



Revista de Humanidades
ISSN: 0717-0491
revistahumanidades@unab.cl
Universidad Nacional Andrés Bello
Chile

León, Daniela; Viu, Antonia
Un cine más-que-humano: el documental visages villages y el largometraje medianeras
Revista de Humanidades, núm. 48, 2023, Julio-Diciembre, pp. 343-372
Universidad Nacional Andrés Bello
Santiago de Chile, Chile

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.738>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321275958013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

UN CINE MÁS-QUE-HUMANO: EL DOCUMENTAL *VISAGES VILLAGES* Y EL LARGOMETRAJE *MEDIANERAS*¹

MORE-THAN-HUMAN CINEMA: THE DOCUMENTARY
VISAGES VILLAGES AND THE FILM *MEDIANERAS*

DANIELA LEÓN

Universidad Adolfo Ibáñez
Diagonal Las Torres 2640, Peñalolén
dandpleon@gmail.com

ANTONIA VIU

Universidad Adolfo Ibáñez
Diagonal Las Torres 2640, Peñalolén
antoniam.viu@uai.cl

RESUMEN

Este artículo propone un análisis comparado de dos obras cinematográficas: el documental francés *Visages Villages* (2017),

¹ La presente investigación se realizó en el marco del proyecto Fondecyt regular 1190182, dirigido por Antonia Viu y del que Daniela León fue tesista en el Magíster en Literatura Comparada de la Universidad Adolfo Ibáñez, y del proyecto 1210004, del que Antonia Viu es coinvestigadora.
Todas las traducciones del inglés son nuestras.

codirigido por Agnès Varda junto al fotógrafo JR y el largometraje *Medianeras* (2011), del director argentino Gustavo Taretto. El escrito plantea la hipótesis de que ambos filmes registran y relatan, por medios audiovisuales, historias en las que lo humano pierde su preeminencia sobre otras agencias. Esto no ocurriría solo a nivel narrativo, sino también a nivel de las materialidades del filme y del documental, entendidos como tecnologías de la imagen. Al presentar encuentros humanos y más-que-humanos y al explorar la vitalidad de lo inorgánico, los filmes evidencian la presencia de cuerpos coactantes, de afectos imperceptibles y de fuerzas expresivas que emergen del rodaje como proceso relacional.

Palabras clave: materialidad, cine contemporáneo, documental, afectos.

ABSTRACT

This article analyzes from a comparative perspective two cinematographic productions: the French documentary *Visages Villages* (2017) co-directed by Agnès Varda and photographer JR, and the feature film *Medianeras* (2011) by Argentinian director Gustavo Taretto. The paper suggests that both films record and narrate, through audiovisual means, stories in which human agency loses its pre-eminence over other agencies. This happens not only as a theme at a narrative level, but also at the level of the materialities of both film and the documentary, understood as technologies of the image. By presenting human and more-than-human encounters and by exploring the vitality of the inorganic, these films show the presence of coactant bodies, imperceptible affects and expressive forces that arise from filming as a relational process.

Keywords: materiality, contemporary cinema, documentary, affects.

Recibido: 28/10/2022

Aceptado: 13/03/2023

I. INTRODUCCIÓN

La reflexión acerca de la materialidad ha adquirido gran importancia en las prácticas artísticas y la teoría crítica actuales, desplazando los supuestos desde los que las humanidades se han aproximado a la producción de conocimiento durante las últimas décadas, hasta formar lo que hoy se conoce como el giro material²; una síntesis de cómo esta inquietud se manifiesta en el arte latinoamericano contemporáneo es la que desarrollan las críticas argentinas Paola Cortés-Rocca y Luz Horne, al definir la “imaginación material” como un cambio en el imaginario artístico, visible en la estética de las últimas décadas. Este cambio posibilitaría nuevos vínculos entre lo estético y lo político, así como también nuevos diálogos entre la historia y la teoría cultural. Por otra parte, la constatación de que vivimos en la era del Antropoceno, en la que lo humano ha transformado nuestro entorno de manera irreversible, implica un cuestionamiento y una redefinición de lo que se ha entendido como sujeto humanista, desde su interacción con otras formas de agencia más-que-humana. Como señalan las autoras:

La imaginación material se detiene en materiales y objetos: le presta atención a esas sustancias que luego serán procesadas, sustancias en perpetuo devenir, por efecto de la intervención del azar, del tiempo, del entorno; también posa su mirada atenta en los objetos que expresan esa materialidad y le dan forma, la territorializan y la exudan. Es una imaginación que habita aquellas obras que se enorgullecen de mostrar de qué están hechas. (5-6)

Los filmes que proponemos estudiar aquí participan de esta *imaginación material* descrita por Cortés-Rocca y Horne³. El documental *Visages Villages*

² Como han señalado Diana Coole y Samantha Frost, el renovado interés por la materialidad se constata en el llamado “giro material” que irrumpe en la academia en años recientes (4). Sin embargo, autoras como Cortés-Rocca y Luz Horne apuntan a “trazar una genealogía” que incluya y exceda “el mero cambio y la renovación de agendas de las Humanidades” (Cortés-Rocca y Horne 4).

³ A nivel latinoamericano, el interés crítico por el documental y su relación con la materialidad ha sido trabajado por Luz Horne y Valeria de los Ríos, entre otros

(Francia, 2017), de Agnès Varda y JR⁴, está filmado en diferentes zonas rurales de Francia y tiene la peculiaridad de realizarse gracias a un fotomatón móvil, un híbrido de vehículo y dispositivo fotográfico del artista JR mediante el cual rostros y cuerpos son reproducidos y figurados en gigantografías en blanco y negro. El despliegue de estas fotografías sobre diversas superficies en espacios públicos, como la fachada de una vieja casa de un barrio minero, un antiguo búnker alemán en una playa de Normandía o un vagón de tren, densifica las materialidades de la imagen cinematográfica, generando nuevas experiencias visuales y afectivas. Por otro lado, *Medianeras* (Argentina, 2011) de Gustavo Taretto explora y documenta el protagonismo del hormigón en la arquitectura urbana de Buenos Aires, componiendo un paisaje que la voz en *off* va asociando a la idiosincrasia de sus habitantes, sobre todo en aquellos muros construidos solo para separar una edificación de otra: las *medianeras*. En el marco de una expansión inmobiliaria sin precedentes, y en pleno desarrollo de las tecnologías de información y de las redes sociales virtuales, emergen las historias ficcionales de Mariana y Martín. Si en *Visages Villages*, junto al objetivo declarado de producir un registro fotográfico de vidas comunes y anónimas (habitantes de una comunidad, trabajadores de fábricas, estibadores, etcétera) se documenta la relación de amistad entre ambos realizadores, en *Medianeras*⁵ las historias de sus protagonistas se despliegan sin llegar a confluir

autores. Algunos de los documentales trabajados desde esta perspectiva son *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán; *Boca de Lixo* (1993) de Eduardo Coutinho; *El otro día* (2012) de Ignacio Agüero y *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016), de José Luis Torres Leiva.

⁴ Agnès Varda fue una aclamada directora francesa pionera de la *nouvelle vague* y del cine feminista. El artista visual urbano JR (Jean René) es conocido internacionalmente por sus intervenciones fotográficas de gran formato adosadas a muros y superficies en espacios públicos.

⁵ Mariana define las medianeras en el filme: “Todos los edificios, absolutamente todos, tienen una cara inútil, inservible, que no da al frente ni al contra-frente, la medianera: superficies enormes que nos dividen y nos recuerdan el paso del tiempo, el *smog* y la mugre de la ciudad. Las medianeras muestran nuestro costado más miserable, reflejan nuestra inconstancia, las grietas, las soluciones provisorias, es la basura que escondemos debajo de la alfombra, solo nos acordamos de ellas excepcionalmente, cuando vulnerada por las inclemencias del tiempo dejan filtrar sus reclamos. Las medianeras se han convertido en un medio más de la publicidad, que en raras excepciones han logrado embellecerla. Por lo general son dudosas indicaciones de los minutos que nos separan

de manera directa. Mariana y Martín, personajes jóvenes y solitarios, viven en el mismo vecindario y se topan constantemente, siendo la omnipresencia del hormigón lo que parece impedirles reconocerse.

