

Fronteras y fracturas de lo social representadas en el cine

Susana A. C. Rodríguez*

Resumen

Este trabajo se inscribe en el marco del problema planteado por un proyecto de investigación que reflexiona sobre los discursos artísticos en el cruce de milenios, cuestión que actualiza la intervención política del arte en la sociedad globalizada. El objetivo es mostrar de qué modo proceden el cine de ficción y el documental, elegidos como casos testigos, para describir un estado de la cultura argentina en la que se manifiesta una fuerte crisis en la convivencia entre las clases sociales. Mediante el análisis socio-semiótico de los textos aludidos en el trabajo se registra el tratamiento de dos dimensiones fundamentales, el espacio y el tiempo, como ejes de la transformación social supuesta en el paso de la modernidad a la postmodernidad. La implicancia de la lectura realizada permite señalar dos vectores a tener en cuenta, la persistencia de la intensidad estética a comienzos del nuevo milenio y la resistencia que los discursos del arte aún ofrecen pese a su anunciado fin.

Palabras clave: socio-semiótica, cine, arte, fin de milenio, cultura argentina

Social Borders and Fractures Represented in Films

Abstract

This work is part of a research project that reflects on artistic discourses at the crossroads of millennia, issue that updates the political intervention of art in the global society. The aim is to show how the fictional and documentary films, chosen as models, describe a state of the Argentine culture that shows a strong crisis in the coexistence among social classes. By the socio-semiotic analysis of the texts referred to in the paper, the consideration of two fundamental dimensions -space and time- are recorded, as the social transformation axes assumed in the transition from modernity to postmodernity. The results of the reading done allows to point out two vectors to be taken into account: the persistence of aesthetic intensity at the beginning of the new millennium and the resistance that art discourses still offer despite its announced end.

Keywords: socio-semiotics, films, art, end of millennium, argentine culture

* Proyecto N° 1710/08 Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.

“...para aquellos que permanecen aferrados a las telas antiguas –a menos que ya no haga falta decir a los jirones de eso que hasta hace poco se llamaba, con una cierta consideración, “el tejido social”- y, más aún, para quien todavía aspirara aunque fuese a un diminuto ‘espacio de libertad’, íntimo o político, estético o existencial, no programado y fuera de manipulación, la última hora parece aproximarse. “Eric Landowski, “Regímenes de espacio”, Op cit.

Introducción

El abordaje del discurso filmico en este trabajo tiene relación con un proyecto de investigación en el que reflexionamos sobre el cine argentino que emerge en los años '90 del siglo XX, a propósito de la configuración de las identidades fragmentadas en el marco de la cultura globalizada (Cfr Moyano, 2010). En aquel, mostramos cómo el denominado nuevo cine argentino conforma un movimiento de ruptura y continuidad, simultáneamente, con el cine de los '60 (Rodríguez, 2010) en tanto recoge en un giro signico de carácter indicial el malestar de la cultura y la sociedad argentinas, sin acciones programáticas -tal como las definiéramos en relación a los directores del cine político o tercer cine-, pero en actitud de crítica y resistencia para preservar el espacio de libertad al que se refiere Landowski en el texto que nos sirve de epígrafe.

En el proyecto actual, “Análisis crítico del concepto de ‘fin de milenio’ implicado en los discursos del arte”, buscamos sintetizar algunas de las categorías teóricas necesarias para abordar las nuevas prácticas artísticas y sus discursos en el cruce de milenio; estas prácticas y discursos, amenazados por la dispersión y la fragmentación emergentes en la crisis de la modernidad, configuran una escena calificada por el sintagma “fin de la autonomía del arte” que, en el caso de la literatura, “incorpora elementos de la tecnología de multimedia, estableciendo nuevos modos de presentación del poeta y de difusión en centros culturales, editoriales, librerías, festivales y revistas.” (Garbataky, 2009) También el cine ha sufrido mutaciones que a juicio de directores como Jean-Luc Godard (2007) anuncian su desaparición, aunque según nuestra perspectiva la cuestión va más allá de la producción, circulación y reconocimiento de lo que se dio en llamar en la modernidad séptimo arte, pues se trata de la manipulación que sufren las imágenes en general, convertidas, en cualesquiera de sus soportes, en tópicos intercambiables. Los espacios publicitarios no sólo ocupan los espacios del arte sino que las técnicas fotográficas de raigambre espectacular “seducen” a algunos cineastas, quienes apuestan por imágenes cargadas de emotividad en lugar de buscar ‘justo una imagen’ como dice Gilles Deleuze (1983).

