

Imaginarios comunes: cine y experiencia situada  
Livia Flores Lopes  
Arkadin (N.º 13), e058, 2024. ISSN 2525-085X  
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe058>  
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# IMAGINARIOS COMUNES: CINE Y EXPERIENCIA SITUADA

Common Imaginaries. Cinema and Situated  
Experience

LIVIA FLORES LOPES | [livia.lopes@eco.ufrj.br](mailto:livia.lopes@eco.ufrj.br)

Universidad Federal de Rio de Janeiro. Brasil

TRADUCCIÓN: MELISSA MUTCHINICK | [melissamut@gmail.com](mailto:melissamut@gmail.com)

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

## RESUMEN

Cruzando los campos del arte y del cine, este artículo busca elementos que permitan acercar aspectos colaborativos de la creación cinematográfica con las llamadas prácticas artísticas basadas en comunidades. Buscando extraer del pasado elementos que apunten al presente, realizamos un movimiento de ida y vuelta en el tiempo a fin de presentar algunos aspectos de la investigación titulada *Arte y Cine en los años 1960 a 1980: alteridad y experiencia situada en América Latina*.<sup>1</sup>

## PALABRAS CLAVE

arte; cine; experiencia situada; territorio; alteridad

## ABSTRACT

Crossing the fields of art and cinema, the article seeks elements that allow us to bring collaborative aspects of film production closer to so-called community-based artistic practices. Considering that the search for genealogies in the past aims at the present, we carried out a back-and-forth movement in order to present some assumptions of the research entitled *Art and cinema in the years 1960 to 1980: otherness and situated experience in Latin America*.

## KEYWORDS

art; cinema; situated experience; territory; otherness

<sup>1</sup> Este artículo presenta los resultados parciales de la investigación posdoctoral desarrollada en la Universidad Nacional de La Plata, bajo la supervisión de Eduardo Russo, con beca de Capes-Print del Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.



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

A mediados de los años 1980, la construcción cinematográfica, todavía relativamente compacta, pasaba a ser seriamente confrontada por la proliferación de pantallas iniciada con la difusión de la televisión doméstica y por la interactividad legada por la posguerra. Hoy, la suma de los efectos resultantes de esas transformaciones es experimentada como una cinematización general de la vida y, al mismo tiempo, como la desmaterialización de la película.<sup>2</sup> Ante este contexto de inespecificidad del medio cinematográfico —así como de todo el arte contemporáneo—, podemos atribuir parte del vigor e interés que el cine mantiene a los modos de operación que implican impulsos de colectivización, posibilitando la instalación de imaginarios comunes, a pesar —o en contra— de la intensa celularización y fragmentación en la recepción de sus productos.

Proponemos aquí trasladar el interés de la esfera de la recepción al de la producción cinematográfica para observar mejor los fenómenos que ocurren en el intervalo entre arte, vida y cine.

Desde su invención, el cine es, así como el teatro, la danza y la música, un arte de carácter colectivo que implica la colaboración de muchas personas dedicadas a la realización de una obra. Sin embargo, al contrario de las otras tres, que acostumbran a ser elaboradas en lugares más o menos fijos —la sala de ensayos—, gran parte de la producción cinematográfica se vale de espacios físicos específicos, desplazándose muchas veces entre diferentes regiones y países.

Esto nos lleva a considerar que la realización de una película puede eventualmente movilizar interacciones ya existentes en determinado territorio, como ocurre con frecuencia en el cine de carácter más documental, surgiendo como complemento de visibilidad de procesos sociales y artísticos en curso, resultantes o interesados en la colaboración. Observamos tal interés en el cine de realizadores como Adirley Queirós y Eliane Caffé, especialmente en producciones recientes como *Mato seco em chamas* (2022) y *Era o Hotel Cambridge* (2016), respectivamente. El diálogo con las películas y sus modos de realización puede dar a percibir formas por las cuales la pantalla tiende a convertirse en una interfaz más porosa, incorporando algo que no es inmediatamente visible a la textura fílmica. En estos dos ejemplos, entre otros posibles, observamos que el montaje y la puesta en escena operan intercambiando posiciones entre el territorio, la locación y el set de rodaje. Se constituyen como experiencias situadas donde las diferencias tienen lugar y donde el lugar hace a la diferencia.