Ambas películas representan una interacción constante entre lo humano y lo más-que-humano, revelando la potencialidad actante de las materias (muros, fotografías, dispositivos técnicos, cuerpos animales, objetos artísticos y de exposición), y planteando una serie de interrogantes sobre los modos en que lo social, lo material y lo afectivo interactúan en la experiencia contemporánea. En esta línea, las interrogantes que orientan el análisis son las siguientes: ¿cómo aparece la materialidad de las imágenes en ambas películas y qué afectos-efectos provocan?; ¿cómo se afectan mutuamente los cuerpos humanos y más-que-humanos —en tanto materias— desde las trayectorias que se registran en ambos filmes? Desde estas inquietudes, la hipótesis es que el documental *Visages Villages* y el largometraje *Medianeras* registran y relatan, por medios audiovisuales, historias en las que lo humano pierde su preeminencia sobre otras agencias. Esto no ocurriría solo a nivel narrativo, sino principalmente a nivel de las materialidades del filme y del documental, entendiendo estos como tecnologías de la imagen. A partir de encuentros humanos y más-que-humanos y desde el trabajo con la materialidad, se evidencia la presencia de cuerpos coactantes, de afectos imperceptibles y de fuerzas expresivas que surgen del rodaje como proceso relacional.

Esta hipótesis se aborda desde dos ejes de análisis comparativo⁶. El primer eje apunta a la experiencia contemporánea en el espacio público,

de los grandes supermercados o de la comida rápida, anuncios de loterías que nos prometen mucho a cambio de casi nada, aunque últimamente nos recuerdan la terrible crisis económica que nos dejó así: desocupados. Contra toda la opresión que significa vivir en estas cajas de zapatos, existe una salida, una vía de escape, ilegal, como todas las vías de escape. En clara contravención contra el código de planeación urbana, se abren unas minúsculas e irresponsables ventanas que permiten que unos milagrosos rayos de luz iluminen la oscuridad en la que vivimos" (*Medianeras* 01:06:58- 01:08:50).

⁶ A pesar de plantearse como ficción, *Medianeras* utiliza convenciones asociadas al cine de no ficción o documental (Nichols), sobre todo en lo que respecta a los rodajes en locaciones, el uso de cámara en mano, de iluminación natural y los comentarios de una voz en *off*. Este aspecto documental de la película argentina, se amplifica al tener como telón de fondo los edificios de la ciudad de Buenos Aires.

examinando lo que llamamos arquitecturas efímeras⁷, que en ambos filmes surgen por medio del registro de las intervenciones a las que los muros son sometidos con un fin estético o no. Desde los planos a los que el espectador accede gracias a tomas cinematográficas, es posible distinguir la fuerza de distintas agencias que potencian o interrumpen lo que los muros –en tanto superficies– dan a ver. La materialidad de muros y gigantografías, y las transformaciones que surgen del contacto entre ambos, vienen a cuestionar la supuesta transparencia de las imágenes, para mostrar las texturas y anudamientos que las componen. El segundo eje de análisis registra el encuentro humano y más-que-humano como experiencia contemporánea cotidiana, resaltando el contacto entre cuerpos como un proceso incesante de agenciamientos y ensamblajes⁸. De esta forma, se aborda la relación entre lo animado y lo inanimado, lo humano y lo animal, entre lo natural y lo tecnológico desde sus relaciones y no como dicotomías.

⁷ Mediante la expresión arquitecturas efímeras aludimos al uso de lo gráfico en una concepción tridimensional del montaje que involucra una variedad de materiales y tecnologías. Siguiendo a Craig Buckley en *Graphic Assembly: Montage, Media, and Experimental Architecture in the 1960s*, puede decirse que las técnicas sincréticas de montaje que surgen en la cultura arquitectónica a partir de los años sesenta permiten ir más allá de las visiones de este asociadas a un medio específico como el cine o la cultura impresa, para explorar una aproximación intermedial al montaje (Buckley 28). Las películas que analizamos aquí están pensando lo gráfico fuera de las lógicas del montaje bidimensional asociadas a un medio específico como lo impreso, por ejemplo, para adherir a sentidos de lo arquitectónico como el de la propuestas estudiadas por Buckley. En ellas, y siguiendo el *dictum* del arquitecto austriaco Hans Hollein, “todo es arquitectura” en la medida que los distintos medios cumplen funciones que antes solo podían asociarse con la construcción y que la arquitectura alcanza efectos crecientes de información. En este sentido, las gigantografías en *Visages Villages* y *Medianeras* son arquitectura y los edificios tienen efectos de información dado por el carácter aglutinante de la toma cinematográfica.

⁸ El concepto de ensamblaje, que Bennett recoge de los escritos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, ha sido teorizado ampliamente. Sin embargo, este artículo se centra en la noción de ensamblaje como agrupaciones *ad hoc* de diversos elementos o confederaciones “vivas y palpitantes”, capaces de funcionar a pesar de la persistente presencia de “energías que los confunden desde dentro” (24). Bennett propone como ejemplo de ensamblaje la red eléctrica: un conjunto material de partes o piezas afectadas por determinadas cargas y asociaciones, algunas de ellas previsibles y otras imprevisibles (24).

Estos ejes de análisis no son excluyentes entre sí ni tampoco concluyentes, y asumen como punto de partida dos referentes teóricos centrales: por una parte, la idea de un materialismo vital desarrollada por Jane Bennett como una ontología positiva de la materialidad vibrante, rescatando el rol de los coactantes no humanos para mostrar que las cosas no son objetos inertes ni pasivos, sino que poseen una vitalidad; en segundo lugar, la noción de afectar, que implica un resultado impredecible para cada entidad implicada en un ensamblaje, resulta ser relevante. A partir de la definición spinoziana de afecto como la “capacidad de afectar y ser afectado”, Brian Massumi piensa los afectos como eventos en los que se encuentran fuerzas e intensidades, siendo los cuerpos el lugar en que ocurre esa capacidad de afectación (Massumi 48). A lo largo de ambos filmes se registran ensamblajes en los que la agencia resulta de un esfuerzo compartido y unificado de micro y macroactantes (Bennett 23), manteniendo grados de potencia y duración diferenciados y provocando estados conjuntivos que son algo más que una suma totalizada. Desde una perspectiva poshumanista en la que resuena lo planteado por Massumi, Bennett propone un afecto impersonal no atribuible exclusivamente a los cuerpos humanos (XII-XIII)⁹ y que nos parece pertinente incorporar aquí.

2. MUROS, INTERVENCIÓN Y TEXTURAS DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

Desde este primer eje proponemos examinar la presencia de los muros en las películas estudiadas, las intervenciones de las que son objeto y las

⁹ El vitalismo que está en el centro de la propuesta de Bennett forma parte de una tradición filosófica que incluye a Baruch Spinoza, Henry David Thoreau, Henri Bergson, Giles Deleuze y Félix Guattari. Dicho vitalismo asume la eficacia o efectividad del concepto de *agencia* bajo un “campo ontológicamente heterogéneo”, no exclusivo de lo humano (Bennett 23). De esta forma, su pensamiento puede ubicarse a nivel teórico entre los nuevos materialismos que estudian Diana Coole y Samantha Frost y en una orientación poshumanista que concibe “la propia materia como algo vivo o con capacidad de agencia” (Coole y Frost 7).

formas en que los impresos efímeros como intervención logran dar cuenta de temporalidades y agencias más complejas, que tensionan la linealidad de lo productivo y de la subjetividad humana. En ambas producciones cinematográficas los impresos efímeros, ya sean gigantografías publicitarias o artísticas, se exponen en muros que forman parte del espacio público y desde los cuales entran en contacto con los transeúntes, pero también con la humedad, el polvo o el calor. Estos ensamblajes impreso-muro-habitantes expanden la propuesta del montaje en un muro a nivel gráfico, ya que también involucran arquitecturas efímeras y performances artísticas que se componen desde el montaje cinematográfico.

