

Editorial

Este decimosegundo número de *Imagofagia* es todo un hito, ya que gracias a Juan Pereyra, tanto éste como todos los números anteriores de la revista se encuentran ahora en la plataforma Open Journal System (OJS). Este sistema permite un mejor funcionamiento técnico y facilita la inclusión de la revista en reservorios digitales, lo cual amplía la difusión de los artículos y eleva la jerarquía de la publicación. Cabe destacar además que la inclusión de un motor de búsqueda facilita significativamente la identificación de artículos y por ende, acelera el proceso de investigación y diseminación.

Fundada en 2009 por la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), *Imagofagia* presenta su decimosegundo número y celebra el final de su sexto año de trayectoria. Su primera directora fue Ana Laura Lusnich (números 1 al 6). Desde el séptimo número la revista cuenta con una nueva supervisión, con dirección de Cynthia Tompkins, codirección de Andrea Cuarterolo y Romina Smiraglia, y la labor sostenida de un comité editorial que, a partir de esta edición, cuenta con tres nuevos miembros. Los invitamos a disfrutar del nuevo número y les reiteramos la invitación a participar activamente en la revista, a fin de contribuir al desarrollo intelectual de la asociación.

La sección **Presentes** consta de tres artículos. Comienza con "El cine mexicano en busca de su público: la reorganización de un patrimonio cultural en tiempos de tratados y acuerdos internacionales" por Lucila Hinojosa Córdova, quien analiza la reorganización de la industria cinematográfica mexicana a partir de los efectos de las políticas económicas neoliberales, los cambios regulatorios del sector y las privatizaciones implementadas en las dos últimas décadas a raíz de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN o NAFTA) en 1994. Los resultados de la investigación son paradójicos. Aunque la producción de películas pasó de una

década de crisis a otra de crecimiento promisorio, la exhibición en cines comerciales se vio afectada por una legislación no favorable. Sin embargo, a pesar de la escasa exhibición de películas mexicanas en las salas de cine, el público se ha incrementado. A continuación, el artículo de Julia González de Canales Carcereny, titulado "El espacio fílmico hispano: la disolución de los cines nacionales en favor de producciones glociales", propone repensar el cine hispano actual analizando las limitaciones que conlleva la categoría de 'cine nacional' y estudiando la emergencia de un movimiento cinematográfico glocal en Iberoamérica. González de Canales Carcereny examina la producción de Fernando Eimbcke, José Luis Valle, Lisandro Alonso y Albert Serra en particular, porque estima que estos directores coinciden en crear obras poéticas en las que imperan la lentitud y los silencios y exploran las circunstancias de la condición humana por medio de obras reflexivas que cuestionan los límites del lenguaje narrativo audiovisual. Finalmente, en "Creación de imaginarios históricos extranjeros en la serie televisiva *Cuéntame cómo pasó*. El ejemplo de Argentina y Portugal", Laura Pousa se enfoca en los mundos históricos imaginarios creados a lo largo de las dieciséis temporadas de la serie que narra el paso del franquismo a la democracia. En particular, Pousa explora la representación de Argentina y Portugal, en el marco de la Operación España de 1969, y la Revolución de los Claveles de 1974, respectivamente.

Tres artículos constituyen la sección **Pasados**. "O Surrealismo e o confinamento em *O Anjo exterminador*, de Luis Buñuel" por Beatriz D'Angelo Braz, examina la manera en que Buñuel critica la sociedad y la burguesía por medio del diálogo con el surrealismo, introduciendo lo absurdo, lo onírico y lo excéntrico. Considerando que *El ángel exterminador* (México, 1962), es un parteaguas que reúne elementos y leitmotivs característicos del director, D'Angelo Braz procede a comparar el empleo del surrealismo y el confinamiento entre esta cinta y el resto de su obra. A continuación, "Un cine en transición: El aburguesamiento del cine argentino visto a través de las

revistas especializadas" por Alejandro Kelly Hopfenblatt, analiza el proceso de renovación del cine argentino de finales de la década de 1930, momento en que comenzaron a aparecer personajes, ambientes y valores más relacionados con la burguesía. Kelly Hopfenblatt examina el papel de las publicaciones especializadas, que desde sus editoriales y críticas, indicaron los caminos que se debían seguir, tomando como estandartes a dos films de Francisco Mugica, *Así es la vida* (1939) y *Los martes, orquídeas* (1941). La sección cierra con "Método filmico e estética em Marta Rodríguez e Jorge Silva" por Fabián Rodrigo Magioli Núñez y Marina Cavalcanti Tedesco, quienes contextualizan la formación sociológica y antropológica de Marta Rodríguez, quien además estudia cine con Jean Rouch. Junto al fotógrafo Jorge Silva, Rodríguez desarrolla un método que asocia la militancia política con la observación participativa. Magioli Núñez y Cavalcanti Tedesco notan semejanzas entre las películas que surgen de la convivencia con las comunidades retratadas y las cintas marcadas por la urgencia, e investigan la existencia de diferencias o transformaciones estéticas tanto entre las vertientes mencionadas como en la obra toda, y concluyen planteando la posibilidad de identificar lineamientos generales.

La sección **Teorías** consta de tres artículos. Se inicia con "Designaciones del universalismo (el caso del world cinema)" por Sebastião Guilherme Albano, quien explora la categoría de world cinema como alusión estética al cine disidente del modelo de Hollywood cuando en realidad sigue las pautas sugeridas por los grandes festivales europeos de cine. Albano considera que los términos cosmopolita, global y mundial se utilizan para valorar capciosos esquemas universales de prácticas sociales y de producción de sentido, y que el cine, especialmente el latinoamericano, es un espacio privilegiado de manifestación de ese universalismo. A continuación, en "Aprehensión tácita y proposición ontológica: el cine según Merleau-Ponty", Julio Bezerra nota que el filósofo francés se acerca al cine tempranamente en su carrera para investigar la tensión que el vehículo es capaz de producir entre mente y cuerpo,

conciencia individual y realidad exterior. Hacia el final de su vida Merleau-Ponty incorpora el cine en su proyecto por una nueva ontología, y ése es precisamente el momento que explora el artículo de Bezerra. Finalmente, en "La relación entre Søren A. Kierkegaard y Gilles Deleuze en la construcción de una filosofía cinematográfica como contemporaneidad ética" Rafael García Pavón propone que de algún modo el pensamiento de Deleuze sobre el cine podría seguir el modelo de un pensar como situación de contemporaneidad tal como lo fuera planteado por Kierkegaard, y que, este pensar nos pone en una situación ética fundamental, la de elegir creer o no elegir creer que sea posible un mundo con valores éticos. En otras palabras, la relación entre pensar y existencia, o entre cine y pensamiento, es una resolución ética de devenir sí mismo o no devenir. En primer lugar, García Pavón muestra la semejanza entre las categorías de Kierkegaard sobre la transición y el instante con las de movimiento y duración en Deleuze. Acto seguido, el artículo se enfoca en la manera en que la idea de movimiento del tiempo en Kierkegaard, como elección de devenir sí mismo, es la base para comprender la naturaleza de la imagen-tiempo. Y finalmente, ilumina la manera en que la situación de contemporaneidad con el instante en el que se deviene en Kierkegaard es paralela a la idea de Deleuze sobre un pensar en resistencia a la identidad.

Entrevistas incluye el texto de Natalia Weiss, "La sociología del cine. Entrevista a Kristian Feigelson", que presenta un balance teórico del lugar de la sociología en los estudios de cine en los últimos setenta años. Feigelson, quien comenzó analizando la imagen como fuente o agente de la historia, señala que a pesar de que en la época contemporánea la circulación de la masa de imágenes ha devenido más compleja, hoy en día hay más recursos (internet, Youtube) para dilucidar cuestiones de origen. A continuación pasa revista a los distintos niveles de estratificación de la sociología del cine: el de la historia, de la producción, el del film, el del público. Y nota que además incluye la especificidad de una experiencia colectiva, su dimensión estética/artística, sus debates y sus controversias. Entre otras consideraciones, agrega que

siguiendo a Howard Becker, el cine podría ser considerado como el conjunto de medios técnicos y cognitivos compartidos por una serie de actores que cooperan para hacer existir el cine como arte y como una manera de actuar y de pensar.

Este decimosegundo número contiene catorce **Reseñas** que comprenden una multiplicidad de temas que van desde la representación de pueblos originarios y la frontera en el cine nacional al cine de masas en la Argentina de los años treinta. Desde la censura peronista y antiperonista a la televisión en la década kirchnerista. Desde el video experimental argentino contemporáneo a las urgencias del cine documental español. Desde la recepción crítica en Brasil del film *Hiroshima Mon Amour* a las meditaciones del espectador. Desde un estudio de los filmes de Peter Greenaway, al existencialismo y la fenomenología de Bazin y Merleau-Ponty. Desde el diseño del sonido y su análisis en largometrajes, a World Film Locations: Buenos Aires.

La sección de **Críticas** consta de tres textos. Comienza con "Robin Wright reloaded. El doble animado y los paraísos artificiales en *El congreso* (Ari Folman, 2013)" por María Lorenzo Hernández, quien mantiene que se trata de una obra perturbadora y alienante por la fascinación por el simulacro, ya que presenta un inextricable juego de espejos entre la realidad y la ficción, en la que brillan la autoconsciencia del medio y la metalepsis, planteando heterogéneos niveles de realidad que interactúan entre sí. *El congreso* diluye en la diégesis a una persona real: la actriz Robin Wright, que se interpreta a sí misma en un futuro inmediato. Robin acepta ser escaneada para su ulterior empleo en "blockbusters" que ella jamás hubiera querido filmar; a cambio, ella deberá retirarse del mundo interpretativo. Veinte años después, cuando debe renovar su contrato de cesión de imagen debe inhalar un éter para entrar en Ciudad Abrahama. Allí, contempla cómo se reproducen a su alrededor las Marilyn Monroe y los John Wayne, e incluso ella misma. En ese futuro distópico, tal como lo señala Lorenzo Hernández, el cine ya no existe como

industria, ni siquiera como entretenimiento, sino como pleno sustitutivo de la vida, ya que como lo señala Freud el fantasma de lo siniestro amenaza con reemplazarnos. La sección continúa con la crítica de *"Nonsense, política e HQ: os trunfos de Quando parei de me preocupar com canalhas"* (Tiago Vieira, 2015) por Luiza Lusvarghi, quien nota que la cinta se basa en una historia gráfica de Caco Galhardo. Galhardo es conocido por la creación de personajes que critican la clase media brasileña, y especialmente lo "cozinha", es decir el conservadurismo de las clases medias emergentes de la burbuja de consumo resultante de las políticas gubernamentales brasileñas de la última década. La campaña de "crowdfunding" fue idea de Galhardo, quien premonitoriamente no quiso recibir dinero de fuentes gubernamentales. En términos de la diégesis, la crisis conjugal que lleva a la mujer a trabajar en un video erótico en internet, hace que el protagonista advierta que se está pareciendo a los taxistas reaccionarios de São Paulo. Después de haberse encontrado con amigos y de discutir sobre política, el protagonista es perseguido por el fantasma del taxista reaccionario. La toma de conciencia, que se manifiesta como una sensación creciente de malestar, ocurre al volver a su departamento, cuando el protagonista advierte que nada volverá a ser como antes. Finalmente *"El arte del tiempo. Sobre la película 327 cuadernos"* (Andrés Di Tella, 2015)", por Fabián Soberón, es una crítica altamente poética que se enfoca en los efectos de la enfermedad de Ricardo Piglia. Soberón nota que los sonidos son testigos del lento proceso. A pesar del humor, Piglia ya no es el mismo. Concluye considerando que como viaje hacia el pasado y hacia el presente, la película es la anticipación del fin y a la vez, una reflexión sobre el tiempo.

El **Dossier** titulado "El cortometraje documental en Latinoamérica. Relegado en la historia del cine, pero efectivo en el campo de juego", dirigido por Javier Cossalter, realiza un aporte fundamental tanto en su función teórica como al abarcar una decena de tradiciones históricas nacionales y regionales distintas. Se encuentra compuesto por autores de diferentes nacionalidades, que dan cuenta del desarrollo histórico y creativo del film corto en sus países.

Esperamos que disfruten de este número y reiteramos la invitación a participar en el consejo editorial, a enviar artículos, entrevistas, reseñas, y críticas. Recuerden a su vez que a fin de incluir un Dossier en cada número nos complace convocar a la membresía de ASAECA a enviar propuestas.

Equipo Editorial