

Conflictos sociales, estéticos y éticos en EL HOMBRE DE AL LADO (2009)

Karim Benmiloud (Montpellier/IUF)

RESUMEN: El artículo versa sobre la película de Mariano Cohn y Gastón Duprat, *EL HOMBRE DE AL LADO* (Argentina, 2009), y se propone analizar los resortes del conflicto que ejemplifican los dos protagonistas, un diseñador de moda y un hombre del pueblo. El conflicto se plasma en torno al especial protagonismo que desempeña en la película la Casa Curutchet (1948-1953), obra maestra del arquitecto Le Corbusier.

El artículo analiza sucesivamente el conflicto de vecinos bajo el prisma de un enfrentamiento entre naturaleza y cultura, las variaciones sobre la figura del *otro*, encarnada por el personaje de Víctor Chubello, y la sutil evolución de la caracterización de los personajes que incita al espectador a ir más allá de sus prejuicios clasistas e ideológicos.

El artículo concluye con la lograda incorporación de la Casa Curutchet, como escenario ejemplar, al patrimonio internacional del cine, integrando esta un *corpus* arquitectónico prestigioso.

PALABRAS CLAVE: Le Corbusier (Jeanneret-Gris, Charles-Edouard); Casa Curutchet

Segunda película de Mariano Cohn y Gastón Duprat después de su *opera prima*, *EL ARTISTA* (2008), *EL HOMBRE DE AL LADO* (Argentina, 2009) es un filme dirigido por un dúo de cineastas¹ sobre un dúo de vecinos, centrándose en el tema de la convivencia con el *otro* (aquí la figura del vecino inquietante). Como veremos, la película lleva dicho tema a sus extremos en términos de malestar, angustia y tensión dramática, pese a las numerosas escenas divertidas, paródicas o burlescas proporcionadas por otra parte por el filme.

La película mereció seis premios Sur otorgados por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina (AACCA) en 2010. Entre los veinte premios otorgados, *EL HOMBRE DE AL LADO* había sido candidateada a nueve, y conquistó los premios a mejor película y director, mejor guión original (a Andrés Duprat, hermano del director Gastón), mejor actuación mas-

¹ Sobre el inicio de la colaboración entre los dos directores léase, por ejemplo, el artículo de Clara Garavelli, “Le XXI^e siècle et les défis de la numérisation”, en *Le Nouveau du Cinéma Argentin*, dir. por Pietsie Feenstra y María Luisa Ortega, *CinémAction* 156 (Condé-sur-Noireau: Ed. Charles Corlet, 2015), 50–7, 56.

culina y mejor actor de reparto (para Daniel Aráoz) y mejor música original (para Sergio Pángaro)².

La película escenifica el conflicto entre dos vecinos, Leonardo Kachanovsky (Rafael Spregelburd) y Víctor Chubello (Daniel Aráoz), fungiendo como tercer protagonista esencial una casa real, la casa Curutchet, en la ciudad de La Plata, vivienda también conocida como “la casa del doctor Curutchet” (1948–1953), que es la única casa diseñada por el arquitecto Le Corbusier (1887–1965) en el continente americano (existe por cierto otro edificio, en Estados Unidos, el “Carpenter Center for the Visual Arts”, en Cambridge, en el campus de la universidad de Harvard).

La construcción de la Casa Curutchet, ubicada en Bulevar 53 n° 320, La Plata, provincia de Buenos Aires, fue iniciada en 1948 y finalizada el año 1953. En la realidad extrafílmica, esta vivienda unifamiliar y consultorio médico fue declarada monumento nacional en Argentina el año 1987 y actualmente es la sede del CAPBA (Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires). Esta vivienda es un ejemplo perfecto de arquitectura moderna, basado en lo que el arquitecto definió en 1926 como los “Cinco Puntos de una Nueva Arquitectura”: la planta libre, correspondiente a la planta baja de la casa (reservada al automóvil); la terraza-jardín; los “pilotis” (que permiten prescindir de los muros de carga y aumentan la superficie útil de la vivienda); la ventana longitudinal (que mejora la relación con el exterior y enmarca el paisaje de forma muy pictórica); y la fachada libre.

1. Un conflicto de vecinos

EL HOMBRE DE AL LADO pone en escena la banalidad absoluta de un conflicto de vecinos, cuyas semblanzas, modos de vida y objetivos se oponen de forma radical. Por una parte, está Leonardo Kachanovsky, un diseñador de moda, rico, elegante, políglota, culto, que vive en una casa tan *única* como lo es su exitosa trayectoria profesional: nada menos que la Casa Curutchet, diseñada por Le Corbusier. Tiene un coche Citroën C6 último modelo. Y su mundo es el de la comunicación instantánea y todopoderosa, pero... indirecta: teléfono celular, computadora, internet (está construyendo su sitio web personal), etc.

² “EL HOMBRE DE AL LADO: la gran sorpresa,” *La Nación*, 16 de diciembre de 2010, consultado el 22 de febrero de 2016, www.lanacion.com.ar/1333894-el-hombre-de-al-lado-la-gran-sorpresa.