Aunque los *paste-ups* de JR en *Visages Villages* se plantean desde una finalidad artística, lo cierto es que podrían confundirse con el sinfín de imágenes publicitarias con que a diario se nos estimula a consumir. Al adoptar las estrategias de los anunciantes para darles un giro crítico, los *paste-ups* constituyen una intervención en el espacio público que los diferencia y, a la vez, los confunde con la publicidad (Dessaney 3). Esto nos permite señalar que la intervención que ejercen estas imágenes no ocurre solo por la mediación artística, sino también por las relaciones que los mismos impresos establecen desde su materialidad con otros cuerpos y trayectorias propias del espacio en el que se despliegan. Desde este punto de vista, las gigantografías publicitarias en los muros medianeros de Buenos Aires también son susceptibles de componer relaciones y arquitecturas efímeras, tensionando los sentidos contingentes y las funciones que se les asigna desde una perspectiva humanocéntrica.

Las intervenciones de JR en *Visages Villages* se ajustan a la categoría del *paste-up*, como un tipo de arte callejero en que un impreso de grandes dimensiones se pega con engrudo sobre un muro, entrando en relación con los demás elementos de la pared y del espacio en el que se erige. El hecho de que se trate de impresos y no de un rayado, estencil o mural, hace que el *paste-up* se perciba comúnmente como una práctica más aceptable o menos “vandálica” (Dessaney 3) que otras formas de arte callejero. Por otro lado, el proceso de composición que lo caracteriza permite al artista el tiempo para

desarrollar la obra cuidadosamente antes de exponerla y para trabajar con un lenguaje visual más elaborado (3), aunque una vez expuesta no aspire más que a una vida efímera. En términos generales, esta forma específica de intervenir los muros públicos utiliza dos materiales perecederos, el papel y el pegamento y, por ende, las condiciones ambientales determinan la vida útil de cada obra: la lluvia, el calor y la humedad o las transformaciones que sufren como efecto de nuevas intervenciones sobre la superficie a la que se encuentran adheridos son factores que potencian sus sentidos contingentes, y no limitaciones como podrían ser para formas de arte que aspiran a la trascendencia.

Los muros también dan forma a ensamblajes o arquitecturas efímeras en *Medianeras*. Desde su título, la película se centra en la “cara inútil e inservible” de los edificios. Las tomas cinematográficas de la ciudad de Buenos Aires permiten percibir la propagación de esos muros que no dan ni al frente ni al contrafrente, desde planos en que aparecen fugazmente monumentalizados. Taretto los documenta utilizando la voz en *off* de Mariana, quien reflexiona que “Las medianeras muestran nuestro costado más miserable, reflejan la inconstancia, las grietas, las soluciones provisionarias. Es la basura que escondemos debajo de la alfombra” (01:07:22-01:07:33). Estos muros registran diversas intervenciones: anuncios tipográficos, pintura mural, gigantografías fotográficas, etcétera. El registro documental de muchos de los mensajes exhibidos en las medianeras evidencia también una crítica social: grandes anuncios expuestos en el contexto del arriendo inmobiliario muestran números telefónicos acompañados de la palabra disponible. Desde la secuencia cinematográfica y los distintos planos de la ciudad, la película permite ver en esas intervenciones un correlato de la crisis económica de la época y el estado de muchos ciudadanos desocupados. Otras intervenciones se asemejan a tatuajes desvanecidos por el tiempo que podrían estar ahí como recordatorios históricos; en uno de ellos se observan brevemente los rostros de hombres y mujeres ya difuminados, posiblemente activistas de otros tiempos, en algo que pudo ser papel o pintura mural. Todas esas imágenes dan forma a una ciudad que se despliega en distintas trayectorias, muchas

obliteradas y difíciles de integrar en las narrativas contemporáneas sobre el desarrollo urbano. Otras intervenciones tienen una intención publicitaria explícita, como indicaciones que señalan la distancia hasta un supermercado o que promueven comida rápida mediante recursos tipográficos, y resultan ingeniosas aun cuando no aspiren a la novedad, ya que este tipo de anuncios publicitarios aparecen a principios del siglo XIX y constituirán la norma de los carteles en las grandes ciudades durante el siglo XX, cuando la lectura en la calle comienza a exigir que el mensaje se capte “tanto desde la distancia como de un solo vistazo” (Twyman 38). En *Medianeras*, los avisos cambian la disposición horizontal habitual de las letras por la disposición vertical o aparecen difuminados entre otros anuncios tipográficos, lo que refuerza el carácter obstruido de las imágenes y aumenta el *pathos* de la lectura propio de la ciudad moderna (Favret 2015).

Sin embargo, las intervenciones en los muros no se limitan a los anuncios que se despliegan en su superficie externa. En el filme argentino, desde el interior de los edificios de pronto aparecen minúsculas ventanas improvisadas que perforan un muro de manera ilegal, abriendo un punto de fuga en la perspectiva de la ciudad que pueden tener los moradores de los departamentos *caja de zapatos*. Una de las secuencias de la película muestra a los protagonistas asomándose simultáneamente a sus respectivas ventanas improvisadas (*Medianeras* 01:11:25-01:11:52). Mariana aparece sobre un anuncio comercial que rotula de manera vertical: “Todo lo que estás buscando”, junto al dibujo de una flecha que apunta hacia su ventana, indicándola a ella. El anuncio finaliza: “Easy, tu casa, tu mundo”. En la distancia, y frente a su ventana, aparece Martín desde otra ventana que perfora el centro de un anuncio de calzoncillos bóxer rotulado “Absolute Joy”.

Al mostrar las ventanas como intervención en estas secuencias, Taretto juega con el montaje gráfico y también con las arquitecturas efímeras en ensamblajes impreso-muro-habitantes. Estos ensamblajes subrayan lo que se ve en la ciudad y también lo que se pasa por alto, además de insistir en la idea de que lo urbano solo admite lecturas obstaculizadas en la medida en que los personajes no pueden ver los anuncios desplegados sobre sus

propias medianeras y que las improvisadas ventanas los interrumpen, solo los que se sitúan en el muro opuesto pueden hacerlo. En este sentido, Taretto ha comentado la fuerza que adquieren las ventanas improvisadas en los muros medianeros de los edificios de Buenos Aires, que habilitan nuevos puntos de vista para sus moradores, en este caso Martín y Mariana. Como sugeríamos, sin embargo, la distancia y la fugacidad no les permitirá reconocerse ni completar la lectura que es capaz de hacer el espectador gracias al lente cinematográfico. Deslizándose la cámara desde las tomas aéreas hacia la calle, otras secuencias reunirán fugaz y anónimamente a los protagonistas: coinciden en un semáforo al cruzar la calle y en un bizarro accidente en que un perro cae desde un balcón, lo que sugiere que la incesante proliferación de cuerpos que impiden su encuentro en la ciudad no opera solo recortando los planos a nivel visual, sino también mediante la inesperada dispersión del sentido y ritmo de las trayectorias según las cuales los personajes se desplazan.

Resulta pertinente detenernos en las potencialidades y fuerzas que involucran la presencia de los muros en *Medianeras*. Según Leopold Lambert “el muro es el cuerpo de la línea” o una materialización de tal línea. El muro, al igual que un cuerpo (o como cuerpo), es un ensamblaje material que, bajo ciertos criterios y dada la existencia de una cantidad de energía disponible, puede modificar su estructura física. Por lo tanto, para Lambert la mayoría de los muros presentan una “violencia potencial” (101); al mismo tiempo que diseñan un “refugio”, los muros definen los “cuerpos autorizados” para ingresar y salir del espacio que delimitan. Desde un punto de vista físico, el control de los dispositivos de acceso es lo único que diferencia a un “cuerpo encarcelado” de un cuerpo que habita una casa o un departamento. El cuerpo no encarcelado puede realizar el simple gesto de “abrir la puerta de entrada para sustraerse al poder de las paredes que componen su espacio” (Lambert 103). Así, las ventanas improvisadas en *Medianeras* no solo cuestionan la “responsabilidad de los arquitectos y empresarios de la construcción” (00:04:09-00:04:11) por el abusivo diseño de los minúsculos departamentos que mantienen aislados a sus moradores,

sino también discuten la eficiencia o validez en el diseño de los dispositivos de acceso, ya que conducen (o fuerzan) a los inquilinos a derribar muros para abrir ventanas¹⁰. Paradójicamente, gracias a estas vías de escape, los inquilinos—como cuerpos semiencajados— pueden conseguir elementos vitales como el aire y la luz, además de acceder a un nuevo punto de vista desde el cual lograr distinguirse mutuamente en la ciudad.

