



Vol. 11, No. 2, Winter 2014, 145-165

**Metáforas de la desigualdad social.
Una lectura de *El hombre de al lado*.**

Marina Moguillansky

Universidad Nacional de San Martín/CONICET

De nada sirve denunciar de modo verbal la jerarquía: hay que esforzarse por cambiar realmente las condiciones que subyacen a su existencia, tanto en la realidad como en las mentes.

—Pierre Bourdieu, 1995, 52

Introducción

La Argentina ha cumplido sus primeros treinta años de democracia sin interrupciones, en el contexto del período más largo de estabilidad política en toda América Latina. Estas tres décadas permitieron grandes avances en las diversas áreas de la vida económica, social, política y cultural. Sin embargo, América Latina sigue siendo el continente más

Este trabajo se enmarca en mi plan de trabajo postdoctoral (CONICET/UNSAM). Una versión previa de este análisis fue discutida en el *III Congreso Internacional Artes en Cruce*, FFyL-UBA, 5/08/2013. Agradezco los comentarios de los participantes, así como las sugerencias de María Graciela Rodríguez y de un revisor anónimo de la revista.

desigual del planeta si consideramos su distribución de ingreso. Estos datos reunidos conforman la “paradoja latinoamericana” (Burchhardt 2012) caracterizada por la convergencia persistente entre la democracia y la desigualdad, que apunta a reflexionar sobre las dificultades de estos regímenes democráticos para mejorar de forma sustantiva las inequidades sociales. Si los gobiernos representan a las mayorías, ¿por qué no logran desarmar los regímenes de reproducción de la desigualdad que las perjudican?

Diversos aportes recientes desde las ciencias sociales apuntan a responder este interrogante, que se ha transformado en uno de los problemas más acuciantes no sólo de la agenda científica sino también de la agenda política nacional e inclusive latinoamericana. La desigualdad social es resultado de un proceso de producción y reproducción constante de asimetrías, en un fenómeno complejo que entrelaza dimensiones políticas, económicas, sociales y culturales. Diversas teorías antropológicas y sociológicas aportan herramientas conceptuales e hipótesis que nos permiten comprender e interrogar estos procesos de reproducción de la desigualdad. Superados los enfoques reduccionistas y en particular los economicistas, se apunta la necesidad de integrar a las indagaciones sobre la desigualdad el rol de la dimensión simbólica y de los procesos de legitimación cultural de los regímenes de desigualdad. Esos procesos que conforman nuestros sentidos comunes, nuestras percepciones, nuestras formas de mirar y nuestras subjetividades.

En este artículo propongo un análisis de ciertos rasgos visuales de los soportes simbólicos de la desigualdad social en la Argentina contemporánea. Para ello, exploro las figuraciones de la desigualdad en el cine contemporáneo, centrándome en un film reciente que ha puesto el foco en el complejo entramado histórico-cultural que conforma las miradas alternizantes en la sociedad argentina. Se trata de *El hombre de al lado*, una película del año 2009 dirigida por Gastón Duprat y Marcelo Cohn. Nuestra lectura del film rastrea las metáforas visuales con las que se representa allí la desigualdad social y las lee en relación con la construcción de sentidos comunes acerca de ciertas clasificaciones sociales.

En la primera sección del artículo se encontrará un breve recorrido por los aportes más recientes de las ciencias sociales latinoamericanas sobre los procesos de desigualdad social, atendiendo en particular a la dimensión simbólica y la legitimación de las desigualdades. Allí también se explicitan las herramientas teórico-metodológicas con las que se desarrolló la investigación, enmarcada en la sociología visual. En la segunda sección del artículo se describe el contexto social e histórico de las desigualdades sociales en la Argentina, tanto en las dimensiones materiales como en las simbólicas. En la tercera sección se propone un análisis socio semiótico del film seleccionado, identificando las metáforas visuales de la desigualdad que allí operan y sus conexiones con otros discursos sociales. Finalmente, en las conclusiones se plantean interrogantes y reflexiones sobre los imaginarios sociales, la legitimación de las desigualdades y los potenciales de la sociología visual.

I. Los soportes simbólicos de la desigualdad social

Si la modernidad inauguró una nueva era de desigualdades sociales, que fueron el objeto del pensamiento de los fundadores de las ciencias sociales, las últimas décadas signadas por la globalización y los efectos del experimento neoliberal han mostrado un aumento exponencial de las brechas entre los más ricos y los más pobres. De esta manera, el problema de la desigualdad social ha logrado reunir la atención de los autores clásicos y contemporáneos de las ciencias sociales.

Según Norbert Elías (1998), en distintas sociedades se constata que grupos sociales interdependientes tienden a organizarse en “establecidos” y “marginados”. El grupo de los establecidos sostiene una mirada estereotipada sobre los individuos marginados, tendiendo a caracterizarlos como peligrosos, no dignos de confianza y hasta sucios. Esta mirada que convierte al semejante en un “otro”, es decir, a la que conceptualizamos como mirada alternizante, construye un relato que justifica y legitima la marginación de los excluidos. La desigualdad entre grupos es construida en la interacción social y legitimada a través de la contraposición de identidades idealizadas y estigmatizadas.

