

AUTOR: Oswaldo Páez.

UNIVERSIDAD: Universitat Politècnica de Catalunya.

BIOGRAFÍA: Crítico de arte independiente, pintor y arquitecto. Máster en *Història: Art, Arquitectura, Cuitat* por la Universidad Politècnica de Catalunya (UPC) en 1993, y Doctorado, en la misma universidad, en 2010. Su tesis doctoral, *La ciudad de la presencia: memorias, deseos y narrativas*, está publicada en Internet por la UPC. Ha publicado varios libros, ensayos y artículos sobre temas de su especialidad.

TÍTULO: El hombre de al lado, o cuando Calibán intentó romper la pared.

TITLE: The Man Next Door, or when Caliban tried to break the wall.

RESUMEN: Con el pretexto del escenario de la película *El hombre de al lado* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2010) se discute la suerte de la arquitectura moderna en las periferias latinoamericanas globalizadas. El desarrollo de la trama en la Casa Curutchet de Le Corbusier, así como la presencia de un personaje como Víctor, no obedeció a ninguna intención crítica. Por tanto y como a veces suele ocurrir en las narrativas, el asunto se le va de la mano al autor, en este caso de la del director. Se aborda, por consiguiente, el modo en el que el filme muestra mucho más de lo que estaba previsto en su guión y producción.

ABSTRACT: Under the pretext of the film stage of *The Man Next Door* (Mariano Cohn and Gastón Duprat, 2010) it will be discussed the luck of the Modern Architecture in the Latin-American, included peripheries. The development of the plot in the Le Corbusier's House Curutchet, as well as the presence of a personage as Víctor, did not obey any critical intention. Therefore and as sometimes it is in the habit of happening in the narratives, the matter goes away of the hand to the author, in this case as well as from the director. There is approached, consequently, the way in which the movie shows much more than it was foreseen in its script and production.

PALABRAS CLAVE: Casa Curutchet, Le Corbusier, arquitectura moderna latinoamericana, colonialismo cultural, nuevo sujeto histórico, cine.

KEYWORDS: House Curutchet, Le Corbusier, Modern Latin-American architecture, Cultural colonialism, New historical subject, Film.

CONTACTO: oswaldo.paez.barrera@gmail.com.



EL HOMBRE DE AL LADO

O CUANDO CALIBÁN INTENTÓ ROMPER LA PARED

Oswaldo Páez

No hay nada nuevo bajo el sol: la idea de *El hombre de al lado* me recordó a Carlos Argentino cuando en los años setenta cantaba en las *rockolas* del barrio esa canción de José Manuel Soto, que decía:

*Y esa maldita pared
Que separa tu vida y la mía
Esa maldita pared
Que no deja que nos acerquemos
Esa maldita pared
Que yo la voy a romper cualquier día*

Sabía que el filme de Mariano Cohn y Gastón Duprat tenía como escenario la Casa Curutchet,¹ así que apenas llegaron las primeras copias me hice con una y pude mirarla en mi *laptop*, enfundado en mi pijama y cuando mis hijas ya se habían ido a la cama. Un escenario como la Curutchet es un gancho irresistible para cualquier arquitecto que se interesa por la arquitectura latinoamericana del pasado siglo, al fin y al cabo se trata del único proyecto de Le Corbusier construido en estos pagos, aunque, según decían las primeras críticas, la casa era la protagonista principal de la película porque: *desencadenaba un conflicto entre los vecinos Leonardo Kachanovsky, arquitecto y diseñador y, el comerciante de autos usados Víctor Chuveco*. Como siempre sucede, la propaganda era inexacta: la protagonista no es solo la casa sino la arquitectura moderna, mientras el conflicto que allí tiene lugar es un enfrentamiento entre clases y entre culturas, mientras la casa en tanto símbolo de dicho movimiento, se ve impelida a mostrar su instrumentalización y sus límites en los contextos posmodernos.