Tanto en los *paste-ups* de *Visages Villages* como en las gigantografías publicitarias desplegadas en los muros de Buenos Aires en *Medianeras*, vemos la importancia de las transformaciones de la materia expuesta al deterioro y a la intervención de otras fuerzas, las que dan forma a una vitalidad distinta de la que se concibe desde las lógicas del arte que se crea y luego se exhibe. Retomando la perspectiva teórica de Jane Bennett, apelamos a su concepto de *thing-power* para abordar esta vitalidad como aquella habilidad que poseen los objetos ordinarios para trascender su estado de simples objetos, transformándose en materias vibrantes con cierto grado de agencia y capaces de generar efectos perceptibles desde la experiencia humana. En este contexto, la fuerza vital sería la fuerza inherente a toda materia, cuya potencia agrupada presenta una eficacia de agencia del conjunto. Bennett potencia la idea de agencia material al unir el concepto de ensamblaje a la noción de cuerpos afectivos, es decir, para pensar los cuerpos y las relaciones que estos establecen más allá de las delimitaciones que impone el humanismo. El concepto de *thing-power* surge así del encuentro de cuerpos orgánicos e inorgánicos y sugiere que la materia-energía inorgánica tiene un potencial de *autoorganización* (Bennett 59).

Junto al objetivo de documentar esta vitalidad de los *paste-ups* y las gigantografías publicitarias en muros y otros espacios intervenidos, en ambos filmes las secuencias cinematográficas subrayan una dinámica incesante de encuentros y desencuentros, de devenires potenciados por un montaje en el

¹⁰ Su violencia potencial está dada por el hecho de que la energía necesaria para modificar o incluso destruir un muro debe superar la que puede producir un solo cuerpo sin herramientas. Para apreciar la naturaleza de esa violencia, basta con intentar atravesar uno de estos muros y fracasar, con el consiguiente daño físico.

que se combinan fotografías, *stop motion* o animación digital¹¹. Pensar los encuentros en términos de un devenir (Braidotti) implica considerar una diferencia de potencial o una doble captura, que no solo implica el encuentro entre personas sino también entre ideas, movimientos, eventos y entidades, que “no designan ni a una persona ni a un sujeto”¹². En *Medianeras*, la cadena de eventos que ponen a circular a Mariana y Martín por la ciudad, haciéndolos incluso coincidir en distintos puntos de sus trayectorias sin llegar a conocerse, marca el desplazamiento de lo humano a un segundo plano, mientras los ensamblajes y la heterogeneidad de las fuerzas que los mueven se vuelven protagónicos. En un momento dado, Martín y Mariana llegan a coincidir en un chat, pero cuando van a intercambiar datos la luz se corta (01:14:42-01:21:07). Los personajes vuelven a toparse en un local comercial en el que buscan velas, pero el corte de luz que afecta a la ciudad les impide verse. El recurso del apagón se vuelve una forma de mostrar que Mariana y Martín, como cualquier habitante de una ciudad hoy, dependen para todo de la electricidad y, por tanto, no gozan de la autonomía del sujeto liberal, la que parecen dar por hecho al proyectar sus potenciales relaciones afectivas. Por el contrario, se encuentran implicados en el ensamblaje del circuito eléctrico de un modo no tan distinto al de un fusible o un campo electromagnético.

Por otra parte, el poder de las cosas a menudo aparece también en *Visages Villages* al registrar encuentros humanos. La película nos lleva por las zonas rurales de Francia para ser testigos de la colaboración que establecen JR y Varda en el proyecto colectivo de retratar pueblos y personas comunes y las transformaciones que amenazan de una u otra manera sus formas de vida y el entorno que los rodea. En este recorrido intercambian fotografías, obsesiones artísticas y experiencias de su pasado. Una de las últimas estaciones de este viaje es la visita de Varda al hogar de su amigo Jean-Luc Godard, de

¹¹ Taretto comenta su intención de realizar un montaje: “quería hacer una película con pedacitos de fotos, con *stop motion*, con animación, con mucha gráfica, marcando diferentes estímulos: tipografías... Fue como un juego. Un montaje paralelo de cómo dos personas llegan a estar frente a frente” (Taretto, “Cine, ciudad” s. p.).

¹² “Designa un efecto, un zig-zag, algo que pasa o sucede entre dos, como una diferencia de potencial” (Deleuze y Parnet 11).

quien ha estado distanciada varios años. La secuencia interrumpe el tipo de intervención que caracteriza su colaboración artística: acercarse a personas e intervenir los muros de las localidades en que viven con retratos ampliados que les resultan significativos; esta última parada se vuelve mucho más íntima que las anteriores, pues ya no tiene que ver con las personas que retratan y los pueblos que recorren, sino con el pasado de Varda. La superposición de los distintos planos del viaje tiene un correlato material en el filme, ya que el hormigón, el papel y el engrudo que dan forma a los *paste-ups* son reemplazados por un material mucho más tenue: el vidrio.

Cuando van llegando a la ciudad en que vive Godard, la cámara se detiene para mostrar a ambos artistas con sus cabezas reclinadas sobre el cristal de las ventanillas del tren mientras duermen. A la hora prevista, y a pesar de haber concertado la cita con anticipación, Godard no aparece (01:25:00-01:27:47). En su lugar, Varda y JR encuentran una nota escrita con un plumón en el vidrio de la entrada de su casa, un mensaje en clave que los entristece. En señal de cariño, pero a la vez de una visible frustración, Varda también deja un mensaje con un plumón sobre el vidrio. El frío, la transparencia del vidrio y su potencialidad de transformarse en un medio para la escritura forman un ensamblaje que nuevamente desplaza la centralidad de lo humano a un segundo plano, haciendo que la materialidad de la escritura sobre el vidrio se transforme en un campo de fuerzas que intensifica los afectos¹³ que vitalizan la escena. En lugar de rostros amplificados que buscan preservar recuerdos que son importantes para las comunidades que recorren, como en las gigantografías, la escena registra en la transparencia del vidrio la ausencia del rostro de Godard como un elemento más de lo que allí ocurre.

En estas películas lo cinematográfico no se piensa como una proyección de representaciones sobre una pantalla; es más bien una práctica material desde

¹³ Para Massumi el afecto es “un sentir” que no se registra de manera consciente, un evento que resurge sorpresivo, como “micro-shocks” que son posibles de sentir en la cotidianidad de nuestras vidas, algo sutil como un “cambio de enfoque”. El afecto tiene que ver con la intensidad, siempre nos rodea una aglomeración de formas potenciales “de afectar o ser afectado” (53).

la que es posible desafiar las lógicas de la temporalidad y la comunicación lineal. Por ello, el desplazamiento del protagonismo humano en ambos filmes hacia el de los ensamblajes permite pensar también la experiencia del espectador desde temporalidades distintas de las que suelen estructurar las actividades productivas. En este sentido, el espectador no está *después* del filme, en la medida en que la película no se resuelve como algo ya dado que será decodificado en un momento posterior al de su producción. Desde esta perspectiva, el concepto de lo infraleve de Marcel Duchamp (*inframince*) cobra relevancia, por cuanto desafía las lógicas espaciotemporales que separan el momento de la producción del de la percepción¹⁴. Si el modo de percibir no está totalmente determinado por el dato, siempre habrá una dualidad entre lo dado y la potencialidad. Tomando esta idea de Duchamp, la artista y teórica canadiense Erin Manning señala que no existe un valor inherente a la experiencia ni una jerarquía de valor. Una “ocasión de experiencia” nunca se valora antes de “su llegada a ser” (3-6). Para la autora, en dicha duración existe una *doble articulación* en tanto lo actual está “repleto de lo virtual” (8). Así, quien percibe estos filmes participa de ellos no de manera metafórica ni por la autoridad que le confiere su calidad de receptor de un mensaje que decodifica, sino porque los actualiza desde una experiencia en la que se potencian ciertas relaciones en desmedro de otras.

