**Vecinos en disenso/espacios en disputa:
cuestionamientos a un nuevo espacio social (urbano) en**

***El hombre de al lado* y en *La última frontera* de Mariano Cohn y Gastón Duprat**

Hugo Hortiguera*

Griffith University

Abstract

This article examines the new Argentine social (urban) space of the last decade and its dynamics of appropriation, domination and resistance in two Argentine movies: *El hombre de al lado* (Mariano Cohn and Gastón Duprat, 2010) and the short film *La última frontera* (Mariano Cohn and Gastón Duprat, 2012). Based on concepts drawn from Hannah Arendt, Zygmunt Bauman and Roger Silverstone, it explores the fascination for describing the house as an intimate fractured space, where it is already impossible to handle conflicts. It analyses how these films exhibit an internal frontier in the common space, a failure that is installed in what could now be seen as an exasperated microcosm. It concludes that this naturalized fragmentation of the common space suggests a dissolution of social ties and reveals an interweaving of suspicions and distrust in the social spectrum.

Keywords: community life; trust; neighbourliness of strangers; social fragmentation; ideology of closure.

Resumen

En este artículo se examina el nuevo espacio (urbano) social argentino de la última década y su dinámica de apropiación, dominación y resistencia en dos películas argentinas: *El hombre de al lado* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2010) y el cortometraje *La última frontera* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2012). Basado en conceptos de Hannah Arendt, Zygmunt Bauman y Roger Silverstone, explora la fascinación por la descripción de la casa como un espacio íntimo fracturado, donde ya es imposible manejar conflictos. Se analiza cómo estas películas exhiben una frontera interna en el espacio común, un fracaso que se instala en lo que ahora podría ser visto como un microcosmos exasperado. Concluye en que esta fragmentación naturalizada del espacio común sugiere una disolución de los lazos sociales y revela un tejido de sospechas y desconfianza en el espectro social.

Palabras clave: vida comunitaria; confianza; vecindad con los extraños; fragmentación social; ideología del encierro.

* Email: h.hortiguera@griffith.edu.au

‘La realidad del mundo, mundo que por definición se comparte, está garantizada por la presencia de otros en el espacio de aparición’, nos dice Roger Silverstone.. Y citando a Hannah Arendt, más adelante, nos explica que la comunicación con sentido solo puede darse entre aquellos que reconocen lo que comparten y lo que los diferencia.¹ En efecto, para Arendt, la vida política implica la aceptación de la heterogeneidad, de la presencia del otro y el reconocimiento de su existencia a partir de una comunicación vital que permita la interacción con él, su comprensión, y la justificación del accionar de ese otro en el mundo. Tolerar las disonancias que puedan surgir en la sociedad sin reconocer una comunión en la identidad solo puede terminar en el encierro, nos dice. Y por extensión, esta situación deja al sujeto expuesto al miedo y la desconfianza y lo condena a un mundo privado de intereses propios y contrario a toda acción política.²

Siguiendo esta línea de lectura, el propio Silverstone ha advertido que la producción de confianza que puede generarse en una sociedad no puede divorciarse de los medios de comunicación (como el cine, por ejemplo), por cuanto estos nos ayudan a orientarnos en el mundo y desempeñan un papel importante en la formación del espacio social, cívico y moral de una comunidad.³ Por lo tanto, cualquier estudio sobre las relaciones de confianza de esa comunidad no puede dejar de explorar tres aspectos básicos sobre los medios. En primer lugar, se debe analizar cómo ellos interactúan con el discurso político predominante de esa sociedad en un determinado momento. En segundo lugar, debe examinarse cómo representan los procesos sociales y políticos de su entorno. Y por último, debe considerarse cómo inciden esas representaciones (en este caso filmicas) en las certezas y en la relación con la alteridad que esa sociedad desarrolla.

Este concepto de aceptación de la alteridad me interesa en parte porque en estos últimos diez años, algunos analistas políticos y sociales argentinos han destacado la existencia de una división cultural irreconciliable en la Argentina, especialmente a partir del

gobierno de Néstor Kirchner en adelante (2003–2007).⁴ Por otra parte, muchos de estos análisis han creído ver una acentuación de esta divisoria durante las dos administraciones de su viuda y sucesora en el poder, la Dra. Cristina Fernández (2007–2011 y 2011–2015).

Es así que se llega al concepto de ‘la grieta’. El término fue introducido públicamente el 5 de agosto de 2013 por el periodista Jorge Lanata, fundador de los diarios *Página/12* y *Crítica de la Argentina*, y de las revistas *Veintitrés*, *Página/30* y *Ego*, en ocasión de la entrega de los premios *Martín Fierro* en el Teatro Colón de Buenos Aires.⁵ El propio Lanata le dedicó una columna a su concepto en el diario *Clarín* unos días más tarde.⁶ Sin embargo, la noción no era original y explicaba y retomaba, de manera simple y sencilla, una divisoria histórica recurrente en la cultura argentina.

De inmediato, los críticos del periodista salieron a refutar sus expresiones y a afirmar que, al fin de cuentas, semejante divisoria era parte de la percepción de mundo que la comunidad tenía de sí misma desde la misma llegada de los españoles al Río de la Plata.⁷ Por lo tanto, si esto era así, alegaban, la llamada ‘grieta’ nada tenía que ver con un supuesto armado cultural del kirchnerismo. Por el contrario, este no habría instituido ese espacio de disputa en donde parecían enfrentarse cainistas y abelitas, sino que se trataría de una cosmovisión cultural mucho más arraigada en el país y que los Kirchner no habrían hecho más que avivar.⁸

Es verdad que desde la publicación del *Facundo* de Sarmiento en adelante, la construcción narrativa de una matriz dicotómica ha sido una constante de esta cultura como forma de explicar no solo procesos históricos y culturales, sino también la producción de discursos artísticos durante parte del siglo XIX y todo el siglo XX.⁹ Lo que se desprende de ello, como señala Duncan Bell, es un interés por estudiar ‘los modos y medios en los que operan estas narrativas y a través de las cuales las comunidades lingüística y simbólicamente mediadas se forman y disuelven’.¹⁰ Y es de esto sobre lo que me interesa hablar en este

artículo: la tarea que cumple el cine en la comprensión de un determinado período histórico significativo para la vida política contemporánea de una comunidad.¹¹ A través de las imágenes fílmicas se crean espacios comunitarios imaginarios en los que se escenifican asuntos claves que sirven de excusa para hablar de aspectos particulares y puntuales del funcionamiento de la sociedad en general y de cómo ser un sujeto social en ella.¹² En el caso concreto de la Argentina kirchnerista, ¿cuáles son algunos de los elementos discursivos claves que parecen reiterarse en el espacio fílmico de estos años para representar este momento? ¿Cómo significan su comunidad? ¿Cómo es posible que, después de 10 años de este proyecto político, los modos en que operan estas narrativas revelen—inclusive de manera inconsciente—esta divisoria, aun cuando en muchos de estos filmes participan directores, guionistas y actores defensores de esta línea política?¹³

Muchas de las películas más recientes y exitosas parecen haber encontrado un nuevo vínculo entre lo que se considera una realidad caótica social particular y su representación visual.¹⁴ Uno de los aspectos más llamativos radica en la huida de la ciudad (espacio del caos y del desorden por excelencia) y un repliegue casi en forma autista y obsesiva en la casa, ese ‘espacio de la intimidad’ del que nos hablaba Gastón Bachelard, ese llamado ‘microcosmos organizado’ al que se refería Pierre Bourdieu en otro artículo.¹⁵ Como han notado Stuart Aitken y Leo Zonn, el modo en que se usan los espacios y se representan los lugares en el cine refleja las normas culturales preponderantes de una comunidad, sus estructuras sociales y las ideologías que en ella entrecrocán.¹⁶ Analizar así la producción, consumo y exhibición del espacio dentro del cine es en extremo relevante.