De una entrevista a Andrés Duprat (arquitecto y director de la película) y que fue publicada en el blog de *Lente Creativo*, se desprende que sus intenciones no eran las que han dado prestigio al filme, por lo menos en lo referido al escenario. Esto lo podemos deducir del siguiente diálogo:

- *¿Cómo fue que decidieron filmar la película en la Casa Curutchet?*
- *Por la estética que se podía lograr con la cámara y los planos. Tiene una luz muy pareja todo el día. El único justificativo que le veía a hacer una película en un solo lugar, era que fuera ahí. Es una casa de importancia mundial. En la filmación venían a tocarnos el timbre cuatro o cinco veces por día, chinos, coreanos, japoneses, yanquis que habían venido a la Argentina a ver la casa.*
- *¿Y en cuanto a Víctor, el personaje estelar de la película?*
- *En la identificación con los personajes está buena parte del interés de la historia.*
- *¿Vos de qué lado estás?*
- *Es verdad que Leonardo es un poco snob y escucha esa música estafalaria con Juan Cruz Bordeu. Pero yo, para amigo prefiero a Leonardo que a Víctor. Soy más parecido a él y detesto la gente que grita, te toca... me paraliza, como al personaje. Podría hacer cualquier cosa vil para salir de una situación así.*

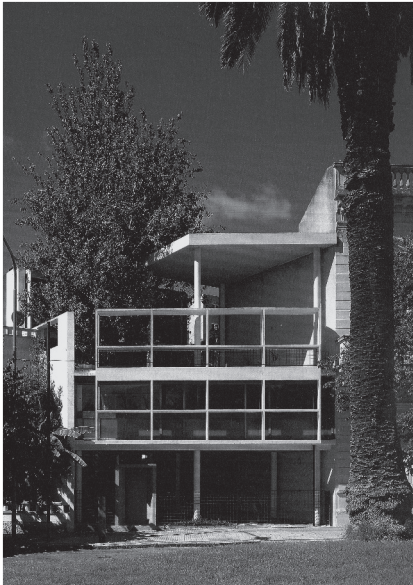
1. El arquitecto Amancio Williams dirigió la construcción de la Casa Curutchet entre 1949 y 1953 proyectada por Le Corbusier en 1948. Daniel Merro Johnston, quien ha realizado su tesis doctoral sobre esta obra, publicada por I:100 ediciones, demostraría que la participación del arquitecto argentino es mayor de la que inicialmente se supuso en la forma final de la Casa. Entre los problemas que sus dueños le encontraron una vez que la habitaron, estuvieron la excesiva luminosidad, la falta de intimidad y la falta de defensas contra las temperaturas extremas, al punto de vivir en ella solo en las primaveras y los otoños. La "hostilidad" de la obra de arte moderna, es una de las características del arte moderno que, en el caso de las obras arquitectónicas emblemáticas, se presta a múltiples reflexiones.

Es decir, que de cualquier manera, la preocupación del arquitecto director acerca de las connotaciones políticas y culturales del filme, en lo que se refiere al enfrentamiento clasista así como en torno a las significaciones etnocéntricas que adquirió la arquitectura moderna en los procesos desarrollistas latinoamericanos, no parecen haber estado en las previsiones de los autores de *El hombre de al lado*, lo cual, no le quita méritos a la producción, ya que esto suele suceder en muchas obras de arte: en este caso las intenciones y expectativas de su director fueron unas y los resultados que llegaron al espectador fueron otros, en lo que podríamos entender como un caso más de polivocidad de la obra, cuando no de una connotación imprevista de la misma.

En el filme podemos ver que la arquitectura es un hecho vivo en tanto existe articulada a quienes la usan. La arquitectura moderna asoma aquí, aún, inseparablemente ligada a la ciudad y, así, las medianeras, los cerramientos o el *brise solei* aíslan a sus usuarios al ámbito de lo privado, ellos no pueden escapar del contexto de lo público. Esto es precisamente lo que comienzan recordándonos los golpes que desde la oscuridad, desde lo indescifrable, del otro lado o desde la ultratumba, retumban en la famosa casa y despiertan a Leonardo, el personaje antagonista de Víctor que representa al exitoso arquitecto y diseñador que es el dueño de la casa y, como tal, la habita conjuntamente con su familia.

Los golpes, inconcebibles en una obra maestra de la arquitectura moderna, declarada patrimonio nacional argentino y mundial, tan impoluta y perfecta, no pueden sino ser seguidos por la alarma que se transforma en pánico cuando, ubicada la procedencia de los combazos, Leonardo y su esposa asisten incrédulos a las primeras fisuras y desprendimientos de la blanca pared, cuyo enlucido comienza a descascararse, desprenderse y rebotar en el suelo. Acto seguido un ladrillo se desubica y, por el hueco, dos ojos escudriñan desde el corazón de las tinieblas. Se establece entonces el contacto visual entre dos mundos que hasta hace unos instantes habían estado separados por la medianera. Este encuentro, que no deja de repetirse todos los días en *Nuestra América* desde hace cinco siglos, será narrado a continuación en la película, pero como queda claro, desde el punto de vista de Leonardo.