El clásico aporte del historiador Charles Tilly acerca de la desigualdad plantea desde el título la tenacidad de las jerarquías y asimetrías sociales en el mundo moderno. En *La desigualdad persistente* (1998) el autor demuestra que las diferencias son producidas activamente a través de relaciones sociales que funcionan ordenando y clasificando a los sujetos en pares de categorías (blanco/negro, patrón/obrero, ciudadano/extranjero, hombre/mujer, libre/esclavo, entre otros). De modo similar, la sociología de la cultura muestra que la desigualdad es una relación social que establece diferencias entre grupos dominantes y subalternos a partir de procesos activos de construcción (y sostén) de fronteras sociales (Lamont y Fourier 1992). Estos límites producen diferencias en el acceso a ciertos bienes, posiciones y condiciones de vida valoradas por la sociedad (Bèrard 2006).

Como señala el antropólogo Luis Reygadas (2008), para estudiar la desigualdad necesitamos un marco multidimensional que atienda a los individuos, las interacciones y las estructuras sociales, así como a los factores económicos, políticos y simbólicos. La producción activa de la desigualdad social requiere de una continua legitimación de los procesos de apropiación de privilegios, por lo cual la dimensión simbólica resulta fundamental. De allí también se deduce la importancia que tiene la forma en que imaginamos nuestro mundo social, las categorías que empleamos para situar a los individuos y las formas en que concebimos la justicia (o injusticia) de las desigualdades. Las jerarquías simbólicas o de prestigio social tienen cierta autonomía con respecto a las jerarquías económicas (Grimson y Baeza 2011), revelándose así la eficacia de la dimensión imaginaria.

La perspectiva teórico-metodológica que empleo para este análisis se basa en el repertorio de los estudios de la cultura visual. Este enfoque ha contribuido a tornar manifiesto el rol de las imágenes en la construcción de nuestros mapas mentales y conceptuales, de aquellos sistemas de clasificación que resultan centrales según las teorías de la desigualdad que hemos resumido más arriba. Más aún, las imágenes son fundamentales en los procesos de visibilización (o invisibilización) de ciertos grupos sociales, así como en la reproducción de estigmas y en la construcción de

estereotipos. Las imágenes y los regímenes visuales, desde esta perspectiva, no se limitan a reflejar cierto estado de las cosas, sino que lo construyen activamente. Los estudios visuales destacan la función configuradora de lo visual tanto en relación con las desigualdades como con ciertas miradas, es decir, ciertas formas de interpretar esas desigualdades (Rose 10). En este sentido, diversos autores han mostrado la productividad del análisis visual para develar regímenes de desigualdad sexual (Mulvey 1975), racial (Berger 2005) y social (Knowles y Sweetman, 2004).

En particular, en el análisis del film seleccionado, utilizo como herramienta teórico-metodológica el aporte de la teoría conceptual de la metáfora (Lakoff y Johnson 2009). Según este enfoque, las metáforas no son adornos retóricos sino que operan como moldes que configuran nuestra experiencia del mundo, así como nuestros modos de pensar y de mirar. Volviendo a la representación imaginaria de las desigualdades sociales, el valor cognitivo de las metáforas—y la fuerza de sus modalidades visuales—colaboran en la constitución de miradas cargadas de connotaciones hacia la alternidad, sin necesidad de decir o mostrar abiertamente discursos discriminatorios o xenófobos.

II. La Argentina desigual

La Argentina fue uno de los países históricamente más integrados e igualitarios de América Latina, destacado por la amplitud de su clase media y por una relativamente alta movilidad social (Dalle 2010). De allí surgió un imaginario que señalaba a la Argentina como un país abierto, socialmente integrado y que ofrecía oportunidades para el ascenso social. Este imaginario sin dudas se basaba en la existencia de un sistema educativo, previsional y sanitario que protegía y brindaba oportunidades sociales a través de la acción del Estado. La distribución del ingreso mostraba una alta participación de los trabajadores hacia la década de 1970 y el desempleo era relativamente bajo. Sin embargo, durante el último cuarto del siglo XX, el país atravesó un agudo proceso de ajuste económico bajo el signo del neoliberalismo que deterioró sus indicadores sociales, incrementando el desempleo, la precarización laboral, la marginalidad y la pobreza. La Argentina fue así el país que más aumentó su desigualdad en

América Latina (Torrado 2010). En los diez años que fueron de 1991 a 2001, empeoró la distribución del ingreso y la brecha entre los más ricos y los más pobres se incrementó en un 30%. Se produjo en esos años una fractura interna de la clase media, a través de un proceso dual de movilidad social (ascendente para un sector y descendente para otro sector), que reprodujo de forma ampliada las desigualdades preexistentes (Svampa 2010). De la implementación de políticas neoliberales, resultó una Argentina mucho más desigual caracterizada por la polarización de la distribución de ingresos, la fragmentación social, la segregación residencial y marcadas asimetrías en el acceso a la salud, la educación e incluso la alimentación de calidad.