Los ensamblajes que componen los impresos efímeros o *paste-ups* de *Visages Villages* experimentan esta doble articulación temporal: por un lado, sufren el devenir del envejecimiento y, por ende, “corren una muerte llana” (Barthes)¹⁵; por otro, la propuesta de intervenir muros con fotografías de gente común y luego documentar el proceso a través del

¹⁴ Desde la lectura de Erin Manning, lo infraleve es un “diferencial” de la experiencia, aquello “imperceptible dentro de lo perceptible”, que se despliega como la potenciación de un campo relacional percibido, pero difícil de articular en una secuencia; aquello que no se ve o que se pasa por alto (9-10).

¹⁵ La fotografía corre “comúnmente la suerte del papel (perecedero)... incluso si ha sido fijada sobre soportes más duros, no es por ello menos mortal: como un organismo viviente, nace a partir de los granos de plata que germinan, alcanza su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenua, desaparece” (Barthes 143-144).

filme, consigue otorgarles una espuria monumentalidad que los redime de esa “muerte llana”. Las fotografías presentan un carácter de exhibición que adquiere otra duración al registrarse desde lo cinematográfico, una duración que también está dada por su intención de constituir una “exposición artística del pueblo”¹⁶. Si, como cree Didi-Huberman (*Pueblos expuestos*), hoy los pueblos están “expuestos” en un doble sentido (más representados y, a la vez, más expuestos a desaparecer, amenazados en su representación política, estética y en su existencia misma), este doble carácter “expuesto” del pueblo se hace patente en *Visages Villages* desde los contenidos explícitos de los *paste-ups* de JR, pero también desde el carácter efímero de sus materiales.

La propuesta de una temporalidad más compleja también se manifiesta en la película francesa a partir de una intención explícita de contribuir a la memoria colectiva y visibilizar a personas para que no desaparezcan, que se tematiza desde el inicio del documental en el recorrido por un barrio minero destinado a desaparecer. Las antiguas postales de los mineros que vivieron allí son ampliadas y adosadas a las fachadas de casas mientras se recogen testimonios de quienes podrían ser sus nietos. Al homenajear por medio de gigantografías a esos hombres del pasado portadores de un “oficio que se aprende y se sufre” (00:05:50-00:09:32), se crea un vínculo social pero también material con dicho pasado, haciéndolos “aparecer” bajo la mirada de otro (Didi-Huberman, 11). Junto a estos homenajeados emerge la historia de Jeanine, la última habitante del barrio que se resiste a abandonar su hogar en un gesto de agenciamiento y reterritorialización (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*) respecto de las transformaciones que afectan su entorno. La mujer relata sus recuerdos de niña como hija de un minero en un acto de resistencia que es *ampliado* al adosar la gigantografía de su rostro a la fachada de su casa. Si bien su imagen aparece en su

¹⁶ El crítico de cine Diego Brodersen rescata de los muros fotográficos de *Visages Villages* su condición de “producto en exposición”, cuya única intencionalidad es reproducir “la esencia humana en sí misma”, destacando esta misma intencionalidad en un documental previo de Varda, *Mur Murs* (1980), sobre los murales de expresión multicultural en la ciudad de Los Ángeles, California.

singularidad, interpelando al espectador en su presente, las temporalidades de las capturas fotográfica y cinematográfica activan los infraleves que actualizan otros momentos desde lógicas de acoplamiento incesante, que rasgan el tejido del tiempo lineal¹⁷.

Además del montaje gráfico, a lo largo del documental diversas escenas registran encuentros y ensamblajes heterogéneos, como la intervención en el Puerto de Havre, el muelle de los estibadores, un espacio abierto en que las gigantografías de tres mujeres son adosadas a contenedores portuarios. JR y Varda instalan las fotografías ampliadas de tres esposas de estibadores, replicándolas como si fueran “estatuas” o “mujeres tótem” (*Visages Villages*, 01:08:58-1:16:00). Según Varda, “con el propósito de hacerlas invadir”, “entrar” en un “mundo de hombres”. Luego del desplazamiento de las grúas operadas por humanos –la mayoría de los estibadores va apilando los contenedores sobre los que se despliegan las figuras de las mujeres de papel–, la secuencia muestra que en el corazón de cada uno de los “tótems” un contenedor abierto permite que cada una de las retratadas se siente a ver el mundo desde su fotografía. Estas ventanas improvisadas que interrumpen la imagen impresa recuerdan las ventanas de las medianeras desde las que Martín y Mariana miran Buenos Aires y también producen un punto de fuga o una apertura respecto de la perspectiva que hasta entonces han tenido las mujeres retratadas: ya no detrás de sus esposos, como comenta una de ellas a Varda, sino dominando la escena desde las alturas.

Esta arquitectura efímera transforma el espacio físico, interviniendo las dinámicas del puerto desde un ensamblaje heterogéneo que incorpora diferentes materialidades (imágenes, personas, artefactos, etcétera), y

¹⁷ Siguiendo a Deleuze y Guattari, todo lo que se opone a la memoria, son los movimientos de desterritorialización. Según los filósofos, el devenir es “una antimemoria” y el recuerdo “tiene siempre una función de reterritorialización”. Los devenires, en lugar de superponer dos puntos, uno presente y el otro pasado, crean bloques de coexistencia entre ambos, donde los puntos en cuestión son confundidos, haciendo imposible su escisión objetiva: “Será la infancia, pero no debe ser mi infancia, escribe Virginia Woolf (Orlando ya no actuaba por recuerdos, sino por bloques, bloques de edad, bloques de épocas, bloques de reinos, bloques de sexos, que forman otros tantos devenires entre las cosas, o líneas de desterritorialización)” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 293-4).

desde un ensamblaje emergente¹⁸ en el que las grúas, los contenedores y el espacio portuario en sí mismo adquiere otra funcionalidad y sentido en tanto instalación artística. Si bien la funcionalidad de los contenedores en las faenas portuarias es resguardar y transportar mercancías, en la secuencia forman parte de un montaje en el doble sentido etimológico del término: como “elevación y ensamblaje” conservan su función como aquello que “sube y facilita el montaje de embarcaciones” (Buckley 7), a la vez que componen otras formas de relación. En la instalación artística, las mujeres tótem emergen como cuerpos que interrumpen y redirigen los vectores y trayectorias de las faenas portuarias, instalando la pregunta sobre las formas posibles de habitar el mundo y reinventando el espacio cotidiano portuario como una línea de fuga¹⁹. Además, el resultado de esta intervención abre otras posibilidades afectivas: “No las veo bien porque están muy lejos, pero veo que son mujeres pájaros”, comenta Varda (01:18:21- 01:18:25) al visualizar desde la distancia a las tres mujeres que mueven sus brazos.

En otra secuencia de la película se produce algo similar. Una serie de fotografías de los residentes de la comunidad de L’Escale que simulan morder una baguette, son acopladas en un muro para componer una gran barra de pan a punto de ser mordida por cada uno de los residentes retratados. Para los realizadores de *Visages Villages*, se trata de un *collage* artístico-humano que permite el encuentro comunitario mediante intervenciones “que no duren, pero que permanecen grabadas” (Varda y JR)²⁰. Esta es la paradoja

¹⁸ En un ensamblaje, la identidad de un determinado elemento proviene de la consistencia que forma con otros elementos, en relaciones que abren o cierran su potencial de acción. Los ensamblajes gráficos descritos por Buckley proporcionan casos en que la transferencia y la recombinación sirven para vislumbrar las profundas transformaciones de la función y la identidad características de un ensamblaje emergente (294).

¹⁹ Según Deleuze, una línea de fuga es una desterritorialización. En las secuencias portuarias se abre un espacio, se hace “huir algo”, como una línea que se traza para evadir un bloqueo. “Huir es trazar una línea, líneas, toda una cartografía. Solo hay una manera de descubrir mundos: a través de una larga fuga quebrada”. La huida deleuziana no necesariamente implica moverse o viajar: “Las fugas pueden hacerse sobre el terreno, en un viaje inmóvil” (Deleuze y Parner 45-7)

²⁰ Las entrevistas a Varda y JR como la de Oliver Père (2017) plantean ideas que se repiten sobre la motivación del documental. Una de las más evidentes es la de utilizar

de las escenas efímeras que quedan registradas en el documental. Si bien se trata de una propuesta de arte de acción como *performance*, ya que existe un juego colectivo y participativo en el que los habitantes de la ciudad ven su ambiente cotidiano intervenido, dichos habitantes se transforman en cocreadores de lo que queda registrado en la película²¹. La experiencia artística compartida mediante una obra efímera que podrá actualizarse en el filme nos devuelve a lo expuesto por Manning a partir de Duchamp y a la particular duración de lo infraleve tan propia del arte. Lo efímero en este sentido no es lo que caduca o expira. Frente a la dinámica de producción y desecho propia del capitalismo contemporáneo, y la consiguiente idea de obsolescencia, lo efímero participaría de un doble mecanismo de captura que impide que se vuelva un objeto de consumo. En lo efímero, a diferencia de lo obsoleto, existen sentimientos conceptuales (Manning) que valoran un evento como único e irrepetible, pero que lo hacen actualizable desde nuevas experiencias.

3. ENCUENTROS HUMANOS Y MÁS-QUE-HUMANOS DESDE LA EXPERIENCIA CONTEMPORÁNEA

El segundo eje de análisis busca indagar en los encuentros humanos y más-que-humanos como parte de la experiencia contemporánea, concibiendo el contacto entre cuerpos como un proceso incesante de agenciamientos y ensamblajes. Desde esta perspectiva, se explora en particular los agrupamientos que emergen de la relación entre lo humano con otras materias consideradas generalmente inertes. Para examinar la codependencia de lo humano con la materia inorgánica, resulta útil la perspectiva de Rosi Braidotti sobre la

la creatividad como acto colectivo. Además, tras el breve tránsito por L' Escalé en *Visages Villages* la voz en *off* de Varda señala que “es como un juego; JR satisface lo que más yo deseo, fotografiar las caras que voy conociendo para que mi memoria no las olvide” (00:07:15-00:07:23)

²¹ La necesidad de superar el arte tradicional con un gesto expansivo (cotidiano y público) ya estaba en los *happenings* de los años sesenta (Marchán Fiz 193).

condición poshumana en el marco de un materialismo vitalista²², trazando una subjetividad nómada articulada desde un sujeto no unitario en interconexión con otros, humanos y más-que-humanos. Por otra parte, y considerando que los objetos inorgánicos aparecen como ensamblajes en su propia conformación (aleaciones o compuestos), este apartado problematiza la dicotomía vida/materia a partir de Bennett y su concepción deleuziana de vida inorgánica. Al pensar los metales fuera de esa dualidad, Deleuze y Guattari establecen que estos poseen una vitalidad metálica dada por su carácter policristalino. La vibración de los átomos libres en los bordes entre los granos de esa estructura policristalina produce una línea de desplazamiento de las grietas en la estructura que no es determinista, sino que expresa una causalidad emergente. Así, las materias que se presentan como fijas o inertes, de realidad estable o rocosa, son internamente heterogéneas, móviles y poseen una dinámica rítmica y una velocidad que resulta demasiado lenta en relación con el umbral de percepción (duración y velocidad) de los cuerpos humanos. Desde este materialismo vitalista, cada átomo tiene una fuerza virtual y modula una materialidad heterogénea en permanente movimiento que es en sí misma un diferencial de intensidades, o lo que según Bennett puede llamarse vida (53-9).

La agencia plural de los ensamblajes y la vitalidad de lo más-que-humano se advierte en distintas secuencias de ambos filmes. La vitalidad de la materia emerge de la “ligera sorpresa de la acción” (Bennett 27), como aquello aleatorio e inesperado que surge en el hacer, sin objeto ni sujeto. Los artistas de *Visages Villages* instalan una gigantografía en los restos de un búnker alemán (00:55:00-01:03:49) caído desde un acantilado sobre la playa²³ en una zona costera de Normandía a la que acceden aprovechando la marea baja. Esa misma noche, la interacción de elementos naturales acelera

²² Un materialismo de inspiración spinozista, que rechaza cualquier clase de trascendentalismo, considera la estructura de la materia viva como vital y capaz de autoorganización (Braidotti 12).

²³ Una antigua fotografía de Guy Bourdin, tomada por Varda en la década de 1950, reproducida en gran formato y acoplada a los restos de un búnker alemán caído desde un acantilado sobre las costas de Sainte-Marguerite (*Visages Villages* 01:02:20-01:03:29).

el proceso de deterioro previsto, y a la mañana siguiente el grupo comprueba que la fuerza del viento, el oleaje y la arena han borrado la imagen mucho más rápido de lo esperado. Si bien toda intervención o performance tiene un componente sorpresivo, el ensamblaje entre el búnker, la fotografía ampliada y la playa adquiere intensificaciones por completo imprevisibles: el viento, la arena, el mar y sus componentes salinos, el papel y el hormigón son coactantes que participan del proceso desde agencias heterogéneas, desviando la posibilidad de otros eventos y afectando las expectativas humanas en relación con los resultados previstos. Así, la capacidad de sorprenderse “en el hacer” de la intervención artística se extrapola en la película a las agencias más-que-humanas²⁴.

Algo similar documenta *Medianeras* mediante las grietas o cicatrices en los muros de hormigón entre las que de pronto aparece un mundo vegetal. Junto a una serie de secuencias fotográficas, la voz en *off* de Martín describe la agencia de esta vegetación que se exhibe con fuerza expresiva, brotando en el cemento potenciada por factores ambientales como las precipitaciones y la humedad, todos elementos que escapan a la voluntad humana:

crecen donde no deberían crecer, con una paciencia y voluntad ejemplar, logran erguirse con dignidad, sin ninguna estirpe, salvajes, inclasificables para la botánica; una extraña belleza tambaleante, absurda que adorna los rincones más grises. No tienen nada y nada las detiene. Una metáfora de vida incontenible que paradójicamente enfrenta mi debilidad. (00:55:00-01:03:49)

Es interesante, en este sentido, lo que Emanuele Coccia señala sobre las plantas y su relación con el mundo. A diferencia de los animales, las plantas no producen el espacio en que viven, sino que se adaptan a él. Una hoja, para el autor, es la “forma paradigmática de la apertura”, o la vida capaz de ser atravesada por el mundo sin ser destruida por él: un “tejido cósmico conectivo” que ha hecho posible la existencia durante millones de años (Coccia

²⁴ Apuntando al materialismo vital, hay matices de lo que Bennett señala como la “efectividad propia de la acción en sí misma” (27).

28). Por su parte, las fisuras en el hormigón de las que emerge lo vegetal son provocadas por el desgaste material y por procesos químicos que también responden a causalidades emergentes. El hormigón, alcalino en condiciones normales, es vulnerable al ataque de sustancias ácidas del ambiente como el aire y la humedad que afectan su vida útil. También puede ser afectado por la carbonatación, que opera sobre uno de los principales componentes que lo conforman: el acero. La penetración del dióxido de carbono (desde la atmósfera) puede reducir la alcalinidad del hormigón, afectando al acero.

