

## Editorial Nro. 14



Este décimo cuarto número de *Imagofagia* es el tercero en Open Journal System (OJS). Nos hemos organizado por secciones y quisiera agradecerle a los miembros del comité editorial el haber hecho el seguimiento integral de los textos. Quisiera destacar especialmente la labor sostenida de María José Punte, Agustina Invernizzi y Lior Zylberman en “Artículos” y la de Paz Escobar en “Dossier.” Muy especialmente, quiero agradecerle a Andrea Cuarterolo, la Capitana Cuarterolo como la llamé Romina, por los siete años de pleno servicio a la revista, su liderazgo en la modernización de *Imagofagia* al pasar la revista al Open Journal System, su know how técnico, la reorganización del comité editorial en áreas, y sus instructivos sobre OJS. Andrea, te deseamos muchísimos éxito en tu vida profesional. Te vamos a extrañar un montón.

---

Fundada en 2009 por la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), *Imagofagia* presenta su decimotercer número y celebra el comienzo de su séptimo año de trayectoria. Su primera directora fue Ana Laura Lusnich (números 1 al 6). Desde el séptimo número la revista cuenta con la dirección de Cynthia Tompkins, codirección de Andrea Cuarterolo y Romina Smiraglia, y la labor sostenida de un distinguido comité editorial.

Quisiera invitarlos a registrarse si no lo han hecho todavía, y a disfrutar del nuevo número. Les reiteramos la invitación a participar activamente en la revista que nos representa como asociación.

La sección **Presentes** consta de cuatro artículos. Comienza con **“Héroes y traidores: sobre los documentales de la militancia revolucionaria argentina”** por Pablo Hernán Lanza, quien examina documentales argentinos sobre la militancia producidos desde fines de los noventa hasta la actualidad a fin de analizar la representación de sus personajes y las estructuras narrativas. Lanza nota el diálogo con documentales previos tales como *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995) que funciona como modelo narrativo. Asimismo, **“O documentário político de esquerda na Venezuela do s. XXI”** por Daniel Vicente Maggi Balliache, ofrece una descripción panorámica de un conjunto de documentales venezolanos, surgidos entre 2000 y el 2013, que se caracterizan por una ideología izquierdista que dialoga con la producción cinematográfica militante del período abarcado entre las décadas de 1960 a 1980. Además, aunque con distintos matices, estos documentales defienden la Revolución Bolivariana, movimiento político en el poder en Venezuela desde 1998. Maggi Balliache explica las condiciones políticas y estructurales del surgimiento de esta cinematografía, señala las películas más representativas y describe las características narrativas temáticas del grupo. Por otro lado, **“A dança dos fotogramas: o corpo da imagem em *Decasia*”** por Andréa C. Scansani investiga las particularidades fotográficas de *Decasia* (2001), obra multimedia de Bill Morrison, a fin de compararla con *Atlas Mnemosyne* de Aby

Warburg, ya que en ambos directores la imagen –constituída de tiempo y memoria– se reitera más allá de su existencia física o su contenido informativo. De esta manera se enfoca en la cuestión material de la imagen cinematográfica para discutir la dinámica de la coexistencia indisoluble entre la materialidad y la inmaterialidad de la construcción de un cuerpo fílmico. La sección termina con **“Os inquilinos – os incomodados que se mudem”** por Maia Aguilera Franklin de Matos, quien examina la temática de la violencia urbana a través del punto de vista que los personajes de un barrio periférico tienen de la favela vecina. Enmarcado por la ventana de la casa, el punto de vista de los personajes manifiesta la relación jerárquica cientificista occidental establecida entre el hombre y el animal. Por ende, pese a intentar humanizarse, dicha distinción política los involucra aún más en la relación entre el estado soberano y el *homo sacer*.

