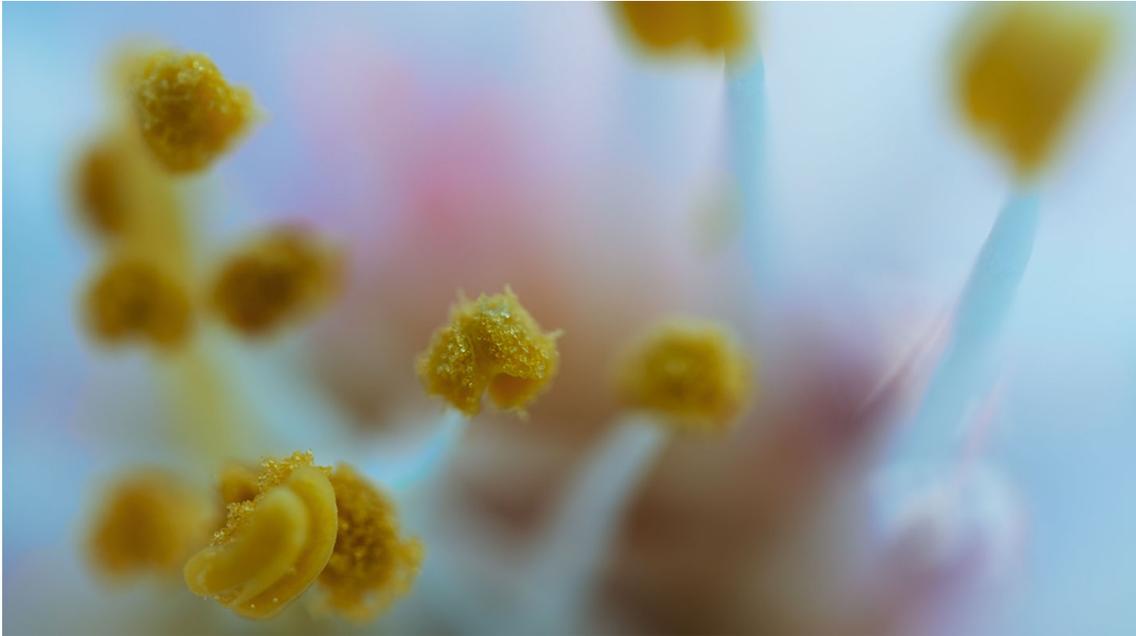


## IMAGOFAGIA No 30



Fotograma de *La Casa* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2023)

Fundada en 2009 por la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), *Imagofagia* presenta su trigésimo número y celebra el fin de su décimo quinto año de trayectoria. Su primera directora fue Ana Laura Lusnich (números 1 al 6). Desde el séptimo número (2013), la revista contó con la dirección de Cynthia Tompkins, y la co-dirección de Romina Smiraglia y Andrea Cuarterolo. En el decimoquinto número (2017), Natalia Christofolletti Barrenha reemplazó a Andrea en la co-dirección. En el vigésimo primer número (2020), Silvana Flores y Fábio Allan Mendes Ramalho reemplazaron a Romi y Nati en la co-dirección. A partir del vigésimo séptimo número (2023), Marina da Costa Campos comparte la co-dirección con Silvana.

Este número cuenta con testimonios del comité directivo de AsAECA así como de quienes participaron en la dirección de la revista a fin de hacer un relevamiento del camino recorrido en estos quince años/ treinta números.

En términos del contenido, la revista abre con la sección **Presentes** que consta de cuatro artículos. Comienza con **Potencias de la materialidad animada para la narración de la experiencia en *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003)**, por María Constanza Curatitoli, quien analiza la narración de una experiencia atravesada por el trauma y los efectos de la última dictadura cívico-militar en Argentina. Curatitoli sostiene que la incursión de juguetes como “objetos vivos” en animación *stop motion* tensiona la idea de autenticidad que se deposita en ciertos registros de imágenes de acción real como aquello convencionalmente dado para reelaborar narraciones de la experiencia traumática. A continuación, en **En busca del espectador perdido: el campo olfativo en *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel**, Camila Palacios Amézquita se enfoca en otro aspecto del cuestionamiento de la hegemonía de lo visual en el cine de Martel, al analizar el campo olfativo en *La mujer sin cabeza* (2008). La idea central es que la evocación indirecta de los olores exige una participación espectral cuyo propósito indica la necesidad de una mirada crítica sobre un mundo burgués de provincia y sus valores en decadencia. Palacios Amézquita señala además lo paradójico de dicha participación, ya que implica tanto el involucramiento como la exclusión del espectador, al darle una conciencia sobre su capacidad de intervenir no ya en el mundo representado, sino en aquel a partir del cual este ha tomado forma. Acto seguido, en **Memoria y deconstrucción de la experiencia militante femenina setentista a partir del análisis del film *Norma Arrostito, Gaby, la Montonera* (2008) de Luis César D'Angiolillo**, Ilenia Arocha-Suárez retoma la noción de “personidad” de Linda Nochlin y el concepto de “erotismo” de Audre Lorde para ubicar en un nuevo espacio semántico la experiencia de la militancia femenina. Finalmente, en **Violencia en el cuerpo masculino. *Heli*: la construcción estética de un hecho social**, Lucero Fragoso Lugo analiza la representación estética de la violencia ejercida sobre el cuerpo masculino en el filme *Heli* (Amat Escalante, 2013) y su relación con una política de soberanía criminal en el marco de la guerra del Estado mexicano contra el narco. A nivel del estilo, la cinta construye un *hecho social* —término de André Bazin— en el que la

representación frontal y pausada del tormento al cuerpo masculino y de su emasculación aluden a la necesidad del Estado mexicano de afirmar su identidad viril mediante la degradación de identidades masculinas en zonas colonizadas.

La sección **Pasados** consta de cuatro artículos. Inicia con **Catita de Nini Marshall: ícono feminista del cine argentino**, por Luciana Moro, quien realiza una reflexión crítica en torno al humor y el género de comedia como medio de representación de personajes femeninos que excedían los límites establecidos por el buen gusto y las buenas costumbres de la sociedad argentina de los años treinta a cincuenta, en un corpus de cinco películas que establecen una crítica mordaz a la sociedad del momento. A continuación, en **La modernidad: Manuel Villegas López y *El jugador* (1947)**, Emeterio Diez Puertas lleva a cabo un estudio comparado de los hipertextos generados de la primera adaptación al español de la novela de Fiódor Dostoievski por Manuel Villegas López como guionista, y León Klimovsky como director. Al analizar los cinco hipertextos —el tratamiento, el guion literario, el guion técnico, la síntesis argumental y la película—, Diez Puertas sostiene que la modernidad del film surge de las operaciones que Villegas adopta en el discurso en cuanto a las categorías que Genette denomina voz, aspecto, tiempo y modo. Asimismo, **En medio de las asimetrías: Los intermitentes inicios del cine colombiano en las pantallas de América Latina**, por Luis Orcasitas, José Orlando Gómez y Efraín Bámaca-López, se analizan algunas de las principales singularidades históricas que contribuyeron a la inercia de la industria cinematográfica en Colombia, desde la introducción del cinematógrafo en el país, hasta finales de la primera mitad del siglo XX. Las circunstancias adversas y los diversos obstáculos evidenciados a lo largo de su evolución marcaron la trayectoria del cine colombiano como un ejemplo de industria en desarrollo constante y con notables desafíos. La sección cierra con ***Festival Pan-Africano de Argel* (1969) de William Klein, e a apoteose do som direto**, por Sérgio Puccini Soares, quien presenta un análisis del documental, estableciendo una relación

entre la técnica del documental directo y el contenido ideológico expresado por la película, a partir del trabajo colaborativo entre el equipo de directores y el papel del sonido directo a la hora de captar situaciones descontroladas. Además de captar la euforia relacionada con la liberación de los países africanos, Puccini Suárez nota la presencia de técnicos reconocidos de imagen y sonido como Michel Brault, Pierre Lhomme, Yann Le Masson, cuya función es la formación de otros profesionales en los países del llamado “tercer mundo.”

La sección **Teorías**, que consta de dos artículos, comienza con **El cine como arte de captar la existencia en delito flagrante**, por Virginia de León, Agustina De Vera, Gabriela Guillermo y Sofía Monetti, quienes proponen una composición de relaciones entre la obra cinematográfica de André S. Labarthe y la filosofía de Gilles Deleuze, en torno a la noción de acontecimiento. Considerando que Labarthe concibe al cine como una potencia capaz de captar lo real y que su obra busca desarrollar esa expresión, y que Deleuze construye su filosofía a partir de la inquietud por el acontecimiento al cual concibe como potencia y devenir, las autoras establecen un punto de encuentro entre Labarthe y Deleuze en torno a una política de la imagen sensible y la creación e irrupción de la novedad. A continuación, en **Arqueología de los medios y cine de metraje encontrado: Descolonizando los archivos**, César Ustarroz examina la apropiación y reutilización de imágenes preexistentes para componer una película nueva que anima a cineastas de cine de “metraje encontrado” a *descolonizar* las imágenes producidas bajo el peso de convenciones y estereotipos para desvelar lo que ha quedado oculto por un discurso hegemónico.

El **Dossier**, titulado **La mujer en el cine de terror latinoamericano**, editado por Estefanía Herмосilla, Laura Loguercio Cánepa y Valeria Arévalos, se enfoca en la consolidación del cine latinoamericano de terror como un género propicio para examinar la representación de los miedos de y hacia las mujeres,

así como para evidenciar las sucesivas reelaboraciones de la configuración femenina. Desde una perspectiva de género, se propone repensar los diferentes espacios y dinámicas de la mujer en el cine de terror: ya sea desde la realización (directoras, equipos técnicos, etc.), los personajes femeninos, la representación del feminismo en los films, o la configuración de los cuerpos en las imágenes de difusión, entre otros aspectos, ya que el cine de terror presenta metafóricamente los conflictos, tensiones y opresiones que afectan la existencia de las mujeres.

El Dossier, que consta de cinco artículos, inicia con **No cinema brasileiro, as bruxas ficam nuas: “guerra dos sexos” na pornochanchada de horror paulista**, por Laura Loguercio Cánepa, quien discute el ciclo de la pornochanchada brasileña desde finales de la década de 1970 hasta principios de la década de 1980, momento en el cual el cine nacional de explotación sexual se encontró menos limitado por la censura de la dictadura militar, y comenzó a exhibir escenas de sexo cada vez más audaces, así como temas más violentos que, a menudo, se trasladaban al género de terror. Acto seguido, en **Continuidades y desviaciones del rape and revenge en La fiesta silenciosa (Diego Fried, 2019)**, Luz Barcala propone analizar una *rape and revenge* argentina con el objetivo de indagar en las desviaciones y continuidades del subgénero, centrándose en el rol de la protagonista, el de los personajes masculinos y los sentidos que se construyen en el final del film, a partir de una aproximación basada en *Rape-Revenge films. A critical study* (2011), por la teórica de cine australiana Alexandra Heller-Nicholas. A continuación, en **Monstruosidades cuyanas. La representación de la violencia en el cine de terror fantástico mendocino**, Valeria Arévalos analiza dos largometrajes contemporáneos de terror fantástico argentino: *Muere monstruo muere* (Alejandro Fadel, 2018) y *El rostro de cristal* (Andrés Llugany, 2019), provenientes de la provincia de Mendoza, en la región de Cuyo. Arévalos sostiene que la representación de la violencia articula un abordaje fantástico del horror con una lectura del contexto social nacional, escenificando

