

ENTREVISTA A ISMAIL XAVIER

# “Hay que refinar la discusión sobre la fuerza del factor tecnológico en la producción de estilos y significados”

“The discussion on the strength of the technological factor in the production of styles and meaning must be refined”

“A discussão sobre a força do fator tecnológico na produção de estilos e significados deve ser refinada”

**POR EDUARDO A. RUSSO**

earusso@fba.unlp.edu.ar - Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

**ORCID DEL ENTREVISTADOR:** <https://orcid.org/0000-0003-4662-0961>

**CÓMO CITAR:** Russo, E. (2021). Entrevista a Ismail Xavier. “Hay que refinar la discusión sobre la fuerza del factor tecnológico en la producción de estilos y significados”. *InMediaciones de la Comunicación*, 16(1), 183-193. DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3102>

Las actuales transformaciones en el terreno del cine y los medios audiovisuales, dramáticamente aceleradas por el advenimiento de los entornos digitales, han determinado cambios correlativos en los modos de conceptualizar e investigar el campo. Concurren en ese proceso distintos factores que hacen a esta reconfiguración un fenómeno complejo, que ha abierto diversas agendas y estrategias en la academia. Ismail Xavier (Imagen 1), uno de los estudiosos latinoamericanos cuya producción ha impactado a escala global, autor de obras fundamentales para la teoría cinematográfica en la región y partícipe con su producción –desde la Universidade de São Paulo, Brasil– de un proceso académico que ya ha atravesado varias generaciones, expone en esta entrevista con *InMediaciones de la Comunicación* algunos de los lineamientos del actual estado de cosas en los estudios audiovisuales.

Al revisar las ideas de cine nacional y modernidad cinematográfica, junto a sus legados en el presente, Xavier analiza distintos aspectos del ascenso de diversas perspectivas interdisciplinarias y de los aportes de los estudios comparatistas, que han conformado un importante entramado de acercamientos en el panorama presente. A su vez, el autor detecta, en cuestiones ligadas a la convergencia que afecta el campo audiovisual, un desafío para integrar líneas de trabajo que articulen estética, historia y comunicación en el estudio de este ámbito.

Imagen 1



Fuente: Luis Andrade.

**EDUARDO A. RUSSO (E.A.R.):** En primer lugar, nos interesa conocer su visión sobre la actual configuración del campo de los estudios audiovisuales. Durante el período de ascenso y consolidación, entre los años sesenta y los noventa, se distinguían dos sectores con sus tradiciones y agendas: por un lado, el enfoque comunicacional orientado a los medios, y el abordaje sobre todo de la televisión; por el otro lado, el acercamiento al cine ligado a las artes y humanidades. Luego las transformaciones del audiovisual cambiaron pertenencias y agendas. ¿Cómo aprecia hoy en el campo académico a los estudios audiovisuales?

**ISMAIL XAVIER (I.X.):** Nuestro campo de estudios efectivamente pasó de esa nítida distinción entre un enfoque comunicacional, más ajustado a la televisión, y otro cine-estético, más relacionado con las artes, hacia una nueva configuración en la que estas fronteras se han diluido. Por una parte, esto ocurrió debido a la ampliación de los estudios dedicados a las modalidades de creación de imaginarios comunes a distintos medios, como los géneros dramáticos –dramas, melodramas y comedias–, y también por obras audiovisuales que, en tanto documento, fueron de gran interés para el debate de lo contemporáneo o para la investigación histórica. Por otra parte, y es este el aspecto de mayor impacto, la nueva configuración tuvo lugar por la llamada convergencia de medios, acelerada por la tecnología digital, que instituyó un complejo multimedia en el que se hace más amplia y omnipresente la migración de productos, el intercambio de formas de creación y de recepción.

Hoy son múltiples las plataformas que hacen viable la producción de experiencias audiovisuales asumidas como arte, al punto de convertir en obsoleta la distinción radical entre televisión, video, cine y artes visuales (anteriormente referidas como artes plásticas), lo que comporta un desafío para los estudios en nuestro campo. Existe una presión por lograr mayor flexibilidad en la formación de profesionales y creadores, y también una búsqueda de metodologías de análisis de esa producción multimedial que hace problemáticas las distinciones que nos orientaron en el pasado.

No tengo propuestas precisas para una reestructuración de nuestros cursos y seminarios, pero veo como positiva una reforma apta para crear nuevos criterios respecto de los recortes de áreas y nuevas posturas de los docentes e investigadores (de esto, en particular, ya existen ejemplos). Al observar el repertorio de cursos que conozco, ya no veo estructuras pautadas por la distinción entre esos dos enfoques mencionados en la pregunta. Un caso típico es el Curso de Audiovisual de la Universidade de São Paulo, que, en el nivel de posgraduación, se define como formación de investigadores en “Medios y procesos audiovisuales”, nombre con el cual, por otra parte, nadie está satisfecho. El entrelazamiento efectivo de estas formaciones e investigaciones ha sido muy lento, y fueron raros los casos de investigadores como el amigo Arlindo Machado, a quien recientemente hemos perdido, que se desempeñó en los estudios sobre fotografía, cine, televisión y multimedios<sup>1</sup>. Conuerdo con quien defiende la dedicación de una atención especial de los investigadores a esta convergencia de medios y su desafío para la investigación desde el momento que, en la práctica, los realizadores ya han consolidado esa convergencia.

**E.A.R.: En su extenso trabajo en los estudios sobre cine, usted ha dedicado especial atención a la articulación entre cine y nación. ¿Cómo considera hoy esa relación, tan poderosa como revisada por algunos acercamientos contemporáneos, como los propuestos por una perspectiva atenta a lo transnacional o a lo postnacional?**

**I.X.:** Sin duda, la articulación entre cine y nación ocupó bastante espacio en mi trabajo, especialmente en aquellos estudios realizados sobre el cine de las décadas del cincuenta y los años ochenta. Un aspecto de estos trabajos que me interesa de manera especial es la investigación comparativa, método presente en el cotejo entre lo clásico y lo moderno, o entre el *Cinema Novo* y las propuestas más experimentales que marcaron los años comprendidos entre 1968 y 1973. Hay otros escritos míos que, aunque hasta ahora no son libros, forman parte de esta línea de estudios comparativos. Me refiero a textos sobre los films-monumento del período silente, que marcaron rivalidades entre los países hegemónicos en la definición de caminos para el cine (Estados Unidos, Francia, Alemania, la Unión Soviética) y de textos que comparan films modernos de América Latina (Brasil, Argentina, México). En ellos me he extendido sobre la cuestión de los estudios comparativos, aunque admitiendo la ausencia, en mis trabajos sobre lo contemporáneo, de investigaciones que involucren los estudios multimediales.

Creo que se hace urgente un compromiso con el contexto actual que, en su multiplicidad hecha de semejanzas y diferencias, acoge muy bien esta línea comparatista, aunque dentro de otros parámetros y métodos. Es preciso un trabajo que haga un movimiento transversal en el estudio de la relación entre lenguaje y tecnología, tomando como objeto de análisis obras que son significativas de esta interacción entre los medios, considerando el papel asumido por una variedad de tecnologías como uno de los marcadores de diferencia. Hace falta algo que nos ayude a refinar la discusión sobre la fuerza del factor tecnológico en la producción de estilos y significados y, al

---

<sup>1</sup> Nota del editor: Arlindo Machado (1949-2020). Doctor en Comunicación. Profesor del Departamento de Cine, Radio y TV de la Universidade de São Paulo (Brasil) y del Programa de Posgrado en Comunicación y Semiótica de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (Brasil). Fotógrafo, Investigador, curador, teórico y crítico, Machado fue en Latinoamérica pionero en el estudio de las articulaciones entre las imágenes técnicas, la fotografía, el cine, el video, la televisión y los medios digitales. Entre sus producciones se destacan: *Máquina e Imaginário: o desafío das poéticas tecnológicas* (1983), *A Ilusão Espacular. Uma teoria da fotografia* (1984), *A Arte do Video* (1990), *Pré-Cinemas y Pos-Cinemas* (1997), *Arte e Midia* (2007), *O Sujeito na tela* (2007), así como numerosos artículos publicados en las revistas *The Independent*, *Chimaera*, *Acta Poética* y *Leonardo*, entre otras.

misma tiempo, a ampliar nuestro conocimiento sobre otros aspectos de las obras comparadas.

