



Editorial

Fundada en 2009 por la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), *Imagofagia* presenta su trigésimo tercer número y celebra el comienzo de su décimo séptimo 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 cuatro artículos. **La poética del cine de Lucía Seles**, por Macarena Bialski, analiza la *pentalogía inconclusa odio desencadenada* (2022 - 2024) —la saga de cinco películas del complejo de tenis— de Lucía Seles (1972, Buenos Aires). Bialski sostiene que

el concepto de *extrañamiento* de Shklovski (1917) libera a los objetos y a las situaciones del automatismo para mostrar el mundo de manera distinta. Asimismo, concluye que el *cine de poesía* de Pasolini (1970) permite demostrar que los recursos de repetición e improvisación visibles en las actuaciones y en los textos impresos en la pantalla conforman la huella autoral de la cineasta. A continuación, en **El documental 35 and Single (2013): intericonicidad y narrativa autobiográfica**, Adriano Charles Silva Cruz analiza el cortometraje de la cineasta argentina Paula Schargorodsky como un documental autobiográfico y un film ensayo que reinscribe experiencias personales en una red de imágenes culturales compartidas sobre el género, el afecto y la realización individual. Silva Cruz examina la manera en que la narradora ocupa una posición enunciativa que cuestiona las imágenes hegemónicas sobre el matrimonio y la soledad, movilizando la intericonicidad y la memoria visual colectiva como estrategia crítica, reconfigurando sentidos establecidos por medio del montaje y la circulación de imágenes. Acto seguido, en **El archivo audiovisual de Lula y las imágenes de la resistencia**, Márcio Zanetti Negrini, Cristiane Freitas Gutfreind y Guilherme Almeida problematizan la manera en que las imágenes de archivo presentes en documentales sobre el golpe institucional construyen un archivo audiovisual de Lula y de la resistencia democrática. El artículo aborda los documentales *Excelentísimos* (Douglas Duarte, 2018), *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019) y *Amigo Secreto* (Maria Ramos, 2022) partiendo de las categorías de “El retorno de las imágenes: resistencia y nostalgia” y “Reconfiguraciones de imágenes mediáticas de la Operación Lava Jato”. Dialogando con la noción benjaminiana de constelación, revela un archivo que evoca formas de resistencia política y social marcadas por la nostalgia de un pasado de aspiraciones democráticas. Finalmente, en **Condiciones laborales del trabajo técnico en el audiovisual uruguayo**, Paula Simonetti ofrece un acercamiento cualitativo a las condiciones laborales del trabajo técnico en el cine y el audiovisual uruguayo. Simonetti se vale de entrevistas en profundidad con trabajadores técnicos, observaciones en rodajes y fuentes sectoriales para analizar tanto las

condiciones de trabajo como los sentidos, vínculos y desigualdades que lo atraviesan.

La sección **Pasados**, que cuenta con cuatro textos, inicia con **Un lugar en común: estética y política en la trasposición al cine de *Las tierras blancas* (1959)**, por Laura Prado Acosta y Fernanda Alle, quienes reconstruyen las condiciones de posibilidad de una afinidad estética entre Hugo del Carril —una figura “estrella” del mundo del espectáculo que fue politizándose en vínculo con el peronismo— y Juan José Manauta, escritor regionalista ligado al Partido Comunista argentino, a partir de la adaptación de la novela homónima publicada por Manauta en 1956. Después, en ***El octavo infierno: hallazgo de una copia y aproximaciones a un film perdido de René Mugica***, Andrea Warszaska da cuenta del hallazgo de una copia en 35 mm del film perdido *El octavo infierno* (René Mugica, 1964) en la Fimoteca Vasca, la cual reabre un capítulo olvidado del cine argentino de los años sesenta. A continuación, en **La usurpación ideológica: representación y propaganda en *Dicen que soy comunista* (1951)**, Luis Gerardo Frías y Felipe Marañón sostienen que la película de Alejandro Galindo (1951), coproducida por RKO y Estudios Churubusco, constituye el ejemplo más significativo de la política cinematográfica anticomunista impulsada por Estados Unidos e incorporada al proyecto modernizador y procapitalista del gobierno de Miguel Alemán. La sección cierra con ***Cézanne y yo: cine y pintura en una biografía fílmica de artista***, por Fernando Pérez Villalón y Josefina de la Maza, quienes exploran los conjuntos de imágenes intermediales que aparecen en la película *Cézanne y yo* (*Cézanne et moi*, 2016), dirigida por Danièle Thompson. Los autores prestan especial atención a las estrategias desarrolladas por la directora para desmarcarse de los convencionalismos de las películas dedicadas a explorar las vidas y obras de artistas activos durante la segunda mitad del siglo XIX en Europa, así como a los vínculos entre la literatura y la pintura francesa del siglo XIX y su relación con el cine.