Desde esta perspectiva atendemos a dos aspectos: el de las transformaciones sociales que se perfilan en una Argentina incorporada a la corriente posmoderna de manera parcializada, como el resto de América Latina, y a los modos en que se inscribe la producción audiovisual como registro de esos cambios. El cine representa, en términos generales,

¹ En *El hombre de al lado* un diseñador de páginas web muestra a Leonardo cómo quedó su página y pregunta si muestra su ‘laburo’ social con grupos aborígenes, Leonardo responde que no quiere hacer propaganda. También se destaca la escena en que Ana sirve mate a la empleada paraguaya, gesto democrático, sin duda, que contrasta con la ropa vieja y la vajilla desportillada que le regala.

una actividad que desarrolla una burguesía intelectual crítica que dispone de los créditos y la financiación que hace posible la realización industrial, por lo que algunos de los filmes que consideramos pueden focalizar con verosimilitud el doble discurso de una élite que aún conserva una situación hegemónica en el campo cultural pero atiende al mismo tiempo a los problemas sociales de las minorías.¹ Tanto la dupla Cohen/Duprat, directores de *El hombre de al lado* (2009), como Lucrecia Martel, guionista y directora del corto *La ciudad que huye* (2006), intervienen en el modo de percepción de los espacios urbanos desde la ficción y el documental, convirtiendo aquellos en espacios semióticos, es decir, significantes. Ficción y documental, respectivamente, nos muestran de qué modo las relaciones sociales configuran el espacio y portan una visión de mundo, imponiendo *hábitus*, constituyendo territorios y, en fin, erigiendo murallas de contención para la preservación de una privacidad, que subtiende, por supuesto, beneficios de clase.

En los dos “textos” el conflicto social es el tematizado. Sólo que en la ficción de *El hombre de al lado*, aquel se resuelve en la violencia de la muerte, mientras que el documental lo anuncia en la proliferación de barrios cerrados que destierran de la ciudad cualquier forma de convivencia pacífica. Pero ambos, profundamente analíticos en su factura, llevan a interrogarnos sobre la validez de las versiones catastrofistas en torno al rol de las prácticas artísticas en la sociedad postmoderna, en el sentido de su desvinculación definitiva de la escena política por ausencia programática.² Este será, entonces, el abordaje que realicemos, conscientes de que las imágenes en movimiento y sus diferentes soportes, analógico y digital, ofrecen un campo privilegiado, son una ventana al mundo para el reconocimiento de lo social que en el cruce de milenio aparece desarticulado. Pues más allá de que el cine como dispositivo colectivo sea desplazado hoy, tecnológica y culturalmente, por la imagen expandida en la web en un régimen audiovisual dirigido al consumo individual, no deja de “fisurar” la realidad sobreponiendo, una vez más, los límites. Como dice Godard (2007) que debe hacer el cine: superponer construcción artística y realidad.

El tiempo es hoy

La percepción del tiempo, en franco rechazo de la perspectiva lineal y progresiva que acompañó los discursos de la modernidad, se manifiesta a través de las redes sociales como instantaneidad. El valor del presente, al que se debe atender por causa de su fugacidad, impresión que los medios de comunicación y las nuevas tecnologías han acentuado, marca la puntualidad de las asociaciones entre artistas, colectivos de trabajo que se hacen y deshacen aquí y allá. La dimensión autorial,³ que tuvo una impronta específica en la modernidad, se distribuye entre los artistas que se reúnen en ocasión de una performance, de un proyecto, de duración, como dijimos, puntual. Esos vínculos sociales, como los llama Laddaga (2006), son transitorios. En el arte postmoderno la noción de obra como producto acabado ha sido definitivamente reemplazada por la de proceso: *work in progress*, una

² Desde esta perspectiva la desolación de Godard es sólo atendible en relación con el cine europeo, más acotado aún, el francés. Si los franceses abandonaran por un instante su “centralidad” quizás podrían atender otras miradas.