**E.A.R.: Un punto destacado de su producción ha sido el desarrollo de esa perspectiva ligada a los estudios comparativos en cine. ¿Cuáles considera que son los principales aspectos de la productividad comparatista, como abordaje y método?**

**I.X.:** La productividad comparatista depende mucho de la feliz elección de un eje de comparación entre obras distintas, cuyo análisis en conjunto permita caracterizar semejanzas y diferencias que, una vez apuntadas, refinen nuestro conocimiento no solamente de las relaciones entre las obras cotejadas, sino también de la configuración general del campo. Esto permite probar la pertinencia de los conceptos movilizados en el estudio efectuado.

La selección decisiva de variables en torno de las cuales se va a desarrollar un estudio depende de los intereses del investigador y de su visión de lo que podrá producir un avance en el conocimiento en su campo. Allí están implicados no solamente juicios de valor (al fin y al cabo ¿qué es lo relevante?), sino también la intuición del investigador en la apuesta que es realizada en este momento, instancia que es aun anterior a las formalizaciones, las cuestiones del método de análisis y las herramientas conceptuales. Una vez realizada esta selección de la pregunta que se le quiere hacer a las obras que van a ser analizadas de modo comparativo, es necesaria una revisión del corpus preliminar asumido como referencia, junto al agregado de nuevas obras escogidas rigurosamente. De esa manera se asegura la eficacia de la investigación y se elucida la forma en que ocurren las variaciones, obra por obra, de aquel aspecto escogido como eje central de comparación. Realizadas las selecciones más generales que definen los aspectos formales a cotejar, el trabajo de análisis de las formas de creación audiovisual comporta una variedad de métodos y posee, a su vez, la necesidad de otras selecciones pertinentes. El estudio comparativo posee la virtud no solamente de poner en evidencia semejanzas y diferencias, sino también de ofrecer material muy útil para los estudios que investiguen los factores que actúan en la producción de estas diferencias.

Asimismo, existe una modalidad comparativa que focaliza obras contemporáneas y otra que focaliza “series temporales”, y ambas son aptas para el análisis de un proceso constituido por obras cotejadas a partir de un concepto base: una categoría estética, como *realismo* o *alegoría*; un género ficcional o documental; la pertenencia a un movimiento estético cuyas propuestas componen una constelación de obras afinadas en su concepción. El cotejo de obras se puede establecer en un contexto nacional, o bien en varios marcos nacionales o de otro orden político-geográfico.

La configuración y caracterización de semejanzas y diferencias, a la vez, abre el camino para otros estudios relacionados con los factores responsables por esta configuración; por ejemplo, factores de orden contextual ligados a las condiciones de producción, los marcos nacionales y otros. En este sentido, hay que considerar también la naturaleza del recorte contextual adoptado en el análisis comparativo, ya que cuanto más abarcador es el recorte, mayor es el potencial de alcance del estudio. Esto sucede especialmente cuando está bien caracterizada la relación de los resultados del estudio con los factores de orden contextual movilizados en la investigación.

Comparar implica detectar relaciones, crear condiciones para que, en el mismo movimiento, sea producido el mejor conocimiento de una multiplicidad de obras aproximadas por afinidades de diverso tipo, articulando el nivel del análisis formal con consideraciones de carácter contextual que permiten proponer un diagnóstico referido a

la configuración de una filmografía seleccionada como objeto dentro de un marco establecido.

Por su parte, en lo referido a la formación de un corpus en investigaciones comparatistas, destaco la contribución de Mariana Souto –de la Universidade Nacional de Brasilia, Brasil–, que ha realizado sus investigaciones apoyadas en el concepto de *constelación* para referirse a la selección del material de sus estudios. Procediendo de ese modo, ella utiliza un concepto que da cuenta de una amplia variedad de criterios que, de forma coherente, y de acuerdo a la creatividad de los investigadores, permite establecer una operación inicial y fundamental para la realización de investigaciones comparativas.

**E.A.R.: En su perspectiva comparatista, cuestiones de teoría y estética del cine dialogan con asuntos ligados a la historia social y política, especialmente la de nuestro continente. Esto nos lleva a preguntarle sobre la actual convivencia entre estudios sobre teoría y estética del cine y los estudios que también recurren al análisis audiovisual, incluso con variantes cada vez más sofisticadas, pero que se orientan por objetivos más atentos al marco disciplinar de los estudios historiográficos. ¿Cómo observa esa convivencia?**