La casa aparece en muchas de estas producciones fílmicas como el último refugio en donde guarecerse y escaparse del horror a las contradicciones sistémicas. Ha devenido en una oquedad que se filtra por un tejido urbano alterado e irreconocible. Sin embargo, a esa zona íntima, en donde se juega la propia existencia, también llegan los conflictos y las divisiones

permanentes. Y eso es quizás lo significativo de este nuevo discurso. La ruptura se ha hecho metástasis en el corazón social y ya se ha propagado a los espacios más sagrados e íntimos.¹⁷

Tomando en cuenta este marco conceptual, en este artículo me propongo examinar esta tendencia a la fascinación por esos espacios íntimos fracturados, esos huecos internos que dos de las ficciones de la última década desarrollan, mostrando ámbitos en donde se hace ya imposible tramitar los conflictos. En particular, me interesa ver cómo estos filmes exponen una frontera interior en la casa, una falla que se instala en eso que podríamos considerar ahora como ‘microcosmos exasperado o crispado’, para usar una expresión de moda en este período. En lo que se refiere a la anécdota en sí, esta grieta aparece muchas veces metaforizada en las historias que se cuentan como una casa segmentada, como espacio desmembrado, como sitio que ha dejado de proveer protección y sentido a sus habitantes.¹⁸ Ha dejado de ser aquel lugar en donde se vive y en donde están los recuerdos y los relatos que nos identifican. Se ha convertido ahora en un espacio inestable y en permanente discordia.

Para ejemplificar esta tendencia entonces, tomaré como objeto de análisis dos productos filmicos de Mariano Cohn y Gastón Duprat que parecen complementarse. Me refiero al largometraje *El hombre de al lado* (2010) y al cortometraje *La última frontera* (2012). Este último, que parece agregar una vuelta de tuerca más a lo propuesto en el primero, fue producido para el ciclo *Fronteras*, coordinado por el director argentino Juan José Campanella y exhibido en la versión latinoamericana de la cadena *TNT* (*Turner Network Television*), en 2012. El interés por ambos radica en que en ellos parece articularse de forma muy especial el estatus de la imagen y de la narración cinematográfica y las imágenes que circulan en la sociedad, algo que Gonzalo Aguilar da en llamar ‘the cunning trick [between] cinematographic form and the experience of the present’ (3).¹⁹ Se trata entonces de ver, a través de la forma cinematográfica, cómo se representa una manera en que opera la

comunidad. Siguiendo a la propia Arendt, es a través del arte en general (y en particular, agregaría yo de la narración cinematográfica, como es este caso) que se traspone ‘la esfera política de la vida humana’, y la comunidad puede reconocer y entender el significado de las acciones llevadas a cabo por miembros de esa comunidad.²⁰

Espacios desmembrados: *El hombre de al lado*

Nominada para los Premios Goya como mejor película extranjera de habla hispana en 2011, *El hombre de al lado* (2010), con guion de Andrés Duprat, cuenta la historia de Leonardo (Rafael Spregelburd) y Víctor (Daniel Aráoz), dos vecinos que viven en la ciudad de La Plata, esa ciudad que se pensó como contrapeso de Buenos Aires en 1880, cuando esta se federalizó.²¹ Leonardo es un arquitecto y diseñador exitoso de clase media que vive orgulloso con su mujer y su hija en la casa Curutchet, única vivienda familiar que Le Corbusier diseñó y construyó en América Latina. Una mañana su sueño se ve alterado con unos ruidos insistentes que no logra identificar. De inmediato, nota que un grupo de albañiles, bajo las órdenes de su nuevo vecino Víctor, ha abierto un boquete en la medianera que los separa para colocar allí una ventana, cuya vista caerá de lleno dentro de la sala de su casa. Indignado ante lo que considera una invasión de su privacidad y una destrucción de la estética de su vivienda, Leonardo se verá envuelto en una sorda disputa con su vecino que irá *in crescendo* hasta tomar un cariz que revelará facetas particulares de ambos.

La anécdota, como se ve, es muy simple y casi se podría decir que es mínima. Se trata en definitiva de un conflicto menor entre vecinos. Sin embargo, en ella la arquitectura se exhibe con una connotación social fundamental. Aunque las medianeras aíslen a los ciudadanos al ámbito de lo privado, resulta imposible para ellos escaparse del contexto de lo público en su totalidad.²² Un sustrato ideológico en el que la sospecha y el miedo—que vienen de afuera (o más terrible aún: de al lado y que se instaura en la propia casa)—son los

ejes articuladores de las relaciones interpersonales y se instala desde el comienzo en la película. *El hombre de al lado* propone, en suma, un espacio íntimo en el que se ha situado—en forma definitiva—la mirada del otro que incomoda y provoca miedo.

En efecto, la mirada es una protagonista constante del filme y aparece y reaparece una y otra vez bajo distintas formas (algo que, como veremos más adelante, también sucede con el cortometraje *La última frontera*). La historia de *El hombre de al lado* se abre con una pantalla dividida en partes iguales mientras corren los títulos. La escena de la derecha muestra la maza que golpea rítmicamente en el interior oscuro de la habitación de Víctor. La de la izquierda, en tanto, presenta el otro lado de la medianera: la pared blanca de Leonardo en la que se va abriendo un orificio semejante a un ojo que se agranda y que consume a Víctor. Se hace presente así el tema de los espacios enfrentados, que será el eje del filme.²³

Acto seguido, la cámara se detiene en el ojo entreabierto de Leonardo que, en su cama, se despierta sobresaltado y se levanta para ir hacia el lugar de donde provienen los ruidos. Recorremos con él así la famosa casa, sus grandes espacios vacíos y luminosos, y tenemos la oportunidad de ver de inmediato el minimalismo en el que está sumido. Vemos así sus muebles de diseño, sus cuadros coloridos y de recurrentes figuras concéntricas y, casi como al pasar, la famosa reproducción de Che Guevara tomada por Alberto Korda, convertida ahora en pintura *pop art* ‘a lo Warhol’.²⁴ Y esta reducción a lo esencial que exhibe el espacio de Leonardo no se da porque sea precisamente un asceta sino porque (lo sabremos de inmediato) en él hay toda una ‘pose’ pensada y calculada con cuidado hacia un otro particular—e igual—que espera que lo (ad)mire.