³ Esto no quiere decir que la función autor (Foucault, 1985) desaparezca, sólo que es cada vez mayor la conciencia de que “pensar, rodar, montar” es una tarea compartida.

aparición en tránsito, una actividad del artista que se sirve de las formas y las propone a otros para habitarlas, excluyéndolas de manera absoluta de la contemplación. (Bourriaud, 2006)

El caso del cine que se aparta de las estrategias del comercial propiamente dicho ofrece una variación a lo antedicho, pues no se observa la existencia de un proyecto compartido por los distintos directores sino más bien una divergencia radical de estéticas que configuran un panorama complejo, tal como lo analizáramos en otro lugar (Rodríguez, 2010). En esta oportunidad enfocaremos un filme, *El hombre de al lado*, que se revela como una construcción colectiva más allá de la dupla que se adjudica la dirección. Desde los créditos de apertura quienes asistimos a la proyección ingresamos a una escena que en los créditos del final identificamos como el producto de un video instalación (“Boquete”, de la serie “Productos caseros” de Gaspar Libedinsky). Pero no es la única muestra del poder de migración de las prácticas artísticas a diferentes soportes, pues esa pared imaginaria dividida en dos, sobre la cual una maza cava un agujero en uno de sus lados e incide en el desmoronamiento del otro, se enlaza metonímicamente a una casa legendaria diseñada por Le Corbusier, en La Plata, y construida a mediados del siglo XX.

De la pared imaginaria a la real, he aquí la conjunción de dos productos artísticos (visual y arquitectónico) que en virtud del filme desplazan el espesor temporal que los disocia, si pensamos en la distancia entre la ejecución de la casa, ícono de la modernidad evaluado en el filme como la reunión de “simplicidad, comodidad, armonía”, y la del video instalación. Conjunción, entonces, de una disyunción espacio-temporal que pone en evidencia la metáfora y el oxímoron, la irrupción de “la barbarie postmoderna” a través de la grieta que abre el boquete en la pared de la modernidad.

A lo largo del filme, esta imagen inicial actuará como una isotopía de sentido y permitirá ligar otras significaciones en el recorrido espacial de la casa donde se desarrollan la mayoría de planos y secuencias, porque al agujero en la pared medianera se suma la descomposición de las relaciones sociales y familiares. La plenitud soleada de la casa que habitan el diseñador Leonardo Kachanovsky, su mujer Ana, profesora de yoga, y su hija adolescente Lola, se ve amenazada por quien es denominado, por Ana, “ese oscuro”, un vecino que toma la decisión unilateral de abrir una ventana en su pared medianera para atrapar “un cachito del sol que a vos te sobra”, como le dice a Leonardo, justificándose. [Ver imagen N° 1] El despertar del matrimonio con el ruido de los golpes y la constatación de que se ha abierto una brecha en la pared de enfrente que los dejará expuestos a la mirada del otro, hará decir al dueño de casa: “qué país feo la puta madre”.

El espacio, ese escultor

La cámara recorre en las sucesivas secuencias del filme la casa donde vive el profesional y su familia, exterior e interior son evaluados estéticamente como obras de arte “vivas” y no “museificadas”; pero en tanto es un edificio de líneas modernas se transforma en objeto de contemplación ante la mirada de los transeúntes curiosos, de los visitantes extranjeros y de los estudiantes de arquitectura que la observan con su profesor de turno.

⁴ Entre los objetos sobresale la silla Kachanovsky, un diseño que en la realidad fue creado en el 2004 y titulado “Placentero” por Batti.

Los cuadros de las paredes, los objetos de la habitación de Lola (incluido el cuadro *poster* del Che) y el mobiliario, todas muestras de diseño de arte⁴, pertenecen al disfrute privado de la familia de la ficción. Estas imágenes artísticas en sus diferentes soportes forman parte de la vida cotidiana ficcionalizada y se convierten en “agente” en razón de los efectos de sentido que generan.

