

Elogio del amor. Cine en curso

In Praise of Love. Cine en Curso

Núria Aidelman, Laia Colell

RESUMEN

El artículo expone algunas de las metodologías de *Cine en curso*, programa de pedagogía del cine en escuelas e institutos con alumnos de entre 3 y 18 años. En la primera parte se argumentan dos de los principios fundamentales del programa: 1) la necesidad de que el descubrimiento del cine pase por una acercamiento a éste como creación y, por lo tanto, como medio y modo de conocimiento, pensamiento, emoción; 2) la apuesta por una transmisión que despierta el disfrute y el amor por el cine. En la segunda parte se exponen algunos de los procesos y planteamientos de *Cine en curso* para lograr esta aproximación y esta apreciación por parte de los niños y jóvenes: 1) el acercamiento al cine desde el lugar del cineasta, planteándose las cuestiones de la creación y disfrutando de las emociones cinematográficas; 2) la necesidad de aprender a ver; 3) el descubrimiento a través de fragmentos de películas de grandes cineastas y de una organización de éstos a partir de cuestiones cinematográficas; 4) la estrecha vinculación entre el visionado y la práctica. El texto concluye subrayando el valor del cine como modo de habitar el mundo.

PALABRAS CLAVE

Cine en curso, pedagogía, transmisión, metodología, aprender a ver, visionado y práctica, proceso de creación, fragmentos de películas, escuela, Alain Bergala.

ABSTRACT

The article exposes some of the methodologies of *Cine en curso*, a film pedagogy program developed in schools and high schools with students between ages 3 and 18. The first part of the article argues two of the program's main principles: 1) the importance that the discovery of cinema lies in a creative approach, and, therefore, as a means and mode of knowledge, thought, emotion; 2) the commitment for a film transmission that awakens the joy and love for cinema. The second part of the article describes some of the processes and approaches that *Cine en curso* practices to stimulate the students in this approximation and appreciation towards film: 1) the approach to cinema from the place of the filmmaker, considering the different issues of creation and enjoying the cinematographic emotions; 2) the importance of "learning to see"; 3) discovering cinema through film excerpts of important filmmakers, organizing this discovery through different cinematographic concerns; 4) the close relation between the viewing and the practice. The text concludes by highlighting the value of cinema as a way of being in the world.

KEYWORDS

Cine en curso, pedagogy, transmission, methodology, learning to see, screenings and creative experience, creative process, film excerpts, school, Alain Bergala.

Introducción

Cuando definimos brevemente *Cine en curso* decimos que es un programa de pedagogía del cine y con el cine en escuelas e institutos¹. Nace del deseo y la urgencia de generar un descubrimiento activo y profundo por parte de niños y jóvenes del cine como arte y creación, de un cine al que muy raramente tienen acceso, del que la mayoría apenas tendría noticia (como no la tiene tampoco la mayoría de adultos) si el encuentro no se da en la escuela. Un cine desconocido, que muchos creen lejos de sus intereses y que precisamente puede ser el más cercano.

Cine en curso se desarrolla en el marco de la educación infantil, primaria y secundaria, dentro del horario lectivo, a lo largo de todo el año y con la implicación de docentes y cineastas. Inscribirse en el sistema educativo supone fricciones y complejidades, y a la vez abre grandes posibilidades: permite trabajar y construir el proyecto con los docentes, dar al cine un lugar central en las escuelas e institutos, y desarrollar ampliamente su extraordinario potencial pedagógico. En *Cine en curso* la transmisión del cine pasa por procesos y metodologías que articulan un modo de ver y hacer cine que forma, transforma, hace crecer y nos hace mejores (no sólo a los alumnos).

El cine como creación

Uno de los principios fundamentales de *Cine en curso* es la concepción del cine como creación, como proceso poético en sentido etimológico. En uno de sus primeros textos ensayísticos, *Conocimiento y comunicación* (1956), José Ángel Valente combate los discursos de la época en los que se asimilaba poesía y comunicación con una concisa y bella reivindicación: «Una inversión de perspectiva que llevase más radicalmente la consideración de lo poético a la naturaleza del proceso creador acaso hiciera ver que la poesía

es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad» (VALENTE, 2008: 39). En *Cine en curso* concebimos el cine como poética y, en tanto que *poiesis*, como un medio y un modo de conocimiento, pensamiento, emoción, asombro, interrogación sobre uno mismo, los otros y el mundo. Este principio articula todos los procesos y metodologías y, muy especialmente, el eje vertebrador de los talleres: la estrecha vinculación entre visionado y práctica, entre ver cine y hacer cine.

En el imprescindible tratado *La hipótesis del cine* Alain Bergala expone su idea de la “pedagogía de la creación”: «Se trata de hacer el esfuerzo lógico y de imaginación de remontarnos un poco atrás en el proceso de creación, hasta el momento en que el cineasta tomó sus decisiones, cuando las elecciones todavía estaban abiertas» (BERGALA, 2007: 128).

Se trata de mirar el cine con ojos de cineasta, de situarnos en el lugar del creador haciéndonos conscientes de sus gestos y de sus elecciones, de compartir sus emociones. Esa misma reconstrucción del proceso apuntaba Paul Valéry en su *Introducción al método de Leonardo da Vinci* (1894); esa mirada transmitió Vladimir Nabokov a sus estudiantes del curso de literatura europea; lo mismo exigía Jean Renoir al espectador:

«Las cualidades, los dones o la educación que hacen a un pintor son los mismos que los dones, la educación o las cualidades que hacen al amante de la pintura. Dicho de otro modo, para amar un cuadro, hay que ser un pintor en potencia, si no, no se puede amar; y en realidad, para amar una película hay que ser un cineasta en potencia [...], hay que hacer uno mismo las películas, quizás sólo en la imaginación, pero hay que hacerlas; si no, no se es digno de ir al cine» (RENOIR, 1979: 27).

Todos ellos comparten la idea de que para una verdadera comprensión y un auténtico deleite es

1. *Cine en curso* se inició en 2005 en Cataluña y actualmente se desarrolla también en Galicia, Madrid, Argentina y Chile.

necesaria la participación. Stefan Zweig desarrollaba esta idea en *El misterio de la creación artística* (1938):

«[...] no creo en ningún placer puramente pasivo. Ni creo tampoco que nadie que por primera vez en la vida visite un museo, ni por primera vez escuche una sinfonía de Beethoven, sepa estimar sin más la obra maestra. Una obra de arte no se entrega a nadie a la primera embestida [...] Para sentir bien, debemos volver a sentir lo que el artista ha sentido. [...] Debemos reproducir en nuestra alma la suya, pues todo verdadero goce supone no un puro recibir, sino un colaborar en el trabajo. [...] Por lo mismo que estamos viviendo el acto creador en todas sus fases, recibimos una lección y a la vez una visión del proceso artístico» (ZWEIG, 2004: 217-219).

No es casual que esta genealogía parcial pero significativa de autores que reivindicaban hace ya muchas décadas una aproximación al arte como proceso de creación por parte de los espectadores o lectores esté formada, precisamente, por creadores.

El descubrimiento y la comprensión del arte, y en nuestro caso particularmente del cine, no tiene nada que ver con la adquisición del recopilatorio simplista de términos técnicos que habitualmente es el punto de partida (y de llegada) de la mayoría de “enseñanzas del cine” y del que la tipología de planos es su exponente más generalizado, seguido por los tipos de montaje o las estructuras de guión. “Armados” con estos términos los alumnos “analizan” las secuencias “identificando” dichas nociones e “interpretando sus efectos”. Y así, una vez vista la secuencia, si se ha etiquetado con las palabras “correctas” se demuestra saber. ¿Pero qué se ha visto realmente? ¿Qué se sabe? Identificar supone reducir al término establecido, encerrar en lo limitado, superponer lo ya conocido a lo visto.

Por eso en *Cine en curso* rehuimos la idea de “alfabetización”. De toda la gente alfabetizada ¿cuánta es capaz de disfrutar con las palabras de

un poema o de saborear las frases que dibujan la descripción de un personaje? Y aún más, ¿acaso existe un alfabeto del cine o un alfabeto de la pintura o de la poesía?

Precisamente es el saber ligado a los sentidos y al deleite, ese saber que recuerda su propio origen en la palabra *saepere* que remite también al sabor, al gusto, el que perseguimos.

En el texto de Zweig, junto al valor del placer y el goce, aparecen palabras y expresiones ligadas al trabajo, la dificultad, la imposibilidad de comprensión desde la pasividad. También el amor y la capacidad de disfrute se aprenden. Y para este aprendizaje el pasaje por la práctica creativa resulta un camino privilegiado. Hacer experiencia de la creación –esto es, realizar prácticas creativas de forma reflexiva– permite a los alumnos situarse de manera mucho más directa e intensa del lado del creador, permite experimentar las dudas, las dificultades y las emociones de la creación.

Los visionados: ver de cerca la creación

En el proceso de descubrimiento del cine que articulamos en *Cine en curso* el visionado de fragmentos de películas ocupa un lugar central. Se trata de fragmentos de una duración de entre 2 y 10 minutos, agrupados en categorías².

No hay duda de que el visionado de fragmentos no restituye la experiencia absolutamente irremplazable de ver una película, y menos aún de hacerlo en los espacios de proyección; por eso desarrollamos también varias acciones para ver películas en sala, asistir a festivales, etc. Pero para la comprensión del cine el trabajo con fragmentos es de un potencial enorme. Permite que los alumnos entren en contacto con un universo cinematográfico muy vasto y diverso, que conozcan a cineastas de épocas y estilos tan diferentes como Jean Vigo, Johan van der Keuken, Chantal Akerman, José Luis Guerín, Ermanno Olmi, Robert Bresson, Yasujiro Ozu,

2. Ver el artículo de Gonzalo de Lucas en este mismo número.

Hou Hsiao-hsien, Roberto Rossellini, Jean-Pierre y Luc Dardenne, Isaki Lacuesta... Permite que cada cual pueda interesarse o sentirse interpelado por unos u otros, y, sobre todo, que los alumnos comprendan sin necesidad de ningún discurso superpuesto ni de ningún recorrido histórico que las maneras de hacer y concebir el cine son muchas, que cada verdadero cineasta nos propone formas de creación y de aproximación al mundo singulares, que el del cine es un universo que ofrece miles de aventuras, que cada uno, con su sensibilidad y gusto particular y único, puede encontrar sus lugares.

Los fragmentos permiten hacer compatible esta amplitud y abertura con la profundización. El trabajo con fragmentos es, de hecho, un trabajo en torno al re-visionado³. En *Cine en curso* el visionado tiene algo de ritual: siempre un primer visionado a oscuras y en absoluto silencio; después, un tiempo para que los alumnos, individualmente, puedan anotar o pensar a partir de las primeras impresiones; y a continuación, varios visionados deteniendo los planos siempre que se considere oportuno, volviendo hacia atrás, recordando, poniendo en común, volviendo a mirar (¡y escuchar!). El comentario de un único fragmento de 3 minutos puede tomar 20, 30 minutos o casi una hora. Dependerá de lo que genere en los alumnos y del interés del diálogo. Finalmente, en sus libretas de cine, anotan aquello que les ha parecido más relevante del comentario compartido, y, siempre, el nombre del cineasta y el título de la película.

La premisa fundamental del proceso de visionado es hablar de lo que se ve y se oye; lo fundamental no es el conocimiento sino la atención: ser capaz de observar y de reconocer en las imágenes y los sonidos las decisiones y gestos de los cineastas.

3. En su curso de literatura europea, Vladimir Nabokov decía que «los libros no se deben leer: se deben releer. [...] El factor tiempo no interviene realmente en un primer contacto con el cuadro. Al leer un libro, en cambio, necesitamos tiempo para familiarizarnos con él. No poseemos ningún órgano físico que abarque el conjunto entero y pueda apreciar luego los detalles» (NABOKOV, 1997: 26).

Las preguntas y observaciones son importantes para este proceso: ¿Cómo filma el cineasta a su personaje en un momento emocionalmente intenso? ¿Qué ocurre en el intervalo entre la cámara y el personaje? ¿Se corresponden las distancias visuales y las sonoras? ¿Nos hemos fijado en la luz? ¿Y en la paleta de color? ¿Qué decisiones de montaje se han tomado?

Preguntar es una de las principales funciones del cineasta que acompaña el taller, y también de los docentes que a lo largo de los años se hacen íntimos conocedores de los gestos del cine y los mejores aliados para que los alumnos los descubran. Preguntar es generar atención: agudizar la sensibilidad y la capacidad de percibir, poner en valor lo que al principio puede parecer irrelevante o pasar desapercibido, subrayar la importancia de las decisiones cinematográficas, trazar relaciones entre fragmentos. En el mismo proceso de mirar y describir se descubre. Lo que aprendemos con los fragmentos no proviene de ningún saber ajeno ni requiere la validación de ninguna instancia externa. Es ostensible.

La otra misión del cineasta durante los visionados no es otra que compartir la pasión, la maravilla de ver cine, el amor y la admiración hacia las películas y sus autores, la emoción.

La práctica: crear en compañía de los visionados

Con la misma extrema atención, apertura, sutileza, exigencia que miramos el cine, hacemos cine. En su proceso creador los alumnos se inscriben en un espacio de diálogo con los cineastas, emocionados al descubrirse compartiendo con ellos los mismos gestos⁴, desde las primeras prácticas hasta el cortometraje de ficción o documental con el que culminan los talleres.

4. Serge Daney lo celebraba a propósito de los cineastas: «La beauté du cinéma, c'est que c'est un art où Garrel fait les mêmes gestes que Griffith, il y a une sorte de mémoire anthropologique des gestes, celui d'Eisenstein déroulant à la main un morceau de pellicule pour regarder...» (DANEY, 1994: 163-164).

Las prácticas iniciales ponen en juego dos aspectos: el diálogo directo con el cine y los cineastas, y el descubrimiento del entorno a través del cine. Su valor iniciático, de hecho, reside en gran medida en su capacidad de transformar la mirada.

Durante las nueve primeras ediciones de *Cine en curso* los talleres se iniciaban con los Minutos Lumière. Tras mirar con gran detenimiento y deleite varias Vistas Lumière, los alumnos exploran su pueblo o barrio con la mirada exigente de los Minutos Lumière: planos documentales de un minuto de duración concebidos de modo semejante a las vistas de los primeros cineastas y que aspiran a emular también su intensidad. Salida de las cabras de la granja, panorama del funicular de Montserrat, desinfección de los trabajadores de la cárnica, desguace de televisores, delfines en danza, llegada de la cosechadora hacia la cámara... La búsqueda conduce a los alumnos –y con ellos también a los docentes y los cineastas– a investigar su entorno más cercano, a visitar lugares que a pesar de su proximidad les son totalmente desconocidos (una fábrica, una granja, un taller...) o que, revisitados con el cine, cobran un nuevo valor.

En la décima edición hemos introducido una práctica previa que ya habíamos ensayado anteriormente en vinculación con la creación de los filmes. La hemos llamado “Planos del mundo” y propone a los alumnos que filmen su entorno cercano a partir de tres formas: ‘Diario de los espacios’, ‘Travellings’ y ‘Retratos’. El diálogo con los cineastas es una conversación a dos, de tú a tú. Muchos de los alumnos han empezado filmando a través de sus ventanas como hiciera David Perlov en los primeros planos de su *Diary* (1973-83): «Quiero acercarme a lo cotidiano. Lleva su tiempo aprender a hacerlo». Otros, impresionados por los planos nocturnos de *News from home* (Chantal Akerman, 1977), han explorado su barrio de noche. Dafna lo expresa con intensa sencillez en

la voz en *off* que acompaña su plano («Nueve de la noche. Filmó desde el balcón de casa inspirada por Chantal Akerman»). Algunos, tras rodar desde el coche en un desplazamiento nocturno, recuerdan el fragmento que vieron de *Les mains négatives* (1978), de Marguerite Duras. Al modo de los *Daguérrotypes* (1975) de Agnès Varda, otros han retratado a sus abuelos o a personas de su entorno cercano presentándose.

En compañía de estos y tantos otros cineastas, descubren el cine en el sentido más fuerte: la potencia de encuadrar el mundo, el vértigo de las infinitas elecciones, la maravilla y la confianza en el cine y en el mundo cuando se mira. A la vez, la intensidad de la experiencia de la creación impregna su forma de acercarse a nuevas películas y fragmentos, posibilita que lo hagan con la emoción de percibir lo que palpita en los planos.

El diálogo con los cineastas y sus películas proseguirá, de otros modos y por otros caminos, durante el proceso de creación del cortometraje con el que culminan todos los talleres. Es un proceso de enorme complejidad, con muchas fases diversas –desde la documentación y el guión hasta el montaje– y que si queremos desarrollar con gran rigor cinematográfico y valor pedagógico plantea muchas cuestiones. ¿Cómo posibilitar que niños y jóvenes sin previa vocación cinematográfica piensen *en* cine, *desde* el cine? ¿Cómo articular los procesos para que sean verdaderos sujetos de creación y, por lo tanto, para que el cine sea para ellos un modo de conocimiento?

A lo largo de estos años hemos ido construyendo, a partir de la reflexión de los alumnos y del análisis de las experiencias por parte del equipo de trabajo integrado por los docentes y cineastas de los talleres, un conjunto de metodologías en respuesta a estas y otras cuestiones⁵. Aquí nos centraremos únicamente en las vinculadas al visionado.

5. Sobre el proceso de creación en *Cine en curso* puede leerse el artículo de Jonás Trueba en este número y *Cine en curso. La transmisión del cine como creación y la creación como experiencia*

(AIDELMAN y COLELL, 2012). Todos los filmes pueden verse en la página web www.cineencurso.org.

En los talleres de ficción por un lado y los de documental por otro se trabaja con una serie de DVD de fragmentos organizados por categorías. A modo de ejemplo, podemos citar algunos apartados de los DVD de ficción de los últimos años. El dedicado a “El valor del rostro” se estructura en las categorías ‘Mostrar la emoción ocultando la mirada’, ‘Filmar de espaldas para intensificar el primer plano’, ‘Primeros planos’, ‘Insistencias’. El apartado “Pasajes entre el personaje y el mundo” incluye ‘Pasaje por movimiento’, ‘Pasaje por corte’, ‘Relevos del plano’, ‘Digresiones’ o ‘El mundo entre secuencias’. No se trata de una aproximación formal o técnica, sino que las categorías permiten acercarse al cine desde cuestiones cinematográficas de fondo. Otro aspecto fundamental en la selección y organización de los fragmentos es la emoción: las variaciones de distancia entre el personaje y la cámara en un travelling que lo acompaña, o el tránsito de la ciudad interpuesto entre la cámara y el personaje son portadores de una emoción. Del mismo modo que es emocionante un plano que persiste largamente sobre un rostro, o el corte de un plano. No es la emoción de la historia, es la emoción del plano, entre los planos, del cine.

Esta es también la búsqueda de los alumnos en sus filmes: expresar cinematográficamente las emociones. Y son los visionados y las cuestiones que se han planteado los que posibilitan que lo hagan: que tracen una enorme y compleja panorámica desde los árboles hasta el protagonista que atraviesa el camino; que decidan rodar una secuencia en un tren para que en un momento de abatimiento del protagonista su rostro quede oculto por la oscuridad del túnel y anegado por el sonido; que abran un documental sobre su barrio con travellings y un texto en *off* en primera persona y lo cierren con retratos de sus gentes posando ante la cámara. Es un modo de relación que nada tiene que ver con la imitación ni con la aplicación de supuestas fórmulas, sino que parte de las cuestiones profundas del cine, de la exploración (en el visionado y en la práctica) de las potencias expresivas de las materias y los gestos cinematográficos.

En otras ocasiones, la relación con los visionados pasa por el deseo: el travelling circular

de *Gerry* (Gus Van Sant, 2002) ha despertado en varias ocasiones el deseo de experimentar ese gesto; secuencias nocturnas de Jean-Luc Godard, Claire Denis y Béla Tarr han impulsado muchos planos y secuencias de edificios iluminados en la noche y de personajes recorriendo calles ritmadas por la luz de las farolas; el largo travelling con el que Raymond Depardon inicia *Profils paysans: La vie moderne* (2008) ha llevado a más de un grupo a querer iniciar su documental con un travelling frontal; la huída y mirada de Antoine Doinel a cámara al final de *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959) se repite en el personaje de Rocío, que, atrapada como Antoine, corre hacia el mar para acabar interrogando con su mirada al espectador.

La confianza en el cine y en el mundo

Con motivo de la retrospectiva dedicada a Louis Lumière en la Cinémathèque en 1966 y agradeciendo a Langlois haber descubierto la verdadera historia del cine, Godard decía que lo que interesaba a Lumière era lo extraordinario de lo ordinario, y que si Lumière rechazaba hablar de futuro era porque al principio el cine fue el arte del presente, y que después iba a convertirse en el que acerca el arte a la vida (GODARD, 1966: 281). Ese es el cine con el que y para el que trabajamos en *Cine en curso*.

Los niños y jóvenes que han recorrido este camino entre ver y hacer, que han entrado en el universo del cine dialogando profundamente con los cineastas, han descubierto –porque lo han experimentado– que ese cine que al principio les parecía extraño tiene muchas cosas que decirles, les concierne, les habla. Y ese mismo cine les permite hablar, expresar vivencias e inquietudes, mostrar su vida y sus lugares, conocerse y darse a conocer, conocer su entorno y darlo a conocer.

A lo largo del taller el cine ha entrado a formar parte de sus vidas, les ha hecho más grandes y se ha hecho un poco más grande con ellos. En pocos meses, se forja una profunda confianza en el cine. Por un lado, la confianza en el valor de la duración de un plano, la emoción de un movimiento, de un

cambio de ritmo o de luz. Por otro, la confianza en el cine para ver y dar a ver que un rostro es infinito, que el barrio de grandes edificios que creíamos anodino esconde unos cambios de luz maravillosos, que la soledad que sentimos a veces sin comprenderla puede ser compartida, que una película sobre la aventura por momentos angustiante de hacerse mayor importa y emociona a los adultos que tan lejanos parecían. Esas potencias del cine no vienen dadas, el cineasta se las gana: de Lumière, Renoir,

Cassavetes o Mekas, a los miles de niños y jóvenes de estos diez años de *Cine en curso*. ¿Cómo? Teniendo expectativas, siendo exigentes (con uno mismo, con los otros y con el cine), y sobre todo, confiando: en el cine, en el mundo, en los otros y en uno mismo.

Transformados por la experiencia del cine, ya no hace falta cámara para seguir siendo cineasta. Ser cineasta es, sobre todo, una forma de estar, un modo de habitar el mundo. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIDELMAN, Núria y COLELL, Laia (2012). *Cine en curso. La transmisión del cine como creación y la creación como experiencia* (pp. 231-242). *Revista TOMA UNO*, 1. Córdoba (Argentina).
- BERGALA, Alain (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona. Laertes.
- DANEY, Serge (1994). *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*. París. P.O.L.
- GODARD, Jean-Luc (1966). *Grace à Henri Langlois*. BERGALA, Alain (ed.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. París: Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma (1985).

- NABOKOV, Vladimir (1997). *Curso de literatura europea*. Barcelona. Ediciones B.
- RENOIR, Jean (1979). *Entretiens et propos*. NARBONI, Jean (ed.) París. Cahiers du Cinéma.
- VALENTE, José Ángel (2008). *Conocimiento y comunicación* (pp. 39-46) *Obras completas II*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.
- VALÉRY, Paul (2010). *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. París. Gallimard.
- ZWEIG, Stefan (2004). *El misterio de la creación artística*. (pp. 199-220) *Tiempo y mundo*. Barcelona. Editorial Juventud.

NÚRIA AIDELMAN

Profesora de Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra y miembro del grupo CINEMA. Ha editado, con Gonzalo de Lucas, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes* (ed. Intermedio, 2010). Ha escrito artículos en diversas publicaciones y libros

colectivos entre los que destacan *Plossu Cinéma; Jean-Luc Godard. Documents; Erice-Kiarostami. Correspondencias*. Programadora de Xcèntric y Gandules (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) entre 2003 y 2011.

LAIA COLELL

Licenciada en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra, donde obtuvo el DEA tras recibir una beca para desarrollar la investigación en París sobre los *Cahiers* de Simone Weil. Actualmente trabaja en la tesis

doctoral. Ha traducido varios libros de cine y filosofía y es miembro del Grupo de Investigación del Instituto de Cultura de la UPF 'Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas'.

NÚRIA AIDELMAN Y LAIA COLELL

Dirigen A Bao A Qu, asociación dedicada a la ideación y desarrollo de programas y actividades que vinculan la creación artística a las escuelas e institutos. *Cine en curso* (iniciado en 2005) es el proyecto fundacional

de la asociación. También destacan *Creadores en residencia en los institutos de Barcelona* (2009), *Fotografía en curso* (2012) y *Moving Cinema* (2014).