Nos acercamos así a las llamadas prácticas artísticas basadas en la comunidad, traducción de *community-based art*, que obtiene nombres tales como arte colaborativo, nuevo arte público, arte de base común, arte socialmente comprometido o arte relacional. En Europa y Estados Unidos surge como campo relacionado a las artes visuales desde los años 1960–1970, a partir de los aportes situacionistas, activistas y feministas.<sup>3</sup>

En Brasil, las prácticas artísticas de Hélio Oiticica, Lygia Clark y Lygia Pape representan un importante paso en la formulación de preguntas fundamentales al campo, al proponer la disolución del arte en la vida, la participación del espectador, cierta dilución de autoría y la invención de modos de intercambio de la experiencia en la creación artística. En teatro, la fundación del *Teatro Experimental do Negro*,<sup>4</sup> en la década de 1940, y los diversos procedimientos desarrollados por Augusto Boal —teatro del oprimido, teatro-diario, teatro legislativo, entre otros— trajeron valiosas contribuciones a un anhelo

2 Por película, refiero al soporte material de la producción cinematográfica, aunque la utilice muchas veces como sinónimo de cine.

3 Remitimos aquí a autores y autoras como Lucy Lippard, Suzanne Lacy, Claire Bishop, Nicolas Bourriaud, Miwon Kwon, Grant Kester y Christian Kravagna. En Brasil, Marisa Florido, Tania Rivera, Paola Fabres y Raquel Versieux, han traído importantes contribuciones al campo.

4 Creado como «organismo teatral abierto al protagonismo negro», según las palabras de su creador, Abdias do Nascimento, el TEN incluía en su programa la alfabetización de adultos y otras acciones dentro y fuera del teatro, buscando la «transformación de las estructuras de dominación, opresión y explotación raciales implícitas en la sociedad brasileira dominante» (Nascimento, 2004).

mayor —continental y tercermundista, a partir de la revolución cubana— por la emancipación de las condiciones de subalternidad impuestas a la mayor parte de la población, que incluyen hambre, analfabetismo, discriminación social y racial y el acceso negado a los derechos básicos. El énfasis político de estos encaminamientos será violentamente atacado por la dictadura militar que se instala en el país (1964–1984), silenciando la producción cultural más comprometida y persiguiendo autores y cineastas ligados al *cinema novo* y al CPC (Centro Popular de Cultura, Río de Janeiro), que buscaban plasmar en imágenes la realidad sociopolítica del país. Pero sería con la propagación del video y del acceso a aparatos audiovisuales digitales que el cine incorporaría una mayor polifonía de voces en sus procesos de producción.

### TERRITORIO Y EXPERIENCIA SITUADA

La historiadora del arte Andrea Giunta, interesada en defender la idea de una modernidad latinoamericana simultánea y no derivada de la europea, rechaza la idea de periferia como colonial. Prefiere hablar de poéticas situadas (2021), las cuales señalan sus diferencias en relación con los legados del arte y de la historiografía de matriz europea, cuyas pretensiones universalistas impiden el reconocimiento de indicadores de color, género y clase social en sí mismas. A demás de no ser enunciados, estos indicadores son asumidos como patrones normativos «de un mundo predominantemente blanco, patriarcal y socialmente selectivo» (Giunta, 2021, p. 415), como dice la autora, y definen ausencias y zonas de exclusión. Contra tales aniquilamientos, las prácticas artísticas situadas proponen postulaciones y enunciados que diseñan territorios discursivos, articulados en mayor o menor grado a contextos específicos y geográficamente localizables.

Recurrimos a Milton Santos (1926–2001) a fin de dilucidar el vínculo entre poéticas situadas y la noción de territorio. Según el geógrafo brasilero, el territorio extrapola demarcaciones de terreno físico y abarca las relaciones que constituyen un espacio habitado, en contigüidad con sus vecinos y conectado en red a lugares distantes; es decir, atravesado por relaciones horizontales y locales de vecindad así como por la verticalidad de las redes que imponen jerarquías y programas de arriba hacia abajo y de afuera hacia dentro. En este «acontecer simultáneo», como escribe en el texto de 1994, titulado *El retorno del territorio* (Santos, 1998), se ponen en conflicto las fuerzas de desterritorialización de un «mundo-mercado» y los intereses de vida en espacios compartidos, cuyo campo de batalla es el territorio. En su crítica a la globalización, que entiende como una continuidad al proyecto colonial iniciado en el siglo XVI, el autor apuesta a la capacidad activa del territorio de imponer desafíos a los designios de un régimen neoliberal que lo abarca todo —hasta las consciencias de las personas— sugiriendo la ampliación de alianzas horizontales.