La casa, en su amplitud de ventanales enormes y líneas plásticas que asimilan el afuera, la calle, y el interior “estetizado” pasan del disfrute de sus usuarios a la impúdica mirada del vecino, lo que, entre otras acciones de seguridad, lleva a los dueños a instalar una alarma que los proteja de la invasión tan temida. El botón del pánico se coloca en el lugar que se considera más eficaz para ocultar rehenes, el baño, porque el propio vendedor de alarmas asegura que es muy difícil salvaguardar un inmueble tan expuesto. El diseño arquitectónico refracta una visión moderna de la habitabilidad proyectada por Le Corbusier para un estado de sociedad que ya no tiene existencia real; de ahí que haber montado en el filme la escena de “la casa como vivienda” genera una fuerte interrogación acerca de las manifestaciones perceptibles de la segregación y la exclusión social que desde los '90 sufre Argentina.

Conjeturamos, entonces, que el espacio puede ser interpretado en relación a la (im)posible articulación de alianzas sociales entre sujetos que coexisten en una ciudad en la que se habita pero no se con-vive, pues muchos de sus habitantes sólo tienen el rol de espectadores pasivos del bienestar ajeno. Un ejemplo de lo que decimos lo constituye el hecho de que a través de las nuevas redes sociales cualquiera puede ubicar la casa (en la ficción: de Leonardo) y visitarla. Un síntoma en el filme es la escena en la que una señora pide permiso para entrar a visitarla, el dueño cierra intempestivamente la puerta en su nariz y dice con furia: “pero qué mal le hace Wikipedia a esta gente, por dios”.

Consideraciones teóricas

“La dimensión semiótica del espacio y el tiempo se instaura fundamentalmente en la significación de la identidad del sujeto y en su relación con los otros” dice Lamizet (2010: 155) por lo que se hace inexcusable hablar de las mediaciones constitutivas de una semiótica del espacio, las que para el autor citado son tres, a saber: la mediación entre lo singular y lo colectivo, la mediación entre lo real, lo simbólico y lo imaginario y la mediación entre lo estético y lo político. Vamos a ocuparnos de explicar las dos últimas por considerarlas categorías útiles para pensar los textos en cuestión.

Sabemos que lo real es definido por Lacan como lo que no resulta de una elección sino que se impone al sujeto como coerción y “crea su relación con el mundo” (Lamizet, 2010: 155); el espacio simbólico, en cambio, está constituido por el sujeto, quien le da sentido por las múltiples vinculaciones identitarias que son para él significantes. En tanto, el espacio imaginario se impone al sujeto como actividad de su imaginación más que como experiencia de vida. Por último, la mediación entre lo estético y lo político implica la experiencia estética del sujeto en relación con las formas y, además, el espacio político sitúa la identidad del sujeto respecto a sus adscripciones sociales, junto al modo de relación que establece con quienes no las comparten, por ende, “en la experiencia política del espacio el sujeto establece su antagonismo con los otros” (Lamizet, 2010: 156).

Por obra de estas mediaciones el sujeto no sólo se encuentra en un espacio sino que se ubica en él y lo piensa como constitutivo de su identidad, esto significa en términos psíquicos un proceso de reconocimiento de sí mismo en virtud del reconocimiento hecho por el otro, aquello que le da existencia social.

En el filme de Cohn/Duprat hay un enfrentamiento entre programas narrativos por la obtención de lo que es para uno de los sujetos un bien a alcanzar y para el otro un daño a recibir; en el documental de Martel se lo plantea como enunciado de estado: la segregación para unos (los vecinos tradicionales de la zona donde se erigen los *countries*) es privacidad para los otros (los habitantes expulsados por la “barbarie” del centro de la ciudad). Pero más allá del contrato polémico que en uno se desarrolla en la ficción y en el otro se documenta con la descripción de la cámara, la dimensión semiótica que nos interesa analizar es la pasional; porque es en esa experiencia diferencial del espacio donde las tensiones se extreman. De tal modo cobra plena significación el sintagma “poner distancia” cuando se quiere evitar que culminen en el odio y la aversión hacia el otro los gradientes afectivos que tensan la vida del sujeto pasional.