En términos culturales, la década de los noventa instaló el consumismo como *ethos* y legitimó la instauración de nuevas desigualdades económicas y sociales, con el retraimiento de la clase media (Wortman 2007). En la Argentina de los noventa, la ética de la producción fue reemplazada por la estética del consumo. La ruptura ideológica se fue construyendo a través de imaginarios producidos desde la política, el propio Estado y los medios de comunicación que acompañaron estas transformaciones. Estos imaginarios incluían relatos acerca del cuestionamiento de la eficacia del Estado como regulador de la vida social, el enaltecimiento del individualismo, del mercado y de la iniciativa privada. También se integraba a ese clima de ideas la culpabilización de los sujetos que no lograran adaptarse a los cambios y la elección de ciertos chivos expiatorios en particular en los inmigrantes (más aún los provenientes de países limítrofes), señalados como causantes de la desocupación, de ciertas epidemias y del aumento de la inseguridad. Estos discursos se articulaban con formas de racismo que aunque poco reconocidas, son importantes en la Argentina. Como señala Grimson, “el racismo social, que muchos consideran secundario en el país, está en el origen de formas contemporáneas de la desigualdad profundamente enraizadas” (2013: 12).

Por su relevancia para el discurso fílmico que me propongo analizar, merece un párrafo aparte el proceso de transformación urbana y periurbana que se agudiza en la década de 1990 llevando a una creciente segregación residencial en la Argentina. Este proceso se caracterizó por el

desplazamiento de los sectores de clase media-alta hacia torres, barrios cerrados, *countries* y urbanizaciones periféricas, que en algunos casos incluyen instituciones médicas y educativas, ganando así autonomía con respecto a la ciudad. Estas fortalezas urbanas se resguardan de la pobreza que las rodea a través de muros y vigilancia privada para garantizar la clausura del espacio residencial. Al mismo tiempo, los sectores de menores recursos son relegados a la residencia en villas miseria y barrios empobrecidos. De esta manera se constituye una ciudad escindida, fragmentada y polarizada, en la cual la convivencia y el encuentro entre clases sociales, típico de las grandes urbes, se tornan cada vez más esporádicos. Más aún, en épocas de crisis y caída de la actividad económica, los sujetos de clases populares que residen en las zonas periféricas—donde la vivienda o el alquiler son más accesibles—no tienen empleo en las ciudades, por lo cual permanecen en sus barrios y el encuentro se torna aún más improbable.

Durante la última década, los rasgos sociales negativos y regresivos de esta “Argentina desigual” que venimos describiendo, comenzarían a revertirse paulatinamente a partir del año 2003. En ese momento se inicia un ciclo de crecimiento económico sostenido que fue acompañado con un marcado descenso de la pobreza y el desempleo (Beccaria y Groisman 2009). En particular, la Asignación Universal por Hijo para Protección Social¹ que comenzó a implementarse en el año 2009 logró una muy significativa reducción de la pobreza y de la indigencia. Sin embargo, el impacto del crecimiento económico sobre la desigualdad ha sido menos espectacular, ya que el modelo de la posconvertibilidad mantuvo e incluso incrementó la concentración de la riqueza. Existen aún importantes materias pendientes en cuanto a la estructura del sistema impositivo, que sigue sosteniéndose principalmente en el impuesto al consumo que resulta socialmente regresivo (Nun 2011). Más aún, en los últimos años el crecimiento económico comenzó a estancarse y el incremento de la

¹ Es un seguro social que extiende las asignaciones familiares para cubrir a los hijos de personas desocupadas, que trabajan en el mercado informal o que ganan menos que el salario mínimo en la Argentina. Fue creada por el decreto 1602/09 del Poder Ejecutivo Nacional. Se trata de un programa de transferencia condicionada de dinero en efectivo, que supedita parte del pago al cumplimiento de la asistencia escolar y los controles obligatorios de salud.

inflación empezó a socavar los logros previos en materia de distribución de ingresos. Si bien el modelo económico actual logró aumentar sustancialmente el nivel de empleo y redujo la pobreza, también profundizó el “proceso de concentración y centralización económica que habilita una inflación de costos a partir de aumentos monopólicos (...) consolidando las transferencias de ingresos de asalariados a capitalistas” (Varesi 2009: 105-6). En definitiva, en términos estrictamente económicos, se redujo más la pobreza que la desigualdad.

Ahora bien, si es cierto que el modelo económico no logró reducir de modo sustantivo la desigualdad de ingresos, también debemos considerar otras vías por las cuales se produjo una reducción de la desigualdad, a través de procesos de ampliación de derechos y de mejoramiento de la oferta pública en ciertas esferas. En este sentido, el aumento de la inversión pública en educación y en salud, la legislación migratoria que otorga amplios derechos y facilidades para la documentación, el programa de entrega de computadoras portátiles a los estudiantes de escuelas públicas, la ampliación de la cobertura de la jubilación estatal, fueron algunas de las políticas públicas que en este período permitieron reducir desigualdades en términos del acceso a bienes materiales y simbólicos.

