

Representaciones de la otredad en el cine argentino contemporáneo

Alfredo Dillon

Universidad Católica Argentina (Argentina)

Resumen

Este trabajo analiza los modos de representación de la otredad en tres películas del cine argentino contemporáneo: *Bolivia* (2001), *Cama adentro* (2004) y *El hombre de al lado* (2009). En las tres obras se problematiza la relación con la diferencia a partir de la presencia de personajes “otros” que encarnan formas de vida diversas: un inmigrante, una mucama y un vecino, respectivamente. Cada película propone, a su vez, una manera distinta de resolver la relación con la alteridad: desde la eliminación del otro hasta la conciliación, el cine ofrece un abanico de respuestas imaginarias para esta encrucijada social.

Palabras clave: narrativa audiovisual; cine argentino contemporáneo; otredad; representaciones; crisis.

Artículo recibido: 02/02/16; **evaluado:** entre 09/02/16 y 17/03/16; **aceptado:** 18/03/16.

Introducción

Este artículo forma parte de una investigación más amplia sobre las representaciones de la crisis en el cine argentino de la primera década del siglo XXI (2001-2010). Entendemos aquí la crisis no solo como un hecho puntual que puede circunscribirse a los acontecimientos de diciembre de 2001, sino como un “espacio” temático que nuclea una serie de significados contiguos: el colapso colectivo, el derrumbe personal y las trayectorias de movilidad

descendente, la catástrofe individual y social, la visibilización de las desigualdades, el desempleo, la precarización de las condiciones materiales de vida, la proliferación de miradas pesimistas y el desvanecimiento de los horizontes de futuro. Si la crisis puede entenderse, al decir de Viñas, como una “mancha temática” (2005) que atraviesa un corpus más o menos amplio de relatos, sin duda la otredad es uno de los elementos centrales en la reconstrucción de ese núcleo del imaginario nacional.

En las tres películas que integran el corpus cinematográfico de este trabajo hay una figura de la otredad entre los protagonistas: un inmigrante en *Bolivia*, una mucama en *Cama adentro* y un vecino en *El hombre de al lado*. La crisis, en estas narraciones, opera como la coyuntura propicia para que las relaciones con la alteridad se muestren en toda su complejidad y los límites sociales resulten cuestionados. La decadencia colectiva e individual desdibuja las fronteras entre personajes de diferentes extracciones sociales y culturales y en esa disolución de los límites se ponen en juego opciones radicales: desde el reconocimiento de que el otro puede ser un semejante hasta la necesidad de eliminarlo “en defensa” de la propia identidad.

La crisis en el cine argentino contemporáneo

Las tres películas analizadas aquí pueden inscribirse en el denominado Nuevo Cine Argentino (NCA). La crítica no reconoce un programa generacional entre los autores de este “nuevo cine”, aunque Aguilar sostiene que sí pueden señalarse en estas obras dos oposiciones cruciales con respecto a las películas de la década del ochenta: “Dos grandes rechazos se encuentran (...) en los guiones y en las historias de las nuevas películas: a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir, a la pedagogía y a la autoinculpación” (Aguilar, 2010: 23). La suspensión de las certezas, los finales abiertos, la reconfiguración de lo político en la ficción, la ausencia de énfasis, las estructuras narrativas erráticas y la presencia determinante de la marginalidad son sólo algunos de los rasgos que Aguilar describe en las películas del nuevo cine.

Resulta imposible delinear una propuesta estética común a todo el NCA, entre cuyos representantes se encuentran nombres tan heterogéneos como los de Martín Rejtman, Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Lisandro Alonso y Albertina Carri, por nombrar algunos. En medio de esa heterogeneidad, que se vuelve aún más diversa con el avance de la primera década del 2000, Horacio González reconoce el impacto de la crisis como una de las características comunes a muchas de estas películas: “Hay un ‘cine nacional’ que se está

viendo, y que, en toda la extensión de sus términos, está tratando la crónica de la disolución nacional” (González, 2003: 156).

La crisis constituye un hito fundamental para lectura crítica de Amado: “Encuentro en el clima de revuelta popular, que acompañó la crisis económica e institucional de 2001 y 2002, [un] punto medular de la realidad histórico-política argentina de profundo impacto en el imaginario y en la memoria de la sociedad” (Amado, 2009: 13). En este contexto, la pobreza, la exclusión y los márgenes se volvieron temas recurrentes en los escenarios sociales retratados por el NCA. Para Andermann la filmografía de los “nuevos” directores “observa los efectos públicos e íntimos de un país en crisis” (Andermann, 2007: 279).

En su estudio sobre el cine argentino contemporáneo, Page (2009) también reconoce que la crisis es la marca propia de este nuevo cine, caracterizado por la opacidad y la búsqueda deliberada de la ilegibilidad de las imágenes. Algunas características que enumera Page: los personajes actúan por medio de sus gestos y posiciones; los individuos son individuos y no “símbolos” de otra cosa; se rechazan las formas narrativas clásicas y los temas políticos tradicionales (aunque, Page aclara, no es un cine “apolítico”). Entre las principales influencias sobre estas películas, la autora destaca el neorrealismo italiano y su mirada centrada en la materialidad del presente.

Los “otros” en el contexto de la crisis

“La otredad es condición normal de la convivencia social y la base de toda identidad colectiva”, (Margulis, 1999: 44). Toda sociedad implica un nosotros, que se recorta a partir de sus diferencias con respecto a otros excluidos de esa identidad social. Margulis explica que la distancia –social y simbólica– que separa a los otros del nosotros puede ser más o menos amplia y puede variar en su carga afectiva y valorativa. A partir de esta premisa, las películas seleccionadas en este trabajo ofrecen distintas respuestas para una misma pregunta: ¿qué sucede con esa distancia y esa carga en los momentos en que la cohesión del nosotros trastabilla, asediada por la decadencia económica, la debacle institucional y la crisis social?

Grimson señala que la crisis de comienzos de siglo fue una “experiencia de disgregación de la sociedad” signada por el “fracaso del Estado” y coloca a la crisis de 2001-2002 en una serie que incluye también el terrorismo de Estado, la guerra de Malvinas y el terrorismo económico de la hiperinflación, todas experiencias colectivas “configurativas de la imaginación, los sentimientos y la acción de diferentes actores” (Grimson, 2004: 192). Según este autor, en el momento más agudo de la debacle social e institucional, la “nación” y sus símbolos constituían

la única hipótesis de comunidad capaz de aglutinar a los ciudadanos. En los años siguientes la crisis operaría en el imaginario social como un “fantasma” que condensaría el miedo a volver al desempleo, el hambre y la pobreza masiva.

La lectura de los acontecimientos de 2001-2002 debe inscribirse en un proceso social, político y económico más amplio, cuyos orígenes pueden rastrearse hasta comienzos de la década de 1990 o, en rigor, hasta la dictadura militar iniciada en 1976. El gobierno de facto de 1976-1983 y el de Carlos Menem coincidieron mediante una agenda económica neoliberal que promovió la apertura financiera, la desindustrialización, el endeudamiento, las privatizaciones y la reducción del Estado (Svampa, 2005). Al estudiar las transformaciones en la estructura social argentina durante los últimos veinticinco años Del Cueto y Luzzi reconocen diversos procesos de fragmentación social que se superponen entre sí:

En relación con la estructura social, el más importante de ellos es la profundización de las distancias entre los grupos sociales, como así también el aumento de la heterogeneidad observada en el interior de cada clase, a lo que contribuyeron el aumento de la pobreza, el deterioro general de las condiciones de trabajo y la ampliación de la brecha existente entre los sectores de mayores y menores ingresos. Pero la fragmentación se expresa en una serie de fenómenos diversos entre los cuales se cuentan los procesos de segregación urbana, la intensificación de la segmentación a través de los consumos, la mayor diferenciación de los servicios educativos y la diversificación de prácticas, consumos y circuitos culturales (Del Cueto y Luzzi, 2008: 7).

Bauman sostiene que la marca de nacimiento de la modernidad es la aparición de una “conciencia de orden”, cuya contracara es la incertidumbre y el caos –la desaparición de las diferencias– que traen consigo las crisis: “Lo otro del orden es el hedor de lo indeterminado e impredecible. Lo otro es la incertidumbre, el origen y arquetipo de todo temor” (Bauman, 1996: 81). Desde su punto de vista, la exclusión de la alteridad resulta imprescindible para la producción y la reproducción de la sociedad: “La intolerancia (...) es la inclinación natural de la práctica moderna. La construcción del orden pone límites a la incorporación y admisión [del otro]”.

El problema de la otredad se vuelve acuciante en situaciones de crisis, cuando las fronteras sociales se resquebrajan y amenazan con desarticularse. En consecuencia, resulta especialmente significativo analizar las representaciones cinematográficas de la otredad en relación con las figuras de la crisis. Margulis señalaba un recrudecimiento de la xenofobia y los prejuicios como consecuencia de la debacle económica de comienzos de siglo en la Argentina:

El grave desempleo desencadenado por las políticas neoliberales, aplicadas drásticamente en nuestro país en la década de los 90, ha provocado que parte del malestar social derivado de la

pobreza, falta de trabajo y exclusión, se dirija a “chivos expiatorios” hacia los cuales es relativamente sencillo reorientar las frustraciones producidas por las crisis sociales mencionadas. En un contexto de desempleo y distribución regresiva del ingreso, bolivianos, paraguayos, chilenos y peruanos se erigen en presuntos culpables de la creciente pobreza, de la inseguridad, el desempleo y la exclusión (Margulis, 1999: 29).

Hablar de otredad implica abordar el problema del racismo entendido en un sentido amplio. Como lo explica Stavenhagen,

una de las características del racismo moderno es precisamente que, para que una ideología racista prospere, no es necesario que exista una ‘raza’. (...) La ideología racista crea la raza al identificar como tal el grupo o grupos que se convierten en objeto de su atención (Stavenhagen, 1994: 15).

Desde esta perspectiva, racismo no se refiere ya a la discriminación de una raza en particular sino a cualquier proceso que combine segregación social y exclusión simbólica, y funciona como sinónimo de discriminación y xenofobia.

Analizar las representaciones de la otredad en el NCA supone por un lado, un esfuerzo por comprender la experiencia de la crisis que pone en cuestionamiento las fronteras sociales y las identidades individuales. Por otro lado, más allá de las debacles sociales y económicas coyunturales, analizar la construcción imaginaria de la otredad –en el cine, la literatura, el arte, etcétera– constituye probablemente una de las más directas vías de acceso a los miedos de una sociedad.

Tres representaciones de la alteridad en el cine argentino contemporáneo

Bolivia: el sacrificio del extranjero

Bolivia (2001) es el segundo largometraje de Adrián Caetano, un director cuya obra ha sido definida como “cine del margen” (Mullaly, 2009: 160). El protagonista, Freddy, es un boliviano que llega a Buenos Aires en busca de trabajo y de una vida mejor, y se encuentra con una ciudad en plena crisis económica. *Bolivia* es a la vez el lugar de origen del protagonista y su destino imposible: la canción que cierra el largometraje (titulada precisamente “*Bolivia*”, de Los Kjarkas) habla sobre la necesidad de un hogar y un futuro que “sonría prometedor”. *Bolivia*

representa, para el protagonista inmigrante, una utopía imposible: la de reencontrar en su país de destino la posibilidad de un hogar como el que tenía en su tierra natal.

Bolivia es, para el resto de los personajes (el patrón de Freddy y los clientes de la parrilla donde consigue trabajo), un lugar otro al que ni siquiera podrían ubicar con precisión en el mapa. Varias veces los personajes confunden Bolivia con Perú o piensan que Perú es un país centroamericano, o asimilan como bolivianos a todos los inmigrantes (desconociendo, por ejemplo, que Rosa, la compañera de trabajo de Freddy, es paraguaya). Para el Oso y Marcelo, los dos principales clientes de la parrilla, la única distinción clara y tajante es entre los argentinos y los extranjeros; “paraguayo” y “boliviano” funcionan como sinónimos para ellos. Como explica Bauman, “desde la perspectiva de la mayoría nativa, todos los extranjeros son lo mismo. (...) La individualidad del extranjero se disuelve en la categoría” (Bauman, 1996: 117).

La mayor parte de la historia transcurre en el interior de la parrilla, que opera como un micromundo masculino en el que es posible leer los rastros de la crisis económica nacional. Además de las deudas, el desempleo es la gran amenaza que erosiona las seguridades de los personajes y, en algunos casos, como el de Héctor (el cordobés que planea volver a su provincia porque “acá no pasa nada”, y que le reprocha a Enrique que haya contratado a un boliviano en vez fijarse “en la gente de su país”), los obliga a volver sobre sus pasos y abortar sus proyectos de vida.

La precariedad absoluta de la situación económica deja a estos sujetos al borde del abismo – en el que finalmente caerán muchísimas familias argentinas de clase media, cuando llegue el punto más agudo de la crisis– y los pone en nerviosa ebullición: al límite del estallido. Este clima crispado funciona como caldo de cultivo para la violencia, que primero aparece contenida y latente pero que no tardará en descargarse sobre la figura más débil de ese micromundo: el parrillero indocumentado. La fatalidad de ese desenlace es anunciada desde el comienzo: la primera imagen que vemos al empezar la película es la de un reloj, que funcionará como otro *leitmotiv* crucial. La recurrencia de ese reloj va puntuando la historia y parece operar como una cuenta regresiva hacia la muerte. En este sentido, en *Bolivia* pesa el fatalismo de las tragedias; es la crónica de una muerte anunciada.

El clima de violencia latente se expresa, en primer lugar, en las miradas de los personajes. Bernardes (2002) describe esta película como “un tratado cinematográfico sobre las distintas formas de mirar mal”: las miradas hostiles, torcidas, amenazantes entre los clientes de la parrilla van tiñendo el ambiente y volviendo más espeso el aire, hasta que resulta irrespirable. El otro elemento clave que hace circular la violencia en la historia es el lenguaje: Freddy es objeto de las agresiones verbales de los clientes; las palabras son las primeras armas que los personajes usarán en su contra. Butler (1997) define la injuria como “palabras que hieren”; los

insultos funcionan como actos de habla con un carácter performativo violento. “Lo que hace el lenguaje del odio es colocar al sujeto en una posición subordinada” (Butler, 1997: 41) escribe en relación con la discriminación. El lugar subordinado de Freddy en la estructura social se ratifica cada vez que los clientes de la parrilla le dicen “negro de mierda”, “muerto de hambre”, “bolita”. El discurso agresivo afirma permanentemente la frontera entre nosotros y ellos: la violencia verbal expulsa al otro y ratifica la pertenencia de quien la ejerce a una comunidad imaginaria.

La película exhibe, desde el interior de la parrilla donde transcurre la acción, los estertores de un país que naufraga. En medio de esa amenaza los extranjeros son el principal chivo expiatorio, pero bolivianos y paraguayos no son los únicos excluidos: las injurias también trazan la frontera con Héctor, el vendedor ambulante homosexual, que se verá obligado a volver a Córdoba por la recesión en Buenos Aires. “A este porque es puto no le das trabajo” le reprocha el Oso a Enrique, utilizando una palabra que reaparecerá una y otra vez.

Cuando Freddy se atreve a desafiar su lugar de subordinación, y con una trompada –en defensa propia– le rompe la nariz al Oso, estalla la violencia física y el ritmo de la película se acelera. Luego de salir de la parrilla, desde el auto, el Oso saca una pistola de la guantera y le dispara a Freddy, que permanecía parado en la puerta. Como anota Aguilar (2010: 172), en este punto el encuadre apela, por primera vez, a un plano subjetivo: vemos la mira del revólver del Oso, a Freddy de espaldas en el umbral y escuchamos el tiro. El homicidio quiebra los parámetros de representación que la película había planteado hasta ese momento: la objetividad deja lugar, por un instante, a la subjetividad; el sonido se extingue y se instala el silencio absoluto; la acción se desacelera y se impone una cámara lenta.

Bolivia es no solo un tratado cinematográfico sobre la mirada, sino –sobre todo– una indagación sobre la violencia como productora de identidad social. El Oso “sacrifica” a Freddy para aferrarse a su propia pertenencia a una comunidad en proceso de disolución. La película, construida en gran medida a partir de planos generales de la parrilla (muchos de ellos picados, desde el techo o el televisor), observa esta violencia con neutralidad, como asistiendo al funcionamiento de un mecanismo. La puesta en escena de *Bolivia* no juzga la violencia: más bien la considera inevitable, constitutiva de una sociedad asfixiada por la crisis. La crudeza y la imparcialidad se ven acentuadas por el uso del blanco y negro; el único acontecimiento que conmueve este registro documental es la emergencia de la violencia máxima, el homicidio. En ese momento la película, que había acumulado desde el comienzo la violencia de las palabras, se llama a silencio: la representación se conmueve (pero no se conmisera) con el asesinato de Freddy.

El Oso actúa en nombre de los demás personajes y, podríamos agregar, del espectador: de ahí ese plano subjetivo justo en el momento del disparo. Ese crimen, en el que se descarga el odio contra el extranjero (un odio que no es individual, sino social), quiebra los códigos de representación sostenidos hasta entonces porque toca el núcleo más íntimo de la comunidad: en ese acto se pone en juego la posibilidad de la supervivencia del nosotros.

Cama adentro: la crisis como oportunidad de reconocimiento

Cama adentro (2004) es la ópera prima de Jorge Gaggero y se ubica, como *Bolivia*, en los años de la crisis de comienzos de siglo, más precisamente en 2001. La película describe la relación entre Beba (Norma Aleandro), una señora de clase acomodada, y Dora, su fiel mucama “cama adentro” (interpretada por Norma Argentina), que trabaja en el hogar de Beba desde hace treinta años. Ese vínculo comienza a transformarse como consecuencia de la crisis: cercada por la decadencia económica, Beba ya no puede pagarle el sueldo a Dora, aunque se resiste a perder los privilegios que disfrutó durante toda su vida.

La señora, como le dice Dora, está en la ruina. Separada de su marido, no tiene ningún ingreso y ninguna experiencia laboral. Frente a esta situación se ve obligada a trabajar como vendedora ambulante de productos de belleza, pero le falta “calle”: Beba es un personaje dependiente, tanto de Dora como de su ex. La crisis pone en jaque la capacidad de Beba de adaptarse a esta nueva situación: en el transcurso de la película le cortan la luz y el teléfono y se ve forzada a empeñar muchos de sus objetos más preciados, como un par de aros de oro o un tapado de piel, símbolos de su estatus perdido. Ni siquiera llega a pagarle a Dora: le debe siete meses. Esta decadencia precipita la separación de las dos protagonistas, cuando Dora decide renunciar.

Mientras la mucama interpreta las circunstancias de modo realista, la Señora se resiste a aceptarlas. Beba es un personaje negador, incapaz de reconocer su nuevo lugar social y de resignarse a la decadencia económica que ha arrasado con su modo de vida. El de Beba es un mundo de apariencias: disimula frente a sus invitadas que le han cortado el teléfono por falta de pago, niega sus deudas cuando el portero le menciona los reclamos de la compañía de electricidad, necesita dinero pero no acepta cobrarles a sus amigas por los cosméticos que les vende.

El director ofrece, desde el comienzo, el punto de vista de las dos protagonistas, y de ese modo permite trazar los profundos contrastes que las diferencian. Las formas de vida de Beba y Dora son radicalmente distintas: desde sus cuerpos hasta los espacios que habitan, pasando por los

modos de vestirse y de hablar. A partir de estas dos mujeres, la obra retrata a dos clases sociales en un momento paradójico: el personaje más pobre tiene más ingresos que el personaje más rico. El espectador, cuya posición social está previsiblemente más cerca de la de Beba, por momentos siente rechazo por esta mujer superficial, prejuiciosa y explotadora y se identifica con Dora, la mucama honesta y leal. Aunque la película logra eludir el maniqueísmo, y la transformación de la señora a lo largo de la historia abre la posibilidad de que el espectador se reconcilie con ella.

La figura de la mucama, representada aquí por una mujer que ha migrado a la Capital desde una provincia pobre del interior, da cuenta de una “división cultural del trabajo” que responde a una “racialización de las relaciones sociales y económicas” (Stavenhagen, 1994: 14). Para el casting de este personaje el director decidió convocar a actrices no profesionales y mujeres que se desempeñaran en el servicio doméstico: la película marca el debut artístico de Norma Argentina, la actriz elegida, que tenía experiencia como mucama y policía de tránsito. La construcción de la verosimilitud pautó las exigencias del *physique du rol*: Dora es morocha, de rasgos mestizos, corpulenta y conserva su acento provinciano. En otras palabras, su aspecto físico está a contramano de lo que el cine –y la sociedad en general– suelen considerar como “cuerpo legítimo” (Bourdieu, 1986): en este cuerpo pueden leerse las condiciones de trabajo, los hábitos de consumo, la clase social y la cultura del personaje.

La fisonomía de Beba es muy diferente: flaca, tez blanca y maquillada, con el pelo minuciosamente cuidado y las manos delicadas. Su *hexis corporal* (1) construye permanentemente la distinción del personaje, que se presenta como una mujer elegante, segura de sí misma, pero a la vez torpe para las manualidades y para cualquier trabajo, tímida cuando debe salir a ganarse la vida. De todos modos, ese cuerpo sufre cambios a lo largo de la película: el pelo se va “desinflando”, el maquillaje aminora, desaparecen los aros dorados, la ropa se vuelve menos llamativa.

La representación del espacio es otro recurso que permite poner en evidencia las diferencias entre una y otra. Las primeras imágenes de la película ofrecen indicios sobre la posición social de Beba: vemos un piano, muebles de categoría y varios objetos decorativos en su departamento en Belgrano. Antes de conocerla en la pantalla el espectador ya puede anticipar varias de sus características: es una mujer de clase media alta, vive en un barrio acomodado. Más adelante la película mostrará el hogar de Dora: una casa humilde, en construcción, ubicada en Alejandro Korn, una localidad semiurbanizada del conurbano bonaerense. Allí las calles son de tierra y el sonido de los pájaros reemplaza al de los autos.

El declive económico de Beba también transforma el espacio y los modos de circulación de este personaje, que –cuando la burbuja en la que se había encerrado empieza a quebrarse

definitivamente— deberá aprender, por ejemplo, a tomar colectivos. La última caída llegará cuando Beba tenga que “achicar gastos” y mudarse a un departamento más pequeño: la crisis se vuelve, entre otras cosas, pérdida de espacio. Entonces la Señora llevará sus muebles a la casa de Dora: en esa última escena, Beba conocerá por primera vez —después de treinta años— el lugar donde vive su ex mucama. En esa secuencia el barrio de Dora adquiere algunos rasgos bucólicos —los sonidos de la naturaleza, la brisa en medio de un calor agobiante— que lo caracterizan como un lugar más amable que el centro de la ciudad, presentado siempre de modo fragmentario y ruidoso, como un espacio caótico y hostil.

El filme aporta datos concretos para reponer el contexto más amplio en que transcurre la historia, sobre todo a partir de los noticieros que miran los personajes en la televisión. Allí se mencionan las “restricciones para sacar dinero semanalmente” (el “corralito”), las protestas de jubilados y las manifestaciones constantes en la calle. Frente a ese “bombardeo” mediático, algunos personajes toman distancia, como Dora, quien le explica a Guillermina (la hija de Beba, que llama por teléfono desde España preocupada por “las cosas que salen en los diarios”) que “no es para tanto”.

La película apela a elementos de la comedia romántica para dar cuenta de los vaivenes en la relación entre Beba y Dora. La canción principal de la banda sonora es “Te extraño mi amor” (en versiones de Café Tacuba y Leo Dan): la separación de la patrona y la empleada se interpreta aquí en términos amorosos. El director juega con los códigos de las películas románticas: tras la “ruptura”, vemos a cada protagonista por separado, solas y pensativas, extrañándose mutuamente. Dora mira, antes de acostarse, el portarretratos con la foto de la señora que tiene sobre su mesa de luz; Beba deambula melancólica por la casa vacía tras la partida de la mucama. A la patrona “abandonada” la consuelan sus amigas: “Va a volver. Si no puede vivir sin vos...”.

Los guiños al género romántico ponen en primer plano el afecto entre Beba y Dora, un “amor” cimentado sobre la base de treinta años de convivencia. Este registro amoroso aleja la película de la denuncia social y la conduce a adoptar una mirada optimista. A partir del cariño entre las protagonistas el filme parece apostar por un posible reconocimiento del otro. Si bien Beba es un personaje rígido y negador, los sucesivos golpes que le ha dado la crisis la colocan en una posición que la obliga a abandonar sus ínfulas y apelar a Dora como una amiga más que una empleada, como en la escena en que festejan juntas el cumpleaños de la señora.

La película propone un juego de inversiones: por ejemplo, cuando Beba “atiende” a Dora y le coloca el barro en la cara; o cuando Beba no tiene luz y el plano siguiente muestra que Dora sí. Estas inversiones terminan de consumarse al final, cuando Beba se anima a abandonar su territorio conocido y visita por primera vez la casa de Dora y esta la invita a quedarse a dormir.

En ese momento, cuando las circunstancias obligan a Beba a ponerse en el lugar de Dora (y dormir en su cama), la historia abre la posibilidad de una verdadera empatía entre los dos personajes. La cama que da título a la película se vuelve un símbolo de reconocimiento del otro porque encarna la posibilidad de la patrona de ponerse en el lugar de su mucama. En otras palabras, la crisis aparece, al final de la película, como una oportunidad para el acercamiento entre sectores sociales que tradicionalmente han permanecido alejados (económica, física y simbólicamente), una idea que resonaba en ciertas consignas de la época (“Piquete y cacerola, la lucha es una sola”).

El hombre de al lado: el vecino como amenaza

En *El hombre de al lado* (2009), el otro es un vecino. Dirigida por Mariano Cohn y Gastón Duprat, esta comedia negra relata un conflicto doméstico que se desata cuando Leonardo (Rafael Spregelburd) descubre que Víctor (Daniel Aráoz), su vecino, está construyendo una ventana que da directo al living de su casa. Leonardo siente que su privacidad se ve invadida y le exige al vecino que de marcha atrás con la iniciativa. Pero ese será solo el comienzo de una relación ambivalente, en la que la alteridad que Víctor encarna –de modo inquietante y fascinante a la vez– llevará a Leonardo a enfrentarse con su propia duplicidad.

La ventana funciona como una metáfora de la mirada del otro. Bauman (1996: 88) sostiene que, en la modernidad, la autonomía se entiende fundamentalmente como “el derecho a no ampliar la mirada más allá del cerco y a no ser mirado más allá de él”; ese derecho es el que Leonardo invoca una y otra vez a lo largo de la película. Al encontrarse un día con la ventana imprevista, exige hablar con su vecino –de ventana a ventana– y le plantea: “Está vulnerando mi intimidad y la de mi familia”. Si bien Leonardo tiene la ley de su lado, su reclamo es paradójico: le prohíbe a Víctor construir la ventana pero vive en una casa con fachada de vidrio y cualquier transeúnte puede ver el interior de su hogar. Cuando Leonardo sale a la calle suele encontrarse con gente sacando fotos de su casa e incluso con turistas que le preguntan si pueden entrar a verla. Es que el protagonista vive en la famosa Casa Curuchet, en La Plata, la única vivienda construida por el arquitecto suizo Le Corbusier en América.

Leonardo es un diseñador exitoso, *cool*, creador de una silla que ha sido premiada en Europa. Trabaja también como docente en la universidad, habla varios idiomas, está híper psicoanalizado, es elegante y progresista (hace “trabajo social” con grupos aborígenes, se enoja con su mujer cuando le regala una remera vieja a la mucama). Su posición económica le permite disfrutar los beneficios de la globalización: hace negocios con otros países, ha viajado

por el mundo. El “buen gusto” de este personaje contrasta con la vulgaridad de Víctor, quien utiliza un léxico chabacano, es políticamente incorrecto, monta en su ventana obras de títeres con pedazos de fiambre y bananas o realiza una escultura en forma de vulva con escopetas viejas, caños y balas.

“Solo quiero un poquito del sol que a vos te sobra”: Víctor plantea el conflicto por la ventana en términos redistributivos. Ciertamente, a Leonardo, además de sol, le sobra dinero y capital simbólico. A lo largo de la narración los personajes intercambian argumentos a favor de sus respectivas posiciones: se ponen en juego razones legales (“¿Vos te asesoraste antes para hacer esto?”), económicas (“Toda la guita que gasté es al reverendísimo pedo”) y estéticas (“Va a ser la ventana más canchera y más linda de tu casa”), entre otras. En su defensa, Leonardo apela a los códigos y regulaciones establecidos, mientras que Víctor fracasa en sus intentos de construir un vínculo de cercanía y confianza con su vecino (“Venite, tomamos unos mates y charlamos de vecino a vecino”).

La brecha entre Leonardo y Víctor no se basa en una identidad nacional (como en *Bolivia*) ni en el origen social o el color de piel (como en *Cama adentro*). Hay, sí, una brecha de clase: si Leonardo puede adscribirse a los sectores altos o medios altos, Víctor pertenece a la clase media a secas. De todos modos, la mayor distancia entre ambos –además del abismo físico que separa sus ventanas– está en sus personalidades y sus prácticas culturales. En rigor, para Leonardo personalidad y cultura funcionan como sinónimos y se refuerzan mutuamente. El gusto de Leonardo responde a lo que Bourdieu describía como los gustos de las “clases altas”: “Lo que está en juego es, por supuesto, la ‘personalidad’, es decir, la *calidad* de la persona, que se afirma en la capacidad para apropiarse un objeto de calidad” (Bourdieu, 1998: 280).

Provenientes de universos distintos, Leonardo y Víctor no se comprenden. Víctor intenta acercarse llevándolo a lugares “cancheros” pero Leonardo lo desprecia (aunque se deja llevar). Para el diseñador su vecino es un “grasa convencido” y un “troglodita”. Luego de que Víctor lo invitara a comer para conversar acerca de la ventana, Leonardo les cuenta a sus amigos: “Me puse zen, me lo tomé como ejercicio antropológico”. En otras palabras, Víctor representa para Leonardo un objeto curioso y primitivo, un otro con quien no es posible relacionarse de igual a igual.

En cierto sentido Víctor funciona como un doble de Leonardo: uno es todo lo que el otro no es. Desde el punto de vista de Leonardo Víctor encarna una forma de vida “auténtica” y espontánea en contraste con el mundo de apariencias en que se mueve el personaje de Spregelburd. La película insinúa permanentemente una dualidad entre la fachada de Leonardo y su interior. Mientras, por un lado, ofrece una imagen de éxito profesional, por el otro lado vemos que la relación con su mujer (un personaje caprichoso y cruel) está signada por la

frialidad y la agresión; le resulta imposible comunicarse con su hija (que pasa los días aislada en su cuarto escuchando música); sus “amigos” en realidad le resultan insoportables; su tarea docente solo consiste en desalentar a sus alumnos.

Cuando no puede más Leonardo se sube al auto, maneja hasta una calle vacía y llora solo, en silencio. Los encuadres de la película subrayan su escisión: reiteradamente vemos su cuerpo fragmentado, incompleto, con la cabeza fuera de campo (le falta algo: tal vez eso que le falta sea aquello que el otro encarna). Esta dualidad de Leonardo –puesta en jaque a partir de la construcción de la ventana, es decir, de la irrupción de la mirada del vecino– podría analizarse a partir del “enfoque dramático” que propone Goffman (1981: 256): si la fachada de Leonardo es reluciente como la de su casa, en el interior se alimenta una profunda angustia, que queda en evidencia cuando irrumpe en su vida la mirada de Víctor.

El espectador asiste al conflicto entre vecinos desde la perspectiva de Leonardo: el punto de vista siempre es desde la ventana de Leonardo hacia la de Víctor, nunca al revés. La decisión formal de ofrecer un único punto de vista –a diferencia de lo que sucedía en *Cama adentro*– anticipa que aquí no habrá conciliación. La película pretende que el público se identifique con el personaje del diseñador, y aunque su esnobismo y su narcisismo resultan insoportables, el antagonista tampoco termina de generar simpatía. Víctor es presentado como un personaje inquietante, violento; a lo largo de la película insiste sospechosamente en aclarar que no es peligroso (“Yo no soy ningún psicópata”), y muchas de sus palabras tienen una ambigüedad que las vuelve amenazantes, como cuando relata sus cacerías de jabalíes. Por medio de estos indicios –sesgados por el punto de vista de Leonardo–, la película logra sembrar la desconfianza en el espectador. De eso se trata, finalmente, esta historia: la cuestión es qué hacer con la desconfianza hacia el otro.

Ese temor se pone en juego no solo en la relación entre Leonardo y Víctor: también circula en la película un miedo social vinculado con la inseguridad. El desenlace materializa los miedos de Leonardo cuando dos jóvenes ladrones entran a su casa y toman de rehenes a su hija y su mucama. Casi inmediatamente Víctor irrumpe armado y ahuyenta a los ladrones pero uno de ellos le dispara por la espalda antes de huir.

El final no podría ser más incómodo. Leonardo, el personaje con quien el espectador se ha identificado durante toda la película, decide dejar morir a Víctor: es un asesino por omisión. De este modo el conflicto con el vecino se resuelve de la manera más radical posible, es decir, eliminando al otro. El espectador resulta cómplice de este crimen perfecto, que le permitirá a Leonardo mantener su fachada de hombre exitoso y biempensante. La omisión de Leonardo es una forma de indiferencia, ese derecho a no ser mirado que el protagonista reclamaba desde el

comienzo de la película y que aquí solo puede hacerse realidad cuando el otro ha desaparecido.

Conclusiones

La idea de prejuicio resulta desdeñable para el pensamiento ilustrado, que entiende que el único conocimiento válido es el que surge de los juicios ratificados por la razón. Sin embargo, las tres películas analizadas en este trabajo parecen señalar que la lógica del estigma es imposible de desterrar de la dinámica social: en pleno siglo XXI los prejuicios resisten, arraigados en el fondo de las conciencias y en los hábitos más triviales, arrastrando el peso de la historia y condicionando la mirada que los sujetos tienen de sus otros, perpetuando en muchos casos una marginación –física y simbólica– que convive con la exclusión social y la desigualdad económica.

Los filmes seleccionados confirman la vigencia del racismo, que ya no necesita del concepto de raza para estigmatizar a determinados grupos. En la Argentina los inmigrantes sudamericanos y los mestizos llegados a la ciudad desde el interior siguen padeciendo el rechazo de una sociedad que no logra terminar de deshacerse de su herencia colonial. Las palabras para nombrarlos son imprecisas: “bolita”, “morocho”, “oscuro”. Y sobre el color de piel se imponen otros rasgos que el cine permite representar con más precisión que cualquier otro arte: un modo de hablar, una forma de caminar, una gestualidad, ciertas miradas.

Por otra parte, en la última de las películas elegidas, *El hombre de al lado*, el recelo que el otro inspira adquiere una dimensión más amplia. Aquí ya no entra en juego ni el color de piel ni el acento; ni siquiera tienen tanta relevancia las desigualdades económicas a la hora de explicar el desprecio. La más reciente de las tres obras señala que en el presente cualquiera puede volverse otro: hasta el vecino que ha vivido en la casa aledaña toda su vida. En la película de Cohn y Duprat la desconfianza se ha generalizado, el pánico late detrás de todo vínculo con lo desconocido y hasta el hogar se ha vuelto un territorio inseguro.

Persiste, en la caracterización que estas historias ofrecen del personaje otro –sea el inmigrante, la mucama o el vecino–, una oposición que ha marcado, desde el origen del Estado, las maneras en que la Argentina se ha pensado a sí misma. En algún punto, los conflictos con la alteridad se siguen reduciendo a la antinomia civilización y barbarie: el otro siempre es el ignorante, el salvaje, el bruto, el violento; siempre le falta algo para que el sujeto que lo desdeña –más “racional”, más “espiritual” – pueda considerarlo un igual.

Cada narración ofrece un modo distinto de resolver la relación con la otredad. El recorrido trazado aquí pone en evidencia que uno de los recursos fundamentales para problematizar ese vínculo en las representaciones cinematográficas es el punto de vista. Es allí donde se define la posición de la película: en las oportunidades de identificación que le ofrece al espectador. La importancia de la focalización queda clara cuando se analiza la construcción de *Cama adentro* en contraste con *Bolivia* y *El hombre de al lado*: en la primera, la cámara acompaña en todo momento a las dos protagonistas, entre quienes se distribuye equitativamente el peso de la acción. A partir de esa decisión de permitir que el espectador se reconozca en los dos personajes, la película hace una apuesta por la conciliación con la alteridad. En *El hombre de al lado* esto es imposible porque la cámara nunca se despega del punto de vista de Leonardo: allí el otro es siempre un objeto. Y en *Bolivia* no hay un punto de vista dominante con el que identificarse: el director privilegia los planos medios y generales que escatiman la interioridad de los personajes. La película describe, disecciona los hechos para presentárselos al espectador con la frialdad de un mecanismo imperturbable pero no se deja conmovir por el drama que retrata.

Cuando la conciliación no es posible, los filmes señalan que la salida es la violencia y la eliminación del diferente. Tanto *Bolivia* como *El hombre de al lado* terminan con un asesinato; en ambos casos se trata de "crímenes imperceptibles". Después de la muerte del otro, la vida sigue como si nada hubiera sucedido: nada hay más insignificante que la desaparición de estos personajes rechazados. En este sentido, las representaciones cinematográficas de la alteridad instauran una paradoja que las vuelve imprescindibles: hacen visibles a los invisibles, obligan a los espectadores a mirar hacia los lugares que la vida cotidiana invita a ignorar.

Notas

(1) Bourdieu sostiene que la hexis corporal incluye a la vez "la conformación propiamente física del cuerpo (el 'físico') y la manera de moverlo, el porte, el cuidado; se supone que expresa el 'ser profundo', la 'naturaleza' de la 'persona' en su verdad" (2000: 84).

Bibliografía

Aguilar, G. (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

- Amado, A. (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.
- Andermann, J. (2007), "La imagen limítrofe: naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso", *Estudios* 15 (30), pp. 279-304.
- Bauman, Z. (1996), "Modernidad y ambivalencia", en Beriain, Josetxo (comp.), *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*, Barcelona, Anthropos.
- Bernardes, H. (2002), "Odio a la parrilla", *Página 12* (7/4/2002), disponible en: <www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-147-2002-04-07.html>, consultado el 9 de agosto de 2014.
- Bourdieu, P. (2000), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- Bourdieu, P. (1986), "Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo", en AA.VV., *Materiales de Sociología Crítica*, Madrid, La Piqueta.
- Butler, J. (1997), *Lenguaje, poder e identidad*, México, Síntesis.
- Del Cueto, C. y M. Luzzi (2008), *Rompecabezas: transformaciones en la estructura social argentina 1983-2008*, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Goffman, E. (1981), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- González, H. (2003), "Sobre *El bonaerense* y el nuevo cine argentino", *El ojo mocho* N.º 17, Buenos Aires, pp. 156-158.
- Grimson, A. (2004), "La experiencia argentina y sus fantasmas", en *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso.
- Margulis, M. y otros (1999), *La segregación negada. Cultura y discriminación social*, Buenos Aires, Biblos.
- Mullaly, L. (2009), "La (est)ética del margen en el cine de Adrián Caetano", en *Pandora* N.º 9, Saint-Denis, pp. 149-162.
- Page, J. (2009), *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham, Duke University Press.
- Svampa, M. (2005), *La sociedad excluyente. Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires, Taurus.
- Stavenhagen, R. (1994), "Racismo y xenofobia en tiempos de la globalización", *Estudios Sociológicos* N.º 34, México, pp. 9-16.
- Viñas, D. (2005), *Literatura argentina y política*, Buenos Aires, Santiago Arcos.