Estetas y trogloditas

En *El hombre de al lado* la irrupción del vecino genera un proceso de reconstitución identitaria de Leonardo, reconocimiento de quienes ocupan el mismo espacio que él y cuya existencia es real; reconocimiento simbólico también porque los nombra; y reconocimiento imaginario ya que le devuelven una imagen con la que se identifica. Dicha irrupción se produce en una etapa de la vida de Leonardo que se manifiesta en conjunción con un estado de bienestar aparente, por lo que se erige en la representación del burgués esteta, respetuoso de las normas de convivencia vecinal que exigen el seguimiento de convenciones específicas en relación a las posibilidades de intervención en el espacio urbano que se comparte. Se enfrentará al “troglodita” del vecino, entonces, en un estado de “cierta” cohesión interna de su espacio real, imaginario y simbólico.

Sin embargo, a medida que avanza la relación con el vecino, instaurada por Leonardo al sólo efecto de solucionar el conflicto emergente (la ventana abierta sin permiso), su propia existencia social trastabilla. Como diseñador, su trabajo se ve interrumpido en forma constante y la falta de concentración lo lleva a dilatar la entrega de diseños programados; la relación con su esposa entra en una fase crítica pues ésta se transforma en el “prójimo indeseado” al que miente y engaña, en tanto Ana lo obliga a persistir en un comportamiento social que ya ha dejado de “hacer sentido” para el sujeto.

Pero lo más significativo en términos de la constitución psíquica del sujeto se manifiesta en la relación con la hija. La pérdida de la comunicación entre padre e hija recrudece en el tiempo del conflicto representado y una escena en particular la evidencia con la precisión que sólo una imagen puede dar: Leonardo se asoma al dormitorio de Lola y monologa en términos psicoanalíticos sobre la relación paterna y el odio comprensible que pareciera apartarla de él, entre otros tópicos. La hija no contesta (sólo se ha quitado uno de los auriculares que tiene puestos) pero el espectador ve imágenes troceadas del cuerpo de Leonardo en los espejos del cuarto. Se ha constituido un espacio hostil y ajeno al sujeto Leonardo, representándose de esta manera el territorio ganado por el otro, una

adolescente que con su silencio ejerce un poder pues se aparta de los requerimientos paternos, ignorándolo y devolviéndole su imagen hecha trizas. [Ver imágenes N° 2]

En la dimensión política del mundo familiar se funda la instancia de lo real, el poder simbólico del nombre del padre es sustituido por un espacio también simbólico en el que se impone otro: el de las nuevas tecnologías; en este caso, el dispositivo que conecta a Lola con una dinámica generacional diferente y la des-conecta de la familia. Los objetos artísticos depositados en el cuarto de la jovencita son los restos estetizados de una “forma de vida” no elegida por ella: es “lo real” que la coacciona y de lo que se evade haciendo y escuchando música. Los *souvenirs* de los viajes alrededor del mundo que ha realizado con sus padres son ‘naturalezas muertas’ que se contraponen con los espectáculos de títeres que el indeseado vecino monta para capturar su atención, y lo logra, a juzgar por la sonrisa complaciente de Lola, que se mantiene ajena al conflicto que sus padres tienen con aquél. Se establece una complicidad tan fuerte entre Lola y el vecino que la secuencia final del filme sólo es comprensible si nos referimos a ella. Víctor Chubelo está poniendo en escena una de sus obras de títeres cuando irrumpen los ladrones y encierran a Lola y la empleada.

En la rutina de Leonardo, quien vive en la zona norte de una ciudad nominalmente sometida a las reglas que rigen la convivencia de lo que llamamos espacio central, cuyo concepto puede definirse como “lugar institucionalmente reconocido”, se ha interpuesto un vecino que no responde a su “cultura propia”, e instala un espacio periférico definido por las formas de la pobreza, pero también por las de ilegitimidad de las prácticas sociales (Ibidem, 161). Esa oposición centro/periferia diferenciada por su localización en el filme se ha desplazado, lo cual representa un *habitus* amenazado por la intrusión de quien está al margen de las reglas de convivencia y al que se lo arroja a un espacio no semiótico: la no cultura. La cultura propia, es, entonces, la del espacio organizado, la que establece ciertos rasgos que discretizan el *continuum* espacial, instituyen la vecindad y sus límites. La no cultura es la del espacio desorganizado que no establece los límites de la “buena” vecindad.