Por otra parte, ambos filmes registran escenas y secuencias que permiten analizar las dinámicas relacionales de los humanos con lo inorgánico a través de lo que Mario Perniola ha llamado el *sex appeal* de lo inorgánico: una atracción que existiría entre lo humano y lo aparentemente inerte. La tesis del autor es que la sexualidad humana ha mutado desde lo orgánico, basado en el deseo y el placer, hacia una sexualidad inorgánica, constantemente disponible pero indiferente a la belleza, la edad o la forma. Para percibir este *sex appeal* de lo inorgánico, sería necesario desplazar nuestra experiencia personal y la comprensión de lo estético en torno nuestro y experimentarlo como si fuésemos “cosas sintientes”. En *Medianeras*, Mariana lleva una vida solitaria en su departamento dúplex, en el que mantiene una colección de maniqués y de partes de maniqués²⁵. Diversas escenas revelan la atracción que la personaje siente por la materialidad de estos objetos inanimados. En su trabajo como diseñadora de vitrinas a menudo se ha sentido una más entre ellos, un cuerpo frío al otro lado de un vidrio que mira a la calle por donde pasan cuerpos humanos que parecen inaccesibles. Al llegar a su casa, suele hablar con los muñecos y hasta erotiza a uno de ellos (00:44:44-00:46:23). Más allá de explicar esta escena desde el fetichismo como una pulsión humana, desde un supuesto animismo de los objetos o desde una antropomorfización de los muñecos, la atracción por estos parece responder a una exploración del tipo que propone Perniola: la necesidad del personaje

²⁵ Como parte de la materialidad de la puesta en escena, el maniquí sería un *atrezzo* que se convierte en un motivo. Según Bordwell, un objeto de decorado que opera de forma activa en la acción, y que a lo largo de la narración puede convertirse en un motivo (Bordwell y Thompson 161).

de explorar un límite entre lo orgánico y lo inorgánico, viéndose a sí misma como una cosa sintiente.

En paralelo, las tomas de un departamento monoambiente revelan el territorio reducido en que habita Martín (un espacio de “cuarenta y pocos metros cuadrados”). Se trata de un personaje “fóbico en vías de recuperación”, que no solo mantiene una ya habitual dependencia con su computadora —la voz en *off* de Martín señala: “Hace más de diez años me senté frente a la computadora y nunca más me levanté” (00:04:56-00:05:00)—, sino que también tiene el obsesivo hábito de no salir a la calle sin una mochila de supervivencia en la que atesora un conjunto de objetos de los que no puede prescindir. Secuencialmente la cámara permite visualizar estos objetos, que Martín ordena con cuidado y chequea antes de salir a la calle²⁶. Por otro lado, a causa de su fobia al exterior, Martín va equipando el espacio cerrado de su monoambiente hasta resultar indisociable de él. Todo entra en relación hasta al punto en que sus bacterias intestinales, sus anteojos, el teclado de plástico de su computadora, el aire, las partículas de la habitación o la música que escucha forman un ensamblaje en el que lo orgánico y lo inorgánico se entrelazan.

Como hemos visto, la cualidad vibrátil de las cosas y sus efectos en tanto actantes se plantea desde el inicio en *Visages Villages*. La historia de Jeanine, por ejemplo, evidencia que “el apego a una casa es algo muy fuerte”, como señala Varda refiriéndose a la “fuerza” que ejerce la casa sobre su moradora. En toda esta secuencia también hay un juego de actantes, ensamblajes y fuerzas interactuando. Por su parte *Visages Villages*, además de registrar el apego de JR por sus gafas de sol (que “oscurecen” su visión), también presenta la peculiar historia de Pony²⁷. Se trata de un anciano

²⁶ Martín detalla su contenido: “una cámara Leica D-Lux 3 de 10 megapíxeles, rivotril en gota 0,25, Amoxicilina 500, Ibuprofeno, anteojos de sol, un impermeable plástico, una Victorinox de 21 funciones, linterna, pilas, preservativos (3 unidades), 400 pesos en efectivo en billetes chicos, un iPod de 60 gigas (tengo más de 800 canciones cargadas). Tres películas de Tati, un cuaderno y una carta plastificada con instrucciones de cómo proceder en caso de accidente o ataque de pánico” (00:06:40-00:07:15).

²⁷ Pony describe su vida peculiar y libre: “Nací bajo la sombra de una estrella / Mi madre, la luna, me dio su frescura / Mi padre, el sol, su calor / El universo, un lugar

que transita por la comunidad y vive libremente a la intemperie en plena campiña, donde ha improvisado un refugio con los objetos y cosas que la gente desecha. La relación que establece con esas cosas habla de otras formas de habitar que marcan un contraste con lo que ocurre en los monoambientes de *Medianeras*, pero que también muestran un vínculo indisoluble entre cuerpos orgánicos e inorgánicos.

Por otra parte, los avances de la tecnología difuminan cada vez más las barreras entre lo animado y lo aparentemente inanimado, lo que implica el surgimiento de subjetividades que ya no pueden remitirse a un individuo y sus capacidades. Braidotti rescata la *autopoiesis maquínica* de Guattari para dar cuenta de la proyección de los sistemas autopoieticos del organismo biológico al ámbito de las máquinas y de los otros tecnológicos. Esta autopoiesis maquínica constituye un vínculo cualitativo entre materia orgánica y técnica, considerando a las máquinas como inteligentes y generadoras (Braidotti 113-4). Estas transformaciones de la subjetividad, y la posibilidad de nuevos agenciamientos aparecen en *Visages Villages* en varios momentos. La presencia de un tractor súperinformatizado ha cambiado totalmente la naturaleza del trabajo en las faenas agrícolas, reemplazando los labores humanos y las relaciones sociales tal y como se organizaban en torno a dichas tareas. El tractor automatizado de Clemens, el “agricultor solitario” (00:15:19-00:18:27), no es solo una herramienta nueva que le permite optimizar su trabajo, sino un agenciamiento maquínico que produce una herramienta. El tractor no solo lo vuelve solitario en la medida que le permite hacerse cargo de más hectáreas de las que necesita, sino que lo transforma –como él mismo señala– de operario en pasajero del tractor. Así, este agenciamiento maquínico, que comprende una nueva técnica²⁸, implica también una nueva relación con la tierra, con lo social y con lo animal. Desde su propio testimonio, la película muestra que antes del tractor automatizado, Clemens debía contratar a varios hombres (mínimo tres a cuatro personas cada doscientas hectáreas) y que, en otros tiempos aún

para habitar en él” (*Visages Villages* 00: 46:01-00:46:11).

²⁸ Además del ensamblaje tecnológico, se ensamblan al tractor otras herramientas, como cosechadoras trilladoras, rastillo rotativo, sembradora, apisonadora y una cultivadora.

más distantes, estas faenas eran impensables sin la tracción animal. Como resulta evidente, el tractor ha permitido prescindir de hombres y animales, lo que tiene un impacto en lo social y en lo económico.

Volviendo a lo que ocurre en *Medianeras*, los motores de búsqueda de internet no solo implican una herramienta nueva para Martín, sino también un nuevo agenciamiento maquínico, en la medida en que dichos motores transforman lo social y los modos en que las personas se relacionan con el ocio como un subproducto de su trabajo. Ahora bien, lo maquínico para Deleuze no es mecánico ni orgánico. Si la mecánica es un “sistema de conexiones progresivas entre términos dependientes”, la máquina es “un conjunto de vecindad hombre-herramienta-animal-cosa” anterior respecto de ellos, puesto que es la línea abstracta que los atraviesa y, al mismo tiempo, los hace funcionar (Deleuze y Parnet 118). Una herramienta seguirá siendo marginal mientras no exista la máquina social que la hace operativa. Martín muestra cómo lo que él concibe como una herramienta ha transformado radicalmente sus formas de relación: “internet me acercó al mundo, pero me alejó de la vida, hago *home banking*, leo revistas por internet, bajo música por internet, chateo por internet, estudio por internet, juego por internet, tengo sexo por internet” (00:24:54-00:25:12).