La historia más reciente del país muestra un dato central para el análisis. Las iniciativas que buscaron igualar provocaron malestar en una parte de la sociedad: las políticas públicas de redistribución de ingresos—que afectan, por definición, a intereses particulares—así como algunas de las políticas de ampliación de derechos, han generado conflictos sociales y un fuerte rechazo en ciertos sectores en la Argentina. Nos referimos en particular al conflicto desatado en torno a la Resolución 125, que procuraba aumentar las retenciones a las exportaciones de ciertos cereales; pero también a los programas como la Asignación Universal por Hijo o el Programa Conectar-Igualdad, que han suscitado debates públicos y descalificaciones que circularon por los medios masivos de comunicación. Resulta notorio, en ese sentido, que una conjunción bastante heterogénea de actores sociales y políticos que ve afectados sus intereses (y sus posiciones), se han manifestado públicamente y en algunos casos han logrado construir una legitimación exitosa de su posición, que apunta a

conservar ciertos privilegios materiales y simbólicos. Para comprender este fenómeno apuntamos a las representaciones sociales y a la dimensión imaginaria de la vida social, entendiendo que la explicación de la desigualdad y su legitimación no puede sostenerse únicamente en la estructura económica y que ciertamente es posible (y necesario para las ciencias sociales) pensar en “un consenso cultural independiente de los intereses” (Reygadas 2009: 4).

En la siguiente sección, me ocuparé del análisis de las formas imaginarias de clasificación social en el film *El hombre de al lado* (Cohn y Duprat 2009), como expresión del surgimiento de una nueva sensibilidad que vuelve la mirada sobre los fenómenos de desigualdad, cerrando un período en el cual la urgencia de la pobreza y la crisis social habían acaparado la atención. En efecto, este film marca cierto giro estético y temático con respecto al repertorio de películas que habían representado, en los años previos, la caída social de la crisis argentina en sus diversas vertientes².

III. *El negro de al lado*

La película dirigida por Gastón Duprat y Marcelo Cohn, *El hombre de al lado*, transcurre casi íntegramente en la Casa Curutchet en la ciudad de La Plata, una casa célebre por haber sido diseñada por el arquitecto Gustave Le Corbusier. Allí vive Leonardo (representado por Rafael Spregelburd), diseñador industrial muy exitoso, con su mujer Ana, profesora de yoga, la hija de ambos, Lola, de unos 10 años de edad, y Elba, la empleada doméstica. En la casa de al lado vive Víctor (representado por Daniel Aráoz), quien intenta abrir una ventana en la medianera entre ambas propiedades, para obtener más luz en su departamento. Esto desata un conflicto entre Víctor y Leonardo, aunque quien más se opone a la ventana es Ana. Intentan disuadirlo, sin éxito, por distintas vías, pero

² Nos referimos a las películas que, en el marco del Nuevo Cine Argentino, se dedicaron a retratar la crisis, la marginalidad y la exclusión que resultaron de la década de 1990. Los casos paradigmáticos de esta vertiente fueron *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1997) y *Mundo grúa* (Trapero, 2000), ambas inscriptas en la corriente neorrealista. También numerosos films documentales (en particular la obra de Fernando Pino Solanas) y el cine piquetero de la época representaron la crisis social, la pobreza y la desocupación en el país.

Víctor interpreta que se trata de un desacuerdo entre amigos y continúa con su refacción. Los vecinos entran en ciertas interacciones, que enojan y fascinan al mismo tiempo a la pareja de Leonardo y Ana; aunque viven a metros de distancia, parecen habitar diferentes mundos culturales³. Finalmente, será a través de la ventana del conflicto que Víctor nota un intento de robo a la casa de Leonardo e interviene salvando a la pequeña hija de sus vecinos, pero en el episodio resulta herido de bala. Avisados por una alarma, Leonardo y Ana llegan rápidamente y encuentran a Víctor malherido. Leonardo toma el teléfono con el que Elba procuraba llamar a la ambulancia, pero al quedarse solo cuelga y espera, sentado a unos metros de Víctor, a que éste muera.

Antes de comenzar con el análisis del film, creo pertinente reflexionar sobre la selección del mismo. La primera vez que vi *El hombre de al lado* fue en una situación de ocio sin ningún interés “académico”, aunque ya tenía en preparación el proyecto de investigación acerca de la figuración de la desigualdad en el cine argentino contemporáneo. La película me gustó, me interesó y al terminar la proyección pensé que era un film que trataba sobre la desigualdad, y que sería productivo incluirla en el corpus a analizar, pero no fui más allá. Tiempo después, leí en una revista académica un artículo que reflexionaba sobre este film en términos de conflicto de clases (Trinquell y Savioni 2013), y que me impulsó a avanzar con un análisis propio. Todavía algunas semanas más tarde, con la intención de rever la película, abrí la carpeta virtual de mi computadora, en la cual tenía guardadas copias de varias películas que pensaba analizar más detenidamente. El ícono del archivo de *El hombre de al lado* mostraba un rectángulo partido en blanco y negro, que llamó poderosamente mi atención. Volví a ver la película tomando notas, haciendo pausas y volviendo atrás en algunas escenas. En particular la secuencia inicial, en blanco y negro, capturó mi interés y anoté que había allí una metáfora visual de la desigualdad, que enmarcaba el relato y la construcción de los

³ Como señalan Trinquell y Savioni, se exponen así “los límites de la coexistencia entre sujetos cuyos habitus de clase los tornan mutuamente incomprensibles” (2013: 8). Otro film que problematiza la convivencia de sujetos de distintas clases y sus roces es *Cama adentro*, de Jorge Gaggero, que transcurre en los comienzos de la crisis de 2001 en la Argentina, y muestra la disolución del vínculo entre una señora de clase alta y su empleada doméstica.

personajes. Esta vez vi los títulos hasta el final y noté algo que había pasado por alto: allí los directores señalan que la secuencia inicial del film se había inspirado en un trabajo del artista Gaspar Libedinsky. Decidí comenzar este análisis relatando esta experiencia y la forma en que el ícono (imprevisto) del film condicionó mi lectura ya que, como pretendo mostrar, considero que hay allí una metáfora visual que racializa las desigualdades de manera sumamente sutil y velada, a tal punto que no he encontrado hasta el momento comentarios sobre este aspecto en las críticas del film ni en el artículo mencionado.

La secuencia inicial de *El hombre de al lado* presenta un plano dividido en blanco y negro, acompañado por un sonido de golpes secos y continuos, rítmicos, mientras van desfilando por la pantalla los créditos del



Fotograma 1. El comienzo del film muestra un plano dividido entre la luz exterior.

film. Luego de algunos segundos, en el lado oscuro del cuadro vemos una mano que empieza a golpear con un martillo. El lado blanco del cuadro empieza a resquebrajarse, pronto veremos partes de ladrillos y sabremos entonces que estábamos observando una misma pared—desde adentro y desde afuera—en la que se está abriendo un boquete a través de los golpes. Mientras va creciendo el agujero en la pared, empieza a entrar la luz al sector oscuro del plano, y veremos con más claridad la maza que golpea. Esta secuencia es una reelaboración de la videoinstalación de Gastón Libedinsky, titulada “Boquete”, dentro de la serie *Productos Caseros*, sobre la transformación de la Cárcel de Caseros por parte de los propios presos

que durante un motín ocurrido en 1984 abrieron en ella una serie de boquetes que rompían con el propósito arquitectónico del edificio. A través de esos boquetes, los presos revirtieron al menos parcialmente la lógica del panóptico que preside a las cárceles. Por los huecos abiertos en las paredes lograban circular internamente, cambiarse de celda y de piso, y comunicarse a los gritos con sus familiares que los visitaban en el exterior de la prisión. Ya que suele asumirse que la arquitectura condiciona la experiencia de los sujetos que la habitan, la obra de Gaspar Libedinsky, *Productos Caseros*, busca reflexionar sobre el reverso de esta afirmación, es decir, sobre las formas en que la acción humana transforma la arquitectura.

Argumentaré que la secuencia inicial de *El hombre de al lado* establece un marco interpretativo para el relato, instalando una cierta mirada sobre el “otro” sostenida en dos metáforas históricamente centrales para la cultura y el imaginario de la sociedad argentina. La primera metáfora representa la diferencia a través del contraste entre el blanco y el negro (efectos de la luz y la oscuridad), para instalar una lectura racial de la otredad (OTRO ES NEGRO)⁴. La segunda metáfora juega con las conexiones del encierro con la locura y el delito (OTRO ES DELINCUENTE). Ambas, en conjunto, radicalizan la distancia entre los unos y los otros, racializando y criminalizando las diferencias sociales y culturales. Los lugares comunes en que se basan estas metáforas, aunque asentados en la historia y en el sentido común, no pueden ser dichos sin más. La puesta en imágenes de estas metáforas y la mediación de la intertextualidad (por la referencia a la obra de Libedinsky) tienen en conjunto un cierto efecto de difuminado sobre el subtexto discriminatorio que ellas encierran.

La metáfora racial se construye a través del contraste en blanco y negro (o de luz y oscuridad) del comienzo, que luego se reiterará en los encuadres de los personajes y en los objetos que los rodean a lo largo del film. La Casa Curutchet está íntegramente pintada de blanco y sus múltiples aberturas vidriadas la llenan de luz, construyendo así un marco claro y diáfano para los planos en que aparece el arquitecto Leonardo (y su

⁴ Es convención en los estudios sobre metáforas emplear versalitas para la metáfora conceptual e itálicas para la expresión metafórica.

familia). Por el contrario, a Víctor lo veremos casi únicamente enmarcado en la ventana abierta en la medianera, que durante buena parte del film permanece cubierta por un plástico oscuro, de modo que este personaje es puesto en escena rodeado de negro. El vecino, el otro, es el “negro” de al lado, representado como sujeto de clase popular apelando a una serie de estereotipos.



Fotograma 2. El personaje de Víctor enmarcado en el plástico negro que cubre la ventana (*El hombre de al lado*, minuto 1.15).