‘¿Cómo va a hacer una agujero con vista a mi casa?’, le pregunta Leonardo al obrero—con rasgos indígenas—que está abriendo el boquete. Y remata con Ana (Eugenia Alonso), su esposa, después de su conversación con éste: ‘¡Qué país feo, la puta madre!’. ‘Tremendo’, le responde ella. En verdad, Ana y Leonardo se sienten delante de un sujeto

extraño con el que no tienen ningún lazo en común. No sienten que pertenecen al mismo espacio cultural o comunitario. Tampoco sienten que comparten su geografía y su historia. Los separa mucho más que una fisonomía o el pozo de aire que existe entre las dos casas. Este concepto de ‘sujeto extraño’ no es una creación reciente, aunque sí lo es la concepción del extraño que continúa siéndolo para siempre, tal como lo sienten Ana y Leonardo.²⁵ La incertidumbre, una ansiedad interminable y una agresividad latente se concentran muchas veces en los blancos más cercanos. Y su accionar se sintetiza en un ánimo segregacionista que influye en el crecimiento de enfrentamientos en la comunidad, plagada ahora de ‘espacios interdictorios’ que dividen, segregan y excluyen.²⁶

Resulta incomprensible que Leonardo ‘se esconda’ nada menos que en la casa Curutchet, espacio en donde es casi imposible esconderse. Como bien dice el profesor que enseña la fachada a sus estudiantes casi al comienzo de la historia, la famosa casa fue proyectada por Le Corbusier con el fin de ‘combinar simplicidad, comodidad y armonía’, con amplios ventanales que permiten el contacto visual entre su interior y la calle. Se ha dicho que la casa Curutchet establece relaciones concertadas entre los distintos componentes del hecho arquitectónico.²⁷ Cada elemento tiene una correspondencia con otro que lo complementa y lo revaloriza. En este sentido, la casa forma parte del paisaje. O mejor aún: se integra a él, permitiendo un juego de miradas entre el exterior y el interior. Los habitantes de la casa están expuestos en forma permanente a la vista de un ‘otro igual’, como lo son los turistas y docentes que vienen a fotografiarse junto a ella. Y de hecho, su empleada doméstica (Loren Acuña) no hace más que limpiar los vidrios en forma constante para mantener esa visión siempre diáfana de la vidriera. Sin embargo, como dije más arriba, Leonardo sólo permite la mirada del otro que sea igual (el profesor con sus alumnos, los turistas con sus cámaras), pero reniega de aquella que proviene de uno diferente que se atreve a sostenérsela en forma desafiante como un igual. Se institucionaliza el eclipse del otro y su elisión de un

espacio común. (En este sentido es ejemplar la forma en que Víctor se enfrenta a Leonardo con la mirada fija durante todo el filme, mientras que Leonardo baja sus ojos o evade la mirada frontal.)

Escondese dentro de una casa convertida en vitrina, detrás de las supuestas objeciones de su mujer o de su suegro, para dejarse ver solo por aquellos que son iguales, es una constante en Leonardo. Pero también he mencionado que la ciudad en la que la propia casa está inmersa parece disolverse. En efecto, las líneas de fuga de su damero y sus diagonales se enredan como si fuera un auténtico laberinto (como laberínticas son las imágenes que adornan su casa). Los personajes se pierden en los grandes espacios vacíos de una casa que se pierde en los grandes espacios laberínticos—o casi desérticos—de la ciudad (no en vano el desierto era para Jorge Luis Borges también un laberinto).²⁸ En verdad, no hay casi atisbos de La Plata, de sus espacios públicos y lugares de encuentro. La interacción social se evade. Sólo existen imágenes que, como las de Leonardo, se ven de soslayo o de pasada: desde el auto en que conduce, encapsulado, y sin contacto con las calles semivacías y siempre brumosas por las que atraviesa, hasta la vaga percepción de un tránsito que se intuye desde la ventana de su primer piso en sus charlas con Víctor.

La ciudad se disuelve o fragmenta entre la recurrente neblina y ya casi no existe. Su protagonismo está dado, como el Godot de Beckett, por esa extraña relación de presencia-ausencia que se insinúa o amaga insinuarse a lo largo de toda la película, en paralelo a una casa que se caracteriza también por su vacío (no solo de objetos, sino también de relaciones: esas minucias de la interacción cotidiana ausente en la familia de Víctor).

El minimalismo de Leonardo, con sus cuadros ‘a lo Warhol’, su muebles de diseño y su casi ridícula afectación, será el aura que rodeará a los habitantes de la vivienda, caracterizados por su opacidad, su insinceridad, y su imposibilidad por entablar una comunicación franca entre sí y con el otro. En este sentido se podría decir que minimalista

también será la relación entre los miembros de la familia. Lola (Inés Budassi), la hija de Leonardo, por ejemplo, se comporta como una autista, sumida en un mundo que se ha creado con sus auriculares y en el que no tienen cabida sus padres. Solo escapa de ese mundo atraída por el show de títeres que le monta Víctor desde su ventana, con botitas de vaquera puestas en sus dedos que bailan casi erótica y perversamente sobre una banana.²⁹ Leonardo y su familia son así como lienzos en los que apenas se vislumbran algunos estallidos concéntricos de color (como esas paredes blancas de la casa). Abundan, en cambio, estereotipos y diálogos demasiado triviales que exponen un mundo anodino y arrogante, signado por grados de alienación, hipocresía y neurosis. Y en medio de esto, solo existe una otredad que se emplaza en medio de la sala y que, por su vulgaridad y frontalidad, asusta. Con ella resulta imposible pactar, porque se ha olvidado un lenguaje común que permita recomponer un sentido similar a las cosas y recrear así un sentido de comunidad.

Si todo lo que hacemos, lo que somos como sujetos y actores que actúan en el mundo social depende de nuestras relaciones con los otros, como anota Arendt, ver a esos otros y hacer acuse de su presencia es crucial. Sin embargo, no se ven o no se miran. Una neblina—literal y metafórica—termina por oscurecer todas las relaciones personales. En definitiva, la soledad en la que están inmersos los convierte en figuras solitarias, que permanecen fuera del intercambio humano. Políticamente, como diría Arendt, son de alguna manera también ellos figuras marginales, características de ‘períodos de corrupción, desintegración y bancarrota política’.³⁰ Como agrega Silverstone:

La pluralidad constituye lo público, y solo en lo público puede desarrollarse la acción, en el reconocimiento de un espacio compartido en el que la aparición de los actores—su presencia en mutua compañía como seres que actúan, visibles y audibles—es la precondition de un compromiso eficaz con el mundo.³¹

Pero nada de lo mencionado por Silverstone ocurre en la película y, como en una pintura impresionista, al tomar distancia, se hace evidente uno de los rasgos ideológicos que, según Alejandro Katz, circulan en la Argentina contemporánea: ‘la ideología del encierro, del aislamiento, de la insularización, del archipiélago amurallado’.³² Casi al final, Víctor termina aceptando, a regañadientes, la sugerencia de Leonardo de construir una ventana fija y angosta, con vidrios oscuros. Solo se acepta la presencia espectral del otro detrás del cristal opaco de la ventana diminuta. Esto pondrá un punto final al interminable conflicto entre los vecinos. Sin embargo, Ana se niega y en conversación con Leonardo le impone que le ordene a Víctor que la clausure de inmediato; de lo contrario ella misma comprará cemento y se encargará de anularla.