Fig. 1: Casa Curutchet (1948–53), La Plata

Por otra parte, o mejor dicho, *del otro lado del muro*, vive Víctor Chubello, un hombre ordinario, malhablado y grosero, cuya casa carece de luz, y que emprende unas obras para tener un acceso al sol. Como sintetiza Fernando López en *La Nación*:

De ahí el boquete que hace abrir en la medianera: quiere tener una ventana que a él le dará luz, pero invadirá la intimidad de la familia del arquitecto y destruirá la perfección de su casa-símbolo. Nace el conflicto (entre dos mundos inconciliables) y la tensión va in crescendo, aunque (...) el trato parezca cordial, y aunque en la superficie del relato prevalezca el ácido humor generado por el desencuentro entre el mundo grasa de uno y la arrogancia snob del otro.³

El mismo director apunta ya una paradoja:

Sus personalidades, sus culturas y sus idiomas son diferentes. Víctor, con su agradable encanto y su voz suave, está lleno de determinación y carácter. Sin

³ Fernando López, “El agujero en la pared y un desencuentro inevitable (EL HOMBRE DE AL LADO y la batalla por el rayo de sol)”, *La Nación*, 2 de septiembre de 2010, consultado el 22 de febrero de 2016, www.lanacion.com.ar/1300369-el-agujero-en-la-pared-y-un-desencuentro-inevitable.



Fig. 2: Leonardo Kachanovsky frente a su computadora

embargo, Leonardo, a pesar de que tiene gran aplomo, e incluso cierta arrogancia en su trabajo, no está realizado en su vida (...).⁴

La oposición entre ambos personajes que se va a desarrollar en toda la película se nota ya desde el cartel, y luego desde el inicio, con un juego muy gráfico entre las dos partes de la pantalla, simétricamente separadas. En un artículo titulado “El miedo a mirar”, publicado en la revista *El espectador imaginario*, Marcela Barbaro apunta ese uso especialmente eficaz del *split-screen*: “Una maza sobre la pared quiebra el silencio de los títulos iniciales y divide la pantalla. De un lado, la causa y del otro, la consecuencia”⁵.

La oposición –y la complementariedad– de los dos actores/personajes se debe también a la elección del elenco, que reúne a dos actores que proceden de dos esferas culturales distintas: mientras que Rafael Spregelburd (Leonardo Kachanovsky) es un reconocido dramaturgo, director y actor de teatro⁶,

⁴ “Anécdotas sobre EL HOMBRE DE AL LADO y de su rodaje”, consultado el 22 de febrero de 2016, www.sensacine.com/peliculas/pelicula-180258/secretos.

⁵ Marcela Barbaro, “El miedo a mirar”, en *El espectador imaginario*, revista en línea de *Aula Crítica*, Escuela de Crítica Cinematográfica, octubre de 2010, consultado el 22 de febrero de 2016, www.elspectadorimaginario.com/pages/octubre-2010/criticas/el-hombre-de-al-lado.php.

⁶ Rafael Spregelburd (nacido en 1970) es el autor de *Teatro incompleto 1: Destino de dos cosas o de tres. Cucha de almas. Remanente de invierno. La tiniebla. Entretanto las grandes urbes* (2005); *Heptalogía de Hieronymus Bosch I, II y III: La inapetencia. La extravagancia. La modestia* (2000); *Heptalogía de Hieronymus Bosch IV y V: La estupidez. El pánico* (2005); *Heptalogía de Hieronymus Bosch VI: La paranoia* (2008); *Heptalogía de Hieronymus Bosch VII: La terquedad* (2009); etc. La ficha del dramaturgo en la enciclopedia Wikipedia indica: “Recibió el Premio Konex 2004 en la

Daniel Aráoz (Víctor Chubello) es un actor de televisión y de comedias⁷. Por lo tanto, ambos representan dos universos culturales opuestos que, también en la realidad extrafílmica, tienen muy escasos puntos de contacto.

2. Un enfrentamiento simbólico: naturaleza/cultura, civilización/barbarie

En este sentido, y como lo vamos a ver ahora detenidamente, el cine propuesto por Mariano Cohn y Gastón Duprat, más que una ambiciosa propuesta estética, es también, a todas luces, un medio de investigación social y política que permite indagar las tensiones y los conflictos sociales, a raíz de un argumento concebido de forma ejemplar como un *revelador* de las fracturas inherentes a la sociedad argentina contemporánea, incluso en este espacio compartido que es la gran urbe, La Plata, vista como una ampliación de la capital Buenos Aires. Como de paso, la película también indaga ciertos estereotipos acerca del tema del crecimiento de la inseguridad, de los nuevos peligros generados por la explosión de la urbanización no controlada y de la mezcla de sectores de la población que antes vivían de forma separada, temas de los que saca ventaja, a nivel político, cierto populismo característico de las sociedades desarrolladas de principios del siglo XXI.