La construcción de los personajes y sus entornos también utiliza el contraste de colores, así veremos a Víctor conducir una camioneta de color negro, mientras que Leonardo utiliza un automóvil moderno de color plateado. Asimismo, el contraste entre los “blancos” y el “negro” es reforzado en los diálogos, en particular por Ana, la esposa de Leonardo:

No puedo creer que vos permitas todas estas cosas. No entiendo cómo no te calienta que ese oscuro mire a tu mujer, a tu hija, y te controle la vida por ese agujero. Que se deje de joder, que tape todo de una vez por todas, o compro cemento y lo tapo yo (*El hombre de al lado*, minuto 82, subrayado nuestro)

La referencia al otro como un ‘oscuro’ por parte de Ana, no es más que un eufemismo para ‘negro’⁵. Como sugiere Adamovsky, en los usos racistas se emplea el ‘negro’ como significante que recubre a las clases populares “para transferir sobre la totalidad del bajo pueblo los estigmas asociados originalmente sólo a los de origen africano” (2013: 100). La representación de los marginados por parte de los establecidos, como señalara Elías, los describe como seres peligrosos, no dignos de confianza, más bien desaliñados y sucios, que rompen las reglas y no controlan sus pulsiones.

Es interesante comprobar, por otra parte, que la esposa de Leonardo ve a Víctor como un “oscuro”, aunque el actor que representa el papel de Víctor no es negro ni mestizo sino blanco. Esta elección desde el punto de vista del casting—la selección del actor—en conjunto con la metáfora visual que se reitera en la puesta en escena del contraste entre blanco y negro, señala algo que es problemático. Nos muestra una tendencia a racializar las diferencias sociales y de clase, un rasgo cultural integrado al relato nacional en la Argentina. Las relaciones entre “nosotros” y los “otros”, entre el arquitecto y su vecino, aparecen racializadas a través de la codificación de los colores-razas, apoyándose en un lugar común. Pero a su vez, Víctor también emplea el término “negros” para descalificar a sus propios “otros”: en una escena en que él desea invitar a Leonardo a tomar algo a un bar para conversar sobre la reforma de la ventana, rechaza la propuesta del diseñador quien sugiere ir al bar de la esquina, con la frase “Ese bar está lleno de negros”.

Esta racialización imaginaria de las diferencias sociales en el film se conecta con cierto mito fundacional de la sociedad argentina que, como señala Alejandro Grimson (2012), se piensa como un país poblado por un crisol de razas europeas, sin negros, pese a lo cual se suele llamar “cabecitas negras” a una gran parte de la población. La narrativa del país blanco y sin racismo choca con las evidencias que indican, como muestra Adamovsky, que “las jerarquías de clase en la Argentina se superponen con jerarquías de los colores de la piel” (2013: 98).

⁵ En la misma línea, Leonardo se refiere a su obligada salida a tomar algo con el vecino como “un ejercicio antropológico”, tornando más evidente la otredad que percibe en Víctor.

Al comienzo del análisis planteamos que la referencia intertextual a la obra de Libedinsky abría un espacio para la interpretación del “otro” como un sujeto peligroso, delictivo, loco o violento. Este segundo nivel metafórico para representar al “otro” se conecta con los sentidos culturales del encierro en una institución total. Esta lectura del film en conexión con la videoinstalación de Libedinsky, como dijimos, realizada sobre la cárcel de Caseros, conlleva una lectura del “otro” como un delincuente o un loco. Esto es, el otro como un sujeto peligroso que debe ser encerrado, aislado, que no es digno de confianza y puede hacer daño. El film juega con esta segunda línea interpretativa, construyendo suspenso en torno a la figura del hombre de al lado, el vecino que puede ser un delincuente o un loco peligroso. La familia del arquitecto y su círculo íntimo oscila entre clasificarlo como un “lunático”, un “grasa” o un ser “oscuro”. Sus actitudes hacia él varían de acuerdo a dicha clasificación, que enumera distintas formas de anormalidad. Las escenas en las que el vecino instala una pequeña obra de títeres para la hija del arquitecto, con ciertas connotaciones sexuales, contribuyen a la construcción del personaje como un posible atacante. Asimismo, estas escenas que el espectador del film observa con detalle no son conocidas por todos los personajes (en particular, el arquitecto y su esposa), utilizando así una estrategia clásica para generar suspenso narrativo (Zavala 2003). Aquí operan, por otra parte, los conocimientos genéricos del espectador, que puede elaborar hipótesis interpretativas partiendo de los múltiples ejemplos de films sobre conflictos entre vecinos peligrosos.

IV. La aniquilación del otro

Uno de los aspectos más polémicos de *El hombre del al lado* ha sido su escena final. Ante un intento de robo a la casa del arquitecto, que el vecino percibe a través de la ventana de la medianera, intervendrá resultando herido. Alertados por una alarma, rápidamente regresan los dueños de casa, encontrando a su hija pequeña y a la empleada muy asustadas y a Víctor, el vecino, herido. Leonardo envía a las mujeres al piso de arriba, mientras él toma control de la situación. Le quita el teléfono a la empleada y anuncia que él va a llamar a la ambulancia. Hace un llamado

que da ocupado. Mira a Víctor, empieza a subir la escalera, vuelve a prender el teléfono, escucha el tono, lo apaga. Se sienta al lado de Víctor, pasan unos largos segundos, hasta que este inclina su cabeza, señal de que ha muerto.

Esta escena dispara múltiples interrogantes y posibles interpretaciones: ¿Es Leonardo responsable por dejar morir a Víctor? ¿Ha intentado efectivamente llamar a la ambulancia? ¿Resultará aliviado por la muerte del vecino? Asimismo, se plantea la cuestión de la mirada de los directores sobre esta escena, ¿Hay condena en la representación? ¿Se propone una identificación del espectador con Leonardo y su “dejar morir” al vecino?