En la década anterior, los conflictos tratados por Santos ya habían sido figurados en el campo artístico. Elegimos abordar dos manifestaciones, a nuestro entender emblemáticas, de una sensibilidad entonces emergente. De maneras muy diferentes entre sí —nos interesa establecer aquí cierto arco de posibilidades—, reconocemos en ellas la articulación del entorno a poéticas y discursos situados, activados por personas oriundas o en gran medida integrantes de las comunidades implicadas en las obras. Ambas construyen un movimiento de reapropiación de la mirada sobre sí mismos, como grupos minoritarios, ya sea en un antiguo barrio de inmigrantes africanos y caribeños en Londres o en tierras indígenas brasileras.

En la primera, vemos al artista británico negro Isaac Julien, cofundador del colectivo Sankofa Film and Video, integrado por jóvenes cineastas negros interesados en contraponer una mirada queer y crítica a las representaciones de la juventud afrodiaspórica vehiculadas por los medios de comunicación

británicos. Julien, entonces estudiante de artes en la Central Saint Martins, dialoga con Stuart Hall, Paul Gilroy y Kobena Mercer, autores ligados a los estudios culturales y poscoloniales (Ferreira, 2021). En una de sus obras iniciales, titulada justamente *Territories* (1984), una película en 16mm, el artista mezcla imágenes suyas del carnaval de Notting Hill con imágenes de archivo producidas por los medios británicos sobre enfrentamientos ocurridos en años anteriores entre la policía y la comunidad negra y caribeña que hacía la fiesta [Figura 1].

Desdibujando las fronteras, aún bien delimitadas, entre cine y videoarte, Julien yuxtapone imágenes en súper-8, 16mm y video, produciendo un choque entre diferentes miradas. Busca poética y políticamente reapropiarse de sentidos usurpados, o como escribe en su sitio web

La película reconoce que las diferentes dinámicas de poder que determinan esta experiencia son difíciles de reducir a explicaciones directas y, en su lugar, utiliza el término “territorios” para reflejar las múltiples agendas y experiencias en juego. Estas agendas –o “territorios”– tienen que ver con la raza, la clase social y la sexualidad (Julien, s.f.).



Figura 1. *Territories* (1984). Isaac Julien (still)

El segundo ejemplo se produce en el ámbito del proyecto Video en las Aldeas, dedicado a la producción audiovisual indígena. Inicia en 1986 como desarrollo de las actividades del Centro de Trabajo Indigenista, organización no gubernamental fundada en 1979 en el contexto de la dictadura militar por antropólogos e indigenistas actuantes en Tierras Indígenas, con el objetivo de contribuir a la autodeterminación de los pueblos indígenas. En el origen del proyecto Video en las Aldeas existe una experiencia fundadora: el video *A festa da moça* (1987), del antropólogo y cineasta Vincent Carelli, que aborda el ritual de iniciación femenina del pueblo Nambiquara. Al ver el resultado de las grabaciones en un televisor instalado en la aldea, los Nambiquara rechazan lo que ven. Insatisfechos con el exceso

de ropa, deciden rehacer el ritual con el fin de volver a grabarlo. Se desnudan y retoman tradiciones como la perforación de labios y narices, abandonadas hacía más de 20 años (Sampaio, 2022). El proceso de realización del video desencadena un pensar en acción crítico y productor de imágenes. Para el grupo Nambiquara, se instaura la oportunidad de configuración y reinención de la propia imagen. Pero también para el cineasta, lo sucedido redefine los rumbos de la película y señala direcciones para el proyecto. Diez años después se realiza la primera oficina de formación de cineastas indígenas impulsando el desarrollo de acciones estratégicas. Desde entonces el proyecto ha ido consolidando el fomento a la producción y difusión de videos de diferentes grupos indígenas [Figura 2].<sup>5</sup>

También, en *A festa da moça*, el grupo Nambiquara, al verse confrontado con la propia imagen en la película, reinventa lo que fue olvidado y forzosamente aniquilado a lo largo de siglos de ataques violentos. Se pone en escena a sí mismo y compone capas de auto-ficción colocándose en estado performático, si es que podemos usar aquí términos tan extraños a las concepciones indígenas como estos heredados de la tradición grecolatina: escena, ficción y performance. Estas tres palabras llevan aún hoy las marcas de su alineación con lo falso, construida por la oposición platónica a la idea de verdad. En el caso del cine, esta es reforzada por su asociación con «el poder irracional de la fotografía, que nos arrebató la credulidad» como dice André Bazin (1991, p. 22). Es el aspecto documental del propio aparato cinematográfico el que sella, para complicar aún más, la comprensión de lo real como sinónimo de verdadero.



