

El amateur necesario. Cine, educación y política. Entrevista con Cezar Migliorin

The necessary amateur. Cinema, education and politics.

Interview with Cezar Migliorin

Albert Elduque

RESUMEN

Entrevistamos a Cezar Migliorin, uno de los coordinadores del proyecto de cine en las escuelas de Brasil *Inventar com a Diferença*. Hablamos sobre sus métodos pedagógicos, mucho más enfocados en la investigación sensible con las imágenes que en nociones de representación, y discutimos la dimensión política del cine realizado en comunidades, sea en la escuela o en grupos indígenas. El trabajo colectivo y el cine como actividad no profesional surgen como vínculos fuertes de estas obras con los manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano. Finalmente, abordamos la cuestión del montaje, un elemento clave para pensar en el cine político a partir de la producción masiva de imágenes de nuestros días.

PALABRAS CLAVE

Cine y educación, dispositivo, montaje, creación colectiva, representación, *Inventar com a Diferença*, Cinema Novo.

ABSTRACT

Interview with Cezar Migliorin, one of the coordinators of the cinema project in Brazilian schools *Inventar com a Diferença*. We talk about their pedagogical methods, focused on sensitive research with images rather than on the notions of representations, and we discuss the political aspect of cinema made in communities, both in schools and indigenous groups. Working collectively and cinema as a non-professional activity emerge as strong bonds between these works and the manifestos of the New Latin American Cinema. Finally, we deal with the issue of montage, a key element when thinking about political cinema based on the massive production of images taking place today.

KEYWORDS

Cinema and education, *dispositif*, montage, collective creation, representation, *Inventar com a Diferença*, Cinema Novo.

Un tema recurrente de los manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano es su apuesta por romper con el espectador tradicional y construir un cine de creación colectiva. Julio García Espinosa creía firmemente que la universalización de la enseñanza universitaria, el desarrollo económico y social y la evolución tecnológica permitirían que todo el mundo pudiera hacer cine y que este, como actividad, se escaparía de las cerradas esferas profesionales. Y puntualizaba que los espectadores tenían que convertirse «no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente una actividad de especialistas. Si el arte, por designios extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos» (1969: 16-17). Jorge Sanjinés invocaba ideas parecidas cuando confiaba que «así como en la cerámica popular encontramos un espíritu y un sello colectivo y no se nos da únicamente el estilo de un solo individuo, así también, en este cine, cuando alcance su pleno desarrollo, encontraremos el aliento de un pueblo y su profunda verdad» (1979: 80). Por otro lado, Fernando E. Solanas y Octavio Getino (1969) veían en las proyecciones en forma de “cine-acto” un espacio comunitario donde romper con el espectador pasivo, convirtiéndolo en agente de debate y, por lo tanto, en actor de la experiencia cinematográfica, vivida en comunidad. Para ellos, el Tercer Cine tenía que ser artesanal en lugar de industrial, de masas en lugar de individuos, de grupos operativos en lugar de autoral. Y esta postura se materializaba en el cine-guerrilla, en el cine-acto o en las muchas categorías que incluían: el cine-carta, el cine-poema, el cine-ensayo, el cine-panfleto, el cine-informe...

El paso de las décadas no solo no ha mitigado este espíritu, sino que le ha dado forma en multitud de iniciativas. En América Latina existen, desde hace muchos años, numerosos proyectos para trabajar el cine con comunidades marginadas, ya sea en la periferia de las grandes ciudades o en los grupos indígenas, además de numerosos proyectos de cine en las escuelas. Desde estas plataformas se produce un cine necesariamente político que apuesta no solo por el retrato de determinados problemas sociales o la denuncia política, sino también por formas de creación que, apoyadas en la accesibilidad tecnológica, rompen con la lógica de formación de profesionales y buscan pedagogías creativas en colaboración. Cezar Migliorin, profesor en la Universidade Federal Fluminense (Niterói, Rio de Janeiro), es coordinador de Kumã: Laboratório de pesquisa e experimentação em imagem e som, que desarrolla una de estas iniciativas: *Inventar com a Diferença*, un proyecto para enseñar cine en las escuelas brasileñas que está en marcha desde 2013. Él

es uno de sus coordinadores pedagógicos, junto a Isaac Pipano, y recientemente ha publicado el volumen *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá* (2015), basado en esta experiencia, así como numerosos ensayos sobre cine, política y movimientos sociales. Hemos querido hablar con él sobre el proyecto y sobre las posibilidades del cine político desde estas plataformas aparentemente periféricas, para pensar en la vigencia de aquellas propuestas creativas de los manifiestos de los años sesenta.