La sección **Teorías**, que presenta dos artículos, comienza con **Lo intenso: montaje, artificio y animalidad en *Hombre con H*** (Esmir Filho, 2025), por Esteban Dipaola, quien resalta la técnica del montaje definida en el film como una estructura narrativa para delimitar el carácter de la representación de lo real en tiempos de pura visibilidad y para fundamentar las condiciones de representación de la vida del artista popular brasileiro Ney Matogrosso a partir de lo que se define como lo intenso en cuanto síntesis de tres formas: devenir animal, la multiplicidad y la anormalidad. Posteriormente, en **Fracturar el espectáculo: potencia política del cine de apropiación en el capitalismo digital**, Milcíades Jara Alarcón examina las potencialidades del arte cinematográfico en el capitalismo digital, a través de una discusión entre los postulados de Jean-Louis Comolli y Jacques Rancière. Utilizando dos films latinoamericanos como referencia —(*Cuerpos frágiles*, Óscar Campo, 2010) y (*Homenaje a la obra de Phillip H. Gosse*, Pablo Weber, 2020)—, Jara Alarcón explora el estatuto de la imagen en un entorno de saturación mediática y propone la figura de un espectador híbrido, capaz de subvertir los signos de la dominación para reconfigurar el reparto de lo sensible y producir nuevo conocimiento.

En este número se presentan tres **Reseñas**: **Sobre M. Laura Lattanzi Vizzolini, *El cine en los pliegues de la historia***, por Julia Kratje; **Sobre Lucía Rodríguez Riva. *De pícaros y chantas: una historia del estereotipo en el cine argentino***, por Iván Morales y **Sobre Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje, Paul R. Marchant (comps.). *El cine de Lucrecia Martel***, por M. Laura Lattanzi Vizzolini.

Finalmente, cinco **Críticas** cierran esta edición: **Norma es resistencia**, por Nicolás Scipione, sobre el documental *Norma también* (Alejandra Guzzo y Natalia Vinelli, 2025), por Nicolás Scipione; **No voy a matarte, voy a sacrificarte: patriarcado espectral y violencia expresiva en *Bienvenidos al infierno* (2021) de Jimena Monteoliva**, por María Belén Caparrós; **Cuando el**

mito se vuelve carne: **El escuerzo, de Lugones a Sinay**, por Ayi Turzi; **Cuatro canciones, tres escenas y dos familias en *Tengo sueños eléctricos* (Valentina Maurel, Costa Rica, 2022)**, por Leandro Afonso y Matías Corradi, y **Memorias de agua y gramática del duelo: Imágenes conjuro y materialidades afectivas en *Viento del Este* (2023), de Maia Gattás Vargas**, por Pablo Boido e Irene Depetris Chauvin. Cabe mencionar que la crítica de Afonso y Corradi y la de Boido y Depetris Chauvin surgen de un cineclub que realizó durante 2025 la comisión de Estudios Audiovisuales Latinoamericanos de AsAECA y, en ese sentido, más allá de manifestar las reflexiones de los autores, también se nutren de los intercambios orales mantenidos con los asistentes.

Esperamos que disfruten de este número,

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 Federal de São Carlos (UFSCar) y Centro Paula Souza, 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 San Juan Bosco (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.