Figura 2. Página web del proyecto Video nas Aldeias

<sup>5</sup> Esta producción se encuentra disponible en <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>

Tomamos ahora la idea de *cine-trance*, propuesta por Jean Rouch para nombrar la intensidad metamórfica catalizada por la presencia de la cámara. Ésta, se mantiene abierta a la indeterminación del flujo de los eventos que se desarrollan frente a ella. Mostrar lo que fue filmado a las personas filmadas, incluirse entre ellas, acompañar impases y procesos de transformación, poner a disposición equipos y formación en un segundo momento, apostando a la transmisión y propagación como parte de un proyecto político-pedagógico de emancipación, son los gestos de Carelli. En ellos reconocemos algunos *tropos* apreciados por la tradición del cine documental, desde la película de Robert Flaherty, *Nanook, el esquimal* (1922), considerada como la obra inaugural de esta vertiente cinematográfica. El hecho de hacer que el otro-objeto de la película se vea a sí mismo en una imagen, parece estar inscripto en el pacto relacional establecido en *Nanook*, así como el deseo de compartir la cámara, evidenciando el carácter colaborativo del proyecto. Sin embargo, esto no elimina la asimetría definida por la propiedad de los medios de producción ni garantiza por sí sola la complicidad del público [Figura 3].

Similares procedimientos son adoptados por las vanguardias rusas con fines político-pedagógicos, como el ejemplo de Medvedkin, que moviliza un tren equipado con medios para la realización y exhibición de películas —cine-tren— con el fin de llegar hasta granjas colectivas remotas, filmando y mostrando los resultados a las comunidades. Sin embargo, el espejo que es ofrecido a los integrantes de las cooperativas rurales también refleja los males del sistema, lo que no agrada ni a las comunidades ni a la política cultural de la época, que condena al ostracismo al cineasta y sus películas, como lo muestra Chris Marker en *Le tombeau d'Alexandre* (1992). De todos modos, el fracaso del proyecto no impide que tales propuestas hayan sido retomadas por grupos de cine en la Francia de los años 1960-70, cuyos nombres homenajean justamente a los pioneros rusos que inspiran sus realizaciones: el grupo Medvedkin, formado por los cineastas Chris Marker, Bruno Muel, Mario Marret



Figura 3. *Nanook el esquimal* (1922), Robert Flaherty (still)

y otros operarios franceses; y el grupo Dziga Vertov, integrado por los cineastas Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, además de trabajadores y estudiantes (Parente, 2013). Ambos son movidos por una política de alianzas en favor del deseo revolucionario de una intelectualidad que aspiraba sustraer al pueblo de su alienación, retórica dominante en los años 1960-70, que comienza a experimentar su declive frente a los imperativos neoliberales de las décadas siguientes.

Sin embargo, es en los años 1950, junto a Jean Rouch, que la dimensión relacional fundadora del género documental, esa «forma de arte que no existiría sin el encuentro con el otro», como observa Consuelo Lins (2007), se abre a la exposición performativa del cineasta y de sus aparatos, ahora también transformados en personajes de la película. Esto nos recuerda que estamos ante una pantalla de cine y que todo lo que vemos es inevitablemente performado por y para la cámara —y sus operadores—.

Señalamos con esto tránsitos entre formas históricamente reconocibles, donde figuran la observación etnográfica participante, el trabajo de campo político-pedagógico y el cine documental, implicando muchas veces desplazamientos geográficos para el acceso a localidades específicas y a veces remotas. Un cierto protagonismo del paisaje y del ambiente se vuelve indisoluble de los rostros que los habitan. Observamos también la construcción de modos de convivencia a largo plazo, permeada de un *ethos* que rige amistades, alianzas y negociaciones; y el mantenimiento de una especial apertura a los acontecimientos o, como propone María Bogado (2023), «la construcción de un campo común de experiencias inaugurales que suscitan gestos imprevistos» (p. 20). Estas son algunas de las confluencias que nos permiten acercarnos proyectos colaborativos en arte con realizaciones cinematográficas, entendiendo a la propia película como dispositivo de participación y de creación.