¿Cómo surge el proyecto de *Inventar com a Diferença*?

En mi tesis doctoral, presentada en 2008, estudié el cine documental brasileño reciente, y uno de los conceptos fundamentales era la noción de dispositivo: el dispositivo como una forma de accionar el azar, una manera de perder un poco el control. El nombre de la tesis, *Eu sou aquele que está de saída* (Yo soy aquel que está saliendo), buscaba reflejar precisamente eso: un director que está presente pero a la vez siempre está saliendo, abandonando la obra, encontrando formas de hacerse ausente. El dispositivo, pues, como intensificador del azar. Y, a la vez, el dispositivo permitía poner en relación fuerzas, sujetos, tecnologías... heterogéneos, que nunca habríamos situado juntos. Una vez terminada la tesis, entré en la Universidade Federal Fluminense, donde pusimos en marcha un proyecto vinculado a la Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, un municipio cercano a Rio donde yo ya había trabajado. En 2011 la UFF abrió una licenciatura¹ en cine, la primera y única en Brasil: un grado destinado a la formación de profesores en cine para escuelas, centros culturales, museos... Por todo ello, un día la Secretaría de Derechos Humanos del gobierno federal nos llamó para pensar un proyecto nacional ligado a cine, educación y derechos humanos. Y en aquel momento, mientras dábamos forma a una metodología para el trabajo del cine en la educación formal de niños y adolescentes, la noción del dispositivo reapareció: descubrimos que la historia del cine y la práctica cinematográfica podían entrar casi como un juego, una forma lúdica de producción de imágenes antes que como una enseñanza tradicional del lenguaje cinematográfico. Así, un elemento formal que en la tesis estaba vinculado al documental político migró hacia la educación. De ahí surgió *Inventar com a Diferença*, que podríamos definir como un proyecto de cine y educación muy pautado por una dimensión artístico-política.

¿Cuál ha sido el desarrollo del proyecto a lo largo de estos años?

1. En Brasil, una licenciatura es un grado universitario destinado a la formación de profesores.

Inventar com a Diferença nació en 2013 y empezamos a actuar en escuelas en 2014. Entendemos que lo que creamos en la UFF es una tecnología para el cine en la escuela, y esto va desde la metodología hasta los procesos de seguimiento, evaluación, comunicación, etc. Nosotros formamos a los profesores en cine con esta tecnología, y ellos la transmiten a personas de cualquier edad: nos consta que se ha usado con niños de cuatro años, ¡y también con personas mayores que estaban aprendiendo a escribir! En 2015 la financiación cayó, pero fue un año muy especial: un municipio del Ceará, en el nordeste del país, nos pidió esta tecnología para aplicarla en todas sus escuelas, ¡32 en total! Es el único caso en el que se ha trabajado con una aplicación en todos los centros. En 2016 hemos obtenido una nueva financiación para trabajar en todo el país, y hoy en día *Inventar com a Diferença* es un proyecto grande: trabajamos a nivel nacional, con 13 universidades, más de 200 escuelas, más de 20 estados involucrados... es maravilloso. Y a lo largo de los años hemos tenido un retorno muy intenso, desde los filmes producidos por los estudiantes hasta el proceso de movilización que el cine genera cuando entra en la escuela: ya sea viendo filmes, produciéndolos, en las formas de relación con la comunidad o con los poderes implicados en la escuela...

Hablemos ahora de vuestras metodologías pedagógicas. ¿Cómo se desarrolla este trabajo con los dispositivos? ¿Con qué filmografía de referencia trabajáis?

Recomendamos unos cortos, enviamos un DVD con ejemplos que funcionan con la cuestión del dispositivo... pero no es una filmografía clásica o histórica, sino más bien una aproximación a las cuestiones creativas y éticas de la imagen. Lo más importante es la experiencia con la imagen a partir de la lógica del dispositivo, que estaría ligada, en todo caso, al documental y a un tipo de cine experimental, ensayístico. El proyecto no parte ni del guion ni del lenguaje cinematográfico, sino de las imágenes en sí mismas a partir de varios ejercicios. Uno de ellos, por ejemplo, es el “plano comentado”, una idea que Alain Bergala usó en Francia: tomas un plano, y lo ves una vez, y otra, a cámara lenta, hacia delante, hacia atrás... con dos personas comentándolo. Esto es un dispositivo. Otro sería el minuto Lumière, y otro el filme haiku, que permite empezar a trabajar con el montaje: un plano por frase del haiku. Cada ejercicio tiene una ficha con una pequeña referencia teórica, los objetivos y los recursos necesarios.

¿Cómo se organiza la producción de estas películas? ¿Es totalmente colectiva?

En ningún momento existe un director ni una división de tareas. La mayoría de los dispositivos funcionan así, pueden ser ejecutados por una, dos, cinco personas... Yo ya he ido a muchas escuelas, y la experiencia es siempre que durante las prácticas el grupo se va organizando: uno está cerca de la cámara, otro dirigirá a los peatones, otro simplemente hará jaleo... Nunca hemos tenido un interés en formar cineastas, sino que sobre todo queremos permitir un tipo de aproximación a las cosas por la vía de la imagen, percibiendo el potencial sensible que el cine da en esta relación con el mundo, con el otro...

¿Piensas que el cine es un lugar privilegiado para trabajar con esta idea de lo colectivo, en comparación con otros artes o con otras asignaturas de la escuela?

Hay una primera dimensión de lo colectivo, que es el visionado: ver una película juntos. Y por un motivo muy importante: el profesor se sienta junto a los estudiantes. Él también tiene que participar en este colectivo, porque no conoce el cine demasiado bien, también lo está descubriendo... a veces los estudiantes conocen las cámaras mejor que él. Y esto ya transforma las nociones de jerarquía. Por otro lado, ya sabes que la práctica del cine puede estar extremadamente jerarquizada. Pero en el caso de los dispositivos lo que se tiene que hacer es seguir pequeñas reglas, y el modo como los estudiantes trabajan para seguirlas es muy colectivo. No se trata de organizar previamente qué tiene que hacer cada cual, sino más bien de pensar entre todos: «ahora colocaremos la cámara en un determinado lugar para filmar un minuto. ¿Cómo lo haremos?»

¿Cómo crean los estudiantes las historias de sus filmes? ¿Se basan en experiencias cotidianas?

Nosotros no abordamos problemas narrativos en un primer momento. Los primeros problemas no son una historia o una representación, sino cuestiones formales, de análisis de la imagen y el encuadre... Y los primeros ejercicios también son formales: hacer un plano fijo de un minuto sin sonido, o hacer un filme a partir de un poema... Con el tiempo, la dimensión narrativa acaba apareciendo, pero lo hace más como una demanda de los propios estudiantes: «ya he hecho un plano, ya he hecho un montaje de tres planos, ¡ahora quiero contar una historia!» Por eso tenemos una propuesta más narrativa, que es el filme-carta: hacer un filme en formato de carta; el primer año, por ejemplo, las escuelas se intercambiaron filmes-carta. En general, queríamos alejarnos de los talleres de cine en la escuela que parten del guion, porque en estas experiencias los

alumnos que ya son buenos en clase, que escriben bien, que sacan buenas notas en lengua e historia, cuando llegan a la clase de cine continúan siendo los líderes, porque de lo que se trata es de escribir. Por eso queríamos partir de la imagen, para dislocar las jerarquías previas en el aula. Y también para hacer proyectos que no fueran frustrantes para los estudiantes: si un niño de 12 años sigue los patrones convencionales y quiere hacer una comedia o una película de terror, encontrará muchos problemas, ¡porque es muy difícil hacer reír o dar miedo! En cambio, en el ensayo y el filme-carta el nivel de frustración es mucho menor, permite un acercamiento a la comunidad, y descubrir cosas solo posibles con el cine, con el montaje, el sonido...

Un proyecto nacido en Barcelona, *Cine en Curso*, trabaja de forma parecida, y sus filmes demuestran que este trabajo tan íntimo y cercano con las imágenes ha dado a los estudiantes una herramienta para conocer mejor el mundo en el que ellos viven, su barrio, etc. ¿Crees que pasa lo mismo en vuestros proyectos?

Por supuesto. Uno de los motivos por los cuales no partimos de los temas era porque creíamos mucho en esto: que lo que teníamos que hacer era dar medios para que el estudiante pensara estéticamente en las imágenes, para que percibiera que tenía un instrumento fuerte de relación con el otro, con el mundo... A partir de ahí, una vez el chico coge la cámara y tiene que hacer un plano de un minuto, se pregunta: «¿haré un plano de un minuto de qué?». Y hace el plano de una cloaca. Y esto se empieza a discutir. ¡Y más adelante quiere hacer una película sobre la cloaca! La idea de partir de las imágenes acaba produciendo una movilización muy particular de cada estudiante y de cada localidad. En varios lugares, a partir del filme-carta, se discutieron cuestiones ambientales, de diferencia de clase, de cultura popular... y nosotros no los orientamos hacia ahí, no les dijimos «muy bien, ahora trabajaremos la cuestión ambiental». Nunca lo hicimos. También llevamos el proyecto a tres escuelas que están dentro de presidios para adolescentes, llamados centros socioeducativos. Los filmes hechos en estos lugares son impresionantes: son jóvenes, adolescentes, que con el cine piensan en su vida, en el mundo de afuera, inventando formas de expresión y reflexión que difícilmente aparecerían sin este instrumento.

¿Se trata, pues, de un cine político?

Sin lugar a dudas. Si hay una dimensión fuerte de un cine político hoy en el país, es aquella que está en los lugares donde al cine normalmente no se lo esperaba: las escuelas, las comunidades indígenas, las comunidades *quilombola*... Son espacios donde el cine está muy pegado a lo cotidiano y a la vida, donde todavía no tiene una dimensión profesional: es un amateur muy necesario. En el caso de los indígenas, esto es muy fuerte, porque el cine es extremadamente importante para registrar las formas de ser, las tradiciones, cómo la comunidad se entiende... Casi podríamos hablar de una micropolítica que pasa por el hecho de que el cine esté en estas comunidades indígenas o en la escuela. Pasa también por el derecho de estos estudiantes de la educación pública a tener acceso a determinadas imágenes: en Brasil, si no ves Kiarostami en la escuela, difícilmente lo verás en otro lugar... es prácticamente imposible. Y nosotros trabajamos en muchas ciudades del interior, de la periferia... ¡en lugares donde los profesores, que son los orientadores, nunca han ido al cine! A la vez, estos procesos son operadores macropolíticos, porque el filme hecho en una comunidad indígena servirá para dialogar con la Secretaría de Cultura, como prueba de que ciertas comunidades merecen reconocimiento... Creo que en la escuela esta dimensión macro es menos intensa, pero también presente.

La política, pues, se encuentra tanto en el proceso de producción como en el resultado, que discute problemas sociales.

Sin duda. Y esto hace pensar en cómo abordamos estas películas. Recientemente he escrito un artículo con Isaac Pipano, otro de los creadores del proyecto, en el que nos preguntamos cómo nosotros, que somos críticos y trabajamos en la universidad, lidiamos con las películas hechas en la escuela. Por un lado, necesitamos incorporar el proceso: ¿cómo funciona colectivamente? ¿qué efecto tiene en el proyecto escolar? ¿cómo el joven ve las imágenes que él o los compañeros han hecho? Todo esto forma parte de un proceso. Al mismo tiempo, cuando veo estas películas, necesito encararlas como películas, necesito analizar sus opciones de montaje, sus opciones de plano... Porque si abandono el filme como objeto de arte también pierdo el cine. El reto es cómo estas dos dimensiones conversan, dialogan...

¿Piensas que la universidad afrontará este reto? Porque tanto en el cine en las escuelas como en el cine indígena existe una producción enorme. Solo *Vídeo nas Aldeias*², por ejemplo, ha

2. Nacido en 1986 dentro de la ONG Centro de Trabalho Indigenista, *Vídeo nas Aldeias* es el principal proyecto de formación y producción audiovisual

indígena en Brasil. Ver www.videonasaldeias.org.br.

producido más de 70 películas... Y a veces es difícil acceder a todo este material. ¿Crees que las imágenes de cine en las escuelas o de cine indígena serán algún día consideradas como las películas que, al fin y al cabo, son?

Hoy en día en la universidad se escribe mucho sobre cine indígena. Hay una producción académica muy grande, no solo sobre el proceso de formación y creativo, sino también yendo directamente a las imágenes. En la Universidade Federal de Minas Gerais hay investigadores importantes, como André Brasil, César Guimarães, Ruben Caixeta... que están absolutamente dedicados a esta cinematografía. De cine en las escuelas todavía hay poca producción que aborde los filmes directamente. Pero me da la impresión de que en Brasil la discusión sobre la expansión del cine hacia estos territorios (escuelas, indígenas...) está muy avanzada, muy elaborada. He vivido un año en Inglaterra y no he visto nada comparable.

Creo que en toda América Latina hay una gran cantidad de proyectos para trabajar el cine en las comunidades, mucho más que en Europa.

Conozco poco Europa, pero sin duda aquí esto es muy fuerte. Por ejemplo, en Brasil tenemos una tradición fuerte de televisiones comunitarias: en los años ochenta, en Rio, había una televisión hecha desde el Instituto Philippe Pinel, que es un centro para enfermos mentales. Ahora bien, me da la impresión de que, respecto a otras experiencias, el cine en la escuela reciente ha intensificado la dimensión estética como principio, en lugar de partir de las cuestiones sociales. Tradicionalmente, la idea central era que había que traer el cine a estas poblaciones sin recursos para que hablaran de ellas mismas a través de las imágenes. Esto quiere decir que la dimensión política de este cine está ligada directamente a una vertiente representacional: es necesario que la periferia hable de ella misma porque los grandes medios no lo harán, y por lo tanto hay un déficit de representación. En *Inventar com a Diferença*, y en muchos otros proyectos, los problemas de representación aparecen, pero no son los que movilizan en un primer momento. Lo que moviliza es la creencia de que hay una experiencia sensible, de mundo, de sí, que es independiente de clases sociales y que es posible con el cine. Esto es necesario en la periferia, pero también en otros espacios.

El Cinema Novo de los años sesenta consideró la representación del pueblo como uno de los ejes fundamentales de su proyecto político y cinematográfico. ¿Podríamos decir

que vosotros vais un paso más allá, y llegáis ahí donde el movimiento nunca llegó?

Creo que son cosas distintas. En el Cinema Novo, una cuestión central era el hecho de que es posible, vía el cine, imaginar un país, un pueblo: que el cine puede entrar como un elemento más en el proceso de invención de ser brasileño. Esta es una de las cosas más bonitas que tiene el Cinema Novo: «entenderé mi ciudad con esta cámara, inventaré el país en relación con la Historia a través de un actor, del montaje, etc.» El Cinema Novo no inventa la actitud, pero sí fórmulas para relacionarse con este deseo de invención. Por otro lado, quizás nuestro abordaje del cine en las escuelas sea que hacer imágenes es una manera de descubrir el mundo para sí: creemos que con las imágenes los jóvenes y los profesores tienen un instrumento que intensifica las formas de relación, el pensar sobre sí mismo... y así se descubre algo nuevo, que no estaba. Quizás la continuidad sea esta, una creencia en que el cine es un modo de invención, de relación con lo que uno busca, más que la representación de lo que hay. El problema no es representar algo que está dado, sino pensar el cine como un operador reflexivo, sensible... de formas de invención.

¿Crees que el trabajo que se hace en las escuelas y comunidades puede cambiar la forma de aproximarnos al cine, e incluso cambiar los sistemas de distribución y consumo?

Creo que sí. Por ejemplo, ahora en Brasil tenemos una ley que obliga a que todas las escuelas muestren dos horas de cine brasileño por mes. Esto es en parte fruto de este proceso, de esta reflexión constante sobre el cine entrando en la escuela no solo como contenido, sino también como cine en sí. A la vez, tengo la impresión de que hay en estos procesos una pedagogía sobre la importancia de las imágenes. Cuando la gente se entera de que trabajamos con cine en la escuela, nos dice: «Ah, pero eso es muy fácil, ¡los niños filman todo el rato!» Sí, es verdad, pero los niños no hacen cine, no hacen planos. Filman sin cesar, pero no se paran a pensar: «ahora enciendo la cámara», «ahora apago la cámara», «ahora pensaré lo que hay fuera de campo». ¡Descubrir el fuera de campo, imagínate! Que un niño empiece a pensar el fuera de campo tiene una dimensión ética radical, es como si se abriera hacia un montón de posibilidades inventivas que van más allá del cine, y llegan a campos como la escritura...

De todos modos, la cuestión de la facilidad tecnológica es fundamental. Está presente en las discusiones sobre cine político desde Vertov hasta hoy en día, pasando por algunos

manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano, que apostaban por una creación colectiva y desatada de los grandes centros de producción. Hoy en día los teléfonos móviles y las redes sociales, por ejemplo, abren un enorme abanico de posibilidades al cine político.

Por supuesto. Si me lo permites, te hablaré de una experiencia personal: acabo de hacer una película, que se llama *Educação* y he dirigido junto a Isaac Pipano. Como trabajamos con educación, empezamos a seguir las ocupaciones de las escuelas que se han producido recientemente en Brasil, buscando en Internet imágenes de estas ocupaciones filmadas con teléfonos móviles, dentro de la escuela, fuera de la escuela... Y nos encontramos con una muy impresionante: una oficial de justicia, representante de la justicia brasileña, va a la puerta de una escuela, con policías, con la orden del juez para decir que la escuela tiene que ser desocupada. Su discurso es absolutamente retrógrado y disciplinario. El vídeo dura quince o veinte minutos, con ella diciendo a los estudiantes que tienen que marcharse, y amenazándolos con que si ellos no salen enviará a la policía. En medio tienes a personas que defienden a los estudiantes, que intentan conseguir un documento que los autorice a quedarse. Nos dimos cuenta de que estas ocupaciones estaban reaccionando ante un proceso de desarticulación de la educación pública brasileña, así que nos pusimos a buscar otras imágenes en Internet: imágenes de periodistas, de ONGs dedicadas a la educación, del Senado... e hicimos un filme puramente de montaje. Lo hemos acabado recientemente y ahora lo estamos mostrando en varios lugares, entre ellos ocupaciones.

¿Cómo está siendo recibido?

Muy bien. Porque optamos por un montaje en el que no nos posicionamos explícitamente, pero donde aproximamos elementos de la educación que generalmente vemos dispersos, por separado. Por ejemplo, en Goiás hay una escuela que recientemente ha pasado a ser administrada por la Policía Militar, y que ahora se llama Escola da Polícia Militar Fernando Pessoa. ¡Y el telediario lo trata como si fuera una cosa absolutamente normal! Si lo ves en la televisión no le dedicarás atención, pero si lo pones junto a los discursos de los políticos,

o de los materiales para profesores producidos por la ONG de Jorge Paulo Lemann, el hombre más rico del país... Entonces te das cuenta de que la ONG, el Senado, el periodismo... ¡todos tienen un desprecio absoluto por la educación! Es un ataque. Y al mismo tiempo los estudiantes con su elocuencia, haciendo ocupaciones... El montaje pone juntos estos elementos. Pienso ahora en *La sexta parte del mundo* (*Shestaya chast mira*, 1926), de Vertov, una película fantástica. Parte de la idea de que la Unión Soviética es una sexta parte del mundo, y hace un montaje muy rápido entre elementos diferentes: máquinas, trabajadores... Jacques Rancière dice que hace un montaje en espiral, que va juntado y juntando imágenes, ¡e incluso entra África! Según Rancière, el comunismo de Vertov es una espiral que acabará ocupando todo el planeta. Recuerdo esta película porque ahora hay mucha gente trabajando en este registro, que es volver al problema del montaje: en medio de la gran cantidad de imágenes de las que disponemos hoy en día, ¿cómo montamos, cómo organizamos?

Este tipo de trabajos parecen el complemento perfecto al descubrimiento sensible de *Inventar com a Diferença*. En un caso se explora la realidad para tener nuevas imágenes, en el otro una multitud de imágenes ya existente se articula de nuevo.

Es cierto, y hay muchos ejemplos contemporáneos. Vincent Carelli, fundador de *Vídeo nas Aldeias*, lo hace en su última película, *Martírio* (2016); recuerdo también *El diario de Agustín* (2008), del documentalista chileno Ignacio Agüero, donde muestra la relación del diario *El Mercurio* con la dictadura de Pinochet... Todo ello no es nada nuevo en el cine, pero quizás esta urgencia en el montaje sea significativa. Las imágenes ya están, pero si se montan de nuevo... La pregunta es: puesto que todos están equipados haciendo sus imágenes, ¿cómo esto se convierte en una película? La experiencia de este filme que he hecho ahora es increíble, porque algunas de las imágenes todo el mundo las conocía; pero cuando las pones en diálogo en un trabajo de 52 minutos, y pides la atención del espectador, ganan intensidad, una intensidad nueva y muy grande. Es la intensidad de estar juntas. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1969). *Por un cine imperfecto*. En *Un largo camino hacia la luz* (2000) (pp. 9-30). La Habana: Ediciones Unión.

SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau (1979). *Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo*. En *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI de España Editores.

ALBERT ELDUQUE

Investigador posdoctoral en la University of Reading (Reino Unido), donde forma parte del proyecto *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method (IntermIdia)*. Ha estudiado las relaciones entre cine y política en Europa y América Latina,

SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio (1969). *Hacia un Tercer Cine*. Republicado en *Cine, cultura y descolonización* (1973). Buenos Aires: Siglo XXI.

especialmente en Brasil, y ha publicado trabajos sobre cineastas como Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Werner Herzog, Joaquim Pedro de Andrade y Jorge Silva y Marta Rodríguez. Actualmente estudia el rol de las tradiciones musicales nacionales en el cine brasileño reciente.

Este texto es resultado del proyecto Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method (IntermIdia), desarrollado por la University of Reading (Reino Unido) y la Universidade Federal

de São Carlos (Brasil), y financiado por el Arts and Humanities Research Council (AHRC) y la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).



Arts & Humanities
Research Council

The Arts and Humanities Research Council (AHRC) funds world-class, independent researchers in a wide range of subjects: ancient history, modern dance, archaeology, digital content, philosophy, English literature, design, the creative and performing arts, and much more. This financial year the AHRC will spend approximately £98m to fund research and postgraduate training in collaboration with a number of partners. The quality and range of research supported by this investment of public funds not only provides social and cultural benefits but also contributes to the economic success of the UK. For further information on the AHRC, please go to: www.ahrc.ac.uk.



The São Paulo Research Foundation (FAPESP) is a public institution with the mission of supporting science and technology research and development in the state of São Paulo. FAPESP selects and supports research projects in all fields of knowledge submitted by researchers associated with institutions of higher education and research in the state. Project selection uses peer review methodology, based on reviews issued by Brazilian and foreign researchers not associated with the Foundation. In 2014, FAPESP disbursed £315 million to fund science and technology research projects. For more information, go to: www.fapesp.br/en