2.1 Una serie de conflictos: variaciones fantásticas sobre el otro

El banal conflicto de vecinos cobra rápidamente significados múltiples y complejos, y subsume una serie de conflictos de mayor alcance simbólico, entre los cuales están el conflicto de clases sociales, el cultural y el político e ideológico. Veámoslos:

- un conflicto de clase: entre un diseñador rico, elegante y culto, que vive en una casa excepcional, bañada en una luz ennegecedora (diseñador con el que tiende a identificarse el espectador, por adoptar la cámara las más de las veces el punto de vista de éste); y un hombre común y co-

disciplina Teatro: Quinquenio 1999–2003 y en 2014 el Konex de Platino en la disciplina Teatro: Quinquenio 2009–2013, otorgados por la Fundación Konex. También ha sido premiado con el Tirso de Molina (España), Casa de las Américas (Cuba), en tres ocasiones con el Premio Ubu (Italia), Premio Nacional de la Argentina, Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, en varias ocasiones los Premios ACE, Trinidad Guevara, Florencio Sánchez, entre otros”, https://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Spregelburd, consultado el 22 de febrero de 2016.

⁷ Daniel Aráoz (nacido en 1962) fue, entre otros papeles, actor para el noticiero cómico de televisión *La noticia rebelde*, y para los programas *El mundo de Antonio Gasalla*, *De la cabeza, Rebelde sin pausa*, *Club social y deportivo*, *Cara y ceca*, *La barra de la tele*, *Por el nombre de Dios*, *Café Fashion*, *22, el loco*, *099 Central*, *Durmiendo con mi jefe*, etc.



Fig. 3: La casa perfecta de Leonardo Kachanovsky

rriente, brutal, que vive detrás del muro, en una casa banal y fea (que no da a la misma calle). Es lo que subraya el título de la película, que no le da más identidad a Víctor que la de su condición de vecino anónimo, de *man next door* (como reza el título de la película en inglés), para referir la banalidad absoluta del (vecino) que vive al lado de nosotros, y que aparece nada más abrirse la puerta de la casa vecina, pero al que a veces desconocemos por completo (e incluso al que no queremos siquiera conocer).

- un conflicto cultural: entre Leonardo, el diseñador culto y viajado, que vive en la casa del arquitecto suizo-francés Le Corbusier, cuya silla fue premiada en Estocolmo, quien conoció un gran éxito en la Feria del diseño de Milano, evoca con su hija los *souvenirs* traídos del MoMA de Nueva York, etc., por un lado; y Víctor que solo sale de la ciudad para ir al campo a cazar, por el otro. De hecho, la onomástica también es reveladora: Kachanovsky suena a elegancia aristocrática muy *mitteleuropa*, mientras que Chubello connota cierta ordinariedad.

Marcela Barbaro observa la inserción casi mimética del diseñador Leonardo en su casa perfecta:

La coherencia estilística de su entorno muestra todo milimétricamente acomodado y combinado, cada plano y encuadre registran a Leonardo mimetizado con las formas plásticas y frías del decorado. (...) La casa, sus espacios y los objetos parecen tomados y mirados como si fuesen parte de una maqueta, en grandes dimensiones, tal vez, las mismas que diseñaría el personaje. Un ser

que parece una extensión de esa casa, un diseño mismo. Alguien tan preso de la imagen como de lo que construye.⁸

- un conflicto político o ideológico: entre Leonardo, educado, culto, progresista, que, según parece, tiene un compromiso a favor de los pueblos indígenas (que, además, por modestia, aunque sea falsa, no quiere mencionar en el sitio web personal que está construyendo con sus asistentes) y Víctor, el bruto xenófobo que no quiere tomar una copa con Leonardo en el bar de la esquina porque “*éste está lleno de negros*” (sic).

Esto se observa también en un elemento del decorado de la casa, que se encuentra en el cuarto de la hija de Leonardo: un retrato del Che, revisitado en blanco y rojo, a la moda del Pop Art y de las famosas series o serigrafías de Andy Warhol, cuadro que afirma a la vez un seudo compromiso político (¡nada menos que la revolución!) y una apuesta cultural de altísimo nivel (tanto más cuanto que es perfectamente asumida por una chica muy joven).

En todo caso, la casa Curutchet, en este sentido, funge como espacio único de desarrollo de la acción dramática, verdadera “unidad de lugar” como en las tragedias clásicas. Y es, al mismo tiempo, algo así como un *revelador* o un *detonador* que permite indagar las abruptas tensiones que resquebrajan la sociedad argentina contemporánea, especialmente las que se dejan ver a raíz del auge del kirchnerismo, donde las clases bajas, o media-bajas, aspiran de repente a una *visibilización* cada vez mayor. En este sentido, el cine de Cohn y Duprat no es tan solo una apuesta estética de alto nivel (de la que es claro ejemplo la elección de la Casa Curutchet), sino un medio de investigación de la realidad social y política argentina en la época de Cristina Fernández de Kirchner (nacida en la Plata en 1953... como la Casa Curutchet), presidenta de Argentina de 2007 a 2015.

De allí que la “Casa Curutchet” funcione como una perfecta *mise en abyme* del valor y de la función que se le confiere a una creación artística (trátase de una famosa casa de arquitecto... o, claro, de un filme). De allí también que la arquitectura sirva de enfoque privilegiado para interrogar los fundamentos

⁸ Barbaro, “El miedo a mirar”. El crítico Thomas Sotinel apunta: “Cohn y Duprat diseñan en cada plano la materia cultural que constituye el hogar de Leonardo. Disponen para ello de un formidable decorador. Las líneas puras y frías de la casa Curutchet dibujan perfectamente la existencia a la que aspira el diseñador, eficaz, racional, justificada por el éxito estético”, Th. Sotinel, “L’homme d’à côté : le bobo, la brute et Le Corbusier” (la traducción es nuestra), *Le Monde*, 3 de mayo de 2011, consultado el 22 de febrero de 2016, www.lemonde.fr/cinema/article/2011/05/03/l-homme-d-a-cote-le-bobo-la-brute-et-le-corbusier_1516212_3476.html.

y las características de un contexto político, económico y social dado, como se observará dos años después con otra película argentina que le da también un papel esencial a la reflexión sobre la arquitectura: *MEDIANERAS* (2011) de Gustavo Taretto, con el monólogo inicial tan deprimente del personaje de Martín sobre el caso de Buenos Aires como fracaso urbanístico y el personaje de la arquitecta Mariana?

Para matizar un poco esta primera serie de antítesis que hemos recalado entre los dos protagonistas (Víctor/Leonardo), habría que añadir, sin embargo, que, conforme avanza la película, nos damos cuenta de que la ventana que abre Víctor en el muro, más que una simple ventana, es una brecha que, de repente, le da una *visibilidad* y una presencia *corpórea* a todo un sector de la población (la clase baja) que los miembros de la clase alta (como son Leonardo Kachanovsky y su familia) ignoran totalmente, porque viven protegidos (o reclusos) en su mundo de privilegios y de lujo, por abierto que sea (o, digamos, parezca) en este caso arquitectónico tan peculiar que es el de la Casa Curutchet.

Y no es casual si Leonardo, a su vez, vive una paradoja: oscila entre el goce narcisista que experimenta viviendo en una casa tan abierta y tan luminosa y su deseo de cerrarla y de protegerse del vulgo y de las agresiones, como se nota en un diálogo con el agente de seguridad que le sugiere poner rejas (lo que Leonardo se negará a hacer, por supuesto, para no destruir la coherencia arquitectónica de la casa). Como se verá después, esta cuestión de la seguridad tendrá una importancia mayúscula para el desenlace de la película, con la instalación de un “botón de pánico”.

Por lo tanto, la primera aparición del (antes invisible) Víctor, en el boquete, es a la vez como el nacimiento del *otro* (un gallito... o, más amenazador, un buitro que sale lentamente de la cáscara de un huevo) y algo así como la aparición fantástica de un *alien*. Escribe al respecto Marcela Barbaro con toda razón:

Nada más gráfico y simbólico que la elección del plano fijo, donde Víctor asoma su cabeza, desde una abertura cuasi vaginal. Del otro lado, en esa otra vida opuesta a la suya, está Leonardo, que no lo esperaba con los brazos abiertos, precisamente.¹⁰

⁹ Véase al respecto el capítulo “Buenos Aires : empilements et stagnations” en Thomas Messias, *Le nouveau cinéma argentin* (Levallois-Péret: Playlist Society, 2015), 55–70, y especialmente sobre “Medianeras” (2011), 57–60.

¹⁰ Barbaro, “El miedo a mirar”. Sobre el conflicto entre los dos vecinos, léase también el breve análisis de *EL HOMBRE DE AL LADO* en Messias, *Le nouveau cinéma argentin*, 60–1.



Fig. 4: Aparición de Víctor en el boquete

A partir de esta aparición, Víctor viene a *perturbar* el espacio tan obsesiva y maniáticamente pensado y organizado por Leonardo y su esposa (no por azar, ella, profesora de yoga), y crea inestabilidad nerviosa tanto en la pareja como en el espectador.

En un contexto tan urbano y elegante, suena por lo tanto bastante amenazador que Víctor cace él mismo el jabalí que prepara en escabeche (cuya receta dictará el propio Víctor, *post mortem*, en voz en off, cuando desfilen los créditos al final de la película). En clave burlona, Víctor encarna, por lo tanto, la *irrupción* de la animalidad reprimida en la urbanidad superlativa de la Casa Curutchet de la ciudad de La Plata.

2.2 La dimensión antropológica: naturaleza/cultura

Una serie de detalles complementarios muestran que estos tres conflictos (social, cultural y político) ejemplifican de forma patente una oposición fundamental entre Naturaleza y Cultura. Muy significativamente, Víctor se caracteriza por su cuerpo macizo, una gran fuerza vital, cierta dosis de brutalidad y de salvajismo (como lo muestra primero la fuerza brutal con que perfora la pared que lo separa de su vecino; el hecho de que sea cazador, etc.); y Leonardo por su cuerpo fino y delgado, sus gafas de diseño, y su forma suave y elegante de moverse en su casa y en la vida.

La dicotomía conflictiva entre Naturaleza y Cultura se nota también en los comportamientos sexuales de los dos protagonistas principales: Leonardo ha invertido hasta la caricatura el campo del intelecto y de la cultura, y, conforme va creciendo la tensión con el vecino, aunque se le vea en varias



Fig. 5: El pollo decapitado

ocasiones en la cama con su esposa, nunca tiene relaciones sexuales con ella (es decir que conoce un estado de *aphanisis* o pérdida de la sexualidad). De hecho, se nota la creciente incomunicación que impera en su relación matrimonial, la frustración sexual (se queja en algún momento de “no coger desde hace meses”) y el papel de dominado que desempeña en sus relaciones con las dos mujeres de su casa (tanto con su esposa, a la que miente constantemente, como lo haría un niño con su mamá; como con su hija, con la que nunca logra establecer un diálogo, y que siempre tiene sus audífonos puestos para evitar cualquier contacto con él).

