave a temporary boost to inequality in ways that were infeasible in Europe and other parts of the globe embroiled in the conflict” (156) y resume su tesis de un “great leveling of inequality from 1914 to 1945” constatando que “World War II had an extremely powerful and direct effect on elite incomes that also extended to neighboring nonbelligerents. The only two countries that experienced growing inequality at the time were the one farthest removed from the hostilities [South Africa and Argentina]” (134).

³ Hay diferentes términos para estas “gated communities” en América Latina, como lo indica entre otros Michael Janoschka (*Wohlstand hinter Mauern. Private Urbanisierungen in Buenos Aires* (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002), 27 s.). En este artículo se utilizará, además del término argentino “country”, sobre todo la voz inglesa “gated community”, aunque ciertamente puede considerarse “problemática” para el contexto latinoamericano (cf. *ibíd.*); sin embargo, se trata de un término generalmente aceptado y utilizado en la investigación sobre este fenómeno, que tiene además la ventaja de permitir comparaciones con estructuras parecidas en otras partes del mundo, como las señalo al final de mi artículo. Basándose en una investigación profunda del fenómeno, Sonia Roitman propone la siguiente definición de las *gated communities*, la cual me parece muy apta (Sonia Roitman, “Gated communities: definitions, causes and consequences”, *Urban Design and Planning* 163/1 (2010), 31–38, aquí 33): “Closed urban residential settlements voluntarily occupied by a homogeneous social group, where public space has been privatised by restricting access through the implementation of security devices. Gated communities are conceived as closed settlements from their inception and are designed with the intention of providing security to their residents and prevent penetration by non-residents; their houses are of high quality and have services and amenities that can be used only by their residents, who pay regular compulsory maintenance fees. They have a private governing body that enforces internal rules concerning behaviour and construction.” Para profundizar en las formas específicas de las *gated communities* en la Argentina, cuya representación estética es el tema de esta contribución, véanse Maristella Svampa, *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados* (Buenos Aires: Biblos, 2008) y Janoschka, *Wohlstand hinter Mauern*.

⁴ Cf. Tom Angotti, “Introduction: Urban Latin America. Violence, Enclaves, and Struggles for Land”, *Latin American Perspectives* 40 (2013), 5–20, aquí 11: “Neoliberal urban reforms have strengthened enclave urbanism”, y, centrándose en la Argentina, Svampa, *Los que ganaron*, 15 s. y 291.

⁵ Solo indicaremos, de un *corpus* bastante más grande, las películas *Las viudas de los jueves*, *La zona* (ambas mencionadas abajo), *Una semana solos* y *Cara de queso*, y las siguientes novelas: *Las viudas de los jueves*, *De tripas corazón* y –la muy reciente y particular– *Amores enanos*. Christian von Tschilschke ha dedicado un artículo altamente informativo a muchas de estas obras de arte y sus características generales: “Betreten verboten! Gated communities in der Literatur und im Film Lateinamerikas”, en: *Mauern, Grenzen, Zonen. Geteilte Städte in Literatur und Film*, ed. por Walburga Hülk y Stephanie Schwerter (Heidelberg: Winter, 2018), 109–124. Una versión actualizada de este estudio acaba de publicarse en español: “El ‘barrio cerrado’ en la literatura y el cine hispanohablantes: un reto a la idea de diversidad”, en: *Diversidad cultural –ficcional – ¿moral?*, ed. por Susanne Hartwig (Madrid: Vervuert, 2018), 281–303.

principal para vivir en un barrio cerrado es el deseo de seguridad —el deseo de llevar una vida alejada de los peligros del mundo—. ⁶ Esta constatación me lleva a dos observaciones acerca de las obras de arte sobre los *countries* que guiarán el siguiente análisis. Primero, Ricardo Piglia propone una importante razón por la que el género policíaco está tan ligado desde sus inicios con el enigma del cuarto cerrado: ⁷ explica que el crimen que se perpetra en un cuarto cerrado es tan amenazador porque pone en peligro la privacidad de los ciudadanos y, de esta manera, afecta al sentimiento de seguridad de cada lector. ⁸ Teniendo en cuenta esta reflexión de Piglia y el deseo de protección como razón principal para la mayoría de las mudanzas a las *gated communities*, no puede sorprender que el asesinato dentro de un *country* sea un tema importante de las obras policíacas de hoy en día, puesto que el hecho de que los muros alrededor de estas *gated communities* sean, en teoría, infranqueables, convierte un crimen dentro del recinto en un crimen del cuarto cerrado por excelencia. ⁹

Segundo, el crimen en un *country* puede relacionarse de manera fructífera con una categoría ideada por Bernice Murphy, que ha estudiado libros y películas sobre los *suburbs* norteamericanos creados a partir de los años 50 con objetivos parecidos a los que motivarían la construcción de los *countries* latinoamericanos más tarde: en primer lugar el deseo de una vida segura, sin los peligros asociados con las grandes ciudades. Sin embargo, Murphy muestra que la representación mediática siempre ha transmitido una imagen contraria a la que aspiraban los *suburbs* haciendo entrar el horror en el presunto idilio, lo que ha llevado a la creación de un subgénero que la investigadora llama contundentemente el *Suburban Gothic*. Define su concepto de la siguiente manera:

the Suburban Gothic is [...] concerned, first and foremost, with playing upon the lingering suspicion that even the most ordinary-looking neighbourhood, or house, or family, has something to hide, and that no matter how calm and settled a place looks, it is only ever a moment away from dramatic (and generally sinister) incident. ¹⁰

⁶ Cf. Roitman, “Gated communities: definitions, causes and consequences”, 34: “[a]ccording to the literature, [fear of crime] is the main driving force behind the multiplication of gated communities.” Roitman distingue en su trabajo entre razones estructurales y subjetivas para el establecimiento de *gated communities* y menciona la inseguridad en ambos grupos, pero la subraya sobre todo como razón subjetiva. A este respecto es altamente interesante que Roitman haga hincapié en el hecho de que el miedo que sienten las personas, que se mudan a las *gated communities*, y el peligro real no coinciden necesariamente. También Janoschka menciona este importante aspecto y constata que la violencia general disminuye mientras que el número de las *gated communities* aumenta constantemente (*Wohlstand hinter Mauern*, 11).

⁷ Sobre la importancia del misterio del cuarto cerrado para la historia del policíaco véase el estudio clásico de Roger Caillois: “Le roman policier ou Comment l’intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci” (Buenos Aires: Sur, 1941), y Ricardo Piglia, “Lectores imaginarios”, en: *El último lector* (Barcelona: Anagrama, 2005), 77–102, aquí 84: “El crimen en el cuarto cerrado es el otro movimiento fundador del género.”

⁸ Cf. Piglia, “Lectores imaginarios”, 84.

⁹ Esta relación se menciona explícitamente en otra novela sobre un asesinato dentro de un *country*: en su *Retrato de familia con muerta* (2008), Raúl Argemí hace una abierta alusión a los misterios del cuarto cerrado de E. A. Poe; cf. Victoria Torres, “Historias intramuros: Los barrios cerrados y su representación en la narrativa argentina”, *Amerika* 9 (2013), URL: <https://journals.openedition.org/amerika/4333> [20/1/2019].

¹⁰ Bernice M. Murphy, *The Suburban Gothic in American Popular Culture* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), 2.

Murphy aplica su concepto también a una de las recientes películas sobre las *gated communities* latinoamericanas: la producción mexicana *La zona*, de Rodrigo Plá. Ella misma indica que su artículo no pretende definir un “Latin American Suburban Gothic” particular, sino que intenta aplicar un concepto ideado para los Estados Unidos a un texto específico del sur para permitir nuevos entendimientos y estimular más investigación.¹¹ Mi contribución tiene la misma meta y se ocupa, a su vez, de una película argentina para la cual el concepto del *Suburban Gothic* parece asimismo de cierto interés. Junto con *La Zona*, la película más emblemática sobre las urbanizaciones cerradas latinoamericanas de los últimos años es probablemente *Las viudas de los jueves*, película argentina de Marcelo Piñeyro, basada en la novela homónima de Claudia Piñeyro, de 2005. Dicha escritora puede considerarse una de las observadoras más perspicaces de la vida en los *countries* argentinos, lo que se ve corroborado en otra novela suya que sitúa su *plot* en un *country*: *Betibú*, publicado seis años después de su gran éxito con *Las viudas de los jueves*.

La transposición a la gran pantalla de esta segunda novela de Piñeyro sobre un *country*, que es lo que ocupa el centro de mis reflexiones, fue realizada por el director argentino Miguel Cohan, quien había debutado con otra película policíaca, *Sin retorno*, en 2010. Resumimos rápidamente la trama del filme, de 2014: en el *country* *La Maravillosa* se encuentra el cadáver degollado del rico empresario Pedro Chazaretta, quien, años antes, había sido acusado de haber asesinado a su propia mujer, pero fue indultado por falta de pruebas. La escritora de novelas policíacas Nurit Iscar, apodada Betibú, se infiltra en *La Maravillosa* siguiendo los ruegos del editor de un periódico para el que escribe columnas sobre el asesinato y la vida del *country*. Junto con el viejo periodista de policiales, Brena, y su joven compañero Mariano investiga el caso, y finalmente los tres descubren que el asesinato de Chazaretta no fue un crimen aislado: también fueron asesinados algunos amigos de juventud del empresario que, siendo jóvenes, habían maltratado y violado a un compañero de colegio –y el hermano de esta víctima, Gandolfini, organizó la matanza de los culpables con la ayuda de una “organización”–. Nuestros tres héroes quieren publicar la historia, pero tienen que experimentar el poder de esa “organización”, que impide toda publicación y hace matar a Gandolfini por haber hablado demasiado.

Las columnas de Betibú sobre *La Maravillosa* revelan el sentimiento de inseguridad que se ha instalado dentro del *country*:

[Uno ...] puede soñar que nada malo le podría pasar estando aquí, detrás del muro. Sin embargo, alguien logró pasar las fronteras de seguridad y mató a Pedro Chazaretta en su propia casa. O el asesino siempre estuvo de este lado del muro y aquí sigue. ¿Qué sería más perturbador para los habitantes de este *country*? ¿Pensar que viven con alguien capaz de matar o confirmar que el muro que creían infranqueable no lo es tanto?¹²

¹¹ Véase Bernice M. Murphy, “How will I explain why we live behind a wall?’ *La Zona* (2007) as suburban gothic narrative”, *Ilha do Desterro: A Journal of Language and Literature* 62 (2012), 241–269, aquí 243.

¹² Miguel Cohan, *Betibú* (Argentina: Cameo, 2014), 18:09-18:37. Todas las citas y escenas descritas proceden de esta versión. Hay que resaltar que la crítica de los *countries* es aún mucho más áspera en la novela; además, llama la

Esta cita está en perfecta consonancia con la categoría de Murphy, quien argumenta que “[i]n the Suburban Gothic, one is almost always in more danger from the people in the house next door, or one’s own family, than from external threats. Horror here invariably begins at home.”¹³ Esto es exactamente el caso en nuestra película, porque no son los pobres del exterior los que ponen en peligro la vida de los ricos habitantes del *country*, sino los socios mismos.¹⁴

Esto se hace particularmente palpable en el hecho de que Chazaretta obviamente ha matado a su mujer antes de ser asesinado él mismo, lo que es un aspecto clave para la interpretación de la película.¹⁵ En esta perspectiva se puede hablar de un “doble *Suburban Gothic*”: la película narra dos crímenes brutales y ambos son perpetrados dentro de los muros del *country* y quedan sin consecuencias para los asesinos.¹⁶ Sobre todo el primer crimen se relaciona perfectamente con las descripciones de Murphy, porque el asesinato de una mujer por su propio marido confirma la convicción de que en estas obras el horror comienza en los propios hogares. Por lo demás, choca el hecho de que el marido sea el asesino, porque otra razón para una mudanza a un *country*, además del deseo de seguridad, es la esperanza de encontrar una comunidad –el término *gated community* pone de manifiesto este deseo–, incluso una nueva familia.

atención que la crítica de Piñeiro en *Betibú* es considerablemente más abierta y menos sutil que en *Las viudas de los jueves*. El ejemplo más claro es la descripción de un control de entrada del *country*, que induce a Brena a una comparación, nada sutil, con la dictadura militar en la Argentina (cf. Claudia Piñeiro, *Betibú* (Madrid: Alfaguara, 2011), 234).

¹³ Murphy, “How will I explain why we live behind a wall?”, 248. Cf. también el estudio de Matthew Burke, cuyo análisis de las representaciones de *gated communities* coincide en este punto con las hipótesis de Murphy (“Fortress Dystopia. Representation of Gated Communities in Contemporary Fiction”, *Journal of American & Comparative Cultures* 24 (2001), 115–122, aquí 119): “Perhaps the most common contention in portrayals of gated communities is that the danger inside is potentially worse than that outside.” Es interesante notar que las columnas, más extensas, de Nurit en la novela de Claudia Piñeiro permiten una relación aún más manifiesta de los *countries* con el *Suburban Gothic*; en el primer artículo (ibíd., 107–11), que la autora-periodista escribe durante sus investigaciones sobre el barrio cerrado, alude a la película *Carrie* de Brian de Palma (adaptación de la novela homónima de Stephen King), que se puede considerar un ejemplo clásico del *Suburban Gothic* y que Nurit relaciona directamente con la *gated community*; véase sobre todo la frase siguiente, que es casi una transcripción del concepto de Murphy (107 s.): “[...] así como en la película *Carrie* [...], cuando la serenidad gana la escena y el espectador desprevenido al fin comienza a relajarse, la mano de Carrie atraviesa la tierra y sale de su tumba para agarrar a su amiga que le lleva flores [...]”.

¹⁴ Esto es también un eco de la paradoja que se crea con la retirada de los ricos a *countries* para vivir en mayor seguridad, pues con ese retiro aparecen nuevos riesgos. Primero, la riqueza acumulada de las *gated communities* atrae a criminales, lo que constata sobre todo Guy Thuillier, quien escribe: “Nos podemos preguntar, finalmente, si los barrios cerrados no contribuyen a atraer y fomentar esta inseguridad a la que ellos mismos pretenden escapar.” (“El impacto socio-espacial de las urbanizaciones cerradas: el caso de la Región Metropolitana de Buenos Aires”, *Eure* 31/93 (2005), 5–20, aquí 18 s.). Segundo, se crean nuevos riesgos en los que nadie piensa antes de una mudanza y que son tratados con maliciosa fruición en los filmes y libros que atacan la idea de las *gated communities* en sí.

¹⁵ Este primer crimen remite evidentemente a la realidad extratextual de la Argentina, donde tres asesinatos de mujeres en *countries* “se transformaron en los casos policiales argentinos más resonantes de los últimos años” (Torres, “Historias intramuros”). Además, estos crímenes desvelaron que “la ilusión de seguridad absoluta” (Svampa, *Los que ganaron*, 281) que pretenden crear los *countries* no es más que una ilusión (si no una mentira) y corroboraron el hecho mencionado en la nota anterior de que la vida en los *countries* tiene sus propios riesgos.

¹⁶ Cabe recordar que no asesinan a Chazaretta para vengar el asesinato de su mujer, sino por una razón totalmente diferente.

Esta esperanza está asimismo estrechamente ligada a la época del neoliberalismo, que en América Latina como en otras regiones es considerada como un período “de sentimiento de desfamiliarización”, como lo constata Fernando Reati en un estudio sobre la literatura argentina de los años 80 y 90.¹⁷ Los *countries* pretenden ser una receta contra este sentimiento de “desfamiliarización”, prometiendo una sociedad homogénea y familiar¹⁸, pero nuestra película desenmascara claramente nociones parecidas como equivocadas e ingenuas. Este aspecto ya indica –y esto es un motivo sumamente importante tanto en este filme como en muchos otros sobre el fenómeno– que las *gated communities* justamente no son el remedio para los problemas actuales, sino tan solo otra consecuencia indeseada del neoliberalismo, el cual a la vez promueve la construcción de barrios cerrados y produce su destrucción interna.¹⁹

Aquí quisiera volver a reflexiones de Ricardo Piglia, lo que parece particularmente justificado con respecto a nuestra película porque uno de los epígrafes de la novela de Claudia Piñeiro, en la que se basa, se ha tomado de una obra de Piglia.²⁰ Este comenta que “[e]n el interior de una cultura, dice el género [policíaco], existe una doble frontera señalada por el enigma y el monstruo. El enigma se pregunta desde adentro por el sentido de la cultura. El monstruo marca la frontera y la amenaza externa”.²¹ Esta observación parece a primera vista especialmente adecuada para obras policíacas sobre las *gated communities*, que quieren excluir definitivamente cualquier amenaza externa utilizando fronteras infranqueables. Sin embargo, *Betibú* insinúa que esta convicción está desfasada en el periodo de la globalización: la amenaza puede surgir en todas las partes y las fronteras fortificadas resultan cada vez más inútiles –y, obviamente, esta evolución desenmascara toda noción de una *gated community* como obsoleta, si no puramente absurda–. Esto se observa mediante el segundo crimen en el centro de *Betibú*, la serie de asesinatos del antiguo grupo de amigos, que indica que hoy en día no es posible una seguridad

¹⁷ Fernando Reati, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* (Buenos Aires: Biblos, 2006), 135.

¹⁸ Roitman subraya que, además del deseo de vivir con más seguridad, las dos razones principales para la mudanza a una *gated community* son “desire for a sense of community” y “a search for social homogeneity” (“Gated communities: definitions, causes and consequences”, 34 s.).

¹⁹ Esto corrobora la diagnosis de Tschiltschke sobre las representaciones de las *gated communities*, pues constata que “[d]er Geist, in dem die Gated Communities errichtet werden, enthält bereits den Keim ihrer Zerstörung” (“Betreten verboten!”, 114).

²⁰ Cf. Piñeiro, *Betibú*, 9: “La historia sigue, puede seguir, hay varias conjeturas posibles, queda abierta, sólo se interrumpe. La investigación no tiene fin, no puede terminar. Habría que inventar un nuevo género literario: la ficción paranoica. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos.” –epígrafe tomado de *Blanco nocturno*. Llama la atención que todos los epígrafes proceden de o describen novelas policíacas, lo que indica desde el comienzo un afán de Piñeiro de inscribirse en la tradición del género y a la vez –como lo documenta el epígrafe tomado de Piglia– innovar en este y desarrollarlo hacia una forma “paranoica” que le parece particularmente adecuada para el tratamiento de los *countries*; además, el destino de los héroes de *Betibú* ya se encuentra en este epígrafe. Se puede agregar que el recurso a Piglia, más allá de las similares opiniones sobre un nuevo género policíaco, parece particularmente indicado, pues su novela *Plata quemada* puede considerarse una áspera crítica del neoliberalismo, responsable, como comentamos antes, del rápido crecimiento del número de las *gated communities* así como de sus problemas internos.

²¹ Piglia, “Lectores imaginarios”, 85 s.

personal absoluta ni en una *gated community* ni en un bosque apartado ni en el espacio público (por eso es relevante que los lugares de los homicidios sean tan diversos).

Esta indefensión, a pesar de todas las precauciones, se presenta inequívocamente como una consecuencia del neoliberalismo, de la corriente que precisamente ha causado la creación de las *gated communities* –y que, a la vez, pone en ridículo el intento de aislarse–. Pues si, según Achille Mbembe, el neoliberalismo puede ser definido como “une phase de l’histoire dominée par les industries du silicium et les technologies numériques”²², en nuestro filme hay, en principio, un claro contrapunto: el modo de trabajar del viejo periodista Brena, quien, como su informante Gato, utiliza archivos análogos. Este trabajo, un poco arcaico, gracias también a la ayuda de Mariano y Betibú, parece dar buenos resultados al inicio porque los tres protagonistas logran descubrir la relación oculta que liga todos los asesinatos. Sin embargo, sus descubrimientos finalmente no tienen ninguna consecuencia porque la “organización” impide la publicación del artículo que debería revelar la verdad sobre los crímenes con unas simples llamadas telefónicas. Es más: la “organización” tiene información personal y muy concreta sobre todos los periodistas, y los amenaza de muerte si siguen sus investigaciones; este saber es una prueba contundente del poder de “la numérisation” evocado por Mbembe.²³ Entonces, intradiegeticamente, el caso queda sin solución, y cuando los tres periodistas toman cervezas y bailan en un bar en las últimas escenas, queda muy claro que se trata de una felicidad puramente personal que implica la exclusión del mundo fuera del bar, en el que sigue reinando el crimen impune; esta faceta queda subrayada por el hecho de que el responsable del asesinato de Chazaretta muere, a su vez, asesinado mientras los periodistas se divierten en el bar –y este crimen también se queda sin aclarar–.²⁴ Con este final se revela cierta

²² Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre* (Paris: Découverte, 2013), 12.

²³ Este poder de la “numérisation” está también representado en los controles antes de entrar al *country*, los cuales ocupan un espacio extenso e importante tanto en la película como en la novela (y en otras obras sobre *gated communities*, cf. Tschiltschke, “Betreten verboten!”, 115). Además, estos controles se relacionan de otra manera ilustrativa con las reflexiones de Mbembe, quien, por una parte, constata que, debido al deseo de seguridad cada vez más creciente, el número de controles aumenta constantemente y que se utilizan tecnologías cada vez más sofisticadas, como se ve también en los controles de las *gated communities*; y, por otra, explica –lo que es aún más importante– que tales controles se centran en “[l]es parties inchangeables du corps humains” (*Critique de la raison nègre*, 44). El primer resultado de eso es el regreso del racismo, tema capital de su libro. Sin embargo, esto implica también que los controles quedan en la superficie de los controlados –aspecto central en la película que estamos tratando, donde se muestra que el peligro real procede de personas como el comisario Venturini, aparentemente inofensivas, pero que, precisamente por esa apariencia, burlan los controles con facilidad. Se puede agregar que las *gated communities* son, en general, un ejemplo pertinente de las tesis de Mbembe, quien habla de “le morcellement des territoires, leur partition et la création, à l’intérieur des États existants, des espaces plus ou moins autonomes, parfois soustraits à toute forme de souveraineté nationale” y agrega que “le monde contemporain reste façonné et conditionné en profondeur par cette forme ancestrale de la vie culturelle, juridique et politique que sont la clôture, l’enceinte, le mur, le camp, le cercle, et, en fin de compte, la frontière” (ibíd., 15 y 45).

²⁴ Esa falta de esclarecimiento de los crímenes en el plano diegético se ironiza a través de una canción de Ella Fitzgerald, que se escucha cuando los protagonistas toman unas cervezas mientras Gandolfini está siendo asesinado y cuyo título, *Undecided*, remite a los casos que estos no han podido resolver.

resignación en vista de la situación actual, en la cual ni los medios ni la policía parecen poder conseguir nada.

De hecho es aún peor, porque la “organización” trabaja con la policía: el mismo comisario responsable de aclarar el asesinato de Chazaretta es un miembro de la “organización” –guiño claro a la desconfianza que los latinoamericanos tienen de sus instituciones legales. Sobre todo, desde esta perspectiva, hay que volver a resaltar que los que descubren las verdaderas circunstancias de los crímenes son dos periodistas y una escritora, y no la policía;²⁵ es más, la policía, personalizada en el comisario Venturini, incluso impide el esclarecimiento y protege a los verdaderos criminales. Además, salta a la vista que es una mujer la que desempeña un papel central para la aclaración de los crímenes, lo que –en vista del distanciamiento crítico del filme hacia los barrios cerrados– parece indicar otra crítica a las *gated communities*, que frecuentemente propagan papeles tradicionales de la mujer.²⁶

La cooperación de la “organización” con la policía es una de las razones por las cuales la resignación mencionada afectaría también a los habitantes de los *countries*. La trama muestra inequívocamente que la “organización” puede penetrar con absoluta facilidad en las *gated communities*. Por lo tanto, el deseo de encerrarse en barrios cerrados para protegerse resulta doblemente absurdo: la amenaza principal no son los pobres, sino los propios ricos, que tienen estrategias y ventajas contra las que ninguna medida de protección parece servir. Revelar lo absurdo que es el deseo de protegerse dentro de un barrio cerrado es también el objetivo de la primera “novela country” de Claudia Piñeiro, *Las viudas de los jueves*, donde la crisis económica provoca un hundimiento en la vida de los habitantes de un *country*. Esta crisis, que ni el muro más alto ni el personal de guardia más atento pueden detener,²⁷ explica el misterio en el centro del *plot*, porque el lector descubre paulatinamente que la muerte de tres hombres del recinto no fue ningún accidente: dos de ellos, acuciados por la ruina financiera, se suicidaron después de asesinar al tercero, que quería echarse atrás en el último momento. Con este asesinato, que solo se revela en el último capítulo de la novela, se pone definitivamente de manifiesto que la brillante superficie del supuesto barrio ideal esconde un lado altamente siniestro y que, por eso, este texto pertenece asimismo al género del *Suburban*

²⁵ De esta manera *Betibú* confirma la observación de Carlos Gamerro en su célebre artículo “Disparen sobre el policial negro”, que en la obra policíaca contemporánea en la Argentina son ante todo periodistas y particulares quienes asumen el papel de los investigadores (Carlos Gamerro, “Disparen sobre el policial negro”, *Clarín, Revista Ñ* (13.08.2005)).

²⁶ Es pertinente agregar aquí que *The Stepford Wives*, que lleva a cabo una áspera crítica del papel de la mujer extremadamente conservador de los *suburbs* americanos, es un ejemplo central del *Suburban Gothic* en el estudio de Murphy (cf. Murphy, *The Suburban Gothic*, 91–99).

²⁷ Para esta dimensión de la novela y su adaptación filmica, véase Matthias Hausmann, “Scheiternde Abschottung gegen die Krise: Lateinamerikanische *gated communities* in Literatur und Film am Beispiel von *Las viudas de los jueves*”, en: *Finanznarrative als Krisennarrative: Literarische und filmische Modellierungen ‚kapitaler‘ Erschütterungen*, ed. por Kurt Hahn y Marita Liebermann (Frankfurt: Peter Lang, 2019, en imprenta).

Gothic, según Bernice Murphy, donde “the most dangerous threats come from *within*, not from *without*”.²⁸

Volviendo a *Betibú* se puede constatar que la imposibilidad de protegerse se ve combinada de una manera interesante con un texto literario. Chazaretta, la víctima cuyo asesinato desencadena el *plot*, es degollado en un sillón de terciopelo verde, lo que hace pensar a los periodistas en seguida en el conocidísimo cuento “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar. Como se sabe, en el relato cortazariano el protagonista trata de protegerse de los peligros de una perturbación de la realidad y se convierte en víctima de la ficción.²⁹ Aunque en la película de Miguel Cohan es un asesino real el que perpetra el crimen, no se puede pasar por alto la estrecha relación con el texto de Cortázar, basada, en principio, en la metalepsis que escenifica “Continuidad de los parques”. Este procedimiento *par excellence* de la ruptura de toda frontera se convierte, mediante la referencia que hace el filme de Cohan al cuento de Cortázar, en una metáfora del poder de la “organización”, que ni siquiera las más potentes fortificaciones le pueden hacer frente. Así, en el mundo que muestra Miguel Cohan, el deseo de protegerse de amenazas externas resulta tan inútil como el intento del protagonista de Julio Cortázar de impedir intrusiones poniendo “su sillón favorito [...] de espaldas a la puerta”.³⁰

Aquí quiero agregar otra posible explicación de la proliferación de obras sobre las *gated communities* que pertenecen al género policíaco. La obra policíaca siempre ha sido muy apta para llevar a cabo una visión crítica de la realidad contemporánea.³¹ En *Betibú*, que es un ejemplo típico de las actuales representaciones estéticas de las *gated communities*, esta visión crítica es ante todo una crítica a los *countries* y su intento de separarse del resto del país. En cuanto a esta dimensión, vale la pena mirar de cerca las dos primeras secuencias, sobre todo porque pueden servirnos para contextualizar un poco más la película de Cohan. El filme comienza en el *country* con una toma de una habitación grande y confortable; hay mucho espacio, mucha privacidad y el ambiente de lujo se ve subrayado por una pieza de jazz procedente de un tocadiscos caro. En un marcado contraste, la primera secuencia, que introduce a los

²⁸ Murphy, “How will I explain why we live behind a wall?”, 250 (acentuación en el original). Cf. también el comentario parecido en su monografía sobre el fenómeno (*The Suburban Gothic*, 200): “The most characteristic narrative trope of the Suburban Gothic is, of course the revelation, time and time again, that no matter how picturesque and peaceful a neighbourhood, house or family may seem on the surface, dark and usually terrible secrets lie beneath, whether of a psychological, supernatural or familial nature.”

²⁹ Véase, entre otros muchos estudios, Ricardo Piglia, “La linterna de Anna Karenina”, en: *El último lector*, 139–164, aquí 147 s.; y, respecto al procedimiento de la metalepsis, que nos interesa particularmente aquí, Matei Chihaia, *Der Golem-Effekt. Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos* (Bielefeld: transcript, 2011), 331 ss.

³⁰ Julio Cortázar, “Continuidad de los parques”, en: *Cuentos completos I* (México: Santillana, 2011), 391.

³¹ Cf. Ulrich Schulz-Buschhaus, “Aktuelle Formen und Tendenzen des Kriminalromans”, en: <http://gams.uni-graz.at/archive/get/o:usb-068-245/sdef:TEI/get> [31/1/2019]: “Das erste Motiv der Faszination durch den Kriminalroman sehe ich in der Disposition der Gattung, den so adäquaten wie plausiblen Rahmen für eine kritische Enquête der jeweils zeitgenössischen Wirklichkeit zu bilden.”

periodistas, se sitúa en el mundo de “fuera”, en Buenos Aires, y nos muestra una oficina colectiva ruidosa, sin espacios privados, y una actividad frenética.

A primera vista estas dos secuencias se combinan de una manera natural con los conceptos de la utopía en la primera escena y de la distopía en la segunda, y de este modo permiten una comparación con un ejemplo europeo reciente. En un episodio del año pasado del *Tatort*, la serie televisiva que probablemente todavía hoy en día es la más influyente en lengua alemana, tenemos el mismo contraste inicial; el episodio *Freies Land (Territorio libre)*, estrenado el 3 de junio de 2018) presenta una comunidad de los *Reichsbürger*, personas que no reconocen la autoridad del Estado federal alemán y han fundado su propio microcosmos herméticamente separado del resto del país. También aquí las primeras tomas muestran esta comunidad, que parece idílica (rodeada de naturaleza, animales, amistades, los unos ayudando a los otros, ...), mientras que las tomas de la siguiente escena, situada en la ciudad de Múnich, evocan un infierno: tráfico caótico, ruido, ninguna consideración con los mayores... Sin embargo, a medida que transcurre la acción se hace evidente que esta aparente confrontación, “utopía dentro de los muros” y “distopía fuera”, tan típica también de la imagen que quieren crear los *countries* argentinos,³² es un completo y deliberado engaño: la comunidad separada se revela un infierno autoritario y cuadrículado, mientras que el mundo de fuera, en el que viven los comisarios, sin ser perfecto, se asocia con una libertad deseable y posibilita verdaderas relaciones humanas. Cabe destacar estos paralelismos con la producción argentina que hemos abordado porque indican no solo que la fragmentación de la sociedad ha llegado con fuerza a Europa,³³ sino que aquí también cada vez más obras audiovisuales se ocupan de ese tema³⁴ y utilizan estrategias estéticas parecidas a las de las producciones latinoamericanas.

En vista de todos los aspectos descritos en mi contribución parece claro que *Betibú*, como tantas otras películas y novelas sobre las *gated communities* en América Latina –y también ejemplos europeos³⁵–, insinúa que el presunto remedio es peor que la enfermedad que habría que curar: la vida en el *country* parece (mucho) más horrorosa que el temido mundo “del exterior”.³⁶ Con esto quiero volver a mi punto

³² Para profundizar en la imagen que quieren crear los constructores de los *countries* y que tienen una importancia fundamental para sus habitantes, véase el estudio *Los que ganaron*, de Maristella Svampa, en el cual se encuentran también muchas entrevistas sumamente ilustrativas al respecto.

³³ Para una primera introducción a la actual fragmentación social de Europa, la retirada de los más ricos a recintos privados y protegidos, y el eco de este fenómeno en la prensa de hoy, véase Gerhard Hofer, “Wenn keiner mehr glaubt, der Gesellschaft etwas schuldig zu sein”, *Die Presse am Sonntag* (27/08/2017).

³⁴ Otro ejemplo que se podría mencionar del *Tatort* sería *Sonnenwende* (13/5/2018); y de otra serie alemana influyente, *Polizeiruf 110*, *Demokratie stirbt in Finsternis* (29/4/2018), ambos también del año pasado.

³⁵ Hay que mencionar aquí la película española *Pájaros muertos* (2009), realizada por Guillermo y Jorge Sempere, que puede considerarse el ejemplo español de las películas sobre barrios cerrados.

³⁶ En cuanto a la crítica contra las *gated communities* en la literatura y el cine véase también el análisis de Christian von Tschilschke, quien constata que todas las obras del gran *corpus* que estudia atacan los barrios cerrados que retratan (“Betreten verboten!”, 119), y siempre con la misma estrategia, mostrando una autodestrucción de las sociedades respectivas desde su interior. De esta manera, “[d]as Konzept der Gated Community soll [...] polemisch als eine fehlgeleitete Form des Zusammenlebens entlarvt werden.” (ibíd.). Tal crítica se formula también en el

de partida, porque también el gran estudio de Walter Scheidel sobre la desigualdad señala que el remedio puede ser peor que la enfermedad. Según su análisis, es solamente mediante una violencia global y total como se llega a una mayor igualdad; a través de la historia humana identifica las cuatro condiciones que causaron más igualdad y las designa como “the Four Horsemen of Leveling”: “mass mobilization warfare, transformative revolution, state failure, and lethal pandemics”³⁷ –acontecimientos estos que, sin excepción, nadie puede desear, aunque promueven una igualdad mucho mayor que todos los procedimientos pacíficos que existen.³⁸ Así, Scheidel constata en las últimas frases de su libro: “None of the most effective mechanisms of leveling are operational in the world today: the Four Horsemen have dismounted their steeds. And nobody in his or her right mind would want them to get back on.”³⁹ Finalmente, parece altamente interesante observar una evolución dentro del género policíaco que se puede notar en *Betibú* y otras obras que tratan crímenes en *gated communities*. En la primera fase del género el detective frecuentemente se ve confrontado con un asesinato dentro de un cuarto cerrado, como lo comentamos antes. En una segunda fase, representada por los *hard-boiled novels* y la serie negra, otros espacios se vuelven más importantes y sustentan al cuarto cerrado: espacios solitarios, como “[o]ffice buildings late at night, in the early hours of the morning; abandoned warehouses; hotels mysteriously untrafficked; eerily empty corridors”.⁴⁰ Estos espacios, descritos con acierto por Joan Copjec, son prototipos de los *no-lugares* de Marc Augé.⁴¹ Ahora bien, un *country* también puede considerarse un *non-lieu*, ya que estos barrios creados artificialmente son un perfecto ejemplo de “un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique”⁴². Además, los barrios cerrados establecen una “relation contractuelle”⁴³ con sus habitantes, que es de interés particular para nuestro caso, porque se hace palpable en los omnipresentes controles antes de entrar a los *countries*.⁴⁴ Estos controles deberían garantizar, exactamente como Augé lo describe para los *no-lugares*, la inocencia de los que

mundo real, fuera de los libros y filmes, como lo constata entre otros Tom Angotti (“Introduction”, 7): “malls and gated communities are blamed for causing segregation and inequality, and it often follows that the solution is to tear down the physical barriers to promote equity and inclusion.”

³⁷ Cf. Scheidel, *The Great Leveler*, 6.

³⁸ Cf. Scheidel, *The Great Leveler*, 443: “Across recorded history, the periodic compressions of inequality brought about by mass mobilization warfare, transformative revolution, state failure, and pandemics, have invariably dwarfed any known instances of equalization by entirely peaceful means.” Cf. también *ibid.*, 388.

³⁹ Scheidel, *The Great Leveler*, 436.

⁴⁰ Joan Copjec, “The phenomenal nonphenomenal: private space in *film noir*”, en: *Shades of Noir. A Reader*, ed. por Joan Copjec (London/New York: Verso, 1993), 167–197, aquí 189.

⁴¹ Cf. Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, 1992). Cabe recordar que el hotel mencionado por Copjec es un ejemplo por excelencia de los *non-lieux* para Augé.

⁴² Augé, *Non-Lieux*, 100.

⁴³ Augé, 128.

⁴⁴ Véase la nota 23 para la importancia de los controles antes de entrar a un *country* en los filmes, que son también instructivos para la cercanía entre *gated communities* y *non-lieux*.

ingresan⁴⁵ –y ya hemos visto que esta presunta inocencia frecuentemente solo es una apariencia en los filmes sobre los *countries*–. Por último, estos filmes, y las dos películas basadas en las novela de Claudia Piñeiro son importantes ejemplos de esta tendencia, intentan mostrar que las *gated communities* producen habitantes que se acercan notablemente al típico “utilisateur du non-lieu” descrito por Augé: “seul mais semblable aux autres”.⁴⁶ De esta manera se puede concluir que las películas y novelas recientes que cuentan asesinatos dentro de un *barrío cerrado* combinan las dos fases del género policíaco: tratan crímenes que se perpetran en un lugar que es un *non-lieu* y un cuarto cerrado a la vez.

⁴⁵ Cf. Augé, 128 s. (cursivas en el original): “D’une certaine manière, l’utilisateur du non-lieu est toujours tenu de prouver son innocence. Le contrôle *a priori* ou *a posteriori* de l’identité et du contrat place l’espace de la consommation contemporaine sous le signe du non-lieu : on y’a accède qu’innocent.”

⁴⁶ Augé, 127.

Bibliografía

- Angotti, T. (2013) "Introduction: Urban Latin America. Violence, Enclaves, and Struggles for Land", en *Latin American Perspectives* 40, 5-20.
- Augé, M. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.
- Burke M. (2001). "Fortress Dystopia. Representation of Gated Communities in Contemporary Fiction", en *Journal of American & Comparative Cultures* 24, 115-122.
- Caillois, R. (1941) "Le roman policier ou Comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci". Buenos Aires, Sur.
- Chihai, M. (2011). *Der Golem-Effekt. Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos*. Bielefeld: transcript.
- Copjec, J. (1993). "The phenomenal nonphenomenal: private space in *film noir*". En Copjec, J. (editor), *Shades of Noir. A Reader*. London/New York, Verso, 167-197.
- Cortázar, J. (2011). "Continuidad de los parques", en: Cortázar, J. *Cuentos completos I*. México: Santillana, 391-392.
- Gamerro, C. (2005). "Disparen sobre el policial negro". en *Clarín, Revista Ñ* (13.08.2005).
- Hausmann, M. "Scheiternde Abschottung gegen die Krise: Lateinamerikanische *gated communities* in Literatur und Film am Beispiel von *Las viudas de los jueves*", en: Hahn, K. / Liebermann, M. (editores), *Finanznarrative als Krisennarrative: Literarische und filmische Modellierungen ‚kapitaler‘ Erschütterungen*. Frankfurt: Peter Lang, (en imprenta).
- Janoschka, M. (2002). *Wohlstand hinter Mauern. Private Urbanisierungen in Buenos Aires*. Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Mbembe, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris: Découverte.
- Murphy, B. M. (2009). *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Murphy, B. M. (2012). "'How will I explain why we live behind a wall?' *La Zona* (2007) as suburban gothic narrative", en *Ilha do Desterro: A Journal of Language and Literature* 62, 241-269.
- Piglia, R. (2005). *El último lector*. Barcelona, Anagrama.
- Piñeiro, C. (2011). *Betibú*. Madrid: Alfaguara.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires, Biblos.
- Roitman, S. (2010). "Gated communities: definitions, causes and consequences", en *Urban Design and Planning* 163/1, 31-38.
- Scheidel, W. (2017). *The Great Leveler: Violence and the History of Inequality from the Stone Age to the Twenty-First Century*. Princeton, Princeton University Press.
- Schulz-Buschhaus, U. "Aktuelle Formen und Tendenzen des Kriminalromans", en: <http://gams.uni-graz.at/archive/get/o:usb-068-245/sdef:TEI/get> [31/1/2019].
- Swampa, M. (2008). *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos.
- Thuillier, G. (2005). "El impacto socio-espacial de las urbanizaciones cerradas: el caso de la Región Metropolitana de Buenos Aires", en *Eure* 31/93, 5-20.

Torres, V. (2013). "Historias intramuros: Los barrios cerrados y su representación en la narrativa argentina", en *Amerika 9*.

Tschilschke, C. (2018). "Betreten verboten! Gated communities in der Literatur und im Film Lateinamerikas". En Hülk, W. / Schwerter, S. (editoras) *Mauern, Grenzen, Zonen. Geteilte Städte in Literatur und Film*. Heidelberg, Winter, 109-124.

Tschilschke, C. (2018). "El 'barrio cerrado' en la literatura y el cine hispanohablantes: un reto a la idea de diversidad". En: Hartwig, S. (editora) *Diversidad cultural – ficcional – ¿moral?*. Madrid: Vervuert, 281-303.

Filmografía

Miguel Cohan, *Betibú* (Argentina: Cameo, 2014).