## LA PELÍCULA COMO DISPOSITIVO COLECTIVO

La noción de dispositivo se utiliza con frecuencia en la realización de obras en el arte contemporáneo, pero también en el cine, como por ejemplo en buena parte de la filmografía de Eduardo Coutinho. Es un conjunto de protocolos establecidos *a priori*, una chispa inicial capaz de desencadenar situaciones que convocan al desarrollo de la obra. Al mismo tiempo que recorta objetos de interés, establece una estructura mínima que alberga variaciones aleatorias y contingentes en un contexto compartido con diferentes agentes, humanos y más que humanos. Funciona como una especie de ventana que garantiza la apertura para que lo real —muchas veces bajo la forma del azar— pueda manifestarse, imprimiendo marcas indiciales en la obra, que a su vez producen efectos de real.<sup>6</sup> Desplazando un poco la noción de dispositivo cinematográfico, podemos pensar que el cine es, en sí mismo, un dispositivo de colectividad. La precarización en las condiciones de producción en el contexto neoliberal parece reforzar la disposición a lo colectivo.

En su texto de 2011, *Por un cine pos-industrial*, César Migliorin indica como el capitalismo cognitivo, al «capitalizar la producción gratuita e infinita de nuestras vidas» (s. p.), privilegia el trabajo inmaterial y la invención de sí mismo, extrayendo valor de la circulación exponencial y del intercambio de productos digitales que no obedecen a la lógica jerarquizada de la línea de montaje industrial. Basado en la minería de la inteligencia colectiva y en la hiperabundancia de ofertas, esta economía se traduce en el campo cinematográfico en formas no centradas de distribución y circulación de archivos, con claros reflejos en los modos de organizar la obra y concebir la película. Entre estas, el autor destaca la fuerte actuación de los colectivos, en donde las funciones se mezclan y ya no obedecen a la estricta

<sup>6</sup> Ver el capítulo “El efecto de realidad” en el libro *El susurro del lenguaje* de Roland Barthes.

separación entre pensar y ejecutar, generando obras permeables a los procesos de creación y a los acontecimientos fortuitos que las atraviesan, en vez de seguir guiones de producción prefijados. Migliorin observa también la contigüidad con la investigación en las universidades, lo que a nuestro entender amplía la idea del cine como dispositivo de colectividad al participar de su circulación de un modo muy distinto al modelo de consumo masivo del cine industrial.

Además, la observación de Migliorin nos invita a percibir formas de flujo entre lo ficcional y lo documental en las producciones recientes. Si bien estos se muestran cada vez más entrelazados, nos interesa delinear las diferencias relacionadas con las cuestiones que nos movilizan —territorio, experiencia situada y alteridad—. En los ejemplos hasta aquí enumerados, observamos una fuerte conexión con el documental. Podríamos arriesgar a decir que las obras colaborativas en el arte, en su impulso de actuar sobre determinada realidad, serían hiperrealistas, aunque esto no significa que se abandone el recurso a la ficcionalización —lo que nos lleva a preguntarnos por la relación con el territorio dentro del terreno de la ficción—.

Por un lado, sabemos de la infinita capacidad del cine de componer espacios virtuales a través del montaje de imágenes de espacios reales, que se dejan recorrer por la duración del plano, para que, como dice Bazin, «el imaginario tenga en la pantalla la dimensión espacial de lo real» (1991, p. 60). Por otro lado, la observación de Lev Manovich de que «el cine de ficción son películas de acción en vivo; es decir que en gran medida éstas se conforman por registros fotográficos directos de hechos reales que sucedieron en el espacio físico real» (2001, p. 294), nos remite al espacio físico como terreno común de la realidad y de la ficción. Y también nos autoriza a percibir la película como un elemento opcional en la propuesta de aproximación entre territorio y locación, y del cine con los procesos colaborativos.