De hecho, podríamos decir que hay dos pollos decapitados en esta casa, el inofensivo pollo que cocina Leonardo (que seguramente habrá comprado y no matado con sus propias manos), y el propio Leonardo. (Por lo contrario, recordemos que Víctor es un cazador, y caza y cocina jabalí).

En cambio, Víctor es, ante todo, cuerpo y acción: su potencia varonil y sexual se nota en una escena nocturna en la que, delante de la famosa ventana abierta (la que da a la casa de Leonardo), en clave exhibicionista, está a punto de “coger” a una hermosa mujer desnuda ante los ojos, entre admirados y envidiosos, de Leonardo y su esposa, condenados a su condición de meros espectadores de la potencia sexual del otro (00:56).

Esta abismación o *mise en abyme*, o sea un dispositivo formal que propone una función teatral o cinematográfica dentro de la misma película, y un complejo juego actor/espectador, o exhibicionista/*voyeur*, como en la famosa película REAR WINDOW (LA VENTANA INDISCRETA, 1953–1954), de Alfred Hitch-



Fig. 6: El teatro “new burlesque” de Víctor

cock. Como se sabe, en esta metapelícula sobre el espectáculo y voyeurismo, abundan las alusiones sexuales (por ser los departamentos de enfrente del de James Stewart y Grace Kelly variaciones irónicas o trágicas sobre el tema de la sexualidad y del matrimonio¹¹), y observamos que REAR WINDOW se estrenó en 1954, un año después de la casa Curutchet de Le Corbusier.

Significativamente, también Víctor está dispuesto a jugar un rol muy activo con las dos mujeres de la casa: así, no en vano le propone a Leonardo tratar de convencer a su mujer de la utilidad de la ventana (como muestra de una posible solidaridad varonil); y sobre todo, no por azar logra Víctor establecer un contacto –también muy sexualmente orientado y connotado– con la propia hija de Leonardo, mediante un pequeño teatro de marionetas, en forma de *lap dance*, que hace de forma sugestiva con... sus gruesos dedos, para divertirla pero también para despertar deseo sexual en ella.

Asimismo, a nivel simbólico, en la pareja conflictiva que los dos hombres (Leonardo/Víctor) llegan a conformar –que oscila constantemente entre atracción y repulsión, fascinación y rechazo, y, claro, amor y odio–, en términos homosexuales, Víctor sería el dominador varonil (activo) y Leonardo el dominado afeminado (pasivo). Según Thomas Sotinel, el crítico de *Le Monde*:

El conflicto entre el hombre de la casa y el hombre de la calle se convierte poco a poco en una fascinación turbia, unilateral. Víctor ejerce un dominio casi

¹¹ Léase, por ejemplo, al respecto: François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut* ou *Le cinéma selon Alfred Hitchcock* (Paris: Robert Laffont, 1966). Para la versión en español, consultar *Hitchcock/Truffaut*, edición definitiva (Madrid: Alcal, 1991), 174 y ss.



Fig. 7: Una relación ambigua entre los dos hombres

erótico sobre Leonardo, que se debate entre su deseo de parecerse –aunque solo fuera por un instante– a ese hombre que solo vive al compás de sus pulsiones, y las reglas que le impone su propia vida social y conyugal.¹²

En realidad, no podemos descartar del todo la hipótesis según la cual la fascinación es mutua, siendo Leonardo partícipe de un mundo que le es por ahora vedado a hombres como Víctor. De allí lo que le dice Víctor a Leonardo en la intimidad de su furgoneta desvencijada: “Bueno mira, Leonardo, yo te quiero, y te respeto, como vecino y como persona”. O después, piénsese en el famoso monólogo nocturno del mismo, en el que amenaza al diseñador (y que se parece a una escena de furia del mismísimo Robert de Niro): “Al que se mete con mi tío Carlos le como los huevos, esté donde esté, sea quien sea” (sic). Una escena que es como el clímax erótico-agresivo de esta relación de dominación/sumisión que se desarrolla paulatinamente entre los dos hombres.

A través del prisma (o del reflejo) que le proporciona Víctor a su elegante vecino, y detrás de su éxito aparente, Leonardo aparece como un pobre fracasado: como esposo, como padre y como amigo, ya que desprecia la amistad que le ofrece generosamente su vecino.

El conflicto simbólico entre Naturaleza y Cultura que ejemplifica el conflicto de vecinos entre Leonardo y Víctor se desliza, poco a poco, hacia un conflicto entre civilización y barbarie, de larga tradición en la cultura y la lite-

ratura argentinas (desde *Facundo: civilización y barbarie*, de 1845, de Domingo Faustino Sarmiento), que el filme, a su vez, se propone ilustrar e indagar.

Si Leonardo encarna la cultura y el arte (como lo sugiere su nombre, que comparte con uno de los mayores genios del renacimiento, Leonardo da Vinci, que fue a la vez pintor, escritor, filósofo, pero también inventor, científico, y sobre todo arquitecto, ingeniero, urbanista como Le Corbusier), es decir, la civilización, en su dimensión más sofisticada; Víctor, en cambio, encarna la fuerza brutal, las pulsiones violentas y la amenaza latente (pero permanente) de la resolución del conflicto mediante el uso de la violencia, es decir, el regreso a la fuerza de los orígenes y a la barbarie.

En todo caso, en un país como Argentina, que conoció una feroz dictadura militar (1976–1983), esta oposición civilización/barbarie supone un trasfondo histórico y político latente que, para esquematizar, incita al espectador a identificar a Leonardo como un intelectual de izquierdas (heredero de la cultura progresista de los revolucionarios exiliados y solidario con los pueblos indígenas, aunque ya vendido al mercado) y a Víctor como un ser bruto, grosero y racista (heredero del sector pobre de la población argentina que pudo ser, en algún momento, cómplice de la dictadura). Una *identificación*, por cierto, totalmente abusiva que, al final de cuentas, tiende a poner en tela de juicio los propios prejuicios del espectador.

Por ello, el filme juega con las expectativas del espectador y con ciertos tópicos exitosos del cine fantástico o de horror, especialmente con dos modalidades distintas, o dos esquemas bastante trillados:

1. bajo las apariencias más banales, un vecino ordinario se revela de repente un asesino serial o un peligroso psicópata que quiere acabar con la vida de los protagonistas. En varias ocasiones, Víctor repite “no soy ningún psicópata, yo no me voy a poner a mirar lo que están haciendo en tu casa (...) somos todos gente laboradora, gente... de bien”, lo que precisamente no es nada tranquilizador...
2. una casa, incluso grande y elegante, se vuelve lugar amenazante debido a ruidos extraños o a presencias fantasmales.

En el primer caso, el del conflicto de vecinos (o de la convivencia con uno o varios vecinos inquietantes), piénsese por ejemplo en *ROSEMARY'S BABY* (Roman Polanski, 1968), *LE LOCATAIRE* (EL INQUILINO, Roman Polanski, 1976), en *PACIFIC HEIGHTS* (DE REPENTE, UN EXTRAÑO, John Schlesinger, 1990), o incluso, con la figura del “intruso” amigo/enemigo, en *HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN* (HARRY, UN AMIGO QUE OS QUIERE, Dominik Moll, 2000),

¹² Sotinel, “L’homme d’à côté : le bobo, la brute et Le Corbusier”.

es decir, una serie de películas que se inscriben en la tradición del “home invasion movie”, subgénero bastante conocido del cine fantástico o de terror.

En el segundo caso, piénsese en “La caída de la Casa Usher” (1839) de Edgar Allan Poe o, por supuesto, en el cuento “Casa tomada” (1946) de Julio Cortázar (recogido en el volumen *Bestiario*, 1951), o, ya en el cine, en la rica mansión de REBECCA (1940, inspirada en la novela epónima, de 1938, de Daphne du Maurier) y en la casa de PSYCHO (1960), para tomar dos ejemplos hitchcockianos canónicos, o también en THE HAUNTING (1963), de Robert Wise.

Confiesan los propios directores:

Rodar en la Maison Curutchet fue perfecto porque acentuaba el conflicto entre los vecinos. Hemos querido hacer un personaje en sí mismo, y no un simple decorado. Hay muchas escenas en las que la casa aparece sola, sin personajes. La plasticidad, la luz y la cualidad del espacio de esta casa, ¡son infernales!¹³

3. Del otro lado del muro, del otro lado de las apariencias

Como lo vamos a ver ahora, este boquete abierto en la pared por Víctor se convierte poco a poco en una brecha abierta en un muro de certidumbres sociales, estéticas y éticas.

3.1 La perspectiva artística

Víctor es, en efecto, un ser mucho más complejo de lo que aparentaba simplemente a primera vista. Tiene, como mínimo, una doble relación, estrecha y directa, con el arte.

Víctor es primero un escultor, ya que se descubre que tiene esculturas bastante monumentales, que pueden parecer feas a primera vista, y que el espectador –en solidaridad estética tácita con Leonardo– tiende a desechar por su mal gusto. Una de ellas representa el Origen, es decir, en palabras del artista, “está inspirada en mi madre, es un útero, una vagina, es una concha” (sic).

En realidad estas esculturas también se parecen al *arte bruto*, realizado por autodidactas o artistas *naïfs*, como Joseph Ferdinand Cheval (1836–1924), conocido como el “facteur Cheval” (el cartero Cheval), para tomar el ejemplo de otro arquitecto francés que dedicó treinta años de su vida a la edificación de su “Palacio ideal” en Hauterives (Drôme, Francia).

En este sentido, los directores retoman aquí, prolongándola, la reflexión ya iniciada en su primera película, EL ARTISTA (2008), sátira divertida y feroz de los medios del arte contemporáneo, en la que, a partir de la llegada de un

¹³ “Anécdotas sobre ‘El hombre de al lado’ y de su rodaje.”



Fig. 8: Leonardo escéptico frente a la obra de Víctor

intruso o de un *usurpador*, se revela la impostura del pretendido “artista”¹⁴. En EL HOMBRE DE AL LADO, Leonardo y un amigo suyo quedan ridiculizados en una escena en la que escuchan música experimental y analizan como parte de ella los golpes... que da en realidad en la pared vecina el propio Víctor como consecuencia de la “reforma” que emprende.