La sección **Pasados** consta de seis artículos. Se inicia con **“Entre la prohibición y la metáfora. Una aproximación al cine francés durante la ocupación (1940 –1944)”** por Lesly Peterlini, quien se enfoca en *Los ángeles del pecado* (*Les Anges du Péché*, Robert Bresson, 1943), *Dulce* (*Douce*, Claude Autant-Lara, 1943), *Los visitantes de la noche* (*Les Visiteurs du Soir*, Marcel Carné, 1942) y *Falbalas* (*Falbalas*, Jacques Becker, 1944), a fin de analizar el uso de la metáfora como recurso de resistencia para evadir la censura impuesta por el régimen nazi. Asimismo, en **“Sobre la incapacidad humana para la comunicación: *Lifeboat* (1943) de Alfred Hitchcock”**, Juan Carlos Balerdi nota que las peripecias de un grupo de naufragos en un bote salvavidas permiten una lectura alegórica, escéptica y pesimista sobre la capacidad humana para la comunicación, pese a que propósito declarado de Hitchcock fuera el de incentivar a los demócratas de los distintos países a unirse contra el poderoso enemigo nazi. Acto seguido en **“Una mujer desnuda en la selva. Bó, Roa Bastos y *El trueno entre las hojas*”**, Marcos Zangrandi analiza *El trueno entre las hojas* (1958), nacido a partir de una colaboración de Augusto Roa Bastos en el proyecto de Armando Bó y nota que el aparato

---

crítico de Roa Bastos se complementa con el disparador político- estético que enlaza el deseo, la rebelión y el cuerpo de la mujer. Subsecuentemente, en **“La trinchera de la cinefilia: Intervenciones políticas desde los editoriales de *Tiempo de Cine* (1960-1968)”** Ana I. Broitman explora el modo particular que asumió la cinefilia en la Argentina en la década de 1960. Para ello se enfoca en *Tiempo de Cine* (1960-1968), una publicación emblemática en la que la situación de la cinematografía argentina y las problemáticas vinculadas con su posibilidad de existencia y circulación coexisten de modo permanente con el ejercicio de la crítica. A continuación, en **“¿Cosificación o uso político? *Carne* de Armando Bo-Isabel Sarli”** por Tamara Drajner Barredo se examina la representación de las masculinidades y feminidades en la producción cinematográfica de los años 60. Drajner Barredo se enfoca en la producción de Isabel Sarli y Armando Bo, y particularmente en un film paradigmático tal como lo es *Carne*, estrenado en 1968, a fin de dar cuenta de las pedagogías corporales y sexuales que se evidencian en el film y de la manera en que se inscriben en una época en la que se tensionan los cánones morales tradicionales. Por último en **“La mirada militante en el cine independiente del 68 mexicano: evocación, denuncia y propaganda (1968-1973)”** Adriana Estrada Álvarez y Lorena Noyola Piña reflexionan acerca de la experiencia de la mirada en las primeras películas que se realizaron sobre la insurrección estudiantil de 1968 en México. Analizan *El grito* (1968-1969) de Leobardo López Aretche, *Historia de un documento* (1971) de Oscar Menéndez y *México la revolución congelada* (1973) de Raymundo Gleyzer a fin de trazar la dimensión y los distintos matices discursivos que contienen en el contexto de la confluencia de experiencias del Nuevo Cine Latinoamericano.

La sección **Teorías**, que consta de tres artículos comienza con **“El problema de la representación en las obras de Federico León: cine, teatralidad y performance”** por Alicia Aisemberg, quien examina la producción de nuevos diálogos que desbordan los territorios artísticos nítidos y trabajan en las

fronteras entre diferentes campos configurando un tejido contaminado por cruces entre distintas modalidades como las artes audiovisuales, el teatro, la *performance* y las intervenciones, en la obra de este director argentino. Aisemberg analiza estas cuestiones originadas por el impulso de lo performático en los films *Todo juntos* (Federico León, 2002), *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007) y *Entrenamiento elemental para actores* (Federico León y Martín Rejtman, 2009), ya que considera que las obras se preguntan sobre su propia identidad de imagen construida y enfrentan así los modos dominantes. En resumidas cuentas, el problema de la representación ocupa el centro de la escena. A continuación, **“Ulisses (1982) e a fotografia no cinema de Agnès Varda”** por Tainah Negreiros analiza la presencia de la fotografía en *Ulisses* (1982), de Agnès Varda a fin de establecer una conexión con su film más reciente *As Praias de Agnès* (2008). Este trabajo dialoga además con las reflexiones de Philippe Dubois sobre la fotografía (2012) y principalmente sobre la cuestión de la *distancia* como elemento constitutivo del dispositivo. La sección cierra con **“Sob o signo do leão: encontros entre Glauber e Straub-Huillet”** por Edson Pereira da Costa Jr, quien propone un diálogo entre el cine de Glauber Rocha y el del matrimonio Jean-Marie Straub y Danièle-Huillet, en base a tres ejes: el tratamiento dado a la voz y al discurso de los personajes, su deuda para con la estética teatral brechtiana y el contrapunto rítmico efectuado entre imagen y sonido entre los bloques espacio-temporales subsiguientes. Hacia tal fin se analizan secuencias de *O leão de sete cabeças* (1970) de Glauber Rocha y de tres filmes de Straub-Huillet: *Othon: Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha* (1969), *Lições de história* (1972), e *Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de cinema” de Arnold Schoenberg* (1972).

La sección **Entrevistas** incluye un texto en el que Fabián Soberón, conversa con Gustavo Fontán, director de *El limonero real* (2016), sobre su adaptación

---

de la novela homónima de Juan José Saer y se enfoca en la poética experiencia estética, visual y auditiva, que ofrece la obra a pesar de su aparente austeridad. Finalmente, en **“Desde el metraje familiar a la (re) escritura del tiempo. Entrevista a Milena Bouchet. Directora de la obra de *Lola a Leila*”** Sergio Cobo-Durán explora el origen de la película, el cruce entre la historia materna, el surgimiento del movimiento 15M en España, y el descubrimiento de un rollo de Súper 8, afectado por el moho. Bouchet se explaya sobre la fabricación artesanal del proceso de montaje, desde el sonido a las imágenes de archivo y imágenes símbolo, cuyo efecto evocativo, aunado a la temática de la opresión contribuye a que la cinta logre trascender culturas.

El **Dossier** **“Intercambios y confluencias entre el teatro y el audiovisual contemporáneo”** presentado por Jorge Sala busca reparar la escasa atención crítica generada por la relación entre cine y teatro en la crítica cinematográfica existente en medios argentinos. Se inicia con la aproximación teórica de **“El concepto de dispositivo en la obra de Harum Farocki e Hito Steyerl. Un acercamiento desde la teoría escénica”** por Óscar Cornago, e incluye ejemplos del cine postfranquista en **“Teatralidad y reflexividad en el cine biográfico. En torno a Buenaventura Durruti, anarquista (de Jean-Louis Comolli)”** por José Antonio Pérez Bowie. **“Ciclo ‘200 años’: el encuentro del teatro y el cine en la televisión argentina”** por Carolina Soria y **“Una tarea ambiciosa. Teatro, cine y narración según Mariano Pensotti”** por María Fernanda Pinta ofrecen una perspectiva argentina. Además, el dossier cuenta con **“Diálogos com a picaresca espanhola no teatro e no cinema brasileiros: o caso de Ariano Suassuna e seu *Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000)”** por Maira Angélica Pandolfi, que se centra en la apropiación de la figura del “pícaro” proveniente de la literatura clásica española en la cultura brasileña. Finalmente, **“Ignacio Agüero, documentalista: Un “film-actor” en el cine de Raúl Ruiz”** por Pablo Corro Penjean, ofrece la valiosa perspectiva

---

del documentalista chileno Ignacio Agüero sobre tres de las últimas obras de Raúl Ruiz en Chile. En resumidas cuentas, el dossier ofrece una valiosa visión panorámica del tema y reúne diversos trabajos de críticos reconocidos a fin de examinar el estado de la cuestión, lo cual lo convierte en lectura indispensable.