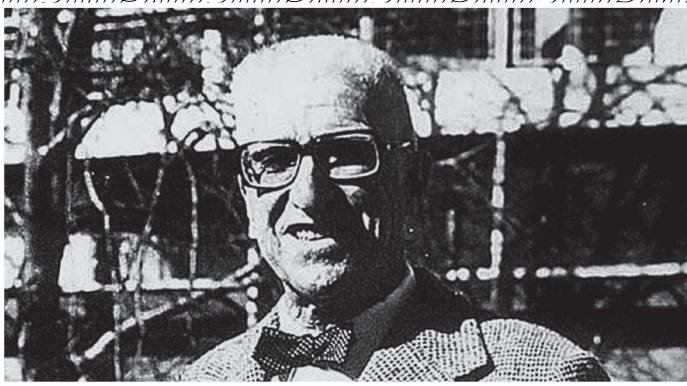
El espacio arquitectónico que sirve para crear el espacio cinematográfico es, como se ha dicho, célebre y en esta película considero que se impuso por sobre su utilización como mero escenario de la filmación o gancho publicitario, antes que como pretexto para reflexionar sobre la arquitectura moderna. En *El hombre de al lado*, la fuerza de tan ilustre escenario es determinante a la hora de interpretar el drama que allí sucede. La Casa Curutchet no solo habla por ella misma sino que lo hace en nombre de la arquitectura moderna, con lo cual se convierte en un actor más que no solo se integra al reparto opinando en medio del conflicto de clases que allí se escenifica y matizándolo, cuando a propósito de ella y de su integridad, dos culturas contrapuestas también se enfrentan.



01. LA CASA CURUTCHET (LE CORBUSIER, 1948) ESTÁ UBICADA EN EL BOULEVARD 53, N° 320, LA PLATA, ARGENTINA, ES EL ESCENARIO DE LA PELÍCULA *EL HOMBRE DE AL LADO* (MARIANO COHN, GASTÓN DUPRAT, 2011). @TADASHI OSHIMA. *VISIONS OF THE REAL. MODERN HOUSES IN THE 20TH CENTURY (1): 1900-1949* (TOKYO: A+U PUBLISHING, 2000), P. 255.



02. CARTEL DE LA PELÍCULA *EL HOMBRE DE AL LADO*. @ALEPH MEDIA.



03. EL DOCTOR PEDRO CURUTCHET ENCARGÓ EL PROYECTO DE LA CASA A LE CORBUSIER. CURUTCHET ERA MÉDICO E INVENTOR DE INSTRUMENTOS QUIRÚRGICOS. EL ENCARGO LO HIZO POR CORRESPONDENCIA, PUES LOS DOS PERSONAJES NO SE CONOCÍAN. @BLOG.DARIOALVAREZ.NET



04. LE CORBUSIER EN SU ESTUDIO DE LA RUE SEVRES, PARÍS, SOSTENIENDO LA MAQUETA DE LA CASA CURUTCHET. ABRIL DE 1949.

Convertida en el pretexto y en la mediadora del antagonismo que representan Leonardo y Víctor, recoge, refleja, mediatiza y condiciona, más que sus actividades mismas, los sueños e ilusiones que ellos tienen, generando un conjunto de comportamientos, códigos y simbolismos que, cuando se tocan, producen cortocircuitos que chamuscan la piel y, en cuanto a su materialidad, le rompen una pared y alteran aunque sea mínimamente su fisonomía. Cuando hablo de las culturas que aquí se enfrentan me refiero a la cultura *light* de las clases y grupos ricos de Bs. As. que, frente a la de los lunfardos y compadritos, se creen más europeos que el Papa. Paradójicamente, las clases representadas en Víctor son lo más pujante e innovador de la ciudad tanguera, de tal modo que la fuerza que tiene este personaje saca de allí su apabullante energía, no solo para desbordar a sus interlocutores sino que, en relación con la arquitectura moderna, para cuestionarla en la medida que ésta no les representa.

Cuando toco este aspecto me refiero a la cultura occidental y moderna, emblematicada aquí por una obra paradigmática de la arquitectura vanguardista del siglo XX y de lo que, a pesar suyo, ha terminado siendo. Por otro lado, señalo a las culturas marginales de la modernidad y de sus metrópolis como las culturas que comienzan a insinuar formas de otras subjetividades, en las cuales se expresan pulsiones emergentes de aquello que podría sustituir a la modernidad.

Se ha dicho que las reflexiones se producen después de la fiesta, es decir, si la arquitectura moderna ha terminado, podemos permitirnos las que aquí estamos pergeñando. De este modo, al ubicarse el conflicto de este drama cinematográfico en el tiempo del capitalismo tardío, la lectura contemporánea y, por tanto crítica del significado de dicha arquitectura inactual, se ve potenciada por lo que de ella, debido al uso, ha resultado o venido a dar, esto es, una metáfora sobre la imposibilidad de ser del capitalismo reformista del cual ella surgió como una promesa que ha devenido utopía. En consecuencia, y dentro de los límites de estas digresiones, en algo que en América Latina se abre, además, al análisis del paso del neocolonialismo moderno al dominio imperial globalizado.

2.

Calibán es un anagrama forjado por Shakespeare a partir de "canibal" —expresión que, en el sentido de antropófago, ya había empleado en otras obras como *La tercera*, parte del rey *Enrique VI* y *Otelo*—, y este término, a su vez, proviene de "caribe". Los caribes, antes de la llegada de los europeos, a quienes hicieron una resistencia heroica, eran los más valientes, los más batalladores habitantes de nuestra América. Su nombre es perpetuado por el Mar Caribe.

En los viejos tiempos modernos la arquitectura que contribuyó a darles una forma tuvo, por lo menos en sus inicios y en los centros hegemónicos del poder capitalista mundial, un impulso liberador, aunque en las zonas periféricas se convirtió poco a poco en agente de dominio del capital imperialista y sus afanes de modernizar dichas periferias adecuándolas a sus intereses económicos, políticos y, desde luego simbólicos. Hoy, esta aseveración no es novedad, al punto que un icono de la arquitectura moderna en Nuestra América, como lo es la Casa Curutchet, es mostrado en la película como símbolo ideológico del discurso cultural oficial, algo que en esta ficción se complementa cuando la casa está al servicio de un fulano que apoya y se apoya en el régimen que resultó de la consolidación del proyecto imperialista en Argentina y, más aún, en la prolongación neoliberal del mismo, impuesto por las sanguinarias dictaduras militares.

Romper la pared, en este contexto, es un acto simbólico que pone en evidencia no solo el divorcio entre el discurso estético dominante con su culto religioso a las obras museificadas que lo fundamentan y, el deseo práctico —y justo— de un Calibán² interesado ingenuamente en obtener "unos rayitos de sol". Se trataría de un divorcio que de paso cuestiona el régimen de la propiedad privada en la cual el dueño (Leonardo) apoya la legalidad —no la legitimidad ni la justicia— de sus reclamos frente al valor de uso que reivindica este Víctor, cuyo instrumento de demolición no deja de ser una alusión a los piqueteros anti-neoliberales.

La arquitectura moderna y el movimiento moderno fueron utilizados en América Latina como emblemas del progreso neocolonial disfrazado de progreso. Simbólicamente fueron los objetos representativos de una modernización que supuestamente iba a permitir superar el atraso de la región con respecto a los países en donde el capitalismo industrial habría traído mayores niveles de acumulación dineraria, consumo de mercancías y urbanización. De lo que digo, Brasilia fue ejemplar como rumbo desarrollista hacia un futuro posible que en nuestra región se propuso como la alternativa a la revolución social. Las formas de la arquitectura moderna en manos de la ideología dominante colonial, cipaya y ahora globalizada, señalaron entonces el rumbo hacia la felicidad y, con ello, el modo de vida europeizado o norteamericanizado que apuntó a negar otras maneras de ser, así como todas las ricas experiencias arquitectónicas locales que usando la tecnología y el conocimiento común, pudieron haber aportado otras soluciones compositivas. De hecho, y con destacadas excepciones, en la región tienen más atractivo algunas obras de arquitectura de otros tiempos, que la cantidad de obras de la arquitectura moderna, debido fundamentalmente a que la utilización neocolonialista rebajó y distorsionó incluso lo conveniente que de manera innegable aquella trajo, desdibujando sus avances técnicos y sus implicaciones éticas y estéticas e identificando dichos logros con la cultura de las clases dominantes criollas.