**I.X.**: Creo que es una convivencia muy positiva, porque esta forma de estudio ha superado aquella tendencia de las investigaciones históricas que eran desarrolladas por historiadores sin formación en estética y análisis del film. Hoy existen grupos interdisciplinarios como el Grupo de Pesquisa de Cinema e Historia, con sede en la Universidade de São Paulo (USP) de Brasil. Reúne profesores del área de cine y del área de historia que, en este caso, hacen converger sus competencias específicas para la investigación en conjunto, lo que evita el análisis de films solamente a partir del marco referencial de la historiografía, sujeto a “reducciones” típicas cada vez que se ha desconsiderado la teoría y la estética cinematográfica. Otro ejemplo de peso para los estudios históricos de cuño interdisciplinario es el de la Universidad de Buenos Aires, en Argentina, cuyas investigaciones en historia del cine, con la coordinación de Ana Laura Lusnich y Andrea Cuarterolo, han sido publicadas en libros colectivos bastante voluminosos, mostrando resultados de investigaciones de punta.

De modo general, dada la actual configuración de los medios audiovisuales y la variedad de enfoques que pueden ser aplicados a la investigación en este campo, creo que los trabajos en equipos interdisciplinares son una vía importante para enfrentar los desafíos comportados por lo audiovisual. Argentina y Brasil tienen un amplio cuadro de investigadores de nivel en los campos de la teoría del cine (con distintos énfasis) y del análisis del film. Pero el intercambio más estructurado se ha dado en el campo de los estudios históricos, ejemplo en el que los trabajos inclinados a lo contemporáneo y el análisis fílmico nos podríamos inspirar, componiendo una línea de diálogo que tendría un foco más definido en tanto canal de comunicación, en la amplia variedad de núcleos temáticos que se establecen por ejemplo en los encuentros de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA) y la Sociedade Brasileira de Estudios de Cinema e Audiovisual (SOCINE).

**E.A.R.: Otro de los conceptos clave en su obra ataña a la cuestión de *lo moderno*, especialmente referida a los cines de América Latina. Durante un par de décadas, las alusiones constantes a la postmodernidad parecieron dejar un tanto relegado a este concepto, pero su complejidad obliga a retomarlo. ¿Cómo piensa hoy a *lo moderno* en el cine y lo audiovisual, y en qué estado podría verificarse, o no, su influencia en la pantalla contemporánea?**

**I.X.:** Hoy es muy difícil encontrar movimientos que congreguen grupos de cineastas en torno a una propuesta estética. Aun así, podemos encontrar realizadores que, vinculados con una determinada región, trabajan juntos y dialogan en el sentido de viabilizar la producción de películas que ellos pretenden como expresión de una colaboración mutua, y de aspectos ligados a su contexto más inmediato. En Brasil, ese sentido de cooperación grupal ha ganado nítida expresión en el cine hecho en Pernambuco, en el nordeste brasileño. Allí tenemos cineastas que dialogan con el cine moderno y con el cine de autor, como Kleber Mendonça Filho, Lírio Ferreyra y Cláudio Assis, entre otros. Hay también ejemplos en otras regiones, pero no existe un debate en torno de esta cuestión.

El trazo común entre el cine actual y el moderno es la hegemonía de un cine de autor, un legado que el cine moderno transmitió y que continúa siendo una importante referencia para los cineastas contemporáneos. Cuando hay un diálogo en el plano temático con el abordaje de experiencias que marcaron el cine moderno, hay también una nítida diferencia en la forma de tratarlos, a pesar de los puntos en común en la libertad de estilo y en la postura autoral.

**E.A.R.:** En una entrevista reciente, Jacques Aumont se lamenta de que los tiempos actuales son más bien hostiles a la teoría, y en especial a la teoría cinematográfica. ¿Coincide con dicha apreciación? Y a su juicio, ¿cuál sería el lugar de la teoría en la actualidad dentro del campo de los estudios audiovisuales?

**I.X.:** Eso es difícil de responder. Pero Aumont tal vez tenga razón cuando consideramos que nuestros referentes teóricos continúan siendo, en término de las columnas centrales de la teoría en lo que al cine respecta, aquellos del siglo pasado. Los datos contemporáneos se refieren a la cuestión de los nuevos medios y al debate sobre la relación entre cine, video y otras plataformas digitales. Es en este contexto multimedia que se han presentado los desafíos más urgentes al pensamiento teórico en el campo estético.

Más significativa resulta la presencia de las teorías de la comunicación. Una señal de esto, al menos en el caso brasileño, es la presencia de autores como Vilém Flusser, Gilles Lipovetsky y otros pensadores que comportan nuevas visiones del fenómeno de la comunicación social en la cultura contemporánea. El cine es trabajado como un ejemplo, entre otros, de los nuevos procesos de producción y consumo que atraviesan los medios, existiendo algo que tal vez pueda compararse con aquel momento de fuerte presencia de la noción de *industria cultural* que fuera propuesta por los teóricos de la Escuela de Frankfurt, cuando prevalecieron las grandes totalizaciones referidas al proceso de la comunicación social, dentro de la cual el cine se incluye.

**E.A.R.:** Cuando anteriormente nos referimos a lo postmoderno, acerca de la frecuentación de este recurso a lo “post”, se advierte que también se ha aplicado para postular un *postcine*, o a una *posttelevisión*, para pensar las transformaciones de los medios. ¿Considera adecuadas estas denominaciones o cuenta con otra alternativa para apreciar las actuales mutaciones del ámbito audiovisual?

**I.X.:** Creo que existe una diferencia entre aquello que marcaba la apelación a lo postmoderno, donde había un énfasis en la línea histórica de sucesión de propuestas estéticas signadas por un espíritu de innovación, algo característico de lo moderno, sucedidas por un período de disolución de este espíritu y marcada por otras características de reciclaje de repertorios del pasado. Reciclaje habilidoso, que exhibía la movilización *citacional* como un trazo de competencia y erudición cinematográfica. Allí estaba incluido el reciclaje de géneros industriales exitosos en el cine.

La noción de postcine ha servido para simplificar las menciones realizadas a una variedad de experiencias apoyadas en las nuevas plataformas digitales, sin que haya referencia al tipo de formateo y al género del mensaje producido. Muy genérica, creo que esta noción de postcine será superada cuando contemos con especificaciones más claras de género y estructura del lenguaje en cada caso, como ya existe con el término *videoinstalación*, ligado a obras expuestas en muestras de artes visuales, siendo muchas de ellas creadas por cineastas como Chantal Ackerman, Harun Farocki o Jean-Luc Godard, entre otros. En el caso de Godard, están también los videoensayos de la serie *Histoire(s) du cinéma*. Por ahora no veo problema en el uso de la expresión postcine, en tanto se tenga claro que lo mejor es utilizar especificaciones ya existentes, o bien crear nuevas, de modo que se pueda evitar hablar de postcine.

**E.A.R.: En su libro *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*<sup>2</sup>, al encarar la actualización sobre el campo de los estudios sobre cine entre los años ochenta del siglo pasado y los inicios del siglo XXI, tomó como eje la cuestión de los dispositivos. Se trata de una cuestión reactivada en estas últimas dos décadas por quienes exploran las vinculaciones sobre las experiencias audiovisuales predominantes del siglo anterior y las expandidas por los llamados nuevos medios. ¿En qué estado observa, en la actualidad, a la cuestión de los dispositivos?**

**I.X.:** En la actualidad, dicha cuestión está más presente en los estudios sobre el vagamente llamado postcine al que me referí en la respuesta anterior, categoría donde está incluido el videoarte y las obras audiovisuales realizadas en otras plataformas que no son las tradicionales del cine y del video. En esta línea de investigación, la cuestión del dispositivo ha encontrado su lugar en una reflexión que es distante de aquella que predominó desde los años sesenta hasta los ochenta, una vez que la presencia de lo que entonces se conceptualizó como dispositivo se inclinaba hacia el carácter determinante de los efectos del proceso de exhibición de películas en salas oscuras. En el concepto de dispositivo radicaba la intelección de que el propio sistema de exhibición producía sus efectos e introducía la experiencia del espectador en una estructura que lo incluía, cuya fuerza mayor era su carácter inconsciente. El dispositivo evocaba una estructura tecno-maquínica ajustada a disposiciones inconscientes del espectador en el momento de la recepción. Pero enseguida el pensamiento deleuziano renovó estos presupuestos, en principio psicoanalíticos, y creó un marco referencial que signó el cambio de siglo.

Hoy, cuando se ponen en foco las nuevas tecnologías de producción y recepción, valen más los aspectos liberadores frente a los dispositivos caracterizados del pasado. Lo que está en juego es una constante innovación en el seno de una experiencia con los medios que no tiene aquella forma de inscripción mandatoria en la estructura de un dispositivo particular. En cuanto al cine industrial en las salas, ha habido en las últimas décadas un fuerte retorno del dispositivo tal como se constituyó en los tiempos tempranos del cine, antes de la hegemonía del cine clásico, cuando prevalecía el llamado “cine de atracciones”, de acuerdo a Tom Gunning y André Gaudreault. Aquel cine que privilegiaba las novedades y los efectos producidos por la nueva imagen (la cinematográfica) como factor de encantamiento del espectador, más que la narrativa o el drama. Ahora, en la industria del cine, vale la movilización de la alta tecnología para el aumento del espectáculo visual con sus efectos milagrosos producidos por la tecnología digital. Existe una atracción más fuerte que el tenor dramático y la calidad de experiencia humana representada en los films, como ocurre con los *blockbusters*.

---

<sup>2</sup> Nota del editor: el libro fue publicado en portugués en 1977, *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Editorial Paz e Terra), mientras que la versión en español aquí citada fue publicada por Ediciones Manantial en 2008.

**E.A.R.: Su larga actividad como referente de los estudios audiovisuales le permite una apreciación de conjunto, al poder contemplar la múltiple actividad de distintas generaciones de estudiosos de lo audiovisual. Francesco Casetti ha caracterizado el panorama de las últimas décadas como un archipiélago, con la generación de islas hiperespecializadas, pero con poca vinculación entre sí. Sin embargo, especialmente en los últimos años, un trabajo en red integra crecientemente la actividad de los investigadores a escala regional y global. En ese conjunto que se ha diseñado y que crece: ¿Encuentra algunas tendencias predominantes en el actual estudio de lo audiovisual? Si es así, ¿Cuáles serían?**

**I.X.: Encuentro tendencias dominantes, al menos en el contexto brasileño. No estoy en condiciones de opinar sobre las tendencias de investigación en otros países, pero he visto, por ejemplo, que el área de investigación en historia del cine, en la Argentina y en Brasil, se ha desarrollado bastante en los últimos veinte años, con grupos organizados cuya investigación se publica en revistas y libros de compilación, como mencioné anteriormente.**

Los estudios orientados a nuevas tecnologías y su impacto en la producción y la creación cinematográfica constituyen una nueva línea de investigaciones con las que he tenido poco contacto, pero que ya componen una bibliografía importante en virtud de ser un área de punta en la que son más nítidos los desafíos de la creación de métodos y conceptos ajustados al aspecto innovador del propio objeto de estudio, como por ejemplo las investigaciones en torno de las vanguardias y del cine experimental. Debería conocer mejor esos estudios, pero no he tenido el contacto suficiente como para apreciar esta línea de investigación en el momento actual. A pesar de eso, he colaborado con un artículo publicado en 2019 en un libro organizado por Philippe Dubois y Beatriz Furtado que compila textos sobre el postcine. En suma, no reúno datos suficientes para opinar de un conjunto como al que alude el diagnóstico de Casetti. No obstante, destaco mi observación sobre el contexto brasileño y el argentino. Se trata de dos países en los que una fuerte atención ha sido otorgada a los estudios sobre cine, con investigadores de nivel y una producción bibliográfica significativa que expresa diferentes tendencias. En ese sentido, creo que allí los estudios interdisciplinares ocupan un espacio significativo.

## REFERENCIAS

- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Xavier, I. (2019). Tema e variações: dois diálogos do pós-cinema com os Philosophical Toys do século XIX. Em Beatriz Furtado & Philippe Dubois (organizadores), *Pós-Fotografia, Pós-Cinema: novas configurações das imagens* (pp. 30-41). São Paulo: Edições SESC.

\* Nota: El Comité Editorial de la revista aprobó la publicación de la entrevista.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

## **IDENTIFICACIÓN DEL ENTREVISTADO**

**Ismail Xavier.** Profesor Emérito, Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidade de São Paulo (Brasil). Investigador, categoría 1A, Conselho Nacional de Pesquisa Científica de Brasil. Ex profesor visitante, New York University (Estados Unidos), University of Iowa (Estados Unidos), Université de Paris 3 (Francia), University of Leeds (Inglaterra), University of Chicago (Estados Unidos), Universidad de Buenos Aires (Argentina) y Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Autor de los libros: *Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1977); *Sétima arte: um culto moderno* (1978); *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983); Cosac Naify (2007); *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (1993); *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (2003) y *El cine brasileño contemporáneo* (2013).

**ORCID DEL ENTREVISTADO:** <https://orcid.org/0000-0002-1098-4950>