

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°32 - 2025 - ISSN 1852-9550

IMAGOFAGIA No 32



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

La revista abre con la sección **Presentes**, que incluye seis artículos. Comienza con **La organización social del cuidado en el sistema penitenciario. Las cuidadoras en *Por sus propios ojos*, *La visita* y *Las ranas***, por Laura

Olivero, quien aborda la experiencia de mujeres que visitan y brindan cuidados a prisioneros. Olivero analiza la representación del disciplinamiento físico y moral de las cuidadoras en *Por sus propios ojos* (Liliana Paolinelli, 2008), *La visita* (Leandro Colás, 2019) y *Las ranas* (Edgardo Castro, 2020), ya que trasladar el trabajo de cuidado al espacio de encierro implica un incremento laboral, la vulneración del derecho al cuidado por la violencia institucional y la demanda de una conducta abnegada. Acto seguido, en **Hacer visibles a las trabajadoras domésticas: estrategias cinematográficas en *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014) y *Parque vía* (Enrique Rivero, 2004)**, Minerva Campos Rabadán y Julie Amiot-Guillouet analizan las estrategias narrativas y formales y el modo en que estas cintas visibilizan los contextos particulares, los espacios que habitan o transitan estos trabajadores y la relación con sus empleadores, a la vez que problematizan la cuestión de la representación, en un contexto en el cual cada vez es más visible el rol de los empleados domésticos en el cine latinoamericano. A continuación, en ***El silencio es un cuerpo que cae: del archivo íntimo a la construcción de una memoria colectiva***, Carolina Risé analiza la manera en que Agustina Comedi (2017) se vale de archivos familiares para reconstruir una memoria *queer* que interpela el silencio heredado y lo abre al presente como potencia política para imaginar otros modos de habitar la historia y los vínculos familiares. En ***Archivo y afectos en la trilogía de la identidad de Aldo Garay***, Federico Pritsch examina la obra de uno de los documentalistas más prolíficos de Uruguay, destacado como retratista de sujetos al margen, en particular de comunidades transgénero en Montevideo. Pritsch estudia *El Casamiento* (2011), *El hombre nuevo* (2015) y *Carmín* (2023)— largometrajes con protagonistas trans que buscan cicatrizar heridas en medio de diferentes adversidades, mientras reafirman su identidad y reivindican la diversidad sexual— como un archivo que permite el proceso reflexivo y afectivo de sus protagonistas ante el paso del tiempo y los trajines de sus vidas sobre la memoria e identidades trans en Uruguay. Después, en ***Contribuições da memória audiovisual para o conceito de performance post mortem***, Thiago Rizan propone el concepto de

"performance *post mortem*", para referirse al acceso al archivo de artistas muertos, con el objetivo de producir presencia. Basado en las teorías de Diana Taylor y Richard Schechner, el artículo cartografía las características específicas de la "performance *post mortem*" de la performer chilena Hija de Perra (1980-2014): 1) viralidad mortífera, 2) transgresión de la muerte, 3) afectos remezclados y reacciones videoclipicizadas. El artículo concluye con la posibilidad de pensar en este concepto con respecto a otras performances latinoamericanas. La sección cierra con **Estéticas del espacio: hacia una transdisciplinariedad entre el cine y la arquitectura**, por María Victoria Gómez Vila, quien analiza las experiencias visuales tituladas *Gaudir Nouvelle* (Bigas Luna, 2010), *Jean Nouvel: Reflections* (Matt Tirnauer, 2016) y *Jean Nouvel: in my head, in my eye...belonging* (Jean Nouvel, 2020), para explorar el tipo de espacialidades que inaugura la asociación entre cine y arquitectura.

La sección **Pasados**, integrada por dos artículos, comienza con **Arqueología del cine de ficción en Argentina: nuevos hallazgos sobre *La Revolución de Mayo***, por Lucio Mafud, quien a partir del relevamiento y del análisis de publicaciones periódicas contemporáneas —especialmente la cartelera de espectáculos y las secciones "Sociales" y "Teatros" de los diarios de la época— se propone revelar el verdadero año de producción y la fecha de estreno de *La Revolución de Mayo*, uno de los films "fundacionales" del cine de ficción argentino, para esclarecer la identidad de su auténtico productor y verificar si, como suele afirmarse, se trata de la primera película argumental argentina. Cierra con **Los inicios del cine político peruano y el Grupo de Cine Liberación Sin Rodeos (1970-1975)**, por Mauricio Godoy, quien nota el desconocimiento de la producción realizada con fines propagandísticos, sociales o artísticos, y la invisibilización del cine político durante el Gobierno Revolucionario del Gral. Velasco Alvarado (1968-1975), considerado el germen del cine peruano actual. Godoy entrevista a Carlos Ferrand y a los integrantes del Grupo de Cine Liberación Sin Rodeos, quienes inauguran el cine político en

el país, amén de analizar los films restaurados para presentar su visión del Perú en la década de los años setenta.

La sección **Teorías**, que consta de tres artículos, da principio con **La carga epocal de la imagen: la perspectiva animal en *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel**, por Nicolás Podhorzer, quien basado en la noción de la “máquina antropológica” de Agamben, explora la manera en que esta cinta permite anticipar algunos de los cambios y sofisticaciones producidos entre un poder desaparecedor-patriarcal y un poder pospandémico viral, llegando a la conclusión de que la manera de ser política de la imagen en *La mujer sin cabeza* (2008) pone en juego la manera discrecional en que la huella animal da vía de expresión estética a aquello que excluye dicha máquina. A continuación, en **Cinema caminhante: uma aproximação entre as possibilidades do caminhar no encontro com o cinema**, Isis Gasparini aborda el caminar como una práctica poética y política. Basada en los estudios de arte performativo e infiere que además de ser un recurso narrativo, el caminar es una manera activa de experimentar la obra en el contexto del cine experimental, que ocupa espacios menos convencionales y adopta formas instalativas. La sección cierra con **El oír y el hacer oír del cine a través de *The Zone of Interest***, donde Miguel Guillermo Jaramillo Ruiz examina la manera en que la banda sonora explota las estrategias del sonido diegético del momento retórico y tecnológico del campo de concentración y comprueba la manera en que al desfasar la sincronía con la imagen, la cinta emplaza situaciones acusmáticas al tiempo que consigue modos de representación sonora del espacio mediante la gramática espacial (firma espacial, ultracampo y punto de audición), que pese a no ser desconocidos por el cine industrial, logran alcances que se imponen en la valoración de su academia.

El **Dossier Miradas colectivas: mujeres documentalistas en México (años setenta y ochenta)**, coordinado por Ana Daniela Nahmad Rodríguez y Lilia García Torres, contribuye a la recuperación historiográfica de las mujeres

mexicanas vinculadas al documental en los años setenta y ochenta, mediante el testimonio. El Dossier incluye la introducción y cuatro textos. En **Desde el archivo, re-construir la memoria: resonancias a partir de las conversaciones con Guadalupe Ferrer**, Andrea Ortega entrevista a Guadalupe Ferrer, integrante de la Cooperativa de Cine Marginal (CCM, 1971), antecedente del cine social en México. Ferrer fue directora de las principales instituciones de cine en México (Cineteca Nacional, Filmoteca de la UNAM, TV UNAM, etc.), en las que defendió la preservación del archivo de cine nacional, contribuyendo tanto a la memoria del cine mexicano como a la memoria histórica de México. Sus reflexiones llevan a proponer la noción de “memoria genealógica”, nutrida por las interacciones entre mujeres de distintas generaciones. Acto seguido, en **Josefina Morales, pionera del documental social en México. Una mirada al capitalismo dependiente en el film *Horizonte Chiapas* (1972)**, Ana Daniela Nahmad Rodríguez recupera la figura de la impulsora del corto documental *Horizonte Chiapas* (1972) y de su antecedente directo, *Junio 10. Testimonios y reflexiones a un año después* (1972), para situarla, junto con otras realizadoras, como pionera del documental social en México. El artículo realiza un análisis del corto para demostrar que las imágenes en movimiento eran un recurso de análisis y comprensión de la realidad mexicana por parte de la producción cinematográfica de corte militante, fuertemente entrelazada con la producción de teoría crítica de la dependencia en el México de principios de la década de los años setenta. Este artículo destaca las condiciones de capitalismo subdesarrollado, soterradas por el oficialismo del milagro mexicano, que Morales dejó plasmadas en su incursión en el documentalismo. A continuación, en **Francisca García Maldonado: una trayectoria disidente en las transiciones al video en México**, María Teresa Solís Hernández reconstruye la trayectoria de una productora mexicana pionera en el ámbito audiovisual, desde finales de la década de los setenta hasta los años noventa. García Maldonado fundó la casa productora Redes, cinevideo (1980–1988), para generar contenidos que visibilizaran a comunidades marginadas y a grupos

políticos disidentes. Su trabajo desafió la hegemonía del cine industrial, así como la jerarquización androcéntrica y clasista que caracterizó al ámbito cinematográfico de este periodo. Este artículo se basa en los *biogramas* de su vida, enfatizando su uso de video digital y su experimentación con nuevos formatos. Su objetivo es la inclusión de la producción de una pionera, cuyas prácticas de realización han sido sistemáticamente ignoradas o negadas. Finalmente, la **Entrevista a Dolly Pussi (1938-2022)**, documentalista argentina, quien compartió una época con las documentalistas mexicanas retomadas en este dossier, ofrece una perspectiva de primera mano sobre el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), los desafíos impuestos por la represión política y los procesos militares, y su aporte en la creación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión en Cuba y las dinámicas de género en el NCL.

La sección **Reseñas** consiste en cuatro textos. Comienza con **Sobre Javier Campo (ed.), *Una historia del documental argentino*, Tomo 1 (1896-1989) y Tomo 2 (1990-2025)**, por Sonia Sasiain, y **Sobre Pablo Piedras, Sophie Dufays, María Valdéz y Lucía Rodríguez Riva (eds.). *Reconozco la canción. Vol. I y II***, por Martín Cohen. Cierra con **Sobre Lauro Zavala Alvarado. *El placer del cine. Conversaciones sobre análisis cinematográfico***, por Vicente Castellanos Cerda, y **Sobre Iván Pinto Veas. *El pueblo en disputa: debates estético-políticos desde Glauber Rocha, Raúl Ruiz y Luis Ospina***, por Lucía Salas.

En la sección **Entrevistas**, Matías Corradi comparte **Las fuerzas terrenales: una conversación con Luciana Piantanida a propósito de *Todas las fuerzas* (Argentina, 2025)**.

Finalmente, la sección **Críticas** consta de dos textos: **Los que aún están aquí. *Crítica de *Ainda estou aqui* (Aún estoy aquí, Walter Salles, 2024)***, por Enzo

Moreira Facca, y **Lo que (no) arde. La fría inmaterialidad del capitalismo**,
por Luis Ángel Campillos Morón.

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.

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.

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

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