cuestiones referidas a la violencia machista y patriarcal. Y **En Cuando la sangre tira y mata: la sor-horroridad en *Piedra, papel y tijeras* de Macarena García y Martín Blousson**, Estefanía Hermsilla indaga en la fascinación expresada por el cine en el complejo vínculo filial entre hermanas, marcado por la rivalidad, la complicidad, el dolor, la culpa y la rabia. Hermsilla sostiene que *Piedra, papel y tijeras* (2019) reactualiza la dimensión siniestra y violenta del vínculo al concentrar y canalizar los horrores, traumas, frustraciones y crímenes que contiene la familia “tradicional”, que bajo el régimen heteropatriarcal-capitalista promueve la *sor-horroridad*, que alimenta la competencia, codicia y resentimiento entre hermanas. El dossier concluye con **Entre lo bello y lo monstruoso**, por Ofelia Meza, quien analiza el carácter monstruoso de la transformación del cuerpo que la moda comparte con el cine de terror en el cortometraje *MUTA* (2011), de Lucrecia Martel. Enfocándose en la dimensión material de los objetos codificados de belleza femenina que guardan la promesa de feminizar los cuerpos en pantalla se pregunta: “¿Cómo hacen los objetos para prometer felicidad? ¿Cómo se muestra aquello que se invisibiliza en lo cotidiano? ¿Cómo hace el cine para volver extraña y monstruosa la utilidad de los objetos asociados con lo femenino?”. Además de considerar el carácter artificioso del cine al construir modelos de conducta, Meza observa cómo el introducir la falla en los objetos que se muestran en la imagen permite pensar potencialidades críticas que evidencian la construcción de sentidos establecidos.

La sección **Reseñas** consiste en seis textos. Comienza con **Sobre Lucas Martinelli. *Rondas nocturnas. Sexo, reclusión y extravío en el cine argentino***, por Agustina Trupia, y **Sobre Alejandra Pía Nicolosi (Comp.). *Paisaje ficcional en la TV Pública: la oferta de ficción seriada en la emisora estatal*** por Verónica Gallardo. Continúa con **Sobre Mariana Amieva. *De amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica uruguaya (1944-1963)***, por Eduardo A. Russo y **Sobre Paola Lagos Labbé, *David Perlov. La imagen bisagra como pensamiento cinematográfico intersticial***,

por Fernando Pérez Villalón. La sección cierra con **Sobre Patricia Rosas Lopátegui. *Elena Garro sin Censura***, por María Teresa DePaoli y **Sobre Rielle Navitski. *Transatlantic Cinephilia: Film Culture between Latin America and France, 1945–1965***, por Mariana Amieva.

**Críticas**, que incluye seis textos, da comienzo con **Filmame porque no creo que llegue vivo a fin de año. Crítica sobre *Fuck you! El último show* (José Luis García, 2024)**, por Viviana Montes. A continuación, se presentan **La risa y la infancia en *Puan* (María Alché y Benjamín Naishtat, 2023)**, por Lara Gorfinkiel, y **Los agitadores: un caso filmico de violencia androcéntrica (Marco Berger, 2022)**, por Carolina Risé. Continúa con **Sinfonía documental: entre un estado de emergencia y un estado de excepción. A propósito de *La Casa* (Perut y Osnovikoff, 2023)**, por Marcela Parada, e **História(s) da aparição**, por Vinicius Comoti. La sección cierra con **La teleología de lo inútil: Crítica de *Succession* (Jesse Armstrong, 2018-2023)**, por Gastón Bernstein.

Esperamos sea de su agrado.

Equipo Editorial

**Cynthia Margarita Tompkins**, Arizona State University (ASU), Estados Unidos.

**Silvana Flores**, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina.

**Marina da Costa Campos**, Universidade de São Paulo, (USP), Brasil.

**Hermano Callou**, Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ).

**Lorena Cuya Gavilano**, Arizona State University (ASU), Estados Unidos.

**Anabella Aurora Castro Avelleyra**, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina.

**Paz Escobar**, Universidad Nacional de la Patagonia (UNPSJB), Argentina

**Verónica Gallardo**, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina.

**Daniel Adrián Giacomelli** Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), Argentina.

**Cecilia Gil Mariño**, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad de San Andrés (UdeSA), Argentina; PBI-Universität zu Köln, Alemania.

**Agostina Invernizzi**, Universidad de Granada, España / Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina.

**María Marcela Parada Poblete**, Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), Chile.

**María Jose Punte**, Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Católica Argentina (UCA), Argentina.