Desde los años 1990, existe un consenso sobre el prestigio del documental en el campo audiovisual (Mesquita & Lins, 2008). Una especie de fiebre de realidad que se extiende desde la producción televisiva al arte, pasando por la fuerte presencia de la fotografía, el video, las obras basadas en archivo, apropiaciones, propuestas relacionales, como también en el teatro con formas de teatro-documental, y en la literatura con el testimonio, la autobiografía y la escritura no creativa.<sup>7</sup> Ilana Feldmann (2012) señala una inflexión del documental en dirección a la ficción que comienza a manifestarse en la década siguiente en películas como *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho, *Pacific* (2009) de Marcelo Pedroso, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) de Karim Ainouz y Marcelo Gomes, entre otras. Como si, frente a la intensa demanda contemporánea por efectos de real, parte de la producción documental brasilera nos diese a ver, como dice la autora «la imposibilidad de alcanzar lo real o de hablar en nombre de él» (Feldmann, p. 14). Y es justamente este *hablar en nombre de* lo que se volvió extremadamente problemático en una sociedad que, como decía el humorista Millôr Fernandes «tiene un enorme pasado por delante». La noción de alteridad viene siendo sometida a la crítica, en la medida en que impone una formación discursiva a través de la cual se describe una entidad que sólo existe en función de la posición discursiva de quien así la nombra (Mignolo, 2017). Hablar de alteridad en América Latina implica considerar que el legado colonial impuso diferencias de color, etnia y género como marcadores sociales de profundas desventajas en la vida y la ciudadanía; implica, por tanto, afrontar el doloroso desafío de la subalternidad en relaciones que se aspiran horizontales e igualitarias.

Si nos remontamos al inicio de los años 1960, vemos el surgimiento de estas cuestiones en una de las primeras películas que hizo de la coincidencia espacial entre set y territorio un laberíntico juego de disyunciones. En *La Ricotta* (1963), película de Pier Paolo Pasolini, acompañamos las estrategias

<sup>7</sup> En referencia a *Uncreative writing*, de Kenneth Goldsmith.



de sobrevivencia de un figurante en el terreno ocupado por la realización de una película sobre la Pasión de Cristo, hasta su muerte sacrificial. No es solo el par real e imaginario lo que es lanzado a una vertiginosa *mise-en-abyme* [puesta en abismo], sino que todo el orden es alterado, culminando con la elevación del figurante a la condición de protagonista, a imagen y semejanza de Cristo. Stracci, un apodo más que un nombre, significa harapo; traduce la pobreza y la precariedad del personaje que un actor profesional representa como a un no actor en el papel de uno de los ladrones. Es el único que transita entre el territorio ficcional de la Pasión de Cristo, inventado por la película y filmado en colores, y el territorio real en la periferia de Roma, ocupado por el set ficticio y en blanco y negro [Figura 4 y 5].



Figura 4. *La Ricotta* (1963), Pier Paolo Pasolini (still)



Figura 5. *La Ricotta* (1963), Pier Paolo Pasolini (still)

El primero elude al segundo, abstrayéndolo como fondo de los dos *Descendimientos de la Cruz*, el de Rosso Fiorentino y el de Pontormo, recreados en el set ficticio al modo de *tableaux vivants*, haciendo referencia a los Misterios medievales —lo que sitúa al cine entre la pintura y el teatro—. El segundo nos es revelado por la frenética actividad de Stracci cruzando el territorio en sentido horizontal, movimiento por el cual se deja ver «la vida real» a los alrededores del set, y también en sentido vertical, exponiendo los accidentes y cavidades del terreno que disputa con un animal, el perrito de la estrella de la película. En su trayectoria trágica, invirtiendo el movimiento de descenso de Cristo, traza una diagonal ascendente desde un mundo subterráneo hasta lo alto de la cruz, donde muere de hambre e indigestión. Ni siquiera sus últimas palabras le pertenecen. En el discurso adornado, ruega a Dios que no se olvide de él y lo deje entrar en el Reino de los cielos. «Pobre Stracci, reventar era su única manera de recordarnos que él también estaba vivo» (Pasolini, 1963, 33m23s) —es el lamento y la constatación lacónica expresada por Orson Wells, a quien Pasolini le confía el papel de director de la película ficticia—.

En su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, George Didi-Huberman problematiza el papel atribuido al figurante en el cine, como el de un fondo indistinto en que hombres y mujeres sin nombre ni atributos desaparecen como representantes genéricos de un pueblo sin rostro. Ante esta constatación, pregunta: «¿Cómo filmarlos? ¿Cómo hacerlos aparecer como actores de la historia, y no conformarse con hacerlos pasar por indistintas sombras vivas?» (2012, p. 157). Felizmente, muchas respuestas a esta pregunta vienen siendo elaboradas en el cruce entre la imagen en movimiento, las poéticas situadas y los procesos colaborativos por aquellos y aquellas a quienes la sociedad tiene relegado el papel de figurantes en la vida real. Depende de nosotros, los demás, la escucha, la recepción.