El papismo, dicen, siempre suele ser más fuerte entre los fieles que en el mismo Papa. De este modo, los papistas de estos parajes derivaron, como siempre, hacia lo grotesco en sus réplicas de las nuevas formas arquitectónicas y su consumo. Es esto lo que muestran en la película *Leonardo y su familia*, tan identificados con una manera de ser que en su artificiosidad, puede ir desde la fanfarronería al miedo, o desde la hipocresía a la mentira. Estas aberraciones se potencian gracias al contraste que surge desde el otro extremo, o nunca mejor dicho: desde el otro lado del muro, desde donde Víctor, a pesar de su crudeza, muestra una apabullante autenticidad precisamente en su condición de "vecino grasa", de porteño barriobajero posiblemente afín al peronismo elemental o a la hinchada del Boca Juniors. Es un sujeto que con su lunfardo y sus modos, expresa otra manera de ser, popular y potente que, no obstante, el director de la obra se empeñó en presentarla despreciable.

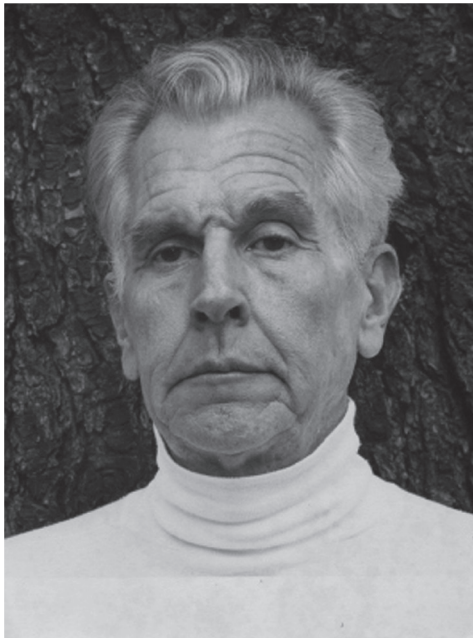
El desarrollismo en América Latina pudo usar la arquitectura moderna como el símbolo cultural de su propuesta porque se prestaba para ello: era democrática, técnicamente más actual y, además, tenía todos los atributos de una belleza que bien podía mostrarse como emisaria de una era de rectitud, limpieza, transparencia y comodidad, frente a las formas arquitectónicas que, arrastradas desde la colonia o desde el neoclasicismo, no podían competir con ninguna de estas cualidades. Pero hoy, cuando la cultura del Imperio se ha globalizado, aquel símbolo de la modernidad ha cambiado de función: sus atributos pueden ser cuestionados como insostenibles insostenibles y elitistas, cuando menos. E inclusive rotos, tal como lo hace Víctor y como finalmente debe aceptarlo Leonardo al permitirle mantener en su muro, aquel ventanuco. Esta situación expresa el conflicto social básico, que mirado desde una óptica reformista, llama a aceptar mínimos cambios (el ventanuco en vez de la ventana) para que dichos conflictos se entibien y las soluciones radicales se posterguen. De esta forma, nuevamente la alternativa lecorbuseriana de "arquitectura o revolución" ha saltado a la pantalla y, desde ella, a la platea, para decir sin habérselo propuesto el director, que la mejor manera de sobrevivir que descubrió el capitalismo, esto es el reformismo, sigue siendo imposible.

Ciertamente que “las clases” representadas por los personajes antagónicos, Leonardo y Víctor, ya no son la burguesía y el proletariado clásicos, sino, con el primero, un heredero de la arquitectura moderna devenido en rezago estéril de aquella y que finca su poder solo en la espectacular y aparente “cultura” cuyas poses no alcanzan a fascinar ni impresionar a Víctor. Éste, por su parte, encarna una subjetividad, si no nueva, distinta, mostrada literalmente en la emergencia amenazadora que saca la cabeza por el hueco del muro para proyectar, si no nuevos valores, cuando menos la reivindicación de un valor de uso para el cual el sacrosanto principio de la propiedad privada y el de la cultura arquitectónica moderna, no significan mucho.

El desenlace de la historia, a pesar de las intenciones del director, está a la altura de la trama que se tejió más allá de las pretensiones iniciales del filme. La generosidad del “vecino grasa” queda demostrada cuando muere defendiendo a quienes él buscaba sinceramente amigarse. No muere en cualquier lugar, lo hace en la Casa Curutchet, para volver desde aquí al corazón de las tinieblas del cual emergió, en un logrado eco filmico que repite la dualidad blanco/negro con la que se inicia la película. Su muerte, simbólicamente se produce en el escenario que no le perteneció nunca, peor en su momento postrero. El escenario de su tragedia, a pesar de haberlo modificado mínimamente con aquel ridículo ventanuco con el que tuvo que conformarse en vez de su soñada ventana, toma la palabra y nos dice que la arquitectura moderna no fue, no es, ni puede ser, el escenario del nuevo sujeto o nueva subjetividad que Víctor encarna.

Éste, en la ficción, muere porque su vecino no actúa a tiempo como resultado de una negligencia criminal que en él es alentada por ese prejuicio ideológico que le induce a creer que, Víctor, está más cercano a la banda de asaltantes que a la acción decente que le cuesta la vida. El equívoco quizás dura lo necesario como para que él se haya dado cuenta de su error antes de entrar a las tinieblas eternas. Quien lo mata, obviamente no son los asaltantes sino los creadores de esta obra cinematográfica. Gastón Duprat y Mariano Cohn, no alcanzaron a ver en este personaje ninguna alternativa a la situación existencial que Leonardo representa y, le castigaron con la pena máxima su osadía de insumiso, que rompió el muro de la separación clasista y cultural creyendo, en su inconsciencia, que podía atravesarlo aunque sin saber de lo que él ya era capaz.

Es curioso, pero la arquitectura moderna jugó un papel central en este drama. De ahí nuestros comentarios. THE END



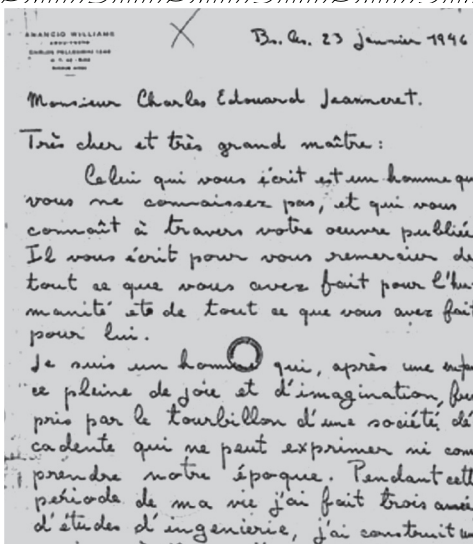
05. EL ARQUITECTO AMANCIO WILLIAMS DIRIGIÓ LA CONSTRUCCIÓN DE LA CASA CURUTCHET ENTRE 1949 Y 1953. ARCHIVO DEL AUTOR.



06. FOTOGAMA DE LA PELÍCULA CON DANIEL ARÁOZ EN EL PAPEL DE VÍCTOR, EL VENDEDOR DE COCHES DE SEGUNDA MANO. ©ALEPH MEDIA.



07. FOTOGAMA DE LA PELÍCULA CON SEBASTIÁN SPREGELBURG, EN EL PAPEL DEL DISEÑADOR LEONARDO KACHANOVSKY.



09. CARTA DE AMANCIO WILLIAMS A LE CORBUSIER. ARCHIVO DEL AUTOR.



08. FOTOGAMA DE LA PELÍCULA CON LEONARDO Y VÍCTOR A LADO Y LADO DE LA BRECHA. DOS MUNDOS, DOS CLASES SOCIALES, PERO TAMBIÉN DOS CULTURAS QUE A PARTIR DE LA INICIATIVA VIOLENTA DEL SEGUNDO, CUÁL ES, DESTRUIR EL INTOCABLE MURO DE LA CURUTCHET, SE ENFRENTAN. VÍCTOR Y LO SUYO SACAN LA CABEZA A LA SUPERFICIE DE LA CULTURA DOMINANTE EN DONDE MEDRA LEONARDO, A LA CUAL Y COMO SE VE EN EL FILME, NO SE PUEDE ENTRAR SINO DEJANDO ATRÁS LA VIDA QUE SE TIENE Y DE LA CUAL NO SE PUEDE SALIR, SINO DEJÁNDOLA EN EL INTENTO. ©ALEPH MEDIA.

BIBLIOGRAFÍA:

LAPUNZINA, Alejandro. *Le Corbusier's: Maison Curutchet*. New York, [NY]: Princeton Architectural Press, 1997.

LIERNUR, Jorge Francisco, "La casa del Dr. Curutchet", en *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

MERRO JOHNSTON, Daniel. *El Autor y el intérprete. Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet*. Buenos Aires: 1:100 Ediciones, 2011.