La situación descrita hace referencia a un cambio radical en la concepción de lo público en la que los datos e imágenes adquieren otro valor. En este contexto, la búsqueda de citas o sexo por internet permite que emerja lo que el personaje identifica como un verdadero teatro de sombras. Las imágenes (generalmente de cuerpos femeninos, al otro lado de la pantalla) generan un impacto visual muy distinto al de las gigantografías que analizábamos antes, particularmente en relación con la manera en que se conciben los rostros y cuerpos humanos retratados en las fotografías de JR en *Visages Villages*. Siguiendo a Byung-Chul Han, se las puede pensar como imágenes transparentes que se vuelven pornográficas²⁹ al liberarlas de todo sentido, de toda “coreografía, dramaturgia y escenografía” y de toda “profundidad

²⁹ Entendiendo pornografía como el contacto inmediato entre imagen-ojo y, por transparencia, cuando las cosas son despojadas de su singularidad y son expresadas “completamente en la dimensión del precio” (Han 12).

hermenéutica”. Las imágenes de rostros o cuerpos humanos expuestos en estas secuencias de *Medianeras* constituyen una nueva forma de mercancía y adquieren un “valor de exposición” (Han 25-7). En el ciberespacio de la era del capitalismo tardío, se “exponen, venden y consumen intimidades”³⁰. Este tipo de *escenario público* se sostiene en la creencia de que las emociones y los sentimientos se pueden revelar transparentando el alma, transformándose la intimidad en la “fórmula psicológica de la transparencia”. Sin intentar moralizar la situación del personaje en relación con los agenciamientos maquínicos que modelan su realidad, podría decirse que la intimidad concebida en estos términos transforma sus relaciones de una manera que él mismo es incapaz de ver. Si el final de la película sugiere que su vida se transformará radicalmente como efecto de su encuentro con Mariana y la relación que establece con ella, resulta llamativo que la película concluya con un video casero, muy similar a otros que circulan en internet, en que ambos exhiben una recién adquirida intimidad de pareja que cumple con los estándares del romanticismo humanocéntrico. Esa forma de romanticismo pasa a ser una plantilla, entre otras posibles, para relaciones que no pueden sino responder a los agenciamientos maquínicos propios de nuestra época.

4. PALABRAS FINALES

Tanto los *paste-ups* en los muros de distintas localidades rurales francesas en *Visages Villages*, como los anuncios publicitarios y las ventanas improvisadas en los edificios de Buenos Aires en *Medianeras* constituyen intervenciones que componen arquitecturas efímeras en las que las texturas del papel y el hormigón despliegan sus potencias conectivas con las materialidades de la imagen cinematográfica. De este modo, el protagonismo de lo humano en

³⁰ Según Han, el espacio público del mundo del siglo XVIII es un escenario teatral, en que “lo teatral se opone a lo táctil”. La distancia escénica impide el contacto inmediato entre cuerpos y almas, la comunicación pasa a través de formas rituales y signos. En la modernidad se renuncia cada vez más a la “distancia teatral a favor de la intimidad”, en una “funesta evolución”, que quita a los hombres la posibilidad de jugar con las propias imágenes externas y adornarlas con sentimiento (Han 67).

los filmes cede su lugar al protagonismo de los ensamblajes, a un *hacer* sin objeto ni sujeto, implicado dentro de procesos relacionales en los cuales la temporalidad no puede ser consignada en términos continuos y/o lineales. Las intensidades afectivas y las agencias diferenciales en estos ensamblajes heterogéneos posibilitan el trazado de puntos de fuga que fracturan las subjetividades concebidas desde el excepcionalísimo humanocéntrico, mostrando un incesante devenir desde el que se perciben otras formas de relación. En este contexto, las dicotomías entre lo vivo y lo inerte, entre lo animal y lo maquínico o entre lo orgánico y lo inorgánico pierden sentido: lo vegetal crece en las fisuras del hormigón y lo orgánico pierde su hegemonía sobre lo vivo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BENNETT, JANE. *Vibrant Matter. A Political Economy of Things*. Durham: Duke UP, 2010.
- BRAIDOTTI, ROSI. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- BRODERSEN, DIEGO. “La vida imita al arte. Cine: Agnès Varda y su nuevo documental, *Visages Villages*”. *Página 12*, 25 febrero 2018. www.pagina12.com.ar/97556-la-vida-imita-al-arte.
- BORDWELL, DAVID Y KRISTIN THOMPSON. *Film Art: An Introduction*. Nueva York: McGraw Hill, 2004.
- BUCKLEY, GRAIG. *Graphic Assembly: Montage, Media, and Experimental Architecture in the 1960s*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2019.
- COCCIA, EMANUELE. *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture*. Medford, MA: Polity, 2018.
- COOLE, DIANE Y SAMANTHA FROST. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke UP, 2010.
- CORTES ROCCA, PAOLA Y LUZ HORNE. “La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 10, n° 21, marzo de 2021, pp 4-15.
- DESSANAY, MARGHERITA Y OLLY STUDIO. *It's a Stick-Up: 20 Real Paste-Ups from the World's Greatest Street Artists*. Londres: Laurence King, 2013.
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- DELEUZE, GILLES Y CLAIRE PARNET. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- DE LOS RÍOS, VALERIA. “Materialidad, formas de vida y animalidad en películas de Ignacio Agüero y José Luis Torres Leiva”. *Cuadernos. Info*, n.º 43, diciembre de 2018, pp. 85-92.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

- FAVRET, MARY A. "The Pathos of Reading". *PMLA*, vol. 130, n.º 5, 2015, pp. 1318-31.
- HAN, BYUNG-CHUL. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.
- HORNE, LUZ. *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021.
- LAMBERT, LÉOPOLD. *Tópie Impitoyable: The Corporeal Politics of the Cloth, the Wall, and the Street*. Nueva York: Punctum Books, 2016.
- MANNING, ERIN. "For a Pragmatics of the Useless, or the Value of the Infrathin". *Political Theory*, vol. 45, n.º 1, 2016, pp. 97-115.
- MASSUMI, BRIAN. *Politics of affect*. Cambridge: Polity, 2015.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Madrid: Akal, 1994.
- NICHOLS, BILL. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- PERNIOLA, MARIO. *Sex Appeal of the Inorganic. Philosophies of Desire in the Modern World*. Traducido por Massimo Verdicchio. Nueva York/Londres: Bloomsbury, 2017.
- TARETTO, GUSTAVO. "Medianeras: la soledad, el amor, la ciudad". Entrevista por Claudio Minghetti. *La Nación*, 6 de octubre de 2011, www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/medianeras-nid1412130/
- . "Cine, ciudad, amor y humor". Entrevista por Andrés Daly. *35 Milímetros*, 1 de julio de 2013, www.35milímetros.org/entrevista-a-gustavo-taretto-director-de-medianeras/
- . "El caos, la soledad y el encanto de Buenos Aires en la Berlinale". *Vanguardia*, 22 de septiembre de 2015, www.vanguardia.com.mx/show/2928459-el-caos-la-soledad-y-el-encanto-de-buenos-aires-en-la-berlinale-ABVG2928459.
- . "Durante el 55th Festival de Cine de Londres". Entrevista. *Artefacto magazine*, 24 de noviembre de 2011, www.youtube.com/watch?v=HsLuRSPOUDw.
- TWYMAN, MICHAEL. "The Long-Term Significance of Printed Ephemera". *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage*, vol. 9, n.º1, 2008, pp. 19-57.

VARDA, AGNÈS Y JR. “Rencontre Avec Agnès Varda et JR”. Entrevista por Olivier Père. *Arte.tv*, 18 de mayo de 2017, www.arte.tv/sites/olivierpere/2017/05/18/cannes-2017-jour-2-rencontre-agnes-vara-jr/.

FILMOGRAFÍA

MEDIANERAS. Dirigida por Gustavo Taretto. Rizoma Films, Eddie Saeta S.A, Pandora Film, Zarlek Producciones, INCAA, 2011.

VISAGES VILLAGES. Dirigida por Agnès Varda y J.R. Ciné Tamaris, Social Animals, Rouge International, Arte France Cinéma, Arches Films, 2017.