Una lectura crítica fue propuesta por el artículo de Trinquell y Savioni. Las autoras afirman que en el film se pone en escena un conflicto de clase entre los sectores populares y la clase media-alta, cuyos *habitus* son contrastados como provenientes de dos mundos diferentes (y antagónicos). En la disyuntiva entre la mirada de unos y otros, señalan Trinquell y Savioni, los directores del film eligieron focalizar el relato en la perspectiva del *habitus* de clase de sujetos como Leonardo, que miran con distancia a los sujetos de clases populares. Dicen las autoras: “el enunciador fílmico asume los esquemas de percepción, apreciación y evaluación que rigen las prácticas del grupo social representado y no condena este dejar morir al vecino. Pero si no hay sanción por parte del enunciador tampoco la hay por parte del espectador” (2013: 10). De modo que, según esta lectura, el film muestra un conflicto de clase y el enunciador asume la perspectiva de la clase media-alta, convalidando la estrategia de aniquilación del otro, ya que no hay una crítica explícita.

Acuerdo con las autoras en que la película presenta un conflicto entre dos mundos socioculturales, que es puesto en escena con estrategias visuales que muestran las clasificaciones sociales y los estereotipos en los que se sostiene la discriminación hacia los sectores populares. Sin embargo, propondré una interpretación diferente, pues considero que hay más bien una toma de distancia irónica con respecto al *habitus* de clase media-alta y a la situación de Leonardo y su esposa en particular (que, por otra parte, también son representados con estereotipos). En varias escenas, vemos a la

pareja “festejar” con superioridad su triunfo sobre el vecino, a quien según el caso creen haber atemorizado o convencido de abandonar el proyecto de la ventana. Pero cada una de estas situaciones será luego desmentida por los diversos reveses que sufre la pareja en la pulseada con el vecino. Más aún, en el propio transcurso de las escenas hay cierta toma de distancia que funciona como indicio para el espectador. Como ejemplo, podemos señalar la primera de estas escenas de supuesto triunfo, en la cual el encuadre y la composición del plano tienen el efecto deliberado de ridiculizar a Leonardo al colocarlo en una situación visualmente equivalente a la del pavo que está por cocinar, pues la toma oculta la cabeza del diseñador durante varios minutos:



Fotograma 3. Una escena que ridiculiza a Leonardo en forma deliberada (minuto 12).

Hay también una toma de distancia irónica en la escena en que Leonardo y Ana invitan a cenar a unos amigos, con el efecto de una divertida ridiculización de su estilo de vida y de su esnobismo. La exageración de las actuaciones (en particular la gestualidad y los tonos), los comentarios (“es *re trash* lo que hizo”) y el clímax de la escena en la cual Julián, el amigo de Leonardo (interpretado por Juan Cruz Bordeaux), se muestra fascinado por un tema de música contemporánea y ciertos sonidos “fuera de tiempo” que resultarán ser los golpes del vecino retomando la

construcción de la ventana. La construcción de la ironía sobre los personajes de clase media-alta en el film tiene la forma de una ironía de carácter, en la cual se marca la distancia entre lo que el personaje cree o dice ser, y lo que realmente es (Lefebvre 1971, citado por Zavala 1996).

Si volvemos a la escena final, asumiendo que el enunciador del film toma distancia con respecto a la perspectiva del personaje de Leonardo, queda abierta la posibilidad para que el espectador se forje su propia interpretación. Inmediatamente después de la muerte de Víctor, tras un fundido a negro, el último plano está tomado desde la que sería su casa, mientras un albañil coloca desde fuera los ladrillos para tapar el agujero. De este modo, la resolución del film tiene los rasgos de la ironía dramática. En cualquier caso, queda expuesta para la reflexión la “solución” de aniquilamiento del otro como estrategia—aunque no intencional—para resolver el conflicto.

Conclusiones

La legitimidad cultural de las desigualdades se nos presenta como aceptación tácita de ciertas situaciones injustas, como formas de mirar al otro, de insertarlo en clasificaciones que acarrearán estereotipos y estigmas que preparan el terreno para su perjuicio. Como señala Grimson, “la desigualdad no puede reducirse sin modificar concepciones y clasificaciones acerca del ‘nosotros’ y de ‘los otros’” (2013: 8). Una de las condiciones necesarias para desarticular las redes de producción y reproducción de las desigualdades es la crítica de los relatos, argumentos e imágenes que las justifican y naturalizan a través de estereotipos que estigmatizan. Los relatos de ficción muchas veces vehiculizan contenidos discriminatorios a través de lugares comunes que por su reiteración quedan en cierta medida desapercibidos, y en ocasiones—como se discutió en este trabajo—a través de asociaciones sugeridas, connotaciones y subtextos que no son explícitos. De allí el rol que le cabe a la crítica cultural para desmontar esos discursos.