En segundo lugar, Víctor es, además, artista, si se considera que es escenógrafo o marionetista, por las funciones que organiza (a escondidas de Leonardo) en este doble escenario rectangular conformado:

1. por la ventana (que ya sugiere una alusión a REAR WINDOW, como ya vimos);
2. y por un tablado de cartón en el que Víctor mueve lascivamente sus dedos, como si fueran una bailadora de *lap dance* (véase 1:02'10)... un espectáculo a la vez muy obsceno y muy divertido (por no decir vanguardista), en algo parecido a la boga del *new burlesque*, que se ha puesto muy de moda en los círculos intelectuales y *underground* desde hace algunos años, a raíz de su despegue en los 90. Una boga que asume en realidad una posición crítica, desde el feminismo y las luchas *gender*, contra el machismo y el patriarcado.

En este sentido, el verdadero artista, sincero y desinteresado, es el hombre bruto (Víctor), que obsequia una de sus esculturas a su vecino; y no el culto diseñador de moda (Leonardo), que es un hombre vendido al mercado, que no quiere que los interesados en la obra de Le Corbusier visiten su casa, obra

¹⁴ Véase el breve análisis de *El artista* en Messias, *Le nouveau cinéma argentin*, 61–2.



Fig. 9: Cuadrado negro sobre fondo blanco... (y la cabeza de Víctor saliendo de la pared como la de un pollito que rompe su cáscara)

de arte ya privatizada para el uso de un puñado de privilegiados (él, su familia y sus escasos amigos). A pesar de ello, por haberse hecho amante de una amiga de la esposa de Leonardo, Víctor logrará acudir como invitado a una fiesta organizada por los dueños de la casa Curutchet y bailará de forma muy desenfadada en ella, logrando incluso convertirse en uno de los reyes de la fiesta, como plasmación simbólica de la visibilización triunfante de algunos sectores de la población en el marco del kirchnerismo de Cristina Fernández de Kirchner (2007–2015).

Es más: los largos planos fijos que muestran primero la superficie del muro, luego el boquete, después el marco de la ventana, con o sin cubierta de lona, revelan también inesperadamente la dimensión artística y plástica (sea voluntaria o no) de las obras realizadas por Víctor, que hacen pensar tanto en las vanguardias cubistas y suprematistas, tipo Kasimir Malévich (1878–1935, ¡cuadrado negro sobre fondo blanco!), o incluso Jackson Pollock (1912–1956), como en el juego de las materias en los cuadros de Antoni Tàpies (1923–2012).

Por fin, ya desde el primer encuentro, Víctor logra expresar con una sencillez muy poética, por no decir filosófica, y en clave hedonista, su deseo elemental que es el de gozar de más luz en su modesta casa: “necesito un cachito de luz, atrapar unos rayitos de sol”. Una declaración que recuerda la famosa frase que Diógenes de Sínope le espeta a Alejandro Magno (Y de hecho, como Diógenes, también podría decirle Víctor a Leonardo que “busca un (verdadero) hombre”, en latín *hominem quaero*).

3.2 La perspectiva ideológica

Es más: si bien el boquete y luego la ventana constituyen un auténtico atentado contra el buen gusto y la perfección de la casa ideada por Le Corbusier, no en vano habla Víctor de “reforma” para referirse a la remodelación de su casa; mientras que Leonardo encarna, por el contrario, una figura de “conservador” rígido, que no quiere que la menor modificación intervenga en el entorno de la casa y que privatiza un objeto de arte que suscita tanto interés en el público para su uso personal y exclusivo (siempre hay gente delante de su casa).

Asimismo, si bien Leonardo reclama siempre, en su conflicto con el vecino, la legitimidad de la Ley (y el uso de la Ley para imponer un orden), Víctor en cambio siempre aboga por el diálogo y la negociación, la discusión con un mate o una cerveza, a los que se niega tajantemente Leonardo, que siempre pretende estar muy ocupado (aunque esté durmiendo la siesta en su despacho).

Así que, si Víctor es un artista disimulado, Leonardo, en cambio, es un tirano o un dictador en potencia que habla... un alemán perfecto. Débil con los más poderosos (el propio Víctor), se revela en cambio agresivo y humillante con los más débiles: un equipo de periodistas que vienen a entrevistarle en su casa (a los que acaba por echarlos a la calle); o los estudiantes de diseño que vienen a su casa para enseñarle sus maquetas de muebles (a quienes trata con absoluto desprecio). Asimismo, desde su soberbia de hombre en el candelero, trata de seducir a una estudiante cuando su esposa está ausente (y la insulta cuando ella se niega a acostarse con él), etc.

Es más: lo mismo podría decirse de Le Corbusier (1887–1965), el arquitecto de la famosa Casa Curutchet, que detrás de la cara solar del arquitecto genial esconde una cara oscura de urbanista totalitario y fascista. No en vano se armó nuevamente una gran polémica en Francia, cuando la reciente inauguración de la exposición Le Corbusier en el Centre Georges Pompidou (Beaubourg), por haber ocultado los comisarios en ella la cara inquietante del genial arquitecto... En el filme, también la Casa Curutchet acaba, pues, por revelar su cara oscura y la violencia conceptual que esconde más allá de su aparente transparencia y de su envidiable luminosidad.

Con motivo del cincuentenario de la muerte de Le Corbusier, que falleció en 1965, acaban de publicarse dos libros que echan una luz cruda sobre los fundamentos ideológicos repugnantes de su teoría del urbanismo: *Un Corbusier* de François Chaslin (Paris: Le Seuil, 2015); y *Le Corbusier, un fascisme*

français de Xavier de Jarcy (Paris: Albin Michel, 2015). En el periódico francés *Libération*, el escritor Benoît Peeters escribe:

La tentación fascista no fue para Le Corbusier una simple señal de oportunismo: sus relaciones con los ideólogos de la derecha nacionalista duraron décadas y marcaron profundamente su pensamiento urbanístico. Podría decirse que Le Corbusier fue a la arquitectura lo que Martin Heidegger, su contemporáneo casi exacto, a la filosofía: un gigante extraviado.¹⁵

Su concepción del urbanismo delata sin ambigüedad su visión clasista de la sociedad:

Clasificación, jerarquía, dignidad son para él valores supremos. Inspirados en las tomas aéreas, las perspectivas que traza reducen los hombres a siluetas intercambiables. Campeón del orden, afirma que el animal humano es como la abeja, un constructor de células geométricas.¹⁶

Mucho peor, en los años 30, Le Corbusier les propone su ayuda a Stalin y a Mussolini, quienes se niegan a contratarlo. Después, cuando la derrota de Francia en junio de 1940, Le Corbusier se alegra del gran movimiento de “limpieza” que se está preparando: “El dinero, los judíos (en parte responsables), la masonería, todo sufrirá la ley justa. Esas fortalezas vergonzosas serán desmanteladas. Lo dominaban todo” (citado por Benoît Peeters). El tono de sus cartas es más abyecto aun: “Estamos entre las manos de un vencedor y su actitud podría ser aplastante. Si el mercado es sincero, Hitler puede rematar su vida con una obra grandiosa: la planificación urbanística de Europa” (ibid.). Le Corbusier se junta con el gobierno colaboracionista de Pétain ya desde el final del año 40. Nombrado pronto consejero de gobierno para el urbanismo, dispone de su propio despacho en el hotel Carlton y empieza a escribir su ensayo *El urbanismo de la Revolución Nacional*.

EL HOMBRE DE AL LADO es, pues, una película dinámica, fluctuante, en la que los papeles y las situaciones se invierten constantemente sin que el espectador pueda prever cómo va a terminar. El desenlace es trágico, ya que nos muestra cómo Víctor, testigo de una agresión de la que es víctima Lola, la hija de Leonardo, interviene para protegerla y muere como un auténtico héroe. Al final de cuentas, la ventana indeseada y tan problemática es lo que le salva la vida a la hija de Leonardo, gracias a la intervención del vecino. Más

allá de la dimensión algo caricaturesca de crítica social, la película interroga la complejidad de las relaciones humanas y de la convivencia en el medio urbano.

Con gran virtuosismo técnico y sólida ambición formal, la película entabla un diálogo visual muy fecundo con la arquitectura y le da por fin a la Casa Curutchet un protagonismo extraordinario, al tiempo que le proporciona un lugar privilegiado en el patrimonio mundial del cine, donde integra un *corpus* prestigioso con “La Villa Noailles” (1923–1925) del arquitecto Robert Mallet-Stevens en *LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DU DÉ* (Man Ray, 1929), “The Vandamm House” en *NORTH BY NORTHWEST* (1959) de Alfred Hitchcock (casa ficcional concebida como un homenaje al arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright), “La Villa Malaparte” (1937) del arquitecto Adalberto Libera, homenajeada por Jean-Luc Godard en su famosa película *LE MÉPRIS* (1963), con Brigitte Bardot y Michel Piccoli, o la casa de 70 Beech Street, Highland Park, en las afueras de Chicago (A. James Speyer et David Haid, 1953) en la película *FERRIS BUELLER'S DAY OFF* (John Hughes, 1986). Para terminar, hay que señalar que en 2016, es decir, siete años después del estreno de la película de Cohn y Duprat, la obra arquitectónica de Le Corbusier pasó a formar parte del Patrimonio Mundial de la UNESCO gracias a una serie de 17 obras (edificios o casas), entre las cuales está la famosa Casa Curutchet de La Plata (Argentina). Repartidas entre siete países, “estas obras maestras del genio humano también constituyen un testimonio de la internacionalización de la arquitectura a escala planetaria” (UNESCO), de modo que la reciente decisión de la UNESCO ha contribuido a que la genial película de Cohn y Duprat tenga un mayor alcance a nivel internacional y que, sin duda, goce de más fama para la posteridad.

¹⁵ Benoît Peeters, “Le Corbusier plus facho que fada”, *Libération – Next* (“Le Libé des écrivains”), 18 de marzo de 2015, consultado el 22 de febrero de 2016, www.next.liberation.fr/livres/2015/03/18/le-corbusier-plus-facho-que-fada_1223411 (la traducción es nuestra).

¹⁶ Peeters, “Le Corbusier plus facho que fada.”