Para Ana, esa ventana debe cerrarse definitivamente, porque la sola imagen de una delgada lámina de vidrio—aunque sea fija—que la separe de ese ‘oscuro’, como ella lo llama, es inadmisibile. Hay que mantener al entrometido y verborrágico Víctor—a ese incómodo otro—a una distancia más que prudencial, dentro de su reserva salvaje. La película propone así la negación del otro en el espacio social, y por ende la negación de un sentido de comunidad. Como bien se ha observado, en la Argentina contemporánea, la idea de una palabra que circula resulta cada vez más inaceptable a las élites que ostentan el poder. En efecto, el nuevo contexto kirchnerista, la palabra se impone desde arriba hacia abajo y exige obediencia ciega sin cuestionamientos.³³ Así, la ciudad democrática y republicana en *El hombre de al lado*, con sus diferencias y sus otros, ha dejado de existir. En efecto, cuando caracterizamos a esos otros bajo el rótulo de ‘problema de seguridad’, terminamos por borrarles el rostro en forma definitiva (nótese el matiz discriminatorio de Ana que ‘le borra’ el nombre y el rostro a Víctor: ha pasado a ser ‘el oscuro’). Como agrega Zygmunt Bauman, ‘una vez despojado el Otro de “rostro” su debilidad invita a la violencia con naturalidad y sin

esfuerzo, a la inversa de lo que ocurre cuando el rostro está *puesto* y la misma debilidad abre una extensión infinita para la capacidad ética de socorro y cuidado'.³⁴

El final no deja de ser, por sus imágenes, desolador. Víctor sale en auxilio de Ana y de la empleada doméstica de Leonardo, cuando dos delincuentes invaden la casa de su vecino en su ausencia. Uno de ellos le dispara a Víctor en la espalda, mientras la empleada acciona el botón de pánico. Advertidos de que algo está sucediendo en la casa, Leonardo y su esposa regresan de inmediato para encontrar a Víctor herido al pie de la escalera y a punto de morir. Leonardo obliga a las mujeres a refugiarse en los pisos superiores, toma el teléfono con la intención de pedir auxilio para Víctor, pero no lo hace. Se queda a su lado en silencio hasta verlo morir desangrado, como en un sacrificio ritual que le permita terminar con todos los disensos y disputas y recuperar la pseudoarmonía perdida de su casa.³⁵

Y hasta aquí llega la película. Una pantalla negra nos muestra, esta vez solo desde la casa de Víctor, cómo se tapia la abertura en forma definitiva, mientras corren los títulos finales. Un círculo perfecto que se iniciaba con la apertura de la ventana termina con su cierre (en el, valga la redundancia, cierre de la película). En medio de todo esto, lo que la película termina por proponer es el fin de la comunidad como tal. Esta ha dejado de existir, porque ya no hay nexos que permitan su existencia. Nótese cómo se deja desangrar a aquel que ha sido el único que ha mostrado a lo largo de la película un atisbo de vínculo comunitario. Aquel concepto que Sennett definía bajo el rótulo de 'civilidad', aquella serie de habilidades especiales y sofisticadas que nos permitían protegernos y ayudarnos mutuamente se han deshecho.³⁶ Y para jugar con los homófonos, diría que son ahora desechos en el sentido más literal del término: cosas que sobran, restos inservibles y despreciables, lazos que ya, en la Argentina contemporánea, parecen que no convocan.

Terra nullius: La última frontera

Dos años más tarde, los mismos directores, con guión de Andrés Duprat, vuelven sobre el tema con el cortometraje *La última frontera* (2012). Repite en forma comprimida la relación conflictiva que veíamos en el largometraje anterior. La anécdota se inicia en un día particular en el que el personaje de Antonio (Gustavo Garzón) se encuentra leyendo plácidamente en su jardín y descubre por el rabillo del ojo la aparición intrusiva e intermitente de su vecino Enrique (interpretado por Eduardo Blanco) que lo contempla sonriente por encima de la medianera. Como en *El hombre de al lado*, ese santuario particular y cuasiideal de la vivienda particular se ve vulnerado por la mirada y la conducta de ese ser extraño y mudo que parece saltar en una cama elástica detrás del muro lindante. Enojado ante lo que parece ser una intromisión inadmisible en su espacio íntimo, Antonio se dirige enfurecido a la casa de su vecino para exigirle que cese en su conducta.

Tenemos así la oportunidad de ver el exterior de los dos chalés adosados y enrejados, pero no así de los interiores, que apenas se vislumbran en todo el corto. En su geométrica racionalidad, son fachadas casi amenazantes que nos hablan de la supremacía y el triunfo del pragmatismo y la agresión. Ya no estamos ante una casa que se exhibe y se abre al mundo. Estamos ante un búnker. Atrás ha quedado cualquier tipo de tensión entre la emoción de las líneas curvas o la razón de las líneas rectas y las transparencias vidriadas de Le Corbusier.³⁷ Solo vemos fachadas horrorosamente geométricas y macizas, recubiertas por ladrillo, con un estilo que evoca un supuesto modelo ‘californiano moderno’, con un pequeño jardín de proporciones similares y hasta con un mismo modelo de vehículo estacionado bajo las ventanas. Estamos en un territorio serial y casi estéril, refugio de la homogeneidad, la monotonía y la repetición, que intenta dar una tranquilizadora impresión de estar en una comunidad de iguales que—lo veremos acto seguido—ya no existe.

En primerísimos planos escuchamos el pedido perentorio de Antonio para que su vecino deje de escudriñar su casa. Lo llamativo en todo este diálogo—y en las escenas que siguen—es la reacción y modos desproporcionados del intercambio, tanto en lo verbal como en lo físico. Aquí ya no hay espacio para las buenas maneras, ni para los circunloquios diplomáticos, ni para prudentes excusas. Los términos sorprenden no solo por lo soeces, sino también por la rapidez con la que surgen, evidenciando un extravío de los lazos de relación social y del proceder civilizado. Es evidente que la convivencia—inclusive en aquellas circunstancias y temas más intrascendentes—se ha tornado ya imposible en la sociedad en que este intercambio se desarrolla.³⁸ Como bien observa Arendt:

La *polis*, propiamente hablando, no es la ciudad-estado en su situación física; es la organización de la gente tal como surge de actuar y hablar juntos, y su verdadero espacio se extiende entre las personas que viven juntas para este propósito, sin importar dónde estén. [...] Se trata del espacio de aparición en el más amplio sentido de la palabra, es decir, el espacio donde yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí, donde los hombres no existen meramente como otras cosas vivas o inanimadas, sino que hacen su aparición de manera explícita.³⁹

Si para Arendt la realidad del mundo está dada por esta presencia explícita de los otros, por su aparición y su reconocimiento, *La última frontera* parece desnudar un mundo en el que la acción colectiva y el intercambio fructífero y civilizado se tornan ya insostenibles. Esta imposibilidad de dialogar se comprueba, además, en esa pantalla partida (estrategia que ya habíamos visto en el largometraje) unos minutos más tarde en la que ambos personajes hablan a cámara mientras contestan, como en un documental, una entrevista sobre sus gustos e intereses, siempre opuestos. Ya no hay significados compartibles. Ya no hay un mínimo

piso en común. Solo el disenso parece haberse hecho lugar en el ámbito social. Así, nos enteramos de la vida y personalidad de ambos, de las jerarquías de valores a la que suscriben (siempre opuestas), de su lugar en la sociedad y sus códigos privados. Pero obsérvese bien: no hablan entre sí. Solo son capaces de hacerlo ya a un espejo (como lo hace Antonio más tarde en su casa, alardeando de su virilidad con sus gestos pugilísticos y reiterando lo que le había dicho a su vecino en el intercambio), ya a un más allá de su entorno, a ese tercer ojo que es la cámara y que los entrevista para conocer sus diferentes predilecciones sobre música, cine, comida y sus lugares de veraneo.

No obstante, hay algo más aún que sorprende. En *El hombre de al lado*, como veíamos más arriba, Víctor y Leonardo todavía guardaban cierto nivel de compostura y lograban mantener a lo largo de la historia un relativo diálogo respetuoso, aunque de a ratos tenso y con tintes hipócritas. Y en parte lo intercambiaban en ese espacio casi neutral de la medianera, con el fin de encontrar una solución que satisficiera a ambos.⁴⁰ La pared lindante era en aquella película separación, pero también lugar que todavía quedaba como última zona de encuentro para, al menos, intentar negociar. Dos años más tarde (período que coincide con el fallecimiento del Dr. Néstor Kirchner, el segundo mandato de su viuda, la Dra. Cristina Fernández de Kirchner, y un viraje de esta hacia actitudes menos republicanas), en *La última frontera*, la viabilidad de encontrarse en un espacio intermedial en donde se privilegiaran dinámicas relacionales y se pudieran hallar acuerdos mínimos de convivencia se manifiesta como un imposible. No hay espacios para discutir intereses comunes ni para interactuar con los extraños sin atacarlos ni violentarlos de inmediato.⁴¹ La medianera, ese muro común que separa, es verdad, pero también conecta con el otro, se ha convertido aquí solo en una barrera que escenifica el colapso del ideal de un destino comunitario.

Así, la lucha por el espacio común a ambos se convierte en el centro de la narración. Ya no se pelea por unos simples rayitos de sol, sino por algo tan etéreo como el aire que se

respira. En los próximos días, Antonio extenderá con chapas la altura de la pared, actitud que ofenderá a su vecino y lo instigará a traer una cama elástica más grande para así poder asomarse al jardín contiguo y continuar desafiando con su mirada. En el límite con lo grotesco, los dos personajes extenderán la altura del muro, instalarán alambres de púa, colocarán cámaras de seguridad y luces enceguecedoras y se recluirán todavía más en sus respectivas casas devenidas en fortalezas, hasta poner de manifiesto un movimiento entrópico que los llevará a perder la habilidad de dialogar, aceptar y convivir con la diferencia y el disenso.

De esta forma, la película entra en un círculo vicioso: cada acción llevada a cabo por uno provocará solo una reacción represiva mayor en el otro y así hasta el infinito. Esto conducirá a una aterradora confirmación. La exclusión brutal de la comunicación, negociación y compromiso mutuo del espacio social se vuelve innegable. Este fenómeno confirma, por otra parte, la existencia de una falla social irremediable porque en este microcosmos vecinal de los personajes—y por extensión, parece sugerirse, en el macrocosmos de la Argentina—‘ya nadie sabe cómo hablar con nadie’.⁴²

Lo inédito de esta representación es quizás el reconocimiento de que esta cisura se ha convertido en mojón definitivo del espacio entre vecinos (y por extensión del comunitario en el que la película se filma). Aceptada como una parte habitual del paisaje cotidiano, como decía Lanata más arriba, esta grieta que la película exhibe significa el fracaso irreversible de su sociedad y de las políticas que en ella germinan. Ya no es posible hablar de una ‘densidad de interacción’ entre vecinos, sino que ahora se hace presente una ‘densidad de introspección’, volcada siempre sobre sí e imposibilitada de ir más allá de sus propios límites. Para apelar a Arendt una vez más, se puede decir que ‘viven en un mundo donde el discurso [del consenso] ha perdido su poder’.⁴³ Los personajes son burbujas aisladas, incapaces de establecer intercambios válidos, fructíferos y enriquecedores con el otro. Ambos parecen

vivir solos y no hay atisbos de ningún otro tipo de relación con nadie, negándose quizás el acceso a un significado que, como señala la propia Arendt, ‘solo se experimenta cuando [los hombres] se hablan y se sienten unos a otros a sí mismos’.⁴⁴

El corto queda sujeto así a la cadencia lenta de un juego cíclico y repetitivo por partida doble: con sus antecedentes filmicos y consigo mismo. Y quizás aquí se encuentre el eje de ambos filmes. En efecto, se evoca por entero al largometraje que dos años antes los directores habían filmado sobre el mismo tema y remite así a una resolución a la que, en apariencias, solo se llegaba con la muerte de uno de los contendientes. Asimismo, al retomarse el tema, se reconoce la inutilidad de aquella muerte que no resolvió los desacuerdos, ya que estos reaparecen dos años más tarde, en otra calle, en otro barrio, en otras casas y con otros vecinos. Pero mucho más serio todavía: esta violencia entre vecinos en la puerta de sus casas y por algo tan trivial con la que se cierra el filme exhibe, como en una alegoría, el resquebrajamiento de todo el entramado social argentino y el fracaso de una sociedad—ahora definitivamente autista—que no logra consensuar inclusive en aspectos mínimos y triviales. Los conflictos quedan abiertos y sin resolver. El resentimiento atraviesa los poros de una sociedad obstinada en un movimiento iterativo. Y así concluye la película: con ambos vecinos trenzados en una pelea interminable en la puerta de sus casas, mientras en plano general se nos descubre, con ironía, que ambas viviendas están aprisionadas entre altos edificios de apartamentos, cuyas ventanas las expone a miles de miradas. Es en definitiva el triunfo de una lucha absurda y sin sentido que jamás terminará por resolverse.

Breves conclusiones

Decía más arriba, citando a Arendt, que las narraciones que una sociedad se cuenta le permiten entenderse a sí misma en un determinado momento crítico de su realidad histórica. Es evidente también que estas narraciones van ajustándose a nuevas tendencias estéticas que

en la sociedad germinan. ¿Qué dicen, entonces, estas películas sobre la comunidad argentina contemporánea? ¿Cuáles son los aspectos que reflejan de ella en su representación visual? ¿Cuál es su dimensión política y estética?

Creo que el análisis detallado de la forma en que estos filmes se presentan pone en evidencia una diferente actitud frente a la manera en que estos nuevos directores creen que debe tratarse la dimensión política en la narración visual. En el caso concreto de los ejemplos filmicos aquí analizados, he demostrado que ellos nos hablan de una fragmentación naturalizada y aceptada como dato sobresaliente de la realidad, la cual desnuda además una disolución de vínculos y de sociabilidad. Quizás lo más significativo de ambas películas resida en que en ellas ya no hay ni siquiera intentos por preguntarse por qué, sino solo por mostrarnos ese resquebrajamiento, esa frontera interior, esa grieta de la que hablaba Lanata al comienzo. Gracias a ella ya no es posible encontrar una nueva mitología que organice un sistema de creencias y que confiera un sentido comunitario a los actos cotidianos.

Y aquí es donde creo que radica el atractivo de estos filmes. No se trata de ‘mostrar al personaje prototípico que toma conciencia de su entorno y actúa en consecuencia’ (forma frecuente, por otra parte, en las películas de los 70 y 80, como bien ha señalado Aguilar y a quien remito).⁴⁵ Ambas películas plantean, en forma indirecta, un debate acerca del papel que debe adoptar lo político en el discurso filmico. La cuestión ahora pasa, como bien observa Aguilar, no tanto por acceder a la acción o la conciencia política en forma directa, sino reflejar, a partir de la forma cinematográfica, las consecuencias que conlleva la manera en que el contexto político local opera.⁴⁶

Se podría decir que *El hombre de al lado* y *La última frontera*, en este sentido, son filmes que se complementan, porque muestran diferentes estadios de una operatoria política que ha ido convirtiendo su sociedad en estos últimos años en un territorio quebrado y en perpetua disputa. Las películas aquí descritas escenifican esas cicatrices en su *continuum*

discursivo. Las historias—y su puesta en escena—se empeñan en hablarnos de un descuido colectivo, del fracaso y la desesperación de vivir en un país obcecado, empecinado por recorrer el mismo camino incansablemente, deteniéndose siempre en el mismo lugar, para volverse hacia atrás y recomenzar, como Sísifo, su ronda infinita, sin siquiera preguntarse por qué.

Como lo hiciera la colombiana Doris Salcedo en su exhibición de una grieta en el piso del Turbine Hall (*Tate Modern*) de Londres en 2008, estas películas le exponen a su audiencia de forma brutal e implacable (en su forma y en su contenido) cómo la práctica de la negociación y la conciliación de intereses divergentes y plurales se ha tornado imposible y cómo la ausencia de esta práctica presupone, a la larga, una violencia física. Para Salcedo, la grieta que quebraba el *hall* del museo simbolizaba una cicatriz arquitectónica que hablaba de la presencia incómoda del otro, de un otro que no se quiere reconocer o tomar en cuenta. En tanto, lo que se evidencia ante los ojos del espectador es la certeza de un discurso que solo ha conseguido instalar un adelgazamiento de los espacios de encuentro y un debilitamiento de la seguridad ontológica de los ciudadanos, hasta conformar relaciones explosivas, no de interacción y diálogo, sino de pura crispación y enfrentamiento. Las imágenes terminan por desnudar la falsedad sobre la que se ha intentado construir la unión comunitaria de estos años. Se exhibe así la fractura en donde se han extraviado los lazos que podían reconstruir un entramado humano, de ‘comunidad-en-lo-público’, anudados con los hilos del respeto, el diálogo y la confianza de la civilidad.⁴⁷

Ambas películas despliegan y constatan un problema de negociación y comunicación en la diferencia, un problema de tolerancia y acuerdo civilizado, de *neighbourliness of strangers* (vecindad con los extraños), como sugiere Richard Sennett citando a Emmanuel Levinas.⁴⁸ Pero agregan además una terrible comprobación: la desaparición de los vínculos comunitarios parece irrecuperable y los sujetos ya no pueden vivir en sociedad, armados—

literal y metafóricamente—contra un ‘otro’ al que ya no le reconocen una identidad compartible.⁴⁹

Parafraseando a Aguilar una vez más, las películas nos hablan del espacio de la casa porque con él—y en él—se escenifica ese ámbito en el que chocan y luchan los relatos que el discurso político reciente ha instalado en el centro mismo de la familia argentina contemporánea.⁵⁰ El entramado fílmico, construido a partir de encuadres, tomas y planos que marcan este desvarío (con *mise-en-scène* incluida), nos hace ver las formas sutiles que han ido adoptando la manipulación y dominación política de los relatos de esta década y su efecto.

La dimensión espacial que se privilegia en estas historias, entonces, se empecina en hablar de cortes y fracturas, de individualidades, contiendas y antagonismos, pero siempre con una ausencia significativa notable: la de un Estado que arbitre y regule los conflictos y disensos interpersonales y equilibre la pluralidad de puntos de vista. Estas películas nos hablan de los límites invisibles dentro de los cuales se desarrolla lo que queda de la interacción comunitaria argentina. Nos hablan, en suma, de la involución, el fracaso y los despojos de su vida comunitaria.

Notas

¹ Roger Silverstone, *La moral de los medios de comunicación. Sobre el nacimiento de la polis de los medios*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010, pp. 57 y 61.

² Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1999, p. 474; y *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 200.

³ Roger Silverstone, *¿Por qué estudiar los medios?*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

⁴ Beatriz Sarlo, *La audacia y el cálculo. Kirchner 2003–2010*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011; Alejandro Katz, *El simulacro. Por qué el kirchnerismo es reaccionario*, Buenos Aires,

Planeta, 2013; Jorge Lanata, *10k. La década robada. Datos y hechos en los años de la grieta*, Buenos Aires, Planeta, 2014.

⁵ Los *Martín Fierro* son premios que, organizados por la Asociación de Periodistas de Televisión y Radiofonía Argentinas (APTRA), viene premiando desde 1959 lo mejor de la televisión abierta y por cable de Buenos Aires y el resto de las provincias argentinas.

⁶ Jorge Lanata, ‘La grieta’, *Clarín*, 10 de agosto de 2013. <http://www.clarin.com/opinion/Grieta_0_971902892.html>. Consultado el 20 de diciembre de 2013. En esta ocasión Lanata explicó su concepto: ‘[En la actualidad] hay como una división irreconciliable en la Argentina que yo llamo la grieta. Creo que la grieta es lo peor que nos pasa. Incluso va a trascender al actual gobierno [...], y [...] va a permanecer. La grieta no es política; es cultural, en el sentido extenso. Tiene que ver con cómo vemos el mundo. Ha separado amigos, hermanos, parejas, compañeros de *laburo* [trabajo].[...] [Se repite] esta historia de que quien está en contra es un traidor a la patria. Y se debe de tener que poder estar en contra sin ser un traidor a la patria. La última vez que algo así pasó fue en los 50 y esa grieta duró 40 años. Creo que todos somos la patria y el país. Nadie tiene el *copyright* de la patria. La Argentina no es una marca registrada de nadie, de ningún partido, de ningún movimiento, de ningún gobierno. Nadie tiene el *copyright* de la verdad. Ojalá que alguna vez podamos superar esta grieta porque dos medias Argentinas no suman una Argentina. Dos medias Argentinas son dos medias Argentinas. No suman una Argentina entera.’. Para una versión completa de su discurso ver en <<http://www.youtube.com/watch?v=d4s7dzUipaQ>>. Para un análisis más detallado de este concepto véase Lanata, *10k. La década robada*.

⁷ Juan Manuel Domínguez, ‘La grieta existe desde que llegaron los españoles’, Reportaje a Diego Peretti, *Diario Perfil* (Buenos Aires), 25 de octubre de 2013.

<<http://www.perfil.com/espectaculos/La-grieta-existe-desde-que-llegaron-los-espaoles-20131025-0047.html>>. Consultado el 20 de diciembre de 2013.

⁸ Héctor Leis, *Un testamento de los años 70. Terrorismo, política y verdad en Argentina*, Buenos Aires, Katz Editores, 2013; y ‘Argentina en movimiento’, *Revista de la Sociedad Argentina de Análisis Político*, 2:3, agosto 2006, pp. 489–508.

⁹ Ana Laura Lusnich, *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, 2005, p. 13.

¹⁰ Duncan Bell, ‘Mythscape: Memory, Mythology, and National Identity’, *British Journal of Sociology*, 54:1, 2003, pp. 63–81, p. 69.

¹¹ Gustavo Aprea, *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008, p. 10.

¹² Anthony Cohen, *The Symbolic Construction of Community*, London; NY, Routledge, 2001, p. 15.

¹³ En algunas películas de la última década, cineastas como Pablo Trapero, Adrián Caetano o Marcelo Piñeyro, han coincidido en hablar sobre los espacios fragmentados de la ciudad, a la vez que han aludido a los ámbitos que habría que rehacer o reinventar para reconstruir un lugar de encuentro que perciben en profunda disputa. Véase Hugo Hortiguera, ‘Después de la globalización. La destrucción de lo social en *Las viudas de los jueves* y *Carancho*’, *Letras hispanas. Revista de literatura y cultura*, 8:1, 2012, pp. 111–27. Pablo Trapero ha producido y dirigido una larga lista de películas, entre las que aparecen de una u otra manera espacios cerrados, ambientes claustrofóbicos, lugares sin salida: *Mundo grúa* (1999), *El bonaerense* (2002), *Nacido y criado* (2006) y *Leonera* (2008), *Carancho* (2010) y *El elefante blanco* (2012). En la filmografía de Adrián Caetano, podemos mencionar *Pizza, birra y faso* (1998), *Bolivia* (2001), *Un oso rojo* (2002). Su último film de ficción fue *Crónica de una fuga* (2006). Fue también director de una primera versión documental sobre el expresidente Néstor

Kirchner (*Néstor Kirchner, la película*, 2012) que sería terminada por Paula de Luque. Por último, Marcelo Piñeyro debutó en la dirección cinematográfica en 1992 con *Tango feroz: la leyenda de Tanguito*. Hasta la fecha, lleva filmadas siete películas. En su producción se destacan, entre otras: *Plata quemada* (adaptación del libro homónimo de Ricardo Piglia), de 2000; *Kamchatka*, de 2002 (llevada luego a formato literario por Marcelo Figueras); y *El método*, de 2005, filmada enteramente en España y basada en la obra teatral *El método Grönholm*, del catalán Jordi Galceran Ferrer. Su última película hasta la fecha es *Las viudas de los jueves* (2009), con adaptación de Marcelo Figueras y Piñeyro, sobre la novela homónima de Claudia Piñeiro [2005], Premio *Clarín-Alfaguara* de novela del año 2005.