La lectura del film *El hombre de al lado* nos permite poner en discusión la mirada racializada sobre el “otro” y sus conexiones con discursos sociales discriminatorios. El film trabaja sobre una situación de

convivencia o vecindad “forzada” entre actores que pertenecen a mundos sociales diferentes. Este film resulta sintomático, sostengo, de un nuevo clima de época signado por el retorno de la preocupación por la desigualdad social, sobreponiéndose a décadas durante las cuales la urgencia de la pobreza extrema ocluía este debate⁶.

A través de este trabajo he procurado reflexionar y cuestionar ciertas formas culturales de mirar a los otros en la Argentina, un país marcado por discursos racistas desde su creación. Si la justicia cultural implica “una revolución de las clasificaciones sociales y culturales por las cuales persisten nociones de ciudadanos de primera y ciudadanos de segunda” (Grimson, 2013: 12), el horizonte de la crítica será el develar los entramados de las injusticias culturales.

Bibliografía citada

- Adamovsky, Ezequiel. “Discriminación y políticas contra la discriminación: el problema de los ‘negros’ en la Argentina” en *Voces en el Fénix*, n°29 (2013).
- Beccaria, Luis y Groisman, Fernando. *La Argentina desigual*. Buenos Aires: UNGS/Prometeo, 2009.
- Bérard, Tim. “From concepts to methods. On the Observability of Inequality” en *Journal of Contemporary Ethnography*, n°35 (2006).
- Berger, Martin. *Sight Unseen. Whiteness and American Visual Culture*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. *Respuestas: por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.

⁶ Como señala acertadamente Joanna Page, en el nuevo cine argentino proliferaron los films sobre la pobreza y la marginalidad, por un lado, y sobre la clase media en declive, por el otro, resultando llamativa así “la ausencia de films que se ocupen del conflicto de clases” (2009:180).

- Burchhardt, Hans-Jürgen. “¿Por qué América Latina es tan desigual? Tentativas de explicación desde una perspectiva inusual” en *Nueva Sociedad*. N°239 (mayo-junio, 2012).
- Dalle, Pablo. “Estratificación social y movilidad en Argentina (1870-2010). Huellas de su conformación socio-histórica y significados de los cambios recientes” en *Revista de Trabajo*. N°8 (julio de 2010).
- Elías, Norbert. “Ensayo teórico acerca de las relaciones entre establecidos y marginados” en *La civilización de los padres y otros ensayos*, Bogotá: Norma, (2003)[1965].
- Grimson, Alejandro. “El desafío de la justicia cultural” en *Voces en el Fénix*, n°29 (2013).
- . *Mitomanías argentinas. Cómo hablamos de nosotros mismos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2012
- Grimson, Alejandro y Baeza, Brígida. “Desajustes entre nivel de renda e hierarquias simbólicas em Comodoro Rivadavia. Sobre as legitimidades da desigualdade social”. *Mana*. N°17. 2 (2011).
- Knowles, Caroline y Sweetman, Paul. *Picturing the Social Landscape: Visual Methods and the Sociological Imagination*. Londres: Routledge, 2004.
- Lakoff, George y Johnson, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Lamont, Michèle y Fourier, Marcel. *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: Chicago University Press, 1992.
- Lefebvre, Henri. “Sobre la ironía, la mayéutica y la historia”. *Introducción a la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1971.
- Mulvey, Laura. “Visual pleasure and narrative cinema”. *Screen*. 16. 3 (otoño 1975).
- Nun, José. *La desigualdad y los impuestos*. Tomos I y II. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Page, Joanna, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham, NC y Londres: Duke University Press, 2009.
- Reygadas, Luis. *La apropiación. Destejiendo las redes de la desigualdad*. México: Anthropos, 2008.

- . "Igualdades y desigualdades imaginadas en América Latina". Entrevista por Tobías Wainhaus, en *Papeles de Trabajo del IDAES*. n°2 (2007).
- Rose, Gillian, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage, 2001.
- Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus, 2010.
- Tilly, Charles. *La desigualdad persistente*. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- Torrado, Susana. *El costo social del ajuste. Argentina 1976-2002*. Tomo I. Buenos Aires: EDHASA, 2010.
- Trinquell, Jimena y Savioni, Sandra. "¿Miradas de qué clase? Construcciones cinematográficas de los conflictos de clase". *Imagofagia*. N°7 (abril de 2012).
- Varesi, Gastón Ángel. "Inflación, transferencias y distribución del ingreso en la Argentina post-convertibilidad. ¿Cómo se gestan y a quiénes benefician?". *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*. n°26 (2009).
- Wortman, Ana. *La construcción imaginaria de la desigualdad social*. Buenos Aires: CLACSO, 2007.
- Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, D.F.: UAMX, 2003.
- . "Glosario de términos de ironía narrativa". *Sincronía* (invierno 1996).

Filmografía citada

- Caetano, Adrián y Stagnaro. Bruno, *Pizza, birra, faso*. Argentina, 1997.
- Duprat, Gastón y Cohn, Mariano. *El hombre de al lado*. Argentina, 2009.
- Gaggero, Jorge. *Cama adentro*. Argentina, 2004.
- Libedinsky, Gaspar. "Boquetes" en *Productos Caseros*. videoinstalación, s/f.
- Trapero, Pablo. *Mundo grúa*. Argentina, 1999.