Los ruidos de la construcción en la casa del vecino “troglodita”, la música que no deja dormir a Leonardo y Ana y los lleva a espíarlo (ellos, que acusan a Chubelo de instalar una ventana para introducirse en su intimidad), los eructos del vecino y su desafortunada actividad sexual (que contrasta con la ausencia de relaciones maritales de la pareja), contribuyen a estigmatizar al otro y colocarlo al margen, fuera de toda identidad y racionalidad. Sin embargo, lo que el vecino hace circular es otra lógica que va más allá de los límites de designación de los espacios institucionalizados. ¿No se trata acaso de la “invasión” de otros modos de sociabilidad que impulsó la construcción de los barrios privados, cercados, cerrados y rigurosamente vigilados?

Urbanizaciones privadas: el ciudadano en peligro

El documental de Martel se construye a través del contraste de las imágenes capturadas a despecho de los guardias de una serie de *countries* en Tigre, Pilar y Escobar y las de “Los vecinos de enfrente” que, en cada caso, muestran las acciones propias de los habitantes de un barrio frente a la ausencia de los que moran detrás de los muros. La reflexión sobre lo documentado por la cámara se registra mediante la voz en off y el uso de imágenes digitales de vistas aéreas del conurbano de Buenos Aires donde, a partir de las autopistas construidas

por el gobierno militar en los setenta, fue posible proyectar urbanizaciones privadas. También se incorpora mapas para instruirnos acerca de la ubicación de las mismas.

En cuatro minutos y cuarenta y nueve segundos la hipótesis implícita en el título asocia con fuerza la previsión urbanista de los gobiernos de facto con la posterior política menemista que en los años noventa dio consistencia al programa privatizador neoliberal, puesto en escena de manera contundente en la construcción de barrios que, en algunos casos, tienen canchas de golf y colegios bilingües, de modo tal que *la ciudad que huye* a esos espacios de privilegio aísla del resto de la comunidad a los seres humanos que los habitan.

La pregunta con la que cerramos el apartado anterior, a propósito de la “invasión” que amenaza una sociabilidad diseñada en la ilustre antinomia civilización /barbarie y que habría obligado a los habitantes “cultos” a huir de la planificación urbana estatal, se complejiza a la luz del documental de Martel. La respuesta no puede ser sino política.

Coda final

La heterogeneidad social que caracterizó los modelos urbanos y de socialización elaborados en Argentina desde los '80 del siglo XIX hasta los '70 del siglo XX como formas de integración de las diferencias sucumbió con el neoliberalismo menemista. Lo curioso es que en el contrapunto de los filmes aludidos, observamos un movimiento que expulsa del centro a la periferia una serie de edificaciones denominadas *countries* (*La ciudad que huye*) y otro que registra la convivencia vecinal de esa heterogeneidad social aludida que parece imposible de integrar (*El hombre de al lado*). En ambos, la noción de frontera nos sirve para dar cuenta ya no de los límites que separan los países, sino para entenderla al modo de Lamizet, en su etimología, como “línea de frente”, es decir, una frontera que sitúa en el frente al enemigo. En relación a estos relatos urbanos, se trata de la representación de la discontinuidad social que confronta actores que portan identidades diferentes y son, por ende, antagonistas.

En el cortometraje documental de Martel se muestra con claridad la ilusión de seguridad que da la huida de la ciudad a las márgenes protegidas por murallas y mantiene a su población privilegiada ignorante de la existencia de vecinos indeseables. La separación se “naturaliza” por medio de una profusa vegetación que poco a poco oculta los límites artificiales entre la urbanización privada y la estatal. En la ficción de Cohn/Duprat, es la ilusión de privacidad la que se derrumba por efecto de la fisura abierta en la pared del vecino, lo que genera el reconocimiento de esa diferencia que en el documental se registra como ignorancia supina del otro. En los dos, la violencia es una figura que agrieta tanto la ilusión de seguridad como la de privacidad, que por cierto proviene del centro mismo de una política económica que privó de trabajo a miles de argentinos y produjo la desintegración social y la consiguiente estigmatización de los vecinos y de los “hombres de al lado” que no son “como uno”.

Un breve excursus permitirá observar en un análisis sociológico *ad hoc* cómo la clase media percibe la alteridad en estos tiempos de fragmentación y heterogeneidad ciudadana.

⁵ Tal como le sucedió en los noventa a la Escuela Olmos que hoy es uno de los shoppings más ‘elegantes’ de Córdoba: el Patio Olmos. La Escuela “Alejandro Carbó” está frente a la Plaza Colón en la avenida del mismo nombre.

En una reunión de egresados de la Escuela Normal “Alejandro Carbó” de Córdoba, que en estos momentos está sufriendo amenazas de demolición para construir en ese lugar privilegiado de la ciudad un Shopping center,⁵ una de las concurrentes al acontecimiento hizo la observación de que ya no valía la pena conservar ese colegio.

En nuestra época proveníamos de diferentes zonas de la ciudad y nuestros padres podían ser profesionales u obreros, pero todas hablábamos un mismo idioma y nos entendíamos. Ahora no sólo hablan mal sino que llevan trinchetas y han transformado el patio del colegio en la prolongación de la villa.

La visión de esta ex compañera, una profesional de éxito educada en instituciones públicas a lo largo de su vida, nos alerta sobre las razones que una gran parte de la población esgrime para abandonar las banderas de la educación pública, además del estado de descomposición social y la irreprimible reclusión de la clase media ilustrada en *ghettos*. Antes, se infiere del texto citado, se podía contar con que la escuela “normalizara” las diferencias y quienes provenían de las clases bajas tenían su oportunidad de escapar de la pobreza y la anomia, porque la formación escolar garantizaba una buena performance universitaria. Ahora, seguimos con las inferencias, es imposible pensar en otra cosa que no sea dejar abandonado ese espacio institucional que significó para Córdoba la generación de ciudadanos competentes sin distinción de clases sociales. De allí que se considere irrecuperable la institución referida.

En *El vecino de al lado* se alude a la universidad como un espacio donde circulan los inútiles. Cuando Leonardo revisa las maquetas que traen sus alumnos las evalúa con desprecio; cuando los futuros arquitectos visitan la casa con su profesor les grita que desestimen lo que se les enseña. A la única estudiante que no humilla con sus observaciones punzantes la avergüenza con propuestas sexuales. En realidad, Leonardo pertenece a una comunidad imaginada, la europea, con quien mantiene contactos y negocios a través de la asistencia a bienales de diseño. Su éxito (y su bienestar) dependen de las inversiones extranjeras que logra capturar en ellas, comparte con sus relaciones sociales una forma de vida que ha hecho un culto de las ceremonias íntimas y privadas que ponen en evidencia los privilegios de pertenecer a la minoría con poder adquisitivo para viajar y conocer la alta cultura y sus productos (donde la música experimental tiene el mismo valor de disfrute que la comida) [Ver imagen N° 3]

Leonardo es potencial y ficcionalmente uno de los habitantes de esos *countries* a los que se acerca la cámara de Martel para observar algunos de los puntos de fuga de esa ciudad que ya no existe en calidad de “convivencia de ciudadanos”. Producciones audiovisuales de una generación que no sufrió directamente la violencia pero que padeció el violento “apartamiento de la participación política en la vida de la ciudad”⁶ tanto *El vecino de al lado* como *La ciudad que huye* son manifestaciones de la resistencia que aún es posible en una época que en ocasiones se presenta como carente de intensidades estéticas y revulsiones políticas.

⁶ Cfr Fragmento de la “Entrevista a Lucrecia Martel” realizada por Vanina Berghella que se incorpora en el anexo de este trabajo.

ANEXO DE IMÁGENES

Nº 1



Leonardo negocia con “el hombre de al lado”, Víctor Chubelo.

Nº 2



Leonardo irrumpe en el dormitorio de Lola quien escucha música y ensaya pasos de baile



Lola retira sólo uno de sus audífonos para escuchar la perorata de su padre, “despedazado” en el espejo del cuarto

Nº 3



Leonardo escucha música experimental con Julián, “un salame” al decir del primero.

FICHAS TÉCNICAS DE LA PELÍCULA Y DEL DOCUMENTAL

El hombre de al lado (2009)

Dirección: Mariano Cohn / Gastón Duprat

Guión: Andrés Duprat

Estreno (Argentina): 2 Septiembre 2010

Título Original: El hombre de al lado

Género: Comedia

Origen: Argentina

Duración: 100 minutos

Clasificación: AM13

Distribuidora: Primer Plano

Intérpretes

Rafael Spregelburd

Daniel Aróz



La ciudad que huye (2006)

Guión y Dirección: Lucrecia Martel

Productores: Estudio Fantasma (Santiago Leiro, Vanina Berghella, Fabián Berenblum)

Investigación periodística: Laura Ruggiero

Edición: Ariel Ledesma Becerra

Sonido: Guido Berenblum

Cámara: Alejandro Chaskielberg

Animación digital: Juan Manuel del Mármol y Verónica Feinnam

Locución: Victoria D'Antonio

Lucrecia Martel, cineasta salteña radicada en Buenos Aires



Fragmento de la entrevista realizada por **Vanina Berghella** ([lucrecia-martel_interview.doc](#)) 2006.

El año pasado escribí y dirigí el corto *La Ciudad que huye* -exhibido en una muestra internacional itinerante de arquitectura-, donde investigué el desarrollo de los barrios privados en el Gran Buenos Aires y ahondé sobre la barrera urbana que constituyen. En el filme se muestran murallones y alambrados interminables que separan los barrios cerrados del resto de los vecindarios, y la violencia que ejerce esta idea. “La ciudad no es solamente un grupo de edificios y servicios que se les brindan a los ciudadanos. Es un espacio narrativo donde uno arma su identidad; implica un montón de cosas netamente simbólicas. Esto desaparece en esa otra cosa articulada, llena de pasajes, barreras y dispuesta de manera ficticia, que tienen los barrios cerrados. Lo que está en peligro es esa idea simbólica de ser ciudadano”. Según Lucrecia, “quienes deciden vivir en barrios privados sufren un retroceso a lo primitivo. Imaginate que estás en tu aldea perfecta, tu paraíso. Luego salís y vas por un largo camino hasta tu lugar de trabajo, a un lugar ruidoso, sucio, enquilombado. Ya vas con otra carga emotiva, por supuesto, negativa. En tanto que la familia, tus afectos, lo que tenés que defender está en ese otro lugar. Y a la ciudad venís casi sin escrúpulos, sólo a ganar plata, como a una cacería de lobos. Esa es la sensación que me genera, porque tus bienes y tu idea de hogar están en otra parte, protegidos y lejanos. Esa idea es muy primitiva”.

Bibliografía

- Berghella, Vanina** (2007) *La ciudad que huye, por Lucrecia Martel* (Entrevista a Lucrecia Martel). En *La Propaladora. Ciberculturas, periodismo, comunicación social media y vida digital*. Blog de Vanina Berghella. Mayo 3, 2007.
- Bourriaud, Nicolás** (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Deleuze, Gilles** (1983) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Foucault, Michel** (1985) [1969] *Qué es un autor*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Garbatsky, Irina** (2009) “Las performances de poesía en el debate sobre las posibilidades de la vanguardia en la postmodernidad” en *Cuadernos de Intercambio Rosario-Río de Janeiro*. Volumen 1, UNR Editora

- Godard, Jean-Luc** (2007) *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- González Ochoa, César** (2010) "Presentación" en *La significación del espacio, Tópicos del Seminario n° 24*, pp 5-23
- Laddaga, Reinaldo** (2006) *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- Lamizet, Bernard** (2010) "Semiótica del espacio y mediación" en *La significación del espacio, Tópicos del Seminario n° 24*, pp 153-168
- Landowski, Eric** (2010) "Regímenes de espacio" en *La significación del espacio, Tópicos del Seminario n° 24*, pp 101-137
- Moyano, Elisa** (2010) *Identidades locales fragmentadas. Literatura, folklore, cine y rock en la cultura glob@lizada*. Salta, EUNSa.
- Rodríguez, Susana** (2010) "Cine argentino: la otra escena cultural" en *Identidades locales fragmentadas. Literatura, folklore, cine y rock en la cultura glob@lizada*. Salta, EUNSa.
- Zunzunegui, Santos** (2009) "Representaciones ilusorias, especulaciones ambivalentes. El cine después del cine" en Saavedra María Inés y Diana Murad (coords.) *Artes en cruce: Problemáticas teóricas actuales*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras