

Casa tomada: el miedo en *El hombre de al lado* (2009)
Natalia Christofolletti Barrenha. Traducción de Melissa Mutchinick
Arkadin (N.º 10), e030, agosto 2021. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe030>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

CASA TOMADA: EL MIEDO EN *EL HOMBRE DE AL LADO* (2009)¹

House Taken Over: The Fear on *The Man Next Door* (2009)

NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA nataliacbarrenha@gmail.com

Filozofická fakulta. Univerzita Komenského v Bratislave. Eslovaquia

TRADUCCIÓN DE MELISSA MUTCHINICK melissamut@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 5/2/2021 | Aceptado: 12/5/2021

RESUMEN

El hombre de al lado (Duprat & Cohn, 2009) toca de manera contundente el tema de la casa como espacio íntimo fracturado: se revela un tejido de desconfianzas que la alcanzan, pasando de ser un lugar que provee protección a sus habitantes, a ser un espacio inestable. La película confirma y despliega un problema de comunicación y negociación que provoca un cambio radical en la forma de habitar la Casa Curutchet. Nos proponemos analizar cómo el film concibe ese espacio en desintegración a través de las correspondencias y disonancias entre la casa y sus habitantes, pensando el modo en que están suspendidos en la diégesis los valores que guiaron la construcción de la Casa Curutchet.

PALABRAS CLAVE

El hombre de al lado; Casa Curutchet; miedo; cine argentino contemporáneo

ABSTRACT

The film *The Man Next Door* (Duprat & Cohn, 2009) depicts the subject of home as a fractured intimate space: the conflicts inherent to urban space reach this intimate zone, and the house becomes a dangerous place. The film portrays a problem of communication and negotiation that causes a radical change in the way of living in the Curutchet House. This article discusses how the film conceives this space in disintegration through the correspondences and dissonances between the house and its residents, considering how the values that guided the construction of the Curutchet are suspended in the diegesis.

KEYWORDS

The Man Next Door; Curutchet House; fear; contemporary Argentine cinema

1 Una versión ligeramente extendida de este artículo fue publicada originalmente en portugués, en *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* [Aniki. Revista Portuguesa de la Imagen en Movimiento], 5(1), 23-46 (2018). <https://doi.org/10.14591/aniki.v5n1.330>



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre miedo y experiencia urbana guiarán este texto sobre el largometraje *El hombre de al lado* (Duprat & Cohn, 2009), en el cual se destaca el miedo como factor fundamental para engendrar pautas de segregación social y espacial, y al *otro* como el ser temido por excelencia. Según Yi-fu Tuan (2005) y Zygmunt Bauman (2008), el miedo está totalmente ligado a lo incierto, a lo incompleto, a la inestabilidad, a la extrañeza, al desequilibrio, a lo imprevisible y a la sensación de fragilidad ante todo esto. El film de Gastón Duprat y Mariano Cohn está embebido de estos elementos de diversas formas, y la resignificación constante —que mantiene la incertidumbre, la inestabilidad, etcétera— es materia corriente. También profundiza el tema de la ruptura de los lazos en la sociedad urbana al extender ese quiebre al interior de la casa. La cuestión de la convivencia y sus disputas, cede lugar a la emergencia de lo siniestro, lo *ominoso* (según Freud, [1919] 1992) en lo familiar, que desplaza progresivamente los motivos y alcances del miedo a lo largo del largometraje. Propongo también algunas conexiones entre el film y dos cuentos clásicos de la literatura argentina del siglo XX, que se dedican a trabajar de forma notable los temores de las sociedades de sus tiempos: «Casa tomada» [1951] (1970), de Julio Cortázar y «Cabecita negra» [1962] (2013), de Germán Rozenmacher.

Según el diccionario Priberam de la Lengua Portuguesa, el miedo es un estado emocional resultante de la consciencia de peligro o de amenaza (ya sean estas reales, hipotéticas o imaginarias). Para María Milagros López (en Pastana, 2003) el miedo forma parte de nuestra naturaleza, pero sus motivos están históricamente determinados —el miedo es realidad y representación—. En la recopilación *Ensaio sobre o medo* [Ensayos sobre el miedo] (2007), Adauto Novaes también destaca cómo las formas del miedo oscilan en el tiempo y en el espacio, entendiendo que en el pasado el miedo provenía más de la naturaleza y de lo sobrenatural, mientras que hoy el principal miedo de la humanidad proviene del propio hombre —afirmación que es complementada por Jean Delumeau (2007), quien recuerda que, junto a las aprensiones universales que conforman el inconsciente colectivo (como el miedo al mar o a la noche), o bien aquellas inquietudes motivadas por peligros concretos (como los desastres naturales y las epidemias), es preciso prestar atención a los miedos más culturales, como lo es el miedo al *otro*. Según este autor, la alteridad nos asusta por su diferencia y no deja de ser una forma del miedo a lo desconocido.

Jean Delumeau (2007) aún indaga algunas cuestiones sobre la ciudad y el miedo: si bien para él es una banalidad decir esto, en la actualidad, es sobre todo en las ciudades (y especialmente en las grandes ciudades) que se tiene miedo. Es necesario recordar que esta situación es contraria a la que prevaleció durante mucho tiempo, ya que el surgimiento de la ciudad está ligado a la necesidad de aplacar el fenómeno del miedo, como nos explica Josepa Bru y Joan Vicente (2005):

Los orígenes de la ciudad como realidad y como concepto han sido marcados en gran, pero no única, medida por la necesidad de los grupos humanos de sentirse seguros y, para ello, se generó un espacio y unas estructuras sociales y de poder que la satisficieran. Se estableció una relación «dentro-fuera», con la muralla como límite real y metafórico, que hacía del espacio urbano un lugar de orden (p. 15).

Tuan (2005) y Bauman (2009) también resaltan la paradoja de que las ciudades sean vistas como lugares temibles y asociados al peligro, debido a la relación fundacional entre ciudad y protección. Otra paradoja presente es que, en la medida en que la ciudad obliga a la convivencia y a definir políticas de integración de las diferencias —que usualmente son el origen de la inseguridad y el miedo—, se vuelve el único espacio capaz de mitigar verdaderamente el miedo sin renunciar a esta complejidad.

Así, según Bru y Vicente (2005), la ciudad es segura no por ser cerrada, sino por ser un lugar de convivencia.

Pero, como hemos comentado, el desconocimiento entre los sujetos diversos causa desconfianza. Si a esto se unen imaginarios estereotipados y el fomento de la sensación de inseguridad a través de la ampliación mediática de la violencia criminal,² las sospechas se multiplican. Débora Regina Pastana (2003) registra que el miedo permite comprender algunas relaciones sociales, ya que es un tipo de exteriorización cultural que, intencionalmente o no, modifica los valores de un grupo aumentando o disminuyendo el grado de cohesión entre los individuos.

De este modo, el miedo crea nuevas formas, más restrictivas y defensivas, de usar la ciudad, induciendo cambios en la vida cotidiana de los espacios urbanos en función de las medidas de control. Por un lado, las personas son orientadas a tener una conducta alerta, prudente, vigilante, que mide cada acto con el cuidado necesario para evitar cualquier riesgo en su vida y patrimonio, instalando cambios de hábito a través de las precauciones aprendidas por los ciudadanos para disminuir su vulnerabilidad. Por el otro, la materialización del miedo toma distintas expresiones con la (re)estructuración del espacio urbano y la adopción de una *arquitectura del miedo*, compuesta por elementos como muros, gradas, cercas, cámaras, privatización, alarmas y un largo etcétera. La cultura del miedo propaga barreras de sociabilidad e incrementa la segregación espacial, además de degenerar las relaciones sociales hacia la desconfianza (Eckert & Rocha, 2008).

EL HOMBRE [Y EL MIEDO] DE AL LADO

Hugo Hortiguera (2014) nota que la situación de deterioro o lasitud de los lazos sociales es tal vez uno de los elementos que más significativa e insistentemente se viene proyectando en el discurso cinematográfico argentino de la última década. Primero, el autor marca cómo las películas de Pablo Trapero, Adrián Caetano o Marcelo Piñeyro coinciden en tratar sobre las fragmentaciones del espacio urbano, al mismo tiempo en que aluden a ámbitos que debieran ser rehechos o reinventados, para que se pueda reconstruir un lugar de encuentro que hoy es de profunda disputa. Para estos directores, los espacios urbanos han perdido su estatus como lugares de comunicación cultural y de interacción social espontánea, transformándose en territorios fracturados, de continuas crisis y llenos de grietas.

A continuación, Hortiguera percibe que uno de los aspectos más llamativos de la cinematografía argentina en este período radica en escapar de la ciudad.³ Convocando *XXY* (Lucía Puenzo, 2007), *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009), *Las viudas de los jueves* (Marcelo Piñeyro, 2010) y *Dos hermanos* (Daniel Burman, 2010), el autor observa cómo sus personajes abandonan la esfera urbana (Buenos Aires, especialmente) para instalarse de espaldas a ella, buscando un lugar bucólico o quimérico. No obstante, los conflictos alcanzan estos supuestos paraísos. En muchos casos, se percibe una reclusión casi de forma obsesiva en la casa, que aparece en estos films como el último refugio donde protegerse y escapar, pero una partición parece haber alcanzado los espacios más recónditos,

2 Como afirma Gabriel Kessler (2014), el sentimiento de inseguridad no es solo un reflejo de los índices del delito: «En general aumenta cuando se produce un incremento en la criminalidad, pero una vez instalado como problema social, no necesariamente decrece, aunque las tasas del delito disminuyan» (p. 55). En este mismo sentido, Marcelo Lopes de Souza (2008) explica que la violencia criminal y la sensación de inseguridad no necesariamente mantienen entre sí una relación lineal —entre otros factores, debido a unos medios sensacionalistas que buscan inflar y falsear las estadísticas—.

3 En el artículo «Una nueva cartografía para el cine argentino» (2012), Marcela Gamberini, refiere a la huida de la ciudad en algunas de las películas más destacadas de la Competición Argentina del BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) de 2012, en sintonía con las consideraciones de Hortiguera: «[...] llama la atención que tres de las películas mostradas por el Bafici en esta última edición, trabajen con tantos espacios abiertos, territorios inmensos. [...] Este espacio virgen, deshabitado, inquietante [...] es el protagonista de *Los salvajes* de Alejandro Fadel, de *Germania* de Maximiliano Schonfeld, de *La araña vampiro* de Gabriel Medina. Un espacio a recorrer, a transitar, un espacio vacío que lentamente se llena de cuerpos, de árboles, de ríos, de violencia, de casas, de enfrentamientos. [...] El recorrido de esos exteriores, incommensurables y excesivos, es la mismísima prueba que deben superar los personajes» (Gamberini, 2012, s.p.). Para la autora, estas películas presentan una nueva manera de narrar, donde este espacio pasa a ser protagonista y se conecta con la pérdida de sentido de la urbanidad.

convirtiéndolos en lugares inestables e inseguros (Hortiguera, 2014). Otros ejemplos citados por el autor son *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004), *Luna de Avellaneda* (Juan José Campanella, 2004), *¿Quién dice que es fácil?* (Juan Taratuto, 2007), *Séptimo* (Patxi Amezcua, 2013), *Una semana solos* (Celina Murga, 2008) y, especialmente, *El hombre de al lado* (2009).

Hortiguera (2013, 2015) dedica varios párrafos a la película de Duprat y Cohn debido a la manera decisiva con que el largometraje toca la cuestión de la casa como espacio íntimo fracturado, donde se vuelve imposible manejar los conflictos. La disolución de los lazos sociales revela un tejido de desconfianzas que alcanzan a la casa, la cual deja de ser el lugar que provee protección y sentido a sus habitantes, para transformarse en un espacio más inestable y en permanente discordia dentro de la ciudad.

En la película, el sofisticado arquitecto Leonardo Kachanovsky vive con su esposa Ana, con la hija adolescente Lola y con la empleada Elba, en la —también sofisticada— Casa Curutchet, única obra de Le Corbusier en América Latina.⁴ A *los golpes* es obligado a interactuar con su vecino Víctor Chubelo a través de la ventana, una frontera que los une y los separa, de acuerdo con la acepción de frontera propuesta por Andrea França (2003):

Frontera como línea de demarcación de lo idéntico, que limita, vuelve estable y clausura un cierto conjunto de valores y creencias, pero también lugar inestable, de pasaje y transición hacia lo otro, lo diferente. Y también, frontera como línea que se confronta con lo siniestro que habita en lo más íntimo del territorio y lo amenaza por dentro como lo absolutamente externo (p. 21).⁵

Víctor quiere abrir una ventana para recibir unos rayos de sol, pero su vista da directamente a la sala de Leonardo, lo cual dispara el conflicto —en el espacio íntimo de los Kachanovsky se instala una mirada invasiva que provoca miedo, según la percepción del arquitecto que compartimos—. Buscando resolver sus diferencias, los hombres se encuentran para conversar, ya sea a través de la ventana en construcción, o bien a través de otras fronteras como el portón u otras ventanas de la Curutchet, o bien poniendo a Elba de mensajera: en pocas ocasiones están frente a frente, sin algo que los *enmarque*, que contenga los límites de cada uno (Reis, 2012). Las diferencias entre ambos, y los terrenos que habitan, son constantemente marcados [Figura 1].

Sin embargo, en el intento por expulsar esa *presencia* temible, que altera la rutina de la familia, Leonardo va cruzando algunas líneas —pasando de víctima a torpe verdugo—. Primero, en búsqueda del ruido que adquiere la casa, o inmerso en angustia, deambula por la residencia transformándola en un laberinto que dificulta la movilidad de sus otros miembros en sus interiores confusos, promoviendo desencuentros. La preocupación y el enervamiento del arquitecto, su obsesión por la seguridad, son más perturbadores para la vivencia de la casa que la interferencia inesperada y chocante de Víctor. Luego, reproduciendo y devolviendo, de manera mucho más incisiva, la mirada lanzada por el *hombre de al lado*.

Si los límites entre los personajes van quedando cada vez más difusos, los límites espaciales van siendo endurecidos a partir de la actitud de Leonardo —no solo internamente—. La Curutchet podría ser

4 La Casa Curutchet fue proyectada por Le Corbusier en 1948 y edificada entre 1949 y 1953 en La Plata. Encomendada al arquitecto por el médico Pedro Curutchet, la construcción de la casa tuvo numerosos problemas y costó diez veces más que lo planeado. Curutchet vivió ahí con su familia por doce años, en la década de los sesenta. Después, el lugar estuvo desocupado y olvidado, hasta que en 1988 una fundación médica lo alquiló y, más recientemente, el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires lo utiliza como sede. Actualmente, existe un proyecto para expropiarla y transformarla en patrimonio público. Es importante recordar que La Plata fue una de las primeras ciudades del mundo (fundada en 1882) construida a partir de un plano urbanístico previo, siguiendo una concepción racionalista de los centros urbanos en boga a fines del siglo XIX.

5 «Fronreira como linha demarcadora do idéntico, que limita, torna estável e mesmo enclausura um certo conjunto de valores e crenças, mas também lugar instável, de passagem e transição para o outro, o diferente. E ainda, fronteira como linha que se defronta com o estranho que habita o mais íntimo do território e o ameaça de dentro como o absolutamente exterior» (França, 2003, p. 21). Traducción de la traductora del artículo.

considerada, como lo denominó Beatriz Colomina (1998), «una casa exhibicionista» (p. 127). La autora afirma que lo que distingue a la arquitectura del siglo xx es el papel central que ocupa la casa: por un lado, porque la casa fue el vehículo de investigación más importante para las nuevas ideas en el área; por el otro, por la manera en que esas nuevas ideas son desarrolladas en otros *espacios*, como fotografías, publicaciones, exhibiciones, congresos, ferias, revistas, periódicos, museos, galerías de arte, competiciones, publicidades y computadoras —haciendo de la casa una nueva forma de espacio público—.



Figura 1. Frame de *El hombre de al lado* (2009). Gastón Duprat y Mariano Cohn

La ciudad nunca pudo estar separada del espacio doméstico. Lo que sucede en el espacio público configura el espacio doméstico, que parece estar desprendido de aquel y viceversa. Pero en el siglo xx, los dos reinos —público y privado— se entremezclan completamente. Esta interrelación tiene una larga historia. La electricidad, los dispositivos, las nuevas tecnologías y los materiales de construcción, y las nuevas formas de comunicación, han transformado radicalmente la casa. Desde el teléfono hasta la radio, la televisión, las computadoras, el fax y el mail, la casa ha sido continuamente asediada, renegociando sin cesar con lo que es público y lo que es privado (Colomina, 1998, p. 130).⁶

Este aspecto es claramente absorbido por los habitantes de la Curutchet, especialmente por el arquitecto, que hace llamadas internacionales por su trabajo y se proyecta de la casa hacia el mundo a través de su *website* y del programa de televisión. Además, al ser una *casa de diseñador*, la Curutchet está sujeta a la mirada como si fuese una obra de arte en exposición —es una casa, pero es también un objeto arquitectónico notable y puede aún ser utilizada para juegos de seducción y de poder—. Este proceso de comunión con lo público, viene ligado a ciertos preceptos de la arquitectura moderna, como la utilización de falsas paredes de vidrio y de largas ventanas horizontales de Le Corbusier, que redefinieron el espacio privado y lo abrieron al exterior —características que se destacan en la Curutchet—. Su portón es el mayor emblema de esto, pues está como flotando en la fachada, y para ingresar al local se puede pasar por él o no —siendo su utilidad una simple convención—.

⁶ «The city can never be separated from domestic space. What goes on in the public square shapes the domestic space that seems to be detached from it, and vice versa. But in the twentieth century, the two realms —private and public— are completely intermingled. This intermingling itself has a long story. Electricity, appliances, new technologies and building materials, and new forms of communication have radically transformed the house. From the telephone to radio, television, computers, fax machines, and e-mail, the house has been continuously assaulted, with what is public and what is private endlessly renegotiated» (Colomina, 1998, p. 130). Traducción de la traductora del artículo.

Así, aunque la virtualización de lo cotidiano disminuya distancias entre las personas y los lugares, y las transparencias permitan el contacto entre el interior y el exterior, solamente Leonardo puede moverse, y mover su mirada, tanto dentro como fuera de la Curutchet —enfatisando el contrapunto entre velocidad, multidireccionalidad y fluidez de los movimientos en los espacios virtuales *versus* obstrucción y bloqueo de los movimientos en el espacio físico, lo que a su vez se relaciona con las fronteras—. Víctor no puede ocupar la casa ni siquiera para defenderla (muere en ella), ni para construir un nuevo espacio (la ventana es clausurada).

UNA VENTANA, DOS MUNDOS

El hombre de al lado confirma y despliega un problema de comunicación y negociación en la diferencia, que provoca un cambio radical en la forma de habitar la Casa Curutchet: las voces discordantes de Leonardo y Víctor atraviesan la película buscando medios de conciliación y los personajes son contruidos a partir de sus oposiciones —pero también de sus complementariedades—. El enfrentamiento de estas personalidades y de sus posiciones es esbozado ya en la primera secuencia: la película inicia con la pantalla negra y los créditos, mientras oímos el canto de los pajaritos, sugiriendo un lugar calmo y bucólico. Luego, ésta pasa a estar dividida al medio —de un lado, blanca; del otro, gris—. Esta transición de la pantalla negra a la pantalla dividida es acompañada por el sonido de un auto que pasa a gran velocidad tocando la bocina, resignificando nuestras impresiones sobre el lugar de la acción. Oímos también un perro ladrar, lo que refuerza esta sensación en la que se va instaurando una sutil polución sonora. Al final de los créditos surge un mazo que comienza a romper la parte gris y descubrimos entonces que es una pared —y cada lado de la pantalla es un lado de la misma—. No vemos quién sostiene el mazo, solo los golpes. Conforme el mazo avanza en su trabajo, el lado blanco se va resquebrajando hasta que se abre un agujero a través del cual los dos lados se conectan [Figura 2]. En ese momento, podemos notar que la pared gris no estaba pintada de ese color, sino que era oscura por la falta de luz en el ambiente.



Figura 2. Frame de *El hombre de al lado* (2009), de Gastón Duprat y Mariano Cohn

En seguida, conocemos a Leonardo: en un *close up* (que sugiere la íntima relación que la cámara tendrá con este personaje), lo vemos despertar debido a los martillazos. Se levanta y continúa siendo acompañado de cerca por la cámara, que hace así su primer recorrido por la casa de la mano de su anfitrión, mientras este busca el origen de los ruidos. La proliferación del blanco en el espacio, nos lleva a intuir que Leonardo está del lado *iluminado* de la pantalla dividida. Luego de un breve recorrido, verifica que están abriendo un agujero en el muro que da a la ventana de su casa y discute agresivamente con el albañil que hace el trabajo.

En esta primera aparición, Leonardo nos es presentado como autoritario y mal educado, perfil que es reforzado por su discurso despectivo al mirar hacia el agujero: «Qué país feo, ¡la puta madre!». Pero luego tendremos otras informaciones sobre el personaje, cuando crea su sitio web personal: arquitecto y diseñador importante que ganó premios internacionales, sus productos son un éxito de venta en todo el mundo (el sitio web debe tener varios idiomas: español, inglés, francés, italiano, alemán, japonés y chino), es culto (enfatiza la importancia del chino en sintonía con las tendencias contemporáneas) y conoce varias lenguas (corrige la ortografía en otros idiomas y hace llamadas internacionales). Cuando la cámara deja la pantalla de la computadora para mostrar la situación en la cual Leonardo le da instrucciones al diseñador web, vemos la sofisticación en la composición del ambiente, confirmando su genialidad profesional. Esto será enfatizado durante toda la película a través de la alternancia entre planos generales y primeros planos, y de la exhibición de las habitaciones de la Curutchet a partir de diversos ángulos, demarcando al protagonista y al espacio minimalista y ordenado de la casa, frente a un exterior verde, bello y tranquilo [Figura 3]. Así, Leonardo y la casa donde vive son emblemas del diseño, de la excelencia y del buen gusto.



Figura 3. Frame de *El hombre de al lado* (2009), de Gastón Duprat y Mariano Cohn

La arrogancia y la crispación del arquitecto en la primera escena se van a hacer eco en diversos momentos, contraponiéndose y enturbiando su perfil virtuoso: repite con el tío de Víctor la postura ofensiva que había tenido con el albañil, interrumpe sin motivo una entrevista para la televisión, destrata a sus alumnos. Cuando busca reconocer alguna cualidad en el otro lo hace siempre de manera irónica, menospreciándolo, como al considerar la salida con Víctor una experiencia antropológica.

La vivencia en la Curutchet también va a presentar desajustes, reforzando la hipótesis de que Leonardo y su casa funcionan como reflejos uno del otro. Por un lado, se da un deterioro de las relaciones familiares: al comienzo de la película, Lola juega en las rampas de la entrada de la casa y se deja acariciar por el padre, recibéndolo en su llegada; los *piquitos* pedidos por la mujer son correspondidos, aunque burocráticamente. Un poco después, hay un cambio drástico en ese clima: la preadolescente se comporta con un alejamiento mucho más profundo del que es esperado a esa edad, ignorando cualquier intento de contacto. Ana se transforma en un personaje decididamente agresivo, si bien su violencia se manifiesta solo en el plano verbal. Todo el tiempo le da órdenes a su marido (hasta el *piquito* es una exigencia) y lo trata de pelotudo. En fin, a pesar de maltratar desconocidos, humillar a sus alumnos y forjar una postura de superioridad, el arquitecto no consigue el mínimo respeto de su hija y pasa a tener una relación conflictiva con su mujer —con la cual mantiene diálogos casi exclusivamente sobre el problema con el vecino—.

Por otro lado, la casa parece obstaculizar la fluidez de las relaciones entre sus habitantes: debido al continuo deambular de Leonardo, ella es captada de modo fragmentado, por lo que es imposible armar un mapa mental del lugar que, como comentamos anteriormente, termina configurándose como un laberinto, lo que justifica la dificultad de un encuentro y propicia los desencuentros [Figura 4]. Ninguna toma se conforma como un *establishing shot* [plano de establecimiento] que organice espacialmente el escenario.



Figura 4. Frame de *El hombre de al lado* (2009), de Gastón Duprat y Mariano Cohn

Esta fragmentación se va a repetir en la representación de Leonardo, en especial en la escena en la que intenta entablar un diálogo con la hija y aparece reflejado, en pedazos, en los espejitos circulares de la pared colorida del cuarto. Mientras cocina, la cabeza de Leonardo es substituida por el armario [Figura 5]; mientras trabaja, su cuerpo es substituido por la *notebook*. Además, Lola no se desconecta de los auriculares; Ana siempre sostiene algo en sus manos: el celular, el teléfono, un libro (y su cuerpo también es substituido por la *notebook* en más de una ocasión). Como observa Federico Canuto (2012), Leonardo y su familia son siempre vistos desde su entorno: encuadrados por ventanas y puertas, rodeados de objetos, la cámara se esfuerza por mostrarlos al mismo tiempo que muestra el ambiente en que viven. Hay una relación simbiótica entre los espacios/objetos y los habitantes de la Curutchet, los cuerpos son como extensiones de la casa.



Figura 5. Frame de *El hombre de al lado* (2009), de Gastón Duprat y Mariano Cohn

Estos objetos, la mayoría de las veces, no son congregantes —al contrario, aparatos como la *notebook* o los auriculares individualizan los espacios—. Entre el despedazamiento de la casa promovido por la puesta en escena y la profusión de elementos individualizantes, los habitantes terminan encerrándose en sus habitaciones en vez de socializar en las áreas de convivencia pensadas por el arquitecto franco-suizo, ocupando los espacios comunes solo cuando hay visitas. Del mismo modo, a pesar de haber sido construida privilegiando la entrada de luz, la residencia aparece como si estuviese siempre en penumbra (¿otra correspondencia entre la casa y —el lado sombrío de— Leonardo?); y, aunque Le Corbusier buscara que sus construcciones estuviesen ligadas a la ciudad, los personajes que habitan la Curutchet insisten en separarse del espacio público —al salir de la casa entran directamente dentro del auto y la interacción con el exterior solo es permitida si se basa en una mirada de admiración—.

Así, los valores asociados a los proyectos de Le Corbusier están suspendidos en la diégesis, y lo mismo se replica en el papel que asume la ventana en el desarrollo de la trama. Como verifica Carolina Soria (2010), la ventana es el elemento central y constitutivo de la disputa entre Leonardo y Víctor, siendo el eje conductor de todas las acciones, interviniendo en el devenir de los personajes y modificando los vínculos que establecen entre sí. La película comienza con la apertura de la ventana y termina con su cerramiento. La comunicación entre interior y exterior, y el encuentro de dos mundos antes separados por la pared, se da a través de la ventana. Ella establece una aproximación al romper la medianera: vecinos que nunca se vieron comienzan a frecuentarse a causa de la ventana. El muro hacía que Leonardo no precisase de otra vida que no fuese la suya propia; la ventana es una reconfiguración social que pone a prueba los límites durante todo el largometraje.

Se recupera, en un sentido inverso, el planteo arquitectónico de la ventana de Le Corbusier, en el que los muros exteriores se liberan y las ventanas abarcan el ancho de la construcción mejorando la relación con el exterior. Aquí, la ventana permite el ingreso del mundo exterior en la vida de la familia Kachanovsky poniéndola en crisis, representando la apertura, la visión y comunicación con un afuera que los personajes constantemente niegan y quieren ocultar, quedando formalmente en fuera de campo (Soria, 2010, s. p.).

Esta constante resignificación de algunos preceptos que guiaron la construcción de la Curutchet puede ser más bien comprendida cuando retomamos la pantalla partida que abre *El hombre de al lado* (2009). Además del dualismo conceptual —blanco/gris, luz/oscuridad, refinado/rústico— que sugiere esta imagen, y que flotarás sobre toda la narrativa (siendo resignificado en el final), hay una propuesta que viene de la videoinstalación *Boquete* (2008), de Gaspar Libedinsky, en la que está inspirada esta secuencia (según informan los créditos de la película). *Boquete* forma parte de la serie *Productos caseros*, sobre la transformación de la cárcel de Caseros⁷ por parte de los propios presos que, durante un motín en 1984, abrieron boquetes en las paredes del edificio para circular entre andares y para comunicarse con las personas que transitaban en las calles.

Como analiza Marina Moguillansky (2014), los boquetes rompían con el propósito arquitectónico del edificio y a través de ellos los presos revirtieron, al menos parcialmente, la lógica de los panópticos⁸ que rige en las prisiones. De acuerdo con la autora, Libedinsky reflexiona sobre el reverso de la frecuente afirmación de que la arquitectura condiciona la experiencia de los sujetos, prefiriendo pensar sobre las formas en que la acción humana transforma la arquitectura —aspecto que es nutrido constantemente por Duprat y Cohn a través de estas resignificaciones—.

De este modo, va emergiendo —de la Curutchet y de Leonardo— el efecto al que Sigmund Freud [1919] (1992) denominó como *ominoso*. Al inicio de su escrito sobre el tema define lo *ominoso* como aquello que es aterrador, que provoca miedo y horror y está ligado a lo desconocido. Sin embargo, a partir del estudio de casos y, especialmente, de la investigación sobre la etimología de la palabra, Freud calificará lo *ominoso* como aquella categoría de lo aterrador que remite a lo que es conocido y familiar. Entre los diferentes matices de significado que la palabra *heimlich* (en inglés *homely* – ‘familiar’) expone, se encuentra uno que es idéntico a su opuesto, *unheimlich* (*unhomely* – ‘ominoso’, ‘siniestro’).

Por consiguiente, lo *heimlich* deviene *unheimlich*. En general, quedamos advertidos que esta palabra *heimlich* no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto. También nos enteramos que *unheimlich* es usual como opuesto del primer significado únicamente, no del segundo. Sanders no nos dice nada acerca de un posible vínculo genético entre esos dos significados. En cambio, tomamos nota de una observación de Schelling, quien enuncia acerca del concepto de lo *unheimlich* algo enteramente nuevo e imprevisto. Nos dice que *unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz. [...] Entonces, *heimlich* es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su opuesto, *unheimlich*. De algún modo, *unheimlich* es una variedad de *heimlich* (Freud, [1919] 1992, pp. 224–226).

EL HOMBRE Y EL MIEDO – DEL LADO DE ADENTRO

La casa (y nada más familiar que el hogar) de *El hombre de al lado* (2009) se va revelando como un lugar oscuro, sinuoso, ruidoso y desprotegido —se van asomando extrañezas en el comportamiento de Leonardo que van a converger en su actitud final—. El *susto* del espectador es sublimado por el hecho de que el arquitecto sea nuestro personaje familiar: durante toda la película seguimos a Leonardo. Conocemos su residencia, su familia, sus negocios, su cotidiano y hasta un poco de su intimidad. La mayor parte del tiempo la cámara está posicionada sobre su hombro, mostrándonos lo que él ve,

7 La cárcel de Caseros, en la ciudad de Buenos Aires, fue una penitenciaría de modelo panóptico ideada en 1960 y cuya construcción fue abandonada después de informes que alegaban la inhumanidad e inviabilidad del proyecto. La obra fue retomada en 1969, durante el gobierno dictatorial de Juan Carlos Onganía, e inaugurada diez años después bajo otro gobierno dictatorial, el de Jorge Rafael Videla. En 1984, una violenta rebelión sacudió las estructuras del edificio, haciendo que se iniciara un proceso de desactivación de la cárcel, concluido en el 2000.
8 Modelo de prisión o torre de observación ideado para que los vigilantes puedan ver fácilmente todas las partes de un edificio o de un recinto, sin ser vistos. El hecho más importante del panóptico es inducir en el prisionero un estado consciente de visibilidad permanente que asegure el funcionamiento automático del poder.

o lo capta de cerca, haciendo que nos conectemos con él y con sus sentimientos revelados por sus expresiones.

Por el otro lado, hay pocos elementos que presenten un contexto que pueda explicar algo sobre Víctor; no encontramos puntos de su biografía a los que volver, ni presenciamos su día a día. Es siempre encuadrado frontalmente, su *poker face* ocupa todo el plano, sin dejar espacios de sobra, o bien su rostro es enfocado y destacado de un fondo sin forma. Nunca entramos en su casa (ni siquiera con Leonardo), solo tenemos acceso a su camioneta en un plano fijo (al contrario de la cámara que pasea por toda la casa del arquitecto).⁹ Lo que nos es mostrado de Víctor es la existencia de un tío, la manera en que se viste, su gusto por la caza, su arte hecho a partir de municiones viejas y, especialmente, su imagen captada en primer plano. La manera de presentarlo mantiene al personaje como enigmático (rasgo necesario para sostener la tensión de la narrativa): él es, prácticamente, un desconocido.

A pesar de las intervenciones desestabilizadoras de Víctor, que activan los malentendidos de la trama, acompañaremos los desarrollos de las situaciones a través de Leonardo. La historia se estructura a partir de los diálogos entablados entre ellos, pero no hay nunca una situación de campo y contra-campo, sino que siempre ocupamos el lugar del arquitecto. Además del punto de vista de este personaje, estamos también sobre su punto de escucha —procedimiento significativo, ya que Víctor y todo lo que él trae de ese *mundo misterioso* llegan en forma de ruidos—.

Es importante considerar, entonces, que vemos a Víctor a través de la perspectiva de Leonardo, quien lo percibe, y hace que lo percibamos, como un maleducado, invasivo, prejuicioso y machista, un rústico tras el cual —según los criterios de cada uno, y aquí bajo el criterio de Leonardo— se aloja un violento peligroso.¹⁰ La postura pedante de Leonardo tiende a suscitar antipatías, que nunca se revierten en simpatía hacia Víctor, quien flota todo el tiempo en un limbo entre el ridículo y lo amenazador, haciéndonos reír, pero sin adherir totalmente a él. La película alterna nuestra inclinación entre uno y otro personaje, pero nunca desafía efectivamente nuestra impresión de cuál de ellos es digno de desconfianza.

Esta forma de ubicar a los personajes, articulada con la sospecha que rige la relación que el protagonista establece con Víctor, me lleva a pensar en *El hombre de al lado* (2009) como una posible versión remixada de «Casa tomada» [1951] (1970), de Cortázar. Publicado por primera vez en una antología organizada por Jorge Luis Borges (1946) y, posteriormente, incluido en el libro *Bestiario* (1951), el cuento suscitó una infinidad de interpretaciones, siendo la idea de *casa tomada* uno de los ejes conceptuales más importantes para pensar el país desde entonces.

El cuento narra la historia de una pareja de hermanos que viven solos en un viejo caserón familiar y tienen que ir cediendo cuartos y espacios del mismo a un invasor que produce tanto temor que no puede ser enfrentado, a pesar de no saberse exactamente de qué o de quién se trata. A los hermanos solo les queda retroceder y cerrar la última puerta que los separa del invasor, que poco a poco se apropia de más habitaciones, ganando terreno, hasta que la dupla abandona la casa. Para Juan José Sebrelli (1964) —cuya lectura de «Casa tomada» se convirtió en un lugar común de la crítica, muchas veces sobreponiéndose al cuento en sí (Piglia, 1993)—, el texto expresa una angustiante sensación

9 En este único acceso al universo de Víctor, todo entra en conflicto con el patrón estético *limpio* y racional del mundo de los Kachanovsky, con una profusión de clichés de mal gusto: alfombra de leopardo, bola de espejo como las que cuelgan en los techos de los *nightclubs* y otros excesos —de colores, de objetos, de materiales—. Es evidente la incomodidad de Leonardo, que no puede manejar nada (cuando logra sostener el mate de calabaza, se quema).

10 Por ejemplo, él no es percibido de esa forma por Elba (que lo considera un vecino) ni por Lola, a quien la ventana parece agradaarle por la posibilidad de divertirse con el misterioso teatrillo, entre *naïf* y perverso, que Víctor escenifica para ella —hecho con alimentos baratos a los que ensucia y contamina, opuesto a la asepsia que prevalece en la vida de la niña—. No hay nada en común entre estos individuos que no sea las botitas que se mueven en los dedos de Víctor —iguales (¿las mismas?) a las de la muñeca de Lola— y el hecho de estar allí, disponibles para conocer lo desconocido.

de invasión que el *cabecita negra* provocaba en las clases media y alta durante el período del primer peronismo (1946–1952). *Cabecita negra* es un término utilizado en la Argentina para denominar, peyorativamente, un sector de la población asociado a las personas de cabello oscuro y piel morena, pertenecientes a la clase trabajadora.¹¹ El cuento sería, entonces, una metáfora de la Argentina tradicional que retrocedía sobre el avance del peronismo y de la participación en la vida pública de los sectores populares, hasta entonces marginados. Otros análisis eximen la cuestión política y se basan en elementos psicoanalíticos (la casa es un útero del cual los hermanos son expulsados), o se centran en la posible relación incestuosa de los personajes (desde el deseo recalcado que va irrumpiendo entre ellos hasta la comparación con la historia de Adán y Eva, desterrados del paraíso). La presencia de fantasmas, antepasados que atormentan a los hermanos, es otra interpretación recurrente.

Aquí me parece productivo pensar cómo todas estas posibilidades —tanto en «Casa tomada» como en *El hombre de al lado*— coinciden en sus estrechas relaciones con el miedo, y cómo este miedo puede mutar de lo desconocido a lo familiar.

Desde el principio, se instala una complicidad de parte del espectador con Leonardo, quien es movido por el miedo que siente hacia el hombre de al lado —sus actitudes son impulsadas por la necesidad de protegerse y distanciarse, evitar y hasta eliminar aquello que le causa temor—. Víctor es la otredad potencialmente peligrosa de la cual se desea mantener apartado —pero que puede ser observada con prudente curiosidad, como en el método antropológico, según palabras del propio Leonardo (Savoini & Triquell, 2013)—.

El miedo nace con la discordancia de los códigos culturales de los personajes: en primer lugar, el arquitecto se encuentra con la inutilidad de la ley para resolver el conflicto. De acuerdo con Anderson Roberti dos Reis (2012), «[...] la alteración y las dificultades en la solución del problema surgen de una diferencia fundamental en el modo en cómo cada uno de los personajes comprende y se relaciona con la noción de norma» (p. 245).¹² Para Leonardo, la cuestión legal es suficiente para justificar la no construcción de la ventana y él no entiende la resistencia de Víctor. Según el protagonista, las leyes son imperativas y universales (como él afirma, aquella obra «no se puede hacer ni en Japón, no se puede hacer en la China, no se puede hacer en la concha de la lora») y por eso deben ser respetadas independientemente de las circunstancias.

Ser legalista es la única posibilidad para Leonardo, mientras que para Víctor es una posibilidad entre otras —con lo cual concuerda un amigo del arquitecto—: «Los códigos dicen una cosa, pero la vida dice otra»; «esas cosas siempre se arreglan hablando». Para Víctor, el mantenimiento del orden está más ligado a mecanismos morales y de conciencia individual que a reglamentos jurídicos, y él se apoya en esas condiciones. Al manejar un código amistoso, proponiendo un cara a cara amigable y hospitalario, Víctor deconstruye los argumentos de Leonardo al mismo tiempo en que los reviste de un matiz autoritario, al debilitar la *superioridad* de la instancia legal.

¹¹ El término tiene su origen en la ciudad de Buenos Aires, durante los años 1940, cuando se inicia una gran migración interna —especialmente de las zonas rurales y de las provincias del norte— en dirección a la capital y a otros grandes centros urbanos, por el trabajo en la incipiente industria nacional (cuyo rápido proceso de implantación se había iniciado a mediados de la década anterior). Este contingente inundó los márgenes de las ciudades (sumándose a los inmigrantes europeos pobres) y modificó completamente sus composiciones sociales. Al congregarse, mayoritariamente, bajo el estandarte peronista, adquirieron un rápido e inusitado poder político. Las clases media y alta se sintieron amenazadas ante la presencia de la creciente masa obrera que *invadía* los espacios —urbanos— que ellos habían considerado como propios. Es en este contexto que bautizaron a sus *enemigos* como *cabecitas negras*, unificando bajo ese sobrenombre despectivo sujetos que compartían no solo aspectos físicos, sino también un lugar de procedencia, una conciencia de clase y una filiación política (Cremona, 2011).

¹² «[...] a alteração e as dificuldades na solução do problema surgem de uma diferença fundamental no modo como cada um dos personagens compreende e se relaciona com a noção de norma» (Reis, 2012, p. 245). Los personajes también comprenden y se relacionan con el significado de ventana (de aquella ventana) de maneras diferentes: para Leonardo, la ventana no sirve para nada y es puramente una invasión de la privacidad; para Víctor, la ventana sirve para recibir unos rayos de sol, para conversar con los vecinos, para probar recetas uno del otro, para hacer teatro y hasta para comprobar si la casa de al lado está segura. Traducción de la traductora del artículo.

Lo mismo se da cuando el arquitecto, con el objetivo de *asustar* a Víctor, envuelve en la contienda a un abogado que sugiere dejar al hombre esperando, para indicar la existencia de una asimetría de posiciones —actitud a la cual Víctor responde de manera física (lo que él describe como «le agarré un poquito las orejas»), anulando la ventaja que Leonardo esperaba ganar—. Al encontrarse con Víctor, Leonardo se encuentra con otro universo en el cual sus armas discursivas, su poder y todas sus seguridades son neutralizadas —impotencia que profundiza su temor—.

El modo en como la relación entre los personajes se desarrolla hace del título de la película una elección evidente: *el hombre* indica distancia, pues se trata de un desconocido, pese a la proximidad espacial (*al lado*). Leonardo nunca llama a Víctor por su nombre, tampoco lo trata como vecino (lo que de alguna forma los uniría), y se refiere a él solo como «el hombre de al lado», «salvaje» y otros términos despreciativos que sirven para marcar una separación entre ellos —no solo física, sino una distancia que les impide relacionarse—.

Cada discrepancia entre Leonardo y Víctor empuja al último a asumir el papel de monstruo, lo que se integra con su voz grave y gutural, su emerger de un agujero negro, sus apariciones inesperadas y desagradables, con el sonido de golpes secos y perforadoras agudas que presagian la molestia que causará y a partir de la cual el arquitecto se ve forzado a redefinir su rutina, de la misma manera que los hermanos de «Casa tomada» redefinieran las suyas al oír ruidos imprecisos. Sin embargo, mientras que los hermanos retroceden hasta retirarse completamente, Leonardo no llega a tener su casa *tomada*. En este sentido, lo que le pasa a Leonardo se parece más a lo que le sucede a otro personaje de la literatura argentina: el Sr. Lanari, del cuento «Cabecita negra» (2013), de Germán Rozenmacher, publicado en 1962 —según Ricardo Piglia (1993), una respuesta al comentario de Sebrelí sobre «Casa tomada»—.

«Cabecita negra» aborda las relaciones racistas y clasistas que se desarrollaron en el país después de 1940, a través del encuentro del Sr. Lanari, un próspero comerciante que, al salir del calor de su hogar en una noche de insomnio, se encuentra con una dupla de —según él— *cabecitas negras* que terminan ingresando a su casa, «su refugio, donde era el dueño, donde se podía vivir en paz, donde todo estaba en su lugar, donde lo respetaban» (Rozenmacher, [1962] 2013, p. 66) y que se convierte en el espacio de *los otros*, del escándalo, donde Lanari queda «atrapado por esos negros» (Rozenmacher, [1962] 2013, p. 69). Esta experiencia de sentirse invadido es relatada por el narrador omnisciente como si fuese una pesadilla, a partir de la cual Lanari reconoce la certeza de jamás estar seguro de nada.

Leonardo también es acometido por esta misma inseguridad con la aparición de Víctor, la cual busca subsanar pidiéndole a Elba que verifique las cerraduras, consultando un especialista en protección del hogar e instalando un botón de pánico. Sin embargo, mientras la *invasión* sufrida por el Sr. Lanari se da de forma literal (con los cuerpos entrando al recinto), el ingreso de Víctor en la Curutchet (quien baila ocupando todo el salón y todas las atenciones; quien disfruta de todos los movimientos de la silla *star* de Leonardo) es apenas la cereza del postre de una incursión que se inicia con su mirada —y es en este punto en que los elementos del miedo comienzan a confundirse—.

PALABRAS FINALES

Los Kachanovsky son observados, pero en una posición exhibicionista y comfortable. Vivir en un hito de la arquitectura moderna refuerza el éxito de Leonardo; siempre hay turistas sacando fotos y alumnos de arquitectura teniendo clases en la acera. Leonardo no se incomoda con esta mirada admiradora, la toma como si también fuese para él. En primer lugar, como analiza Vera Lúcia Follain Figueiredo (2012):

La lucha por el derecho a la ventana, promovida por Víctor, recoloca [...] la cuestión de la visibilidad, es decir, no se trata solamente de quien tiene el derecho de tener acceso a un rayo de sol, sino también de quién tiene el derecho de ver y ser visto. La mirada de admiración de los turistas, legitimada por la capacidad de reconocer el valor artístico de la obra del arquitecto, no incomoda a Leonardo: lo que lo desespera es la mirada del vecino, del hombre común que no posee la competencia cultural específica para rendir homenaje a aquel monumento arquitectónico, y, por lo tanto, no sabe respetar la distancia que su sacralización exigiría (p. 111).¹³

En segundo lugar, la película también trabaja con el contrapunto entre la ventana no controlada, que *expone* al sujeto en lo que no quiere ofrecer a la mirada del otro, y las ventanas controladas, que ponen en circulación *imágenes de sí*: más allá de la casa-vitrina, el *website* de divulgación del arquitecto y las filmaciones hechas por el abuelo de los lindos y felices miembros de la familia —que esconden una crisis creativa y relaciones familiares problemáticas—.

En tercer lugar, la *invasión* y el *inmiscuirse* del *otro* que se teme, son presentados como una proyección de la curiosidad y observación propia. Vemos mucho más a Leonardo y a Ana espiar a Víctor que al revés (si bien muchos de los dichos de Víctor permiten conjeturar que él también los espía). Una vez más, lo que provoca la fisura que desestabiliza la casa es replanteado y encuentra lo *ominoso* en lo familiar.

El final de la película no deja dudas sobre este desplazamiento de posiciones que se viene anunciando: el contraste entre el abogado que deja a uno plantado y la tirada de oreja, entre la violencia *civilizada* (oblicua) de Leonardo y la violencia *bárbara* (más franca y directa) de Víctor, permanece hasta el final, con Víctor utilizando una escopeta para proteger a Lola y Elba, y Leonardo dejando de pedir auxilio médico para el vecino que agoniza. Como afirma Gabriela Copertari (2012), la película crea un lugar de identificación por parte del espectador que termina revelándose como profundamente incómodo. Es un lugar a partir del cual se proyectan las fantasías y los prejuicios con relación a la amenaza del *otro*, y que se presenta no tanto como equivocada, sino como monstruosa, pues encarna la monstruosidad y la amenaza que el *otro* encarnaba.

REFERENCIAS

- Amezcuca, P. (Director). (2013). *Séptimo* [Película]. España, Argentina: CEPA, El Toro Productions, Ikiru Films, K&S Films, Telecinco Cinema.
- Bauman, Z. (2008). *Medo líquido* [Miedo líquido]. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar.
- Bauman, Z. (2009). *Confiança e medo na cidade* [Confianza y miedo en la ciudad]. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar.
- Bru, J. y Vicente, J. (2005). ¿Qué produce miedo en la ciudad? En O. Gutiérrez (Comp.), *La ciudad y el miedo* (pp. 15-28). Girona, España: Universitat de Girona Publicacions.
- Burman, D. (Director). (2010). *Dos hermanos* [Película]. Argentina: BD Cine.
- Campanella, J. J. (Director). (2004). *Luna de Avellaneda* [Película]. Argentina, España: Tornasol Filmes.
- Canuto, F. (2012). O homem armário [El hombre armario]. *Drops*, 12 (053.07). Recuperado de <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/12.053/4228>
- Colomina, B. (1998). The Exhibitionist House [La casa exhibicionista]. En R. Ferguson (Comp.), *At the End of the Century. One Hundred Years of Architecture* [Al final del siglo. Cien años de arquitectura] [Catálogo de exhibición] (pp. 126-165). Nueva York y Los Ángeles, Estados Unidos: Harry N. Abrams Publishers, The Museum of Contemporary Art.

¹³«A luta pelo direito à janela, travada por Víctor, recoloca [...] a questão da visibilidade, isto é, não se trata somente de quem tem o direito de ter acesso a um raio de sol, mas também de quem tem o direito de ver e ser visto. O olhar de admiração dos turistas, legitimado pela capacidade de reconhecer o valor artístico da obra do arquiteto, não incomoda Leonardo: o que o desespera é o olhar do vizinho, do homem comum que não possui a competência cultural específica para render homenagem àquele monumento arquitetônico, e, portanto, não sabe respeitar a distância que sua sacralização exigiria» (Figueiredo, 2012, p. 111). Traducción de la traductora del artículo.

- Copertari, G. (2012). Vistas del vecino en *El hombre de al lado*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 37 (1), 157-172. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/24388785>
- Cortázar, J. [1951] (1970). Casa tomada. En *Bestiario* (pp. 9-16). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Cremona, A. C. (2011). Tres miradas sobre el racismo argentino: *Cabecita negra* de Germán Rozenmacher, *Reinas* de Juan José Hernández y *La fiesta ajena* de Liliana Heker. En A. De Llano (Comp.), *Actas del IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura 2011: Áreas de literatura española, argentina e hispano americana* (s.p.). Mar del Plata, Argentina: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Delumeau, J. (2007). Medos de ontem e de hoje [Miedos de ayer y de hoy]. En A. Novaes (Comp.), *Ensaio sobre o medo* [Ensayos sobre el miedo] (pp. 39-52). San Pablo, Brasil: Editora Senac SP, Edições Sesc SP.
- Duprat, G. y Cohn, M. (Directores). (2009). *El hombre de al lado* [Película]. Argentina: Aleph Media.
- Eckert, C. y Rocha, A. L. C. (2008). Cidade sitiada, o medo como intriga [Ciudad sitiada, el miedo como intriga]. *Iluminuras. Revista Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais*, 9 (21), 1-29. Recuperado de <http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/viewFile/9303/5374>
- Gaggero, J. (Director). (2004). *Cama adentro* [Película]. Argentina, España: Aquafilms, Filmanova.
- Gamberini, M. (4 de junio de 2012). Una nueva cartografía para el cine argentino [Entrada de blog]. Recuperado de <http://www.conlosojosabiertos.com/una-nueva-cartografia-para-el-cine-argentino/>
- Figueiredo, V. L. F. (2012). A partilha do espaço urbano e a questão do outro próximo: Repercussões no discurso teórico e na ficção cinematográfica [La partición del espacio urbano y la cuestión del otro cercano: Repercusiones en el discurso teórico y la ficción cinematográfica]. *Galáxia*, 12 (24), 103-114. Recuperado de <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/10413/9429>
- França, A. (2003). *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* [Tierras y fronteras en el cine político contemporáneo]. Rio de Janeiro, Brasil: 7Letras.
- Freud, S. [1919] (1992). Lo ominoso. En *Obras completas. Volumen XVII* (pp. 219-251). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Hortiguera, H. (2013). Pensar las ciudades: espacios intermediales / espacios interditorios como escenarios ficcionales en *El hombre de al lado* (de Mariano Cohn y Gastón Duprat) y *Medianeras* (de Gustavo Taretto). *CiberLetras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, 31. Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v31/hortiguera.htm>
- Hortiguera, H. (2014). Confianza, comunidad y eclipse del otro: una lectura de *La vieja de atrás* (2010) de Pablo José Meza y *Un cuento chino* (2011) de Sebastián Borensztein. *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, 10(2), 35-50. Recuperado de <http://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:597632d5-8a13-4bf6-be72-c0e5ade6af8a/10.2Hortiguera>
- Hortiguera, H. (2015). 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. *Journal of Iberian and Latin American Research*, 21(3), 345-359. <https://doi.org/10.1080/13260219.2015.1153033>
- Kessler, G. (2014). O sentimento de insegurança e o medo na Argentina [El sentimiento de inseguridad y el miedo en Argentina]. En L. Zanotta Machado, A. Monteiro Borges y C. Patriota de Moura (Comps.), *A cidade e o medo* [La ciudad y el miedo] (pp. 54-69). Brasília, Brasil: Verbena, Francis.
- Libedinsky, G. (Director). (2008). *Boquete* [Videoinstalación]. Argentina.
- Medina, G. (Director). (2012). *La araña vampiro* [Película]. Argentina: Aeroplano Cine, No Problem Cine.
- Moguillansky, M. (2014). Metáforas visuales de la desigualdad social en el cine contemporáneo argentino. En L. L. Utrera (Comp.), *Actas IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (pp. 848-854). Recuperado de <http://www.asaeca.org/aactas/moguillansky.pdf>
- Murga, C. (Directora). (2008). *Una semana solos* [Película]. Argentina: Tresmilmundos Cine.
- Novaes, A. (2007). Políticas do medo [Políticas del miedo]. En A. Novaes (Comp.), *Ensaio sobre o medo* [Ensayos sobre el miedo] (pp. 9-16). San Pablo, Brasil: Editora Senac SP, Edições Sesc SP.
- Pastana, D. R. (2003). *Cultura do medo. Reflexões sobre violência criminal, controle social e cidadania no Brasil* [Cultura del miedo. Reflexiones sobre violencia criminal, control social y ciudadanía en Brasil]. San Pablo, Brasil: Editora Método, Instituto Brasileiro de Ciências Criminais (IBCCRIM).
- Piglia, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Urraca.

- Piñeyro, M. (Director). (2010). *Las viudas de los jueves* [Película]. Argentina, España: Haddock Films, Castafiore Films, Telefé, Tornasol Films.
- Puenzo, L. (Directora). (2007). *XXY* [Película]. Argentina, Francia, España: Wanda Visión, Pyramide Films, Historias Cinematográficas, Cinéfondation, Fonds Sud.
- Reis, A. R. (2012). A América negociada e os homens ao lado [La América negociada y los hombres de al lado]. *Territórios e Fronteiras*, 5 (2), 243-260. <http://dx.doi.org/10.22228/rt-fv5j2.169>
- Rozenmacher, G. [1962] (2013). Cabecita negra. En *Obras completas* (pp. 65-72). Recuperado de <https://www.bn.gov.ar/micrositios/libros/literatura/obras-completas>
- Savoini, S. y Triquell, X. (2013). ¿Miradas de qué clase? Construcciones cinematográficas de los conflictos de clase. *Imagofagia*, 7, 1-19. Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/351/303>
- Sebrelí, J. J. (1964). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veinte.
- Solomonoff, J. (Directora). (2009). *El último verano de la boyita* [Película]. Argentina, España, Francia: Travesía Productions, Domenica Films, El Deseo, Epicentre Films.
- Soria, C. (octubre 2010). Funcionalidad del marco y del fuera de campo en *El hombre de al lado* (2009). Ponencia presentada en el 2.º Congreso Internacional Artes en Cruce: Bicentenarios latinoamericanos y globalización. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Souza, M. L. (2008). *Fobópole. O medo generalizado e a militarização da questão urbana* [Fobópole. El miedo generalizado y la militarización de la cuestión urbana]. Río de Janeiro, Brasil: Bertrand Brasil.
- Taratuto, J. (Director). (2007). *¿Quién dice que es fácil?* [Película]. Argentina, España: Rizoma Films, Zarlek Producciones, Film Suez, Primer Plano Film Group.
- Tuan, Y. (2005). *Paisagens do medo* [Paisajes del miedo]. San Pablo, Brasil: Editora UNESP.