¹⁴ Para muchos de estos directores antes mencionados, los espacios urbanos en particular han perdido ya su estatus como sitios de comunicación cultural y de interacción social espontánea. En forma llamativa, estos territorios han devenido, como lo planteaba Lanata en su discurso, en lugares de crisis continuas, quebrados, plagados de fronteras interiores, en donde se han ido consolidando zonas de exclusión permanente y formas inéditas de soledad y aislamiento. La interacción ha dado lugar a relaciones puramente transaccionales. Es posible, como señalaba más arriba, que esto no lo hayan impuesto los Kirchner en general, pero es cierto también que esta situación de deterioro de los lazos sociales es quizás uno de los elementos que más significativa e insistentemente se viene proyectando en el discurso cinematográfico argentino de la última década. Paradójicamente, en muchos de estos filmes participan directores, guionistas y actores defensores de esta línea política.

¹⁵ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 1991; y Pierre Bourdieu, 'La casa o el mundo dado vuelta' en *El sentido práctico*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 428.

¹⁶ Stuart Aitken y Leo Zonn, 'Re-presenting the place pastiche', en Stuart Aitken y Leo Zoon (eds), *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Maryland, Rowmann /Littlefield, 1994, pp. 3–25, p. 5.

¹⁷ Además de las películas posteriores a 2003 mencionadas más arriba, se pueden agregar por diversos motivos: gran parte de la filmografía de atmósfera claustrofóbica de Lucrecia Martel; *Cama adentro* (2004) de Jorge Gaggero; *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan Carlos Campanella; *Dos hermanos* (2010) de Daniel Burman; *Un cuento chino* (2011) de Sebastián Borensztein, *Medianeras* (2011) de Gustavo Taretto. En todos estos casos, se trata de películas bastante exitosas de taquilla, que nos hablan de encierros y aislamientos, en donde resulta difícil para los protagonistas sostener su lugar en relación con los otros y de ahí el conflicto que se dispara dentro de las cuatro paredes de la casa. Para el caso especial de la película de Campanella, véase Hugo Hortiguera, ‘Perverse Fascinations and Atrocious Acts: An Approach to The Secret in Their Eyes by Juan Jose Campanella’, *Studies in Latin American Popular Culture*, 30, 2012, pp. 110–123; y para un análisis sobre Piñeyro y Trapero ver Hortiguera, ‘Después de la globalización’.

¹⁸ Escribo esto y no puedo dejar de mencionar el recordado final de ‘Casa tomada’ de Julio Cortázar, cuando el protagonista abandona la casa con su hermana y decide tirar la llave a la alcantarilla, ‘no fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada’. Julio Cortázar. ‘Casa tomada’, *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, pp. 9–18, p. 18.

¹⁹ Gonzalo Aguilar, *Other Worlds: New Argentine Films*, New York, Palgrave, Macmillan, 2008. Para una brevísima introducción al planteo inicial del programa de gobierno del Dr. Néstor Kirchner y los relatos que este intentó hacer circular muy tempranamente (algo que, por problemas de espacio, me resulta imposible detallar aquí), puede verse Damián Fernández Pedemonte, ‘De la Rúa, Kirchner y las prerrogativas del discurso del poder’, en Luciano Elizalde, Damián Fernández Pedemonte y Mario Riorda (eds), *La construcción del consenso. Gestión de la comunicación gubernamental*, Buenos Aires, La Crujía, 2006, pp. 269–78.

²⁰ Arendt, *La condición humana*, p. 211.

²¹ La elección de La Plata para el escenario de la acción no es tampoco fortuita. La ciudad fue proyectada a fines del siglo XIX, siguiendo una concepción racionalista de los centros urbanos (y cabe recordar que uno de los exponentes máximos del racionalismo arquitectónico será precisamente Le Corbusier). Pensada como ciudad ideal—con algunos toques masónicos—La Plata (un cuadrado perfecto con abundantes diagonales que lo cruzan formando rombos, y bosques y plazas colocadas con exactitud cada seis calles) fue diseñada apuntando a que sus habitantes pudieran realizar en su geografía sus objetivos de mejoramiento material y espiritual.

²² Oswaldo Páez, ‘El hombre de al lado, o cuando Calibán intentó romper la pared’, *Revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 21–22, 2011, pp. 90–98, p. 92.

²³ Mouguillanski anota muy sagazmente que esta secuencia inicial, inspirada en una videoinstalación de Gastón Libedinsky titulada ‘Boquete’, de la serie *Productos Caseros*, sobre la transformación de la Cárcel de Caseros durante un motín ocurrido en 1984, inaugura un marco interpretativo para todo el film, y establece una mirada particular acerca de la otredad. Esta percepción aparece construida sobre la base de una metáfora históricamente central en la cultura y el imaginario de la sociedad argentina: el otro como negro (lectura racial de la alteridad). Esta lectura se reiterará luego en los encuadres de los personajes y en los objetos que los rodean (espacios blancos y amplios de la casa de Leonardo/espacios oscuros y encerrados de la casa de Víctor). Para más detalles ver Marina Mouguillanski, ‘Metáforas de la desigualdad social. Una lectura de *El hombre de al lado*’, *Contracorriente*, 11:2, 2014, pp. 145–65, p. 156; y Jimena Trinquell y Sandra Savioni, ‘¿Miradas de qué clase? Construcciones cinematográficas de los conflictos de clase’, *Imagofagia*, 7, 2012, pp. 1–17. La obra de Libedinsky puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=Db-IITg60ls>. Consultado el 20 de diciembre de 2013. Es interesante el encadenamiento que se ha

producido entre estos productos fílmicos: el vídeo de Libedinsky inspiró la secuencia inicial de *El hombre de al lado*, y este filme, a su vez, ha servido como antecedente para el corto, como veremos más adelante.

²⁴ Esta concepción concéntrica de la historia resulta en extremo llamativa y es, podría afirmar, la estructura que sigue la diégesis. El dueño de la casa de Le Corbusier es un arquitecto y diseñador. La casa está en una ciudad racionalista que sigue por momentos algunos de aquellos postulados del funcionalismo arquitectónico propuestos por Le Corbusier. La historia gira—nunca mejor usado este término—siempre alrededor de ese agujero que Víctor hace en la medianera común y que Leonardo se resiste a aceptar. Toda la discusión entre los dos vecinos se centra en ‘las vueltas argumentativas’ que da Leonardo para convencer a Víctor a cerrar la dichosa abertura en la medianera. Pero también Leonardo ‘da vueltas’ en la ciudad sin rumbo muy fijo, a la vez que también da vueltas en su coche por el frente de la casa de Víctor, tratando de reconocer la geografía en la que este vive. Mientras tanto, Víctor hace lo mismo subido a una furgoneta que parece un tanque de guerra, con vidrios polarizados y música popular a todo volumen. ‘Dar vueltas’—en el más amplio sentido de la expresión—es una constante de la historia.

²⁵ Zygmunt Bauman, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires, FCE, 2011, p. 139.

²⁶ El concepto de ‘espacios interdictorios’ está retomado de Bauman (*Amor líquido* 144), quien lo define como ‘espacios públicos destinados a interceptar, repeler o filtrar a sus potenciales usuarios’. Son, en suma, espacios prohibidos, a los que no se puede acceder, y que deben ser rodeados sin ser atravesados. ‘Los muros de la relación encierran el mundo de los humillados en todo el país, y convierten al territorio en un achipiélago: islas de excluidos separados simbólicamente y físicamente del mundo de la prosperidad’, nos dice Katz sobre la Argentina de los Kirchner. Katz, *El simulacro*, p. 64.

²⁷ Marcelo Gardinetti, ‘Casa Curutchet: relaciones concertadas’, *Tecnne. Portal de Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño*, 17 de diciembre de 2013. <<http://tecnne.com/?p=9745>>. Consultado el 2 de mayo de 2014.

²⁸ Jorge Luis Borges, ‘Los dos reyes y los dos laberintos’, en Jorge Luis Borges, *El aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1984, pp. 135–36.

²⁹ Las botitas curiosamente aparecen en una escena anterior puestas en los pies de una de las muñecas de Lola. Algo perverso parece entreverse en la relación entre la chica y su vecino. Asimismo, la misma atracción que despierta Víctor en Lola parece despertarla en los padres de esta, cuando ellos también espían desde su ventana, amparados en la oscuridad de la noche, las proezas sexuales de Víctor con una chica. Una vez más, se hace presente la mirada fascinada de la familia sobre alguien que es distinto, diferente, otro.

³⁰ Arendt, *La condición humana*, p. 204.

³¹ Silverstone, *La moral de los medios*, p. 63.

³² Katz, *El simulacro*, p. 69.

³³ Katz, *El simulacro*, p. 94.

³⁴ Zygmunt Bauman, *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*, Madrid, FCE, 2011. p. 84. Énfasis en el original.

³⁵ ¿Hasta qué punto, me pregunto aquí, no hay un eco de aquel relato fundador de Esteban Echeverría como lo es ‘El matadero’?

³⁶ Richard Sennett, *The Fall of Public Man: The Social Psychology of Capitalism*, Cambridge, Cambridge UP, 1977, p. 264.

³⁷ Alain De Botton, *The Architecture of Happiness. The Secret Art of Furnishing your Life*, London, Penguin, 2007, p. 199.

³⁸ La cita, aunque larga, merece ser reproducida: ‘Disculpame que te moleste. Una boludez. Por ahí te puede parecer un pedido medio loco pero bueno... ¡Qué sé yo! Como somos

vecinos y hay buena onda... Todos tenemos nuestras cosas, ¿no es cierto? Así como yo tengo las mías vos tendrás las tuyas. Todos, ¿no? Voy al punto así no te robo más tiempo que seguramente tendrás muchas cosas que hacer. El tema es así. Yo cuando llego de *laburar* [trabajar] todo el día necesito un momento de relax para olvidarme un poco de todos los conchudos de mierda hijos de remil putas del laburo [trabajo]. Ese momento para mí es sagrado. Ese ritual yo lo necesito como el aire. Yo, ¿me entendés? ¿Y entonces qué pasa? Yo me siento ahí con mi librito y te veo—bueno, vos también me viste—que nos vimos, ¿eh? Que aparecés... Que no sé si estás con una cama elástica... ¿Estás practicando para algo, saltando? Bueno, igual a mí qué me importa. Ese es problema tuyo. Yo no voy a opinar de lo que vos hacés adentro de tu casa. Adentro de tus cuatro paredes cada cual, viste... Si vos te querés hacer coger por un burro es cosa tuya. Yo qué me tengo que meter. ¿No es cierto? Cada cual... La verdad es que dudé. No sabía si venir y decírtelo o directamente clavarte una denuncia en la [comisaría] 34 y se acabó. El comisario es amigo mío. Así que ¡qué sé yo! Como hay buena relación y somos buenos vecinos y hay buena onda, dije, bueno voy y le digo. Total, yo jamás te dije nada. Jamás me quejé. Me las banqué todas. ¡Todas! Me banqué las fiestas que hacés—bueno ahora ya no tanto, pero hasta hace poco hacías esas fiestas de los jueves, que hacías todo ese ruido, que no sé... ¿Qué hacían? ¿Movían muebles?—. Bue, no importa. Me la banqué... Cuando me ponés a Alejandro Lerner... que lo detesto. Pero tengo derecho como cualquiera o como cualquier ciudadano. Yo pago mis impuestos. Todos los impuestos pago, al día. Como un recontra-nabo que soy. Y pagar mis impuestos me da mis derechos. ¿Para qué está la medianera? Para que yo no te tenga que ver la cara a vos y vos no me tengas que ver la cara a mí.’

³⁹ Arendt, *La condición humana*, p. 221.

⁴⁰ No me olvido que se salen de ese espacio por momentos y que algunos otros encuentros se producen en la calle o en la camioneta de Víctor.

⁴¹ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE, 2004, p. 113. Y este muro parece duplicar ese otro muro que está allí fuera, al que se enfrentan los espectadores cuando terminan de ver el cortometraje. Como bien agrega Katz, ese es un muro ‘a cuyos lados se afirman identidades inflexibles, no fundadas en lo que cada cual es o en lo que cada cual querría ser, sino en la diferencia con el acechante enemigo. [...] Un muro de cuya construcción se ha sido testigo, cuyas piedras fueron puestas una tras otra, una encima de otra, hasta alcanzar una altura que hace invisibles a quienes están detrás, los hace nada: puros contrarios ante los cuales hay que estar precavidos, a los cuales sólo puede atribuírseles la intención de destruir y a los que sólo se desea ver finalmente derrotados, porque en esa derrota se encontrará la confirmación de la razón, de la identidad y de la fe propias’. Katz, *El simulacro*, p. 70.

⁴² Bauman, *Modernidad líquida*, p. 116.

⁴³ Arendt, *La condición humana*, p. 16.

⁴⁴ Arendt, *La condición humana*, p. 17.

⁴⁵ Aguilar, *Other Worlds*, p. 120.

⁴⁶ Aguilar, *Other Worlds*, p. 124.

⁴⁷ La expresión pertenece también a Bauman, *Daños colaterales*, 97. Sennett define ‘civilidad’ como ‘the activity which protects people from each other and yet allows them to enjoy each other’s company’. Sennett, *The Fall of Public Man*, p. 264.

⁴⁸ Richard Sennett, ‘A Flexible City of Strangers’, *Revista ARQ*, 66 *Espacios de trabajo/Work spaces*, Santiago, agosto 2007, pp. 19–23, p. 19.

⁴⁹ Mientras esto se terminaba de escribir (fines de marzo de 2014), los medios argentinos de comunicación daban cuenta, en un lapso de diez días, de al menos una decena de ‘arrestos ciudadanos muy violentos’. Vecinos de las ciudades de Rosario, Santa Fe, Buenos Aires, Córdoba y La Rioja, sumidos en una sensación de indefensión frente a la violencia

demostrada por los asaltantes en actos delictivos—inclusive menores—atrapaban a ladrones *in flagrante delicto* y ejercían la justicia por mano propia, propinándoles severos castigos corporales e inclusive provocándoles la muerte. Tal actitud desnudaba—efecto contagio mediante—los temores de vastos sectores de una sociedad que sentía como nunca el abandono y desprotección de un Estado que parecía olvidarlos.

⁵⁰ Aguilar, *Other Worlds*, p. 123.