## REFERENCIAS

- Bazin, A. (1991). *O Cinema: Ensaios* [Qué es el cine]. [Título original: *Qu'est-ce que le cinéma*, 1985]. Traducción de Eloísa de Araújo Ribeiro. Brasiliense.
- Bogado, M. del V. (2023). *A produção do comum e a emergência de gestos políticos no cinema brasileiro contemporâneo* [La producción de lo común y el surgimiento de gestos políticos en el cine brasileño contemporáneo]. [Tesis de doctorado, Escuela de Comunicación de la Universidad Federal de Río de Janeiro, ECO-UFRJ].
- Caffé, E. (Directora). (2016). *Era o Hotel Cambridge* [Era el Hotel Cambridge] [Película]. Coproducción Brasil-Francia, Aurora Filmes, Tu Vas Voir Production.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants* [Pueblos expuestos, pueblos figurantes]. Minuit.
- Ferreira, Á. F. (2021). *Looking for Langston e The Attendant: Um estudo sobre a obra do artista Isaac Julien* [Looking for Langston y The Attendant: Un estudio sobre la obra del artista Isaac Julien]. [Tesis de maestría, Universidad Federal de Espírito Santos, UFES].
- Giunta, A. (junio de 2021). Poéticas situadas. *Revista Arte&Ensaios*. Programa de Pos-Graduación en Artes Visuales.
- Julien, Isaac (s. f.). *Territories* [Territorios]. <https://www.isaacjulien.com/projects/territories/>

Lins, C. (2007). *O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg* [El documental expandido de Maurício Dias y Walter Riedweg]. Video Brasil; Festival Internacional de Arte Electrónica. [https://www.academia.edu/4786574/O\\_document%C3%A1rio\\_expandido\\_de\\_Maur%C3%ADcio\\_Dias\\_e\\_Walter\\_Riedweg](https://www.academia.edu/4786574/O_document%C3%A1rio_expandido_de_Maur%C3%ADcio_Dias_e_Walter_Riedweg)

Lins, C. y Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* [Filmar lo real: sobre el documental brasileño contemporáneo]. Jorge Zahar editor.

Manovich, L. (2002). *The Language of New Media* [El lenguaje de los nuevos medios de comunicación]. MA: The MIT Press.

Marker, C. (Director). (1995). *Le Tombeau d'Alexandre* [El último bolchevique] [Película]. Les Films de l'Astrophore, La Sept, Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC).

Migliorin, C. (2011). Por um cinema pós-industrial: notas para um debate [Por un cine pos-industrial: notas para un debate]. *Revista Cinética*. s.p. <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>

Mignolo, W. (2017). Desafios decoloniais [Desafíos decoloniales]. *Epistemologias do Sul*. Foz do Iguaçu.

Nascimento, A. (2005). Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões [Teatro Experimental del Negro: trayectorias y reflexiones]. *Estudos Avançados, Volumen 18* (50). 209-224.

Parente, F. B. (2013). *Máquina, fome, trajeto: cinema de grupo brasileiro contemporâneo* [Máquina, hambre, viaje: cine colectivo brasileño contemporáneo]. [Tesis de maestría, Universidad Federal Fluminense, UFF].

Pasolini, P. P. (Director). (1963). *La Ricotta* [Película]. Arco Film, Cineriz.

Queirós, A. y Pimenta J. (Directores). (2022). *Mato seco em chamas* [Mato seco en llamas] [Película]. Cinco da norte, Terratrete.

Sampaio, N. (2022). *A arte de acordar no sonho: a performance indígena no audiovisual brasileiro* [El arte de despertarse en un sueño: la performance indígena en el audiovisual brasileño]. [Tesis de maestría, Programa de Pos-Graduación en Artes Escénicas, Escuela de Comunicación, Universidad Federal de Río de Janeiro, PPGAC-ECO-UFRJ].

Santos, M. (1998). O retorno do território. *Território: globalização e fragmentação* [El regreso del territorio. *Territorio: globalización y fragmentación*]. Hucitec/Anpur.

Vídeo nas Aldeias [Video en las Aldeas]. (s.f.). *Acerca de*. <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>