La sección **Reseñas** continúa exhibiendo una gran vitalidad. Incluye textos desde Orson Welles a las representaciones cinematográficas del sexo. Desde el documental político en Argentina, Chile y Uruguay de los años cincuenta a la década del dos mil, hasta las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Desde las imágenes, indicios y políticas del cine y los aspectos económicos y políticos del cine brasilero a partir de la Retomada hasta las memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano. Desde la mirada del menor en el cine latinoamericano hasta el impacto del neoliberalismo en el cine mexicano. Desde la integración entre los países del MERCOSUR hasta las nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico.

La sección **Críticas**, que consta de cuatro textos, comienza con “**Nuevas representaciones del horror: El hijo de Saúl**” por Natalia Weiss, quien contextualiza la cinta de Lazlo Nemes en términos de la controversia que gira en torno a la representación de la Shoá. A continuación analiza la estética de Nemes, quien presenta los acontecimientos desde el punto de vista de un Sonderkommando. Weiss identifica el recurso de la cámara nerviosa, que sigue a Saúl con movimientos frenéticos, e incluye el fuera de foco y el sonido que potencia lo que la imaginación repone. Finalmente, Weiss examina la conjunción entre la materialidad y la alegoría en la construcción de la paternidad simbólica con la que concluye la cinta. Por otro lado, en “**Sin pudor: dinero, deseo y cuerpos en Mauro (Hernán Rosselli, 2014)**” Marcela Visconti pasa revista a los múltiples valores del dinero en términos del cine, de la intersubjetividad, y de los efectos del neoliberalismo sobre las clases media y baja de los suburbios empobrecidos tras el giro neoliberal de los 70 y los 90. Heredero de la temática

y la estética del Nuevo Cine Argentino, el realismo de Rosselli se combina con imágenes de archivo a las que se superpone el relato de una voz en primera persona, para presentar un mundo sin reglas, marcado por la debacle socioeconómica que estalló en 2001. Finalmente, en **“Los placeres de la pobreza: Sobre Lulu, de Luis Ortega”** Mercedes Alonso explora la representación de personajes que no son ni pobres pero honrados, ni maleantes, ni “cine de la marginalidad,” sino un cine paradójicamente sobre los barrios, a pesar de que las referencias nunca sean explícitas. En esa pareja no hay gestos que delaten que se trate de una historia de amor; más bien es una película sobre los vínculos raros o sobre las formas raras de tejer los vínculos. Por último en **“Mad Max: Fury Road (George Miller, 2015): otro film de acción genérico”**, Gastón Bernstein nota que a veces la crítica más feroz al sistema capitalista proviene de películas que engañan al espectador mostrándose como mercancías inofensivas, para luego sacudirlo con un planteo subversivo. Efectivamente, Mad Max (Tom Hardy) no es el protagonista de la cinta, sino que Furiosa (Charlize Theron) lleva la acción. Asimismo, en lugar de ser presentada como un modelo de belleza hegemónica, aparece permanentemente sucia, con un brazo mutilado y con el pelo rapado. Lo une la camaradería y su heroísmo surge de la necesidad de redimir la culpa que arrastran de su pasado. Bernstein se enfoca en la importancia de los colores (rojo-azul-blanco-negro) en la construcción narrativa. Asimismo, resalta la función de las máquinas, que llevan al retroceso de la naturaleza. Sin embargo nota que en manos de las mujeres se vuelven instrumento para la emancipación social. En resumidas cuentas, *Mad Max: Fury Road* tiene un argumento plenamente feminista: una mujer ayuda a otras mujeres a escapar de la prisión machista. Sin embargo, también se incluyen otras luchas